

L'Annuaire théâtral²³

Revue québécoise d'études théâtrales

Québec, 1930-1950 :

aspects
d'une sortie
de crise



L'Annuaire théâtral

n° 23, printemps 1998

Québec, 1930-1950 :
aspects d'une sortie de crise

CRELIQ/SQET

L'Annuaire théâtral est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Chantal Hébert, directrice (CRELIQ, Université Laval)
Gilbert David, président de la SQET et rédacteur en chef (Université de Montréal)
Guy Champagne, éditeur délégué (CRELIQ, Université Laval)

Comité de rédaction

Francine Chaîné (Université Laval), Gilbert David (Université de Montréal), Josette Féral (UQAM), Chantal Hébert (Université Laval), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Hélène Laliberté (3^e cycle, Université Laval), Marie-Christine Lesage (Université de Montréal), Leanore Lieblein (Université McGill), Janusz Przychodzeń (postdoctorat, University of California), Pascal Riendeau (3^e cycle, Université de Montréal), Rodrigue Villeneuve (UQAC)

Conseil scientifique

André-G. Bourassa (UQAM), Ousmane Diakhate (Université Cheikh Ante Diop, Sénégal), Jean Cléo Godin (Université de Montréal), Jean-Marc Larrue (Collège de Valleyfield), Janelle Reinelt (University of California), Jonathan Rittenhouse (Université Bishop), Alain-Michel Rocheleau (University of British Columbia), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle), Michel Tanner (Centre dramatique Hainuyer, Belgique)

Production

Coordonnatrice à l'édition : Linda Fortin
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Dominic Duffaud
Illustration de la couverture : *Huis clos*, de Jean-Paul Sartre. Mise en scène de Pierre Dagenais, pour l'Équipe, en janvier 1946, au Gesù. Avec, dans l'ordre habituel, Roger Garceau (Garcin), Yvette Brind'Amour (Inès) et Muriel Guilbault (Estelle). Photo : Henri Paul. (Nous tenons à remercier M. François-Xavier Simard pour le prêt de ce document très rare.)

Rédaction

L'Annuaire théâtral
Chantal Hébert, directrice
Département des littératures (Pavillon Charles-De Koninck)
Université Laval
Québec (Qc) G1K 7P4
Tél. : (418) 656-2131, poste 3222 • Téléc. : (418) 656-7701
Courrier électronique : Annuaire.Theatral@creliq.ulaval.ca

Diffusion en librairie

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent,
Montréal (Qc) H2X 2V4
Tél. : (514) 499-0072 • Téléc. : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion et distribution pour l'Europe : DEQ
30, rue Gay-Lussac
75005, Paris
Tél. : (1) 43.54.49.02
Téléc. : (1) 43.54.39.15

Édition

Centre de recherche en littérature québécoise
(CRELIQ) de l'Université Laval
ISSN : 0827-0198
Dépôt légal, 2^e trimestre 1998
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

Sommaire

Les crises comme jalons de l'histoire

Chantal Hébert

5

DOSSIER

QUÉBEC, 1930-1950 :

ASPECTS D'UNE SORTIE DE CRISE

Signaux contradictoires d'un théâtre renaissant

Gilbert David

11

Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières

Jean-Marc Larrue

19

L'offensive du théâtre théocentrique.

Le messianisme des clercs entre la Crise et l'après-guerre

Gilbert David

38

Le théâtre à la radio : un facteur de légitimation et de redéfinition

Madeleine Greffard

53

L'Équipe (1942-1948) de Pierre Dagenais

Jean Cléo Godin

74

La traversée du désert. Lecture discursive

des *Cahiers des Compagnons* (1944-1947)

Yves Jubinville

90

DOCUMENT ARCHIVISTIQUE

AUTOUR DE LA CATHÉDRALE... (1949)

DE JEAN DESPRÉZ

PRATIQUES & TRAVAUX

- Pour une méthode d'analyse de l'espace
dans le texte dramatique
Hélène Laliberté 133
- L'adaptation de *Mistero Buffo* de Dario Fo
par Michel Tremblay : un agent de mutation culturelle
Serge Bergeron 146

NOTES DE LECTURE

- Savarese, Nicola (dir.), *Teatri Romani : Gli spettacoli nell'antica Roma*
Denise Agiman 163
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*
Marie-Pierre Coulombe 165
- Greffard, Madeleine, et Jean-Guy Sabourin, *Le théâtre québécois*
Pascal Riendeau 167

REVUE DES REVUES

- Comparative Drama* • **Joël Beddows** 173
- The Drama Review* • **Élisabeth Couture** 174
- Theatre Journal, Theater, Theatre Survey* • **Catherine Graham** 175
- Journal of Dramatic Theory and Criticism,*
Performing Arts Journal • **Shawn Huffman** 176
- Essays in Theatre/Études théâtrales* • **Patrick Neilson** 178
- Canadian Theatre Review* • **Myrna Wyatt Selkirk** 179
- Theatre Research in Canada/ Recherches théâtrales au Canada*
• **Anthony M. Watanabe** 180

LES CRISES COMME JALONS DE L'HISTOIRE

La culture est en crise ? À feuilleter les manuels d'histoire, on conviendra qu'elle l'a toujours été. Et on admettra que cela tient à sa substance. Après tout, si nous rêvons, si nous pensons, si nous créons, c'est parce que nous ne sommes pas en accord avec le monde. Pas de crise, pas de culture.

Fernand DUMONT,
Le sort de la culture.

Au lendemain de la Journée mondiale du théâtre, le journal *Le Devoir* s'interrogeait sur la nature et les causes de la crise que traverserait actuellement le théâtre, « le secteur le plus dynamique des arts de la scène québécoise (avec la danse)¹ ». Le DOSSIER du présent numéro de *L'Annuaire théâtral*, intitulé « Québec, 1930-1950 : aspects d'une sortie de crise », rappelle, si besoin était, que les tiraillements ne datent pas d'hier, bien que les sources, motifs et enjeux des tensions diffèrent selon les époques. Il exprime aussi l'idée voulant qu'au fil de l'histoire des dénouements adviennent. Cependant, force est de reconnaître que les directions préconisées pour sortir de la crise ne sont le plus souvent que ponctuelles. D'autres malaises surgiront inévitablement et appelleront de nouveaux aménagements. Conflits et écueils seraient-ils les moteurs du cours

1. Selon Stéphane Baillargeon, dans « Théâtre. Vigilance et militantisme » (28 mars 1998). Outre ce texte, le dossier préparé par *Le Devoir* comprend l'article « Un théâtre en crise ? Quelle crise ? », d'Hervé Guay (29 mars). Signalons aussi un certain nombre de lettres ouvertes et d'articles qu'a fait paraître *Le Devoir* au cours de mars et d'avril 1998, en réaction à une déclaration polémique de Raymond Cloutier qu'on peut lire dans l'édition du 7 mars (« Le théâtre montréalais est dans un cul-de-sac ») et sur laquelle il a fait une mise au point le 16 avril dans le même quotidien (« Comménçons par le commencement... »).

des événements ? À moins que le théâtre ne soit, de tous les modes d'expression artistique, celui qui risque le plus, à chaque moment de son histoire, de perdre sa relation réelle au monde et à la cité ? D'où l'état de crise endémique qui sévirait...

Le théâtre est en crise : c'est un des *leitmotivs* du discours critique depuis au moins un siècle (crise du personnage, crise du marché, crise de la fréquentation, crise de la représentation, etc.). Cette mise en crise est générale et pas exclusivement québécoise. C'est un problème qu'ont vécu et que vivent encore tous les théâtres d'Occident, ou peu s'en faut.

Le théâtre est en crise ? N'est-ce pas là sa dynamique ? Crises, ruptures, tensions n'irriguent-elles pas les grandes expressions théâtrales ? Sans qu'il soit nécessaire de dédramatiser la situation, on peut penser qu'après tout les crises ne sont pas que des moments pitoyables. La plupart d'entre elles correspondent à la fin d'un cycle et au commencement d'un autre duquel résulteront de profonds changements. C'est ce que fait voir le DOSSIER préparé par Gilbert David de l'Université de Montréal. Je le laisse présenter ce dossier qui met en place un parcours montrant comment le théâtre québécois a négocié son passage du krach de 1929 à l'après-guerre, période dont il reste encore beaucoup à connaître – du moins sur le plan théâtral –, et que Fernand Dumont a qualifiée de « première révolution tranquille » dans *Le sort de la culture*.

Prolongement du dossier, le DOCUMENT ARCHIVISTIQUE dévoile, morceau par morceau, les traces de *La cathédrale...*, une création méconnue du patrimoine théâtral québécois, datant de 1949 et signée Jean Després. Photos, croquis, programme de théâtre, coupures de journaux, fragment du tapuscrit annoté sont à lire comme les artefacts isolés que découvrent les archéologues et à partir desquels ils tentent de reconstituer l'ensemble. Notre ensemble est donc arrimé à *La cathédrale...* La pièce n'ayant jamais été publiée, nous en reproduisons un extrait, lequel permet de se faire une idée de la... crise que traverse les personnages. Cet extrait laisse voir en quoi *La cathédrale...* a pu constituer un lieu d'expérimentation et une sorte d'anticipation sur des aspects non encore vécus – du moins au grand jour – de l'existence collective et individuelle. En réunissant plusieurs éléments qui permettent de jeter un regard neuf sur le passé, le document archivistique se veut un point de repère à toute entreprise mnémonique. Il est ni plus ni moins qu'un rappel à la mémoire de Jean Després qui, avec d'autres, contribua à l'implantation d'un théâtre national.

Les deux études publiées dans la section PRATIQUES & TRAVAUX abordent l'espace, principe formel structurant de la dramaturgie et de la scénographie, et l'adaptation théâtrale, activité dramaturgique relativement peu étudiée. Hélène Laliberté propose « une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique », sorte de développement d'une étude antérieure sur l'espace et le territoire dans *Being at home with Claude*, de René-Daniel Dubois (*L'Annuaire théâtral*, n° 21). Si la méthode prend appui sur le texte, elle vise dans sa finalité à dégager des particularités utiles et tangibles pour la mise en scène et la scénographie. L'approche prescrite est donc proprement théâtrale. Parce qu'il donne des outils pour comprendre la spatialité virtuelle d'un texte, l'article devrait intéresser non seulement les théoriciens mais également les praticiens appelés à conceptualiser et à réaliser la mise en espace d'une œuvre écrite.

Par le biais de l'analyse d'une adaptation de *Mistero Buffo* de Dario Fo qu'a signée Michel Tremblay, Serge Bergeron s'attarde à l'adaptation théâtrale dont la finalité est avant tout que le texte prenne corps et voix dans un espace scénique. Réfléchir à l'adaptation donne à penser qu'au théâtre les mots habitent matériellement l'espace. L'auteur pose un certain nombre de paramètres – la notion centrale de polysystème notamment – utiles à toute étude sur l'adaptation. On peut également jeter une passerelle entre ce texte et celui de Gilbert David dans le dossier. Bergeron fait voir la fissure profonde dans le ciment idéologique du « Moyen Âge retrouvé », pour reprendre un thème cher aux pères Émile Legault et Gustave Lamarche, de même qu'à Dario Fo. Dans les années 1930 et 1940, la solution à la Crise présupposait la subordination de la société à une vision théocentrique du monde ; le programme discursif de Tremblay va à l'encontre de cet asservissement, mais il n'y a plus personne pour crier au sacrilège en 1998.

Les habituelles NOTES DE LECTURE sont suivies pour la première fois de la REVUE DES REVUES de langue anglaise, qui a été réalisée sous la direction de Leanore Lieblein de l'Université McGill, avec la collaboration de Janusz Przychodzeń. On remarquera que cette dernière rubrique nous a permis d'accueillir plusieurs nouveaux signataires qu'il nous ferait plaisir de lire encore, dans de futurs numéros. Et conformément à ce que j'avais annoncé dans le numéro 22, la revue des revues de langue française sera préparée pour la livraison d'automne.

Revenons à la couverture, et revoyons la photographie de *Huis clos*. Que rappelle ce cliché, où gît un instant de théâtre, où nous retrouvons en condensé plusieurs aspects de la période qui nous occupe ? La pièce de Sartre, bien sûr,

montée par Pierre Dagenais, directeur-fondateur de l'Équipe, et présentée au Gesù en janvier 1946. Pièce qui a évité la crise de justesse... Également, trois grandes figures d'acteurs de l'époque : Roger Garceau, dans le rôle de Garcin (Garceau interprétera, trois ans plus tard, le rôle de Claude Marcil, personnage principal de *La cathédrale*...); à ses côtés, Yvette Brind'Amour dans le rôle d'Inès et Muriel Guilbault dans celui d'Estelle. Brind'Amour et Guilbault jouèrent toutes deux au Montreal Repertory Theatre, partageant leur temps – comme plusieurs autres alors – entre le théâtre et la radio. En fixant le visage de Brind'Amour, comment ne pas penser que c'est à elle et à Mercedes Palomino que nous devons la fondation du Théâtre du Rideau Vert, qui fêtera cette année ses cinquante ans ? La photo évoque encore le souvenir de Guilbault qui, dans la pièce, apparaissait « toute nue, sous une jolie robe longue et transparente », comme le rappelle Jean Cléo Godin dans son article, ici même. On peut aisément imaginer l'émoi qu'a pu causer la comédienne... Puis remonte à l'esprit l'écriture théâtrale de Sartre placée sous le signe de la violence sèche. Et l'on comprend que le public bien-pensant ait pu voir une provocation dans ce théâtre de l'affrontement discursif. Une fois de plus la crise, tout à la fois conflagration du passé et accouchement d'un avenir inattendu, allait servir de jalon à l'histoire.

Sur les scènes québécoises entre 1930 et 1950, on était en train de voir se former, comme le faisait remarquer le critique Jean Béraud dans *350 ans de théâtre au Canada français*, « un milieu où l'on parle, où l'on pense, où l'on rêve théâtre » avec toutes les difficultés que cela comporte. En un sens, Béraud et Dumont se rejoignent. Leurs propos ne devraient-ils pas servir d'encouragement à traverser la crise que vit une fois de plus le théâtre québécois ? Ne sommes-nous pas d'ailleurs en mesure de constater l'essor indéniable qu'ont connu les arts de la scène au Québec ? En reprenant à mon compte les mots de Garcin à la toute fin de *Huis clos*, je dirais : « Eh bien, continuons. »

Chantal Hébert
Directrice

Gilbert David
Université de Montréal

Signaux contradictoires d'un théâtre renaissant

De 1930 à 1950, l'activité théâtrale au Québec a été aux prises avec de nombreux défis, dont le moindre ne fut pas le développement du public – problème persistant d'une société sous-scolarisée et dominée par une élite ultraconservatrice. La première génération d'artistes professionnels – les Godeau, Dhavrol, Cazeneuve, Daoust, Ouellette, Palmieri, Petitjean et compagnie – commençait à se faire vieille au début des années 1920. Sans doute une relève existait-elle, mais elle allait connaître des difficultés multiples, liées surtout à la concurrence dévastatrice du cinéma, d'abord muet puis parlant, dont la présence se généralisera à partir de 1929¹ (Véronneau, 1979 : 5).

Or, le krach boursier de 1929 ne semblait présager rien de bon pour les gens de théâtre, dont la pratique avait été fragilisée de façon continue depuis la première guerre mondiale. Et pourtant, la période de deux décennies qu'inaugure la Crise sera marquée par un nombre impressionnant de nouveaux joueurs qui, dans un contexte toujours difficile, contribueront néanmoins à dynamiser encore la vie théâtrale, à Montréal certes, mais aussi un peu partout au Québec. Contre toute attente, on assista à une effervescence qui contrastait avec le lent déclin

1. Seul le burlesque, qui au demeurant tient davantage des variétés que du théâtre, cohabitera parfaitement avec les « talkies », comme auparavant avec les « vues animées » du cinéma naissant.

qu'avait subi le théâtre depuis nombre d'années. Dès le tournant des années 1930, l'ouverture du Stella à Montréal par la troupe Barry-Duquesne et la fondation du Montreal Repertory Theatre, un groupe d'amateurs anglophones – qui accueillera bientôt des francophones –, donnèrent le ton, en prenant même une valeur emblématique, puisque se manifestaient alors simultanément les deux forces dont les rapports d'attraction/répulsion iraient en se complexifiant au fil des années : les acteurs professionnels, vieux routiers et jeunes recrues, jaloux de leur « métier », et les amateurs, rattachés ou non aux institutions d'enseignement sous le contrôle des religieux, fiers de leurs idéaux communautaires et artistiques.

On aura compris qu'avec ses ressources et ses limites, chacune de ces deux pratiques ne pouvait détenir à elle seule la clé d'un théâtre novateur et durable. En 1934, le critique Jean Béraud avait clairement diagnostiqué le mal endémique dont avait souffert et souffrait encore le théâtre québécois : le manque de formation des auteurs, des acteurs et des metteurs en scène. Et, précédant en cela Gratien Gélinas et Marcel Dubé, il écrivait dans *Initiation à l'art dramatique* : « Peut-être cette petite femme ou ce jeune homme de la rue se laisseraient-ils toucher par les destinées du théâtre, si les personnages qu'on leur montre en scène étaient de leur pays, de leur milieu, connaissaient les préoccupations qui les assaillent et les mêmes conflits » (Béraud, [1934] 1936 : 60). Il concluait son recueil d'essais en réclamant la fondation d'un théâtre-école subventionné, dans un chapitre intitulé justement « Pour un Théâtre National » (p. 183-227). Ainsi commençait-on à comprendre que le théâtre en tant qu'art ne pourrait s'épanouir sans le soutien de l'État². Vingt ans après le Congrès américain et son New Deal³, mais en même temps que plusieurs gouvernements européens de l'après-

2. La loi de Baumol démontre bien la fragilité de la production théâtrale qui voit ses coûts incompressibles monter plus vite que la courbe de l'inflation globale, entraînant un déficit structurel (Dupuis, 1995). À moins de pouvoir amortir ses investissements sur une longue période d'exploitation en salle – ce que Gratien Gélinas réussit avec ses revues annuelles des *Fridolinades* –, le producteur qui n'a que les revenus de guichet d'une dizaine de représentations pour financer ses opérations est tributaire d'un taux de fréquentation très élevé. En cas de demi-succès, c'est-à-dire autour de 50 % d'assistance, le producteur est immédiatement menacé par la faillite. De telles contraintes ont des effets certains sur les choix de programmation des théâtres commerciaux, ce qui n'est pas le cas, on le comprendra, pour les groupes d'amateurs, surtout s'ils sont soutenus par une forme ou une autre de mécénat.

3. Établi en 1935 par une loi du Congrès, le Federal Theatre Project permit de subventionner les théâtres acculés à la faillite lors de la Crise aux États-Unis. Près de 10 000 gens de théâtre eurent ainsi un emploi... jusqu'en 1939, année où le gouvernement mit fin à l'expérience (Bordman, 1987 : 157).

guerre, le Québec passerait aux actes au début des années 1960. Entre la Crise et l'après-guerre, « in the priest ridden province », ce fut une autre histoire.

Sous le titre « Québec, 1930-1950 : aspects d'une sortie de crise », le présent dossier cherche à combler quelques lacunes dans la connaissance de cette tranche de l'histoire théâtrale au Québec, tout en proposant un certain nombre de pistes d'interprétation qui invitent à prendre en compte des composantes, discursives entre autres, que les chercheurs n'ont peut-être pas explorées suffisamment... Mais, eu égard aux dimensions modestes de ce dossier, il faut tout de suite ajouter que les textes rassemblés ici se veulent un simple échantillon des nombreuses voies d'accès à une période qui se révèle plus riche et plus complexe qu'on ne l'avait soupçonné jusqu'à maintenant⁴.

Jean-Marc Larrue le laisse voir d'entrée de jeu avec un essai de synthèse historique intitulé « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières ». Après avoir rappelé les caractéristiques du théâtre canadien-français depuis 1900, l'historien propose un panorama des principaux groupes actifs entre 1930 et 1950, en remarquant notamment que cette période témoigne d'une plus grande diversification des publics. De Julien Daoust à Gratien Gélinas, en passant par Henry Deyglun, la dramaturgie nationale reste marquée du sceau populaire – d'aucuns diraient « populiste » –, oscillant entre le mélodrame et la revue. Force est de constater que les créations ne sont pas légion, en dépit d'une réelle intensification de la production scénique. En voulant éclairer une telle conjoncture, Larrue s'attarde sur les compagnies qui lui paraissent avoir imprimé une sensibilité moderniste à leur approche – au risque, selon lui, que cette démarche ait été faite en vase clos et en tournant le dos, en fin de compte, au développement prioritaire d'une dramaturgie nationale.

4. Il existe déjà un ensemble considérable de travaux (articles et monographies) en ce qui concerne la période choisie pour le présent dossier. Les recherches de Chantal Hébert sur le burlesque, celles de Rémi Tourangeau sur les *pageants* et, plus largement, les jeux scéniques, celles de Pierre Pagé et Renée Legris sur le théâtre radiophonique – pour s'en tenir à une courte liste – ont permis d'éclairer de larges pans de la réalité théâtrale et parathéâtrale des années 1930 et 1940. Parmi les essais de synthèse qui nous invitent rétroactivement à considérer l'ampleur du domaine à couvrir, il faut faire une place à part à l'étude stimulante de Pierre B. Gobin, parue en 1980, intitulée « Les années difficiles : crises et renaissances des théâtres à Montréal 1929-45 », et les deux articles d'André-G. Bourassa, parus respectivement en 1981 et 1982 sous le titre général de : « Vers la modernité de la scène québécoise ». Qu'il soit dit simplement que l'idée de poursuivre en ces pages l'exploration de ces « années difficiles » leur doit beaucoup.

Dans le texte suivant – que je signe –, « L'offensive du théâtre théocentrique. Le messianisme des clercs entre la Crise et l'après-guerre », il est question des discours sur le théâtre que des animateurs cléricaux tiennent à partir des années 1930, et des directions qu'ils préconisent pour sortir de la Crise. À travers les écrits dits secondaires des pères Émile Legault et Gustave Lamarche, on est à même de prendre conscience des répercussions d'un slogan français comme « Le Moyen Âge retrouvé » sur leurs prises de position en faveur du théâtre amateur. En plus d'y déceler une sacralisation problématique de l'acteur et du théâtre, l'analyse débouche sur des considérations relatives à l'incompatibilité d'une vision messianique – qui vire au volontarisme éducationnel – avec le mode d'être des artistes professionnels qui, trait moderne s'il en est, revendiquent avant tout la liberté de penser par eux-mêmes.

Arrivée à Montréal en 1922, la radio fera sentir son influence en tant que média de masse à partir du milieu des années 1930 et ce, jusqu'à l'avènement de la télévision en 1952. Madeleine Greffard, dans « Le théâtre à la radio : un facteur de légitimation et de redéfinition », met en perspective les usages radiophoniques du théâtre, lesquels puisent à tous les genres dialogués (pas forcément d'origine théâtrale). On savait plus ou moins que la radio avait servi de refuge à nombre d'acteurs, souvent privés d'emploi à la scène. Greffard identifie avec précision ceux qui auront ainsi pris le chemin des ondes, en particulier au moment où va s'opérer la jonction entre le nouveau média et le monde de l'éducation. Théâtre « classique » et collèges classiques sont alors bien faits pour s'entendre. Cette légitimation du grand répertoire par la radio recoupe en effet le programme clérical d'un « théâtre sain ». Mais, plus encore, la radio semble se plier à la volonté de l'élite bourgeoise qui souhaite ainsi tirer la population de son ignorance. Chose certaine, on est à même de constater que le théâtre à la radio réunira de jeunes et de moins jeunes professionnels ainsi que des comédiens issus des rangs amateurs qui se frotteront à des œuvres peu ou pas jouées jusqu'alors – ce qui prépare en quelque sorte la normalisation culturaliste du milieu théâtral dans les années 1950.

Jean Cléo Godin braque ensuite notre attention sur « L'Équipe (1942-1948) de Pierre Dagenais ». Fondé durant la guerre, ce groupe claironne son existence par la publication d'un manifeste – une proclamation inhabituelle dans les rangs professionnels. Homme impétueux et au talent précoce, Dagenais fut impatient de réformer la scène canadienne-française et il se jeta à corps perdu dans une aventure qui allait le laisser endetté et amer. Son action, qui a pris place à mi-chemin pour ainsi dire entre celles de Legault et de Gélinas, a beau s'être heur-

tée à des conditions de réception difficiles, cela n'a pas empêché l'Équipe d'incarner un projet audacieux, ne serait-ce que du fait qu'on y assumait dans toutes ses conséquences le choix de donner à la mise en scène un rôle déterminant. Il en est pour penser que c'était là mettre la charrue avant les bœufs, c'est-à-dire la maîtrise des langages scéniques avant les textes de création, mais sait-on assez pourquoi la dramaturgie nationale avait été à ce point déficiente depuis au moins cinquante ans ? Faut-il n'en rendre responsables que les gens de théâtre ?

Une quinzaine d'années après la fondation des Compagnons de Saint-Laurent, le père Legault – décidément omniprésent – lance une revue, *Les Cahiers des Compagnons* (1944-1947), la première du genre à avoir existé au Québec – ce qui en justifie d'autant plus l'analyse qui, à notre connaissance, n'a jamais été faite⁵. Yves Jubinville en étudie les présupposés socioculturels dans un texte intitulé « La traversée du désert ». L'analyse révèle un certain nombre de stratégies par lesquelles une troupe amateur dirigée par un religieux a cherché à « monnayer son droit de résidence dans un champ spécifique » (p. 93). La traduction, pour ne pas dire la conversion, que la revue effectue des expériences françaises pour les « acclimater » à la situation canadienne donne ainsi l'image d'un exil intérieur, d'une sorte de zone protégée par rapport aux tentations soi-disant orgueilleuses de la scène (professionnelle) et, en même temps, elle est le symptôme d'une inadéquation schizophrénique par rapport aux réalités du monde. Troupe de théâtre et idéal communautaire ne devant faire qu'un, la pensée artistique qui émane de ces *Cahiers* s'avère décevante, comme empêchée. Et l'on s'étonne moins que la publication ait fait long feu.

Finalement, en complément des cinq articles du dossier, le DOCUMENT ARCHIVISTIQUE du présent numéro est consacré à une création théâtrale significative, due à la plume de Jean Després, mieux connue comme auteure de radioromans qu'en tant que dramaturge. « Autour de *La cathédrale...* (1949) de Jean Després » entend donner un aperçu du contexte socioculturel dans l'immédiat après-guerre, identifier les nombreux artisans qui ont vécu cette aventure et faire état de la réception critique entourant cette pièce, restée inédite, à l'aide

5. Notons au passage que ni *Initiation à l'art dramatique*, de Béraud qui s'était tout de même vu décerner le Prix David, ni *Les Cahiers des Compagnons* ne figurent dans le monumental *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, publié chez Fides à partir de 1978. Il est vrai qu'aucun périodique n'y est recensé, pas même le numéro unique de *L'Annuaire théâtral*, que fait paraître Georges-H. Lévesque en 1908. S'il n'est pas permis d'en conclure que les revues sont jugées indignes de figurer dans le champ littéraire, on peut dire que les recueils d'essais à signatures multiples qui s'y retrouvent pourtant, se voient gratifiés d'une importance légitime et... enviable.

de photos, de maquettes, de coupures de presse et de la transcription d'un court extrait de l'œuvre. Yves Raymond et moi-même avons voulu en quelque sorte rassembler diverses traces de cette production controversée qui a, sans aucun doute, souffert du triomphe contemporain de *Tit-Coq*. On peut penser que cette production mérite d'avoir une meilleure place dans l'histoire de la dramaturgie québécoise, et que son étude plus approfondie, qui viendra à son heure, permettrait de mettre en lumière plusieurs des archétypes dont s'est nourrie l'écriture dramatique au Québec jusqu'à tout récemment.

Une première remarque servira de conclusion, bien sûr provisoire, au présent dossier. En lisant ces textes, on ne peut se défendre du sentiment de flottement qui entoure la question de la modernité théâtrale au Québec. Cette problématique appelle d'autres analyses, et il est probable que la recherche comparée offrirait sa part d'éclaircissements, en gardant à l'esprit les critères avancés par les créateurs eux-mêmes – qu'en a-t-il été du théâtre moderne, par exemple dans des cultures d'origine coloniale comme le Mexique, le Brésil ou le Canada anglais? Cela dit, au Québec, les années 1930 et 1940 constituent, à n'en pas douter, une période de transition cruciale où s'opposent et se définissent des « lieux » qui sont autant de *topoi* d'une réalité artistique, à la fois mouvante et statique. L'analyse de certains aspects de la période choisie, marquée par la volonté de refonder et d'établir le théâtre sur des bases durables, n'épuise pas les investigations qui devraient être conduites par les historiens, les sociologues et les idéologues, dans la mesure où, justement, on soupçonne que la « pression moderniste » n'a pas dépendu que de l'influence, souhaitée ou subie, de forces exogènes, qu'elle a relevé aussi des conditions objectives d'une société en pleine mutation⁶. À cet égard, il faudrait méditer la réflexion d'un Fernand Dumont qui voyait dans ce moment de crise collective « non pas une liquidation des idéologies anciennes, mais plutôt le recommencement de leur déchiffrement » ([1981] 1987 : 288). Le sociologue allait même jusqu'à qualifier de « première révolution

6. Faute d'espace et – il faut le dire – à cause des délais serrés qui ont affecté l'élaboration de ce dossier, il n'aura pas été possible d'y accueillir des articles traitant du rôle des femmes, dans tous les aspects de la pratique théâtrale, que ce soit par exemple une dramaturge comme Yvette Ollivier Mercier-Gouin ou une vedette du burlesque comme Rose - La Poudre - Ouellette. Il faudra bien un jour examiner l'activité de compagnies comme le Théâtre du Rire, dirigé par l'auteur-acteur Henri Poitras, et L'Arcade (1939-1947) qui n'a pas encore fait l'objet d'une étude sérieuse, malgré l'importance de ce théâtre montréalais dans la dynamique culturelle de l'époque. De même, il y aurait lieu de se pencher sur l'apport de René Provost qui a fondé une école d'art dramatique à Hull en 1945 et sur la troupe des Comédiens de Québec, fondée en 1941, où s'illustrèrent les Pierre Boucher, Aline Caron et Pierre Thériault. Ces quelques exemples suffiront à démontrer que bien des facettes des années 1930-1950 restent à étudier.

tranquille • cette période 1930-1950 où une indéniable ébullition théâtrale a été constatée. Voilà qui devrait stimuler d'autres analyses.

Dans le même ordre d'idées, je dirais en guise de deuxième et dernière remarque au terme de cette présentation que, à l'encontre de l'appréhension de certains, la revue d'études théâtrales qu'est *L'Annuaire théâtral* s'intéresse et continuera de s'intéresser aux questions historiques touchant le théâtre au Québec. Je pense nécessaire de réitérer l'invitation déjà faite par Chantal Hébert, à tous les chercheurs (numéro 21), de soumettre des projets d'articles, des études, voire des « thématiques porteuses », car la revue a besoin de l'apport de tous ceux qui veulent enrichir la compréhension de l'activité théâtrale du passé québécois, depuis la Nouvelle-France. Un appel est par conséquent lancé à tous, sans qu'il soit nécessaire pour quiconque d'attendre l'annonce d'un dossier spécifique, afin de nourrir un volet proprement historique qui, dès lors, s'inscrirait de façon régulière en ces pages.

Bibliographie

- BÉRAUD, Jean ([1934] 1936), *Initiation à l'art dramatique*, Montréal, Éditions Variétés.
- BORDMAN, Gerald (1987), *The Concise Oxford Companion to American Theatre*, New York & Oxford, Oxford University Press.
- BOURASSA, André-G. (1981), « Vers la modernité de la scène québécoise – Influence des grands courants du théâtre français au Québec (1898-1948) », *Pratiques théâtrales*, n° 13 (automne), p. 3-26.
- BOURASSA, André-G. (1982), « Vers la modernité de la scène québécoise – Les contre-courants 1901-1951 », *Pratiques théâtrales*, n° 14-15 (hiver-printemps), p. 3-31.
- DUMONT, Fernand ([1981] 1987), « Une révolution culturelle ? », dans Fernand DUMONT, *Le sort de la culture*, Montréal, l'Hexagone, p. 285-309. (Coll. « Positions philosophiques ».)
- DUPUIS, Xavier (1995), « Loi de Baumol », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 551-552.
- GOBIN, Pierre B. (1980), « Les années difficiles : crises et renaissances des théâtres à Montréal 1929-45. Problèmes de répertoire », *Histoire du théâtre au Canada/Theatre History in Canada*, vol. 1, n° 2 (fall), p. 124-134.
- VÉRONNEAU, Pierre (1979), *Le succès est au film parlant français (Histoire du cinéma au Québec I)*, Montréal, La Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma. (Coll. « Les Dossiers de la Cinémathèque ».)

Jean-Marc Larrue
Collège de Valleyfield

Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières¹

Le premier quart du xx^e siècle aura été l'ère des grandes premières au Québec comme ailleurs, au Québec plus qu'ailleurs. Car si la scène québécoise d'alors n'est pas restée étrangère et insensible aux innovations techniques, à la révolution de la mise en scène, au renouveau du répertoire ou à la redéfinition du jeu théâtral qui caractérisent la modernité, elle a aussi été marquée à l'échelle locale par le développement fulgurant du théâtre professionnel francophone. De l'ouverture du modeste Théâtre des Variétés en 1898 à celle du Stella (futur Théâtre du Rideau Vert) en 1930, il ne se passe pas une saison sans qu'apparaisse une troupe ou qu'ouvre une scène francophone. Certaines années, le public canadien-français de Montréal peut compter jusqu'à huit scènes régulières, tous genres confondus, pour se divertir. À celles-ci s'ajoutent une multitude de scènes éphémères et de spectacles de circonstance. Parallèlement à cela, il y a les vastes et prestigieuses scènes anglaises, les productions amateurs et le théâtre yiddish. Bref, il s'agit là de ce que

1. Cet article découle de recherches portant sur l'avènement et l'évolution de l'institution théâtrale au Québec, menées dans le cadre des travaux du Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique (GRAFICS), et financées par le Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec et le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada. Cette recherche a débuté en 1994.

l'on peut appeler les années folles du théâtre au Québec, des années folles décalées par rapport à celles que décrivent les livres d'histoire, puisqu'elles s'étendent de la fin du ^{xx}e siècle à la Crise de 1929.

Cette période d'effervescence présente le spectacle paradoxal de la consolidation dans la précarité, de la pérennité dans l'éphémère. En dépit des fermetures de salles, des dissolutions et remaniements de troupes, des faillites, le théâtre vit au Québec en se multipliant et en se diversifiant. Et ce théâtre s'alimente largement aux sources mêmes de la révolution théâtrale majeure du début du siècle en Europe dont les percées ont des répercussions indéniables sur les scènes locales, qu'elles soient françaises, anglaises ou yiddish (voir Larrue, 1993 : 183 et suiv. ; 194 et suiv. ; 225 et suiv.).

Dans son ensemble, le théâtre qu'on peut voir au Québec jusqu'à la Crise est un théâtre de son temps. Les troupes de tournée américaines, qui se succèdent hebdomadairement dans les grandes salles montréalaises et qui passent régulièrement à Québec, offrent au public local des spectacles inégaux sans doute, mais bien rodés et tout à fait récents. Ces spectacles, issus ou inspirés des principaux théâtres de Broadway, sont souvent des adaptations américaines des plus grands succès parisiens et londoniens. Et comme Paris et Londres sont les capitales incontestées du théâtre occidental à cette époque, le Québec bénéficie du coup d'une fenêtre privilégiée sur ce qui se fait dans les centres les plus dynamiques qui soient. C'est à tort qu'on objecterait, et on l'a beaucoup fait, que la médiation new-yorkaise a réduit le théâtre européen – le théâtre qui se joue à Paris et à Londres est aussi allemand, italien, russe, suédois – à une vulgaire activité commerciale d'où aurait disparu tout souci artistique. La réalité est plus complexe et plus nuancée. Si le théâtre américain est une industrie, au demeurant fort lucrative, il ne cesse de varier ses produits et d'étendre son marché. Il est toujours en quête de nouveaux spectacles et à l'affût de nouveaux publics. S'il ne favorise pas les expériences risquées, il ne dédaigne pas l'avant-garde une fois que celle-ci a gagné en notoriété.

Le lien du public québécois avec le mouvement théâtral moderne – puisque c'est bien de cela qu'il s'agit ici – ne dépend pas du seul canal new-yorkais. Chaque année depuis 1896, des artistes francophones européens séjournent au Québec et parfois s'y établissent. Lorsque survient la Crise, le public québécois a eu l'occasion de voir sur ses scènes des représentants – parfois les vedettes et les troupes entières – de la plupart des théâtres parisiens réputés, les théâtres de boulevard, bien sûr, mais aussi les institutions prestigieuses comme la Comédie-

Française et l'Odéon. Il a également accueilli des artistes du Vieux-Colombier, du Théâtre de l'Œuvre, du Théâtre d'Art, de l'Atelier. Les scènes anglaises locales présentent régulièrement des artistes venant des horizons théâtraux les plus variés, des États-Unis, d'Angleterre et d'Irlande. Quant au public yiddish, il a droit à tout l'éventail du théâtre juif, des spectacles traditionnels à grand déploiement aux expériences de troupes d'avant-garde comme la Vilna². Toutefois, la diversité et le dynamisme ne sont pas des garanties de qualité ni de succès. Les productions américaines ou anglaises de passage sont bien rodées, bien équipées, mais elles sont inégales. Leurs grandes vedettes ne sont pas toujours à la hauteur de leur réputation. Que leur importe ! Un échec relatif à Montréal ou à Québec ne saurait altérer leur réputation. Quant aux artistes français de renom en tournée, ils offrent généralement des productions tronquées, sans la scénographie d'origine, et s'entourent d'interprètes de seconde zone – parfois rencontrés sur des ponts de transatlantiques ou recrutés à New York à la dernière minute³.

Les troupes locales, c'est-à-dire animées par des artistes canadiens-français ou européens établis au Québec, ne sont pas irréprochables non plus. Certes, leur vitalité, leur générosité, leur audace étonnent, et elles ne manquent ni d'ambition ni de savoir-faire. Mais elles sont contraintes à un rythme de production qui les place continuellement dans une situation intenable. Dès les années 1880, les troupes américaines de passage à Montréal avaient adopté la formule de la présentation hebdomadaire – une troupe différente arrivant avec un spectacle inédit tous les lundis –, et, concurrence oblige, les premières troupes locales crurent justifié le changement d'affiche toutes les semaines. Déjà à l'époque du Théâtre des Variétés, la règle était bien établie. Personne ne la remit jamais en cause⁴ ! Le résultat est que, pendant des décennies, les troupes locales se sont astreintes à changer de spectacle tous les lundis, et répétaient la pièce à venir

2. Originaire de Vilnius, en Lithuanie, qui joue au Théâtre Saint-Denis de Montréal en juin 1924.

3. Habituellement, les vedettes en visite recrutent la plupart de leurs partenaires à New York même, pour des questions de coût et de commodité. Il y a alors une petite colonie d'artistes français à New York dont profitent les vedettes de passage. Celles-ci font appel aux services d'imprésarios américains pour constituer leur troupe et organiser leurs tournées. Déjà en 1880, les choses fonctionnent ainsi lorsque Sarah Bernhardt entreprend sa première tournée nord-américaine.

4. Et, pourtant, le marché de 1880 et celui de 1929 sont très différents. Aucune étude de l'époque, aucun commentaire d'artiste, de directeur de salle ou de troupe n'évoque la nécessité économique de ce rythme insoutenable. On comprend d'autant moins cette pratique qu'il n'est pas rare qu'une pièce soit reprise deux ou trois fois dans la même saison par la même troupe sur la même scène.

tandis qu'elles jouaient la pièce en cours – à raison de 8 ou 10 représentations par semaine. Comment, dans ce contexte, espérer autre chose que des productions bâclées, exemptes de ce souci d'unité pourtant si cher à la modernité ? Non seulement ce sauve-qui-peut hebdomadaire empêchait tout recul critique, mais il tuait dans l'œuf la moindre velléité de réflexion créatrice. C'était pour l'essentiel l'ère du *star system* ! Les artistes s'en sortaient comme ils pouvaient, en comptant sur la chance, sur l'aide indispensable du souffleur et sur la compréhension du public. Et cette frénésie de la production n'affectait pas que les interprètes. Elle rendait impossible l'éclosion de la scénographie – donc du métier de scénographe – et forçait les quelques dramaturges locaux professionnels, ceux qui vivaient de leurs cachets, à produire à la chaîne et sous des titres différents les variantes d'une seule pièce, puisant allégrement chez d'autres, ici quelques répliques, là un personnage, ailleurs une partition (pour les revues). Jean Béraud évoque sans le nommer cet auteur (qui pourrait bien être Paul Gury, Henri Letondal ou Armand Robi) qui proclame avoir écrit 22 pièces en moins de quatre ans à raison de quatre jours de travail par pièce⁵.

Bien sûr, il y eut des exceptions : celles, heureuses et dues au hasard, que provoque parfois la distribution par emplois quand une troupe est équilibrée et homogène et quand ses principaux artistes maîtrisent déjà telle ou telle pièce reconnue du répertoire ; celles, moins rares, qui relèvent d'initiatives originales ou qui proviennent d'amateurs chevronnés. Mais dans ces deux derniers cas les règles de production sont radicalement différentes. Et c'est précisément quand les contraintes d'échéance hebdomadaire et de distribution par emplois sont abandonnées que sont créés les spectacles les plus mémorables – quoique pas nécessairement les plus réussis – de la période. On pourrait, dans cette veine, classer toutes les tentatives symbolistes de troupes comme le Théâtre Intime ou les Compagnons de la Petite Scène qui se risquent à appliquer quelques-uns des principes de Jacques Copeau, en jouant sur des scènes stylisées presque vides, des drames sans drame⁶ ! S'il est vrai que ces calques, souvent maladroits,

5. Un peu plus, avoue-t-il, pour les opérettes, « de façon à écrire quelque chose de plus solide et de moins *cliché* » (cité dans Béraud, 1958 : 198).

6. C'est sur la scène du New Empire, à Montréal, que des artistes locaux, regroupés par Henri Letondal et Antoinette Giroux sous le nom de Petit Théâtre, tentent une première expérience « moderne » en créant, dans des décors minimalistes, une pièce sans intrigue de Charles Vildrac intitulée *Le paquebot Tenacity*. Ce spectacle surprenant, qui a lieu le 31 mars 1922, incite une autre troupe, les Compagnons de la Petite Scène, que dirigent Alfred Vallerand et Georges L. Fortin, à présenter en mars 1923 les deux premiers actes de *Mort à cheval* d'Henri Ghéon dans la grande salle du

n'instaurent aucune tradition et n'ont aucun effet sensible sur la pratique dominante, ils ont au moins le mérite de briser les moules et de soulever des débats passionnés et passionnants⁷ sur le rôle de l'art théâtral, sur sa nature et sur le concept d'avant-garde.

Les innovations de Julien Daoust, plus personnelles, ont un tout autre retentissement parce qu'elles sont du domaine professionnel. Dès 1902, Daoust opte pour le principe de la production unique, en recrutant une troupe de professionnels pour un spectacle précis et se donnant des mois pour le mener à terme. La *Passion* de Germain Beaulieu, qu'il crée sur la vaste scène du Monument-National le 10 mars 1902, tranche sur les spectacles francophones ambiants par l'ampleur de la distribution et de la scénographie et par la minutie de Daoust qui n'est cependant pas sans faille. On sent l'autorité et la vision d'un créateur dans cette production imposante, mais la direction d'acteurs est lâche au point qu'il n'existe ni équilibre ni harmonie dans l'interprétation laissée à la bonne volonté de chacun. On hésite donc à parler de mise en scène au sens moderne du terme. Cette réserve mise à part, on doit souligner le caractère hautement innovateur de l'entreprise. La formule a du bon – on sait que cette *Passion* a attiré les foules –, et Daoust la reprend annuellement⁸ sans toutefois resserrer l'encadrement de ses comédiens. Il y a lieu de se demander, vu ce succès populaire et critique, pourquoi Daoust n'a pas fait école. Peut-être est-ce dû au fait que le risque inhérent à de tels projets était trop grand pour des compagnies composées en grande majorité d'artistes étrangers engagés pour une saison entière et en fonction d'emplois clairement précisés par contrat.

Daoust ne s'est pas contenté d'appliquer sa formule au seul mélodrame populaire. Il l'a aussi utilisée dans *La belle Montréalaise*, une des premières revues québécoises à succès, et dans cette bien intrigante *Fin du monde*, due

Monument-National. Le décor est constitué de rideaux monochromes, et les comédiens portent tous des blouses blanches identiques. L'avant-garde, puisque c'est bien de ce mouvement que se réclament ces groupements, suscite la formation d'autres troupes, plus éphémères cependant, tel ce Théâtre Intime, actif à l'automne de 1923, qu'animent Honoré Vaillancourt, Henri Letondal – omniprésent –, Élisabeth Gareau et Camille Bernard.

7. Lire à ce propos l'échange de correspondance entre Vallerand des Compagnons de la Petite Scène et Letondal, auteur, comédien et critique à *La Patrie* (Letondal, 1924 : 18).

8. Ainsi, la scène du Monument-National accueille *Le triomphe de la Croix* (en mars 1903) et *Pour le Christ* (en avril 1904), selon le même mode de production.

également à Beaulieu, par laquelle il réalise une première tentative d'intégration du cinéma au théâtre. Présenté à Montréal en mai 1907, cet étonnant spectacle se déploie dans un décor fait d'écrans sur lesquels sont projetées des scènes apocalyptiques qu'accompagnent des jets de fumée et des effets de lumière. Là encore, Daoust travaille en toute liberté. Il crée une troupe sur mesure pour ce spectacle et en retarde la présentation jusqu'à ce qu'il soit prêt. Pas d'échéance hebdomadaire, pas d'emplois imposés !

Les années 1930 n'ont donc rien inventé ! Qu'il s'agisse de dramaturgie, de mode de production, de jeu théâtral ou d'esthétique, elles n'ont que perpétué des pratiques nées au cours des trente années précédentes, en les consolidant, en les enrichissant à l'occasion. Qu'on en juge ! Depuis *Le chemin des larmes* de Daoust, le mélodrame populaire n'a pas cessé de se développer. Gury a créé des pièces déchirantes à partir des sujets les plus scabreux de l'heure : la drogue, la prostitution, les maladies vénériennes. Son succès, qui est considérable⁹, incite d'autres auteurs à suivre la même voie. Puisant dans un fait divers pathétique, Léon Petitjean et Henri Rollin donnent au théâtre local son plus grand succès de tous les temps. Nous sommes en 1922 ! Il s'agit, bien sûr, d'*Aurore l'enfant martyre*, pièce dont l'influence et la carrière se maintiennent au cours des vingt années subséquentes. De toute évidence, le mélodrame populaire se porte très bien en 1930. Le burlesque, qu'on avait d'abord cru réservé à des petites salles sans prétention (sur le boulevard Saint-Laurent à Montréal, par exemple), a désormais pignon sur rue. Il séjourne épisodiquement dans les plus grandes salles – anglaises et françaises – de Montréal et de Québec et fait un malheur ailleurs dans la province. Pourtant, sous cette vitalité apparente sourd une profonde crise, car le théâtre se développe mais ne se renouvelle pas.

En 1930, en pleine crise économique, quelques artistes aimés du public, Fred Barry, Albert Duquesne, Marthe Thiéry, Antoine Godeau et Antoinette Giroux (bientôt suivis d'Henri Letondal) ont une initiative qui leur vaut d'emblée la sympathie et la bienveillance des critiques. Ils annoncent avec tout l'éclat requis leur intention de réformer la scène montréalaise et, pour ce faire, s'installent au Chanteclerc qu'ils rebaptisent Théâtre Stella. Ils sont imités par un autre groupe, principalement formé par des artistes français de passage, qui prennent

9. Gury domine sans partage les scènes locales entre 1917 et 1925 avec des pièces comme *Les dopés*, *L'esclave blanche*, *Mortel baiser*, *Drogue*, *alcool et jazz*.

possession de la scène du fameux Théâtre Gayety (actuel Théâtre du Nouveau Monde) dont le nouveau nom, Théâtre des Arts, dit assez les ambitions. Cette dernière troupe s'arroge tout naturellement le titre de Comédie française de Montréal. Or ces tentatives de réformes ne sont ni nouvelles, ni durables, ni crédibles. Elles ne sont sans doute même pas sincères ! Comment des artistes expérimentés pourraient-ils croire en un changement radical de leur pratique quand ils ne cherchent pas à modifier le mode de production dans lequel ils l'exercent ? Il s'agit là d'une opération de *marketing* dont le public n'est pas dupe.

Le théâtre n'a pas voulu ou n'a pas su se renouveler et il n'a pas su non plus se redéfinir – se « repositionner », diraient les économistes – dans un marché où la concurrence est pourtant terriblement vive. Le cinéma qui, vingt ans plus tôt, tenait du divertissement artisanal, loge maintenant dans des « palaces » et bientôt dans des « super palaces » qui poussent dans toutes les villes ou tous les quartiers et qui rivalisent de confort, de gigantisme et de luxe clinquant. Face à cet adversaire triomphant, le théâtre fait bien piètre figure. À son tour, il évoque l'artisanat, pour ne pas dire le misérabilisme, et ce ne sont pas les déclarations d'un Barry ou d'une vedette parisienne de passage qui infléchiraient le cours des choses. La crise du théâtre, accentuée par la crise économique, n'est d'ailleurs pas un phénomène exclusivement québécois. C'est un problème que vivent tous les théâtres d'Occident ou peu s'en faut.

Au Québec la crise est dévastatrice parce que l'institution théâtrale est autonome. Certes, il y a longtemps que le Québec produit des spectacles en grand nombre – ce qui est remarquable et exceptionnel, et on ne le souligne jamais assez, pour une population d'à peine trois millions de personnes. Mais quand on sait que l'apparition du théâtre professionnel local au Québec, dont le symbole reste l'inauguration du Monument-National de Montréal en 1893, découlait de la volonté des francophones d'affirmer et de préserver leur identité culturelle, on comprend mieux ce que représente la désertion des salles de théâtre au profit des salles de cinéma. Qu'offre-t-on dans ces salles ? Une succession, à un rythme effréné, de films étrangers, majoritairement américains ! S'il est vrai qu'un public doit, d'une façon ou d'une autre, trouver dans son théâtre et voir sur ses scènes un écho de ce qu'il est, que dire du cinéma projeté au Québec qui provient exclusivement de l'étranger ? Si le Québec produit son théâtre, il ne produit pratiquement pas de cinéma.

En 1914, Montréal comptait huit troupes francophones relativement stables. Au début des années 1930, à part le Stella, qui fait à peine ses frais – pour un

temps –, et la Société canadienne d'opérette d'Honoré Vaillancourt¹⁰, qui offre une trentaine de spectacles annuellement, rares sont les troupes qui survivent plus d'une saison. La situation du théâtre anglophone est pire encore. La dépendance des Canadiens anglais par rapport au théâtre américain est quasi absolue, de sorte que lorsque les magnats new-yorkais décident de limiter les tournées durant et après la crise économique, le public anglophone de Montréal est tout simplement privé de théâtre.

Le mal dont souffre le théâtre n'a donc rien de conjoncturel, sinon il aurait pu, comme le cinéma, profiter de la reprise économique. Alors que le cinéma innove avec l'avènement du parlant, le théâtre s'embourbe dans ses habitudes. La vieille bête ne meurt pas, elle s'obstine dans ses façons obsolètes – dont l'échéance hebdomadaire – et se complaît dans un répertoire qui ne séduit plus personne. En 1935, le Stella ferme ses portes.

Cependant, la fermeture du Stella ne marque pas la fin – même temporaire – du théâtre professionnel au Québec. Quoique plus rares qu'auparavant, les tournées d'artistes français continuent grâce aux initiatives d'imprésarios comme Albert Gauvin ou Jos Cardinal, et les grands théâtres anglais du Québec accueillent encore, à l'occasion, des vedettes américaines et européennes. Même les artistes locaux poursuivent leurs activités : quand ils ne sont pas en tournée, ceux du burlesque et du mélodrame vont de scène en scène, au gré des changements de vocation des établissements ; quant aux interprètes du théâtre de répertoire, ils réapparaissent ici et là dans des troupes éphémères, pour quelques semaines, partageant leur temps entre la scène et la radio. Bref, la fermeture du Stella n'a rien d'une catastrophe, mais elle revêt une grande valeur symbolique. Elle correspond à la fin d'un cycle et au commencement d'un nouveau duquel résultent de profonds changements.

On peut en relever trois principaux dont, en premier lieu, la séparation des publics et l'éclatement des genres. Palpable dès le début des années 1920, cette scission est vite consommée. Le public bourgeois, urbain et lettré délaisse complètement, jusqu'à les ignorer, le mélodrame, la revue populaire et le burlesque. La critique, animée justement par des bourgeois lettrés et urbains, fait de même.

10. Durant les huit années qu'elle occupe la grande salle du Monument-National, la Société canadienne d'opérette, fondée en 1921, a présenté 270 spectacles, principalement des opérettes et des opéras comiques français. Cette activité formidable et l'effervescence qu'elle provoque dans le milieu sont soudainement freinées par le décès de Vaillancourt, son fondateur, le 25 janvier 1933.

En conséquence, on ne trouve aucun écho dans la presse de l'époque des activités du Théâtre National ou du Théâtre Canadien – pour prendre des exemples montréalais –, sinon quelques petites annonces publicitaires éparses et irrégulières. Il devient difficile dès lors de suivre le parcours des Olivier Guimond, Arthur Petrie et Rose Ouellette. Pourtant, on sait que le burlesque et le mélodrame ont longtemps continué à attirer les foules. On sait aussi que ces genres ont développé des modes de production et de fonctionnement originaux, faisant une place de choix à l'improvisation et aux *lazzi*, empruntant largement à des œuvres antérieures. Le théâtre burlesque dispose même d'un riche fonds de canevas, de situations et de personnages – voire de *sketches* entiers – constitué au fil des décennies par des artistes de variétés d'Europe et des États-Unis¹¹. Ces deux genres développent aussi leurs propres valeurs fondées sur ce que l'on pourrait qualifier, à l'instar de Pierre Bourdieu et Jacques Dubois, de « théâtre de masse »¹².

En second lieu, on remarque, et c'est là un autre changement structurel important, que ces genres populaires sortent de plus en plus des grands centres urbains de la province. Grâce à Jean Grimaldi et à Henry Deyglun entre autres, le théâtre de tournée, qui est essentiellement celui du burlesque, de la revue, du mélodrame et des variétés, fait son entrée au Saguenay et au Lac-Saint-Jean, dans le Bas-du-Fleuve, en Abitibi, dans les Laurentides.

En troisième lieu, rappelons que les artistes de la scène qui jouissent de quelque notoriété, ceux du Stella en particulier, se retrouvent en très grand nombre à la radio où ne tardent pas à se développer – dès 1935 – des radioséries et des radoromans au retentissement phénoménal. C'est une invasion massive. On peut se demander s'il faut s'en réjouir ou si le théâtre n'y a pas beaucoup perdu. Qu'auraient fait ces artistes sans la radio ? N'auraient-ils pas défendu la scène autrement ? Auraient-ils trouvé le moyen d'y survivre ? Une chose est sûre, la radio n'a pas radicalement modifié leur méthode de travail. D'autre part, c'est aussi, généralement, le lieu de l'éphémère, du vite fait, du vite consommé. Deyglun, qui avec Letondal est le dramaturge local le plus joué des années 1930, consacrait trois heures par jour à la rédaction de l'épisode quotidien de son

11. Le Théâtre des Variétés de Montréal possède ainsi un imposant fonds légué par Jean Grimaldi et enrichi par les Guimond père et fils, Arthur et Juliette Petrie et Gilles Latulippe.

12. C'est-à-dire des théâtres qui auraient une grande parenté avec « l'immense continent des *littératures de masse*, produites pour toutes les couches sociales n'appartenant pas à la fraction cultivée de la bourgeoisie et prolongeant à leur manière la tradition des *littératures populaires* » (Dubois, 1978 : 131).

radioroman¹³ ! Et on sait que les interprètes n'avaient guère le loisir de répéter avant le début de l'émission, diffusée en direct !

Somme toute, en ce qui concerne l'« autre » théâtre, appelons-le « théâtre de répertoire » – ou *legitimate theatre* dans la tradition nord-américaine –, toute relance doit passer par la transformation des conditions de production et de présentation. Le répertoire a évolué – il n'a rien de dépassé –, et la qualité des artistes du Québec n'est pas véritablement en cause. Mais ce théâtre n'a pas encore de metteur en scène, et ses productions manquent de fini, d'unité, de vision artistique ! C'est cela que déplorent la critique et, à travers elle, une partie non négligeable et très influente des amateurs de théâtre de répertoire. Le théâtre professionnel conventionnel ne pouvant combler les attentes de ces amateurs, généralement plus jeunes et plus avertis que ceux des années antérieures, c'est d'ailleurs que devra venir le vent de changement. Et c'est au cours des années 1930 que ce vent se lèvera.



On ne sera pas surpris d'apprendre que le mouvement réformateur prend naissance dans les cercles amateurs anglophones. Le public canadien-anglais lettré se sent, avec raison, ignoré des grands producteurs de Broadway. Exaspéré par leurs attermoissements, il décide de prendre son destin théâtral en main et de se donner des spectacles qu'il juge dignes de ce qu'il est, c'est-à-dire de qualité. Le 23 novembre 1929, un groupe d'amateurs se réunit au Victoria Hall, à Westmount, et fonde un organisme d'un nouveau genre au Québec, le Montreal Repertory Theatre¹⁴. Le MRT est conçu sur le modèle des Little Theatres ou théâtres d'art qui, en Europe et aux États-Unis, perpétuent la tradition de recherche et de qualité instaurée par André Antoine et son Théâtre libre dès 1888, par le Théâtre d'art de Moscou, par l'Abbey Theatre de Dublin ou, plus près de Montréal, par les Provincetown Players, quatre compagnies bien connues des amateurs anglophones qui président à la fondation de l'organisme. Martha Allan, artiste montréalaise bilingue et riche héritière de la famille Allan, en est la principale

13. L'information provient de Mimi D'Estée : « Il se levait à 4 heures du matin et à 7 heures son texte était terminé » (citée dans Blouin, 1985 : 19). Chaque épisode durait en général quinze minutes, parfois trente.

14. L'organisme s'est d'abord appelé Montreal Theatre Guild of Montreal Inc. Mais la New York Theatre Guild a revendiqué l'exclusivité de l'appellation et a menacé l'organisme montréalais de poursuites. Ce dernier a changé officiellement de nom le 10 mars 1930.

instigatrice. Parmi ses collaborateurs immédiats, elle compte des figures théâtrales bien connues de la communauté montréalaise : Rupert Caplan, Herbert Whittaker, Andrew MacPhail. La charte de fondation du Montreal Repertory Theatre expose clairement en six points les intentions de ses signataires : développement d'un théâtre de qualité par la formation rigoureuse et l'encadrement des artistes, par le choix d'un répertoire moderne et exigeant tout en étant éclectique, par un travail assidu et minutieux. Le MRT entend aussi favoriser l'ouverture de conservatoires et l'éclosion de dramaturges canadiens, d'historiens de théâtre et de critiques¹⁵. La carrière du MRT s'étend sur plus de trois décennies et change profondément le paysage théâtral montréalais et québécois.

En effet, au cours des années 1930 et 1940, l'organisme maintient son credo esthétique et parvient réellement à mobiliser les forces vives du théâtre local. Son mode de fonctionnement souple¹⁶, basé sur le bénévolat, lui permet néanmoins d'accueillir des artistes professionnels aguerris et réputés. De plus, parce que le mandat du MRT ne se limite ni à Montréal ni aux anglophones, le mouvement qu'il instaure affecte immédiatement le théâtre français. Dès sa première saison, le MRT produit deux spectacles en français¹⁷. Il attire ainsi de jeunes talents canadiens-français, dont Yvette Mercier-Gouin (à titre d'actrice puis à titre d'auteure), Gratien Gélinas¹⁸, Olivette Thibault, de même que Henri Letondal et Robert Choquette (à titre d'auteurs). Mais les francophones se sentent un peu à l'étroit dans cette organisation qui reste à dominante anglophone en dépit des efforts de sa fondatrice. Le MRT ouvre donc une section française autonome dès 1933. Pendant près de dix années, cette section, qui prend le nom de Mont-Royal Théâtre en 1938, agit comme une véritable pépinière d'artistes parmi lesquels ne tardent pas à s'illustrer Denise Pelletier, Muriel Guilbault, Yvette Brind'Amour, Pierre Dagenais et Guy Beaulne, pour ne citer qu'eux.

15. On trouvera le sommaire de ce manifeste dans « The Montreal Repertory Theatre : 1931-1961 – A History and Handlist of Productions » (Booth, 1990 : 191 ; voir aussi Booth, 1993).

16. Les fondateurs se sont largement inspirés d'un théâtre de Pasadena, le Pasadena Community House – où Allan a travaillé –, pour élaborer le mode de fonctionnement du MRT. Pour une description plus détaillée, voir Cheney (1925 : 155 et suiv.).

17. *La souriante madame Beaudet* d'André Obey, le 26 février 1931, et *On passe donc huit jours* de Sacha Guitry, le 20 mai suivant.

18. Il a tenu le rôle principal dans le *Cheval de course* de Letondal, le 12 juin 1934.

De façon générale, la critique et le public accueillent favorablement les productions du MRT qui restent amateurs dans leur essence quoiqu'elles résultent d'une réflexion et d'une démarche esthétiques. Les productions, même maladroites ou faibles sur le plan du jeu, font l'objet d'une véritable mise en scène et sont appuyées par une scénographie rudimentaire mais pensée. La section française du MRT, comme du reste la section anglaise, fait de louables efforts pour favoriser l'émergence de dramaturges locaux. Elle organise des soirées « canadiennes » et monte un nombre respectable de pièces d'auteurs québécois. À l'instar de la plupart des groupements amateurs stables, le MRT offre de véritables saisons de théâtre comptant en moyenne cinq à huit pièces différentes, qui donnent lieu à trois ou quatre représentations chacune.

L'œuvre du MRT se trouve indirectement appuyée par une heureuse initiative politique. En 1932, lord Bessborough, le gouverneur général du Canada, institue le Festival national d'art dramatique (ou Dominion Drama Festival). D'abord modeste et de calibre amateur, le festival gagne en prestige au fil des années et a un effet très stimulant sur l'ensemble de l'activité théâtrale dont il marque annuellement le couronnement.

Un mouvement aux ambitions similaires à celles du MRT prend forme chez les francophones, mouvement qui vient cette fois du monde scolaire. Les Compagnons de Saint-Laurent, que fonde le père Émile Legault en 1937, ne sont à l'origine qu'une troupe de collégiens parmi des dizaines d'autres. Mais Legault a de l'ambition. Après une période de deux ans qu'ils consacrent à la présentation de pièces édifiantes, parfois sous forme de jeux médiévaux, les Compagnons de Saint-Laurent se métamorphosent en une organisation amateur et mixte, vouée aux répertoires moderne et classique et à une esthétique inspirée d'abord, à travers Léon Chancerel et Henri Brochet, de la pratique et des théories de Jacques Copeau et du Vieux-Colombier, puis des recherches des membres du Cartel des quatre, Gaston Baty et Louis Jouvet en particulier. Sans abandonner tout à fait le théâtre religieux, la troupe aborde les grands classiques (Molière, Racine, Shakespeare) aussi bien que le répertoire plus contemporain (García Lorca, Anouilh, Giraudoux, Pirandello, etc.).

Les Compagnons de Saint-Laurent demeurent actifs jusqu'en 1952. Quatre ans plus tôt, ils ont abandonné leur statut amateur (1937-1948) et se sont présentés par la suite comme une organisation professionnelle consacrée au théâtre d'art. Mais ce changement vient trop tard. Les membres les plus talentueux, qui sont aussi les plus impatients, l'ont déjà désertée et se lancent dans une entre-

prise autrement ambitieuse : la fondation du Théâtre du Nouveau Monde. Plus encore et mieux que le MRT, les Compagnons de Saint-Laurent ont contribué à réformer les pratiques théâtrales en cours, et l'influence de cette troupe sur le théâtre professionnel, qui était alors en plein désarroi, a été considérable. L'immense majorité des jeunes artistes – plus de 100 – qui émergent après la deuxième guerre mondiale et qui domineront l'univers théâtral des années 1950 à 1970 sont passés par l'école du père Legault.

Les Compagnons de Saint-Laurent ont fait du « tout organique » d'Adolphe Appia leur suprême credo. Sur scène et sous l'autorité du metteur en scène, tout est réfléchi et doit converger vers un but clairement défini et partagé. Le père Legault, à l'image de ses maîtres à penser, ne s'est pas contenté de produire des spectacles ; il a aussi théorisé sur sa pratique de créateur et de formateur et a tout mis en œuvre pour la diffuser. Si, au Québec, la mise en scène moderne s'impose véritablement avec lui, c'est également lui qui, le premier, confère à la scénographie un statut de véritable pratique artistique¹⁹ : « Le décor, au théâtre, ne se dissocie pas du reste des éléments dramatiques. Il est complémentaire d'un tout organique : texte, interprétation, plastique et rythmique de l'acteur, costume, musique, éclairage, grimage, masques » (Legault, 1944 : 13). Mais au-delà des innovations, du sens de la discipline, du souci d'unité, les Compagnons de Saint-Laurent ont eu le mérite de clarifier les concepts de la modernité et de hisser la réflexion théâtrale à un niveau jamais atteint auparavant. Si leur influence dépasse largement celle de toutes les autres organisations de théâtre marquantes au Québec, elle a eu peu d'effets directs sur la dramaturgie québécoise. À cet égard, la contribution de cette troupe est nettement moindre que celle du MRT. Le père Legault avait pourtant appelé de ses vœux le développement d'une dramaturgie nationale forte.

Ce que le MRT et les Compagnons de Saint-Laurent réalisent avec leurs moyens limités – et amateurs –, c'est l'instauration de la modernité théâtrale au Québec. Or ce mouvement, qui n'est ni neuf ni inconnu, n'avait pas encore abordé les scènes professionnelles locales. Dès 1938, la modernité effectue une percée dans ce domaine avec la présentation au Monument-National d'un genre ancien bien que profondément renouvelé pour la circonstance, la revue. C'est Gélinas, un ancien du MRT, qui parvient le premier, avec son *Fridolinons*, à

19. On en voit l'exemple le plus marquant quand il convie Alfred Pellan à signer les décors et costumes de *La nuit des Rois* de Shakespeare, donnée en mars et en avril 1946 au Gesù.

adopter dans une production professionnelle certaines des règles fondamentales de la modernité : une véritable mise en scène²⁰, une unité, la mobilisation de multiples pratiques scéniques (éclairage, musique, scénographie, jeu) convergeant vers un même but. À la différence de Daoust dont il reprend la formule déjà expérimentée, Gélinas délaisse les obligatoires fréquence hebdomadaire et distribution par emplois. En outre, *Fridolinons* repose sur un texte tout à fait original, et l'œuvre est rigoureusement préparée et dirigée.

L'apport de Gélinas ne s'arrête pas là. Si Fridolin, ce garnement attachant, affublé de son inséparable *sling shot*, ne cesse de pulvériser les records d'assistance²¹, c'est parce que sa présence comble un vide. La modernité, en effet, est européenne, et ni les animateurs du MRT ni les Compagnons de Saint-Laurent ne parviennent ou ne cherchent véritablement à la québécoiser. Tant par leur répertoire que par leur jeu, ces troupes ont davantage œuvré à la transplantation sur les scènes locales d'un théâtre étranger qu'à l'édification d'un théâtre moderne proprement québécois. Il ne faudrait cependant pas leur en tenir grief. N'est-ce pas le propre de la modernité de se donner pour universelle et d'ignorer les frontières nationales ? Ce n'est certes pas l'avis du créateur de Fridolin.

Il faut pour qu'il y ait théâtre que l'acteur et le spectateur se fondent et se dissolvent l'un dans l'autre, l'homme de la salle se voyant lui-même et murmurant les paroles de l'homme de la scène du même cœur que lui et en même temps que lui, cette union ne sera jamais aussi totale, en principe du moins, qu'entre un auteur et un public de la même essence, de la même souche, du même passé, du même présent et du même avenir. [Un] théâtre doit être d'abord et avant tout national²².

Gélinas a réussi ce tour de force de concilier quelques aspects essentiels de la modernité théâtrale et les exigences d'un genre populaire typiquement québécois²³ et tombé en disgrâce. Cette conciliation est aussi une réconciliation, car Fridolin séduit autant les amateurs de burlesque et de gros mélodrames que les

20. Il s'est d'ailleurs adjoint un metteur en scène au début de sa carrière.

21. *Fridolinons* 38 donne lieu à 21 représentations, *Fridolinons* 46, la dernière des *Fridolinades*, tient l'affiche pendant 82 jours.

22. Extrait de l'allocution intitulée « Pour un théâtre national et populaire », prononcée par Gélinas à l'Université de Montréal, le 31 janvier 1949, alors qu'il y reçoit un doctorat honorifique.

23. En réalité, la revue d'actualité voit le jour en France dans le dernier quart du XIX^e siècle.

fidèles des Compagnons de Saint-Laurent. Tous trouvent leur compte dans ces spectacles audacieux qui remettent sur scène la langue, les préoccupations, les personnages, bref, l'univers d'ici. Le mouvement lancé par Fridolin connaît un second souffle en 1948 quand le petit garnement s'éclipse en faveur de Tit-Coq, un jeune soldat démobilisé, au destin dramatique. Ce sera alors une formidable consécration pour Gélinas.

En dépit de cela, l'influence de Gélinas reste bien limitée, et son « théâtre national » est l'exception qui confirme la règle. Il faut dire que les circonstances ne sont guère favorables à l'éclosion de la québécoisité sur scène. La deuxième guerre mondiale fait rage, et des formateurs, des metteurs en scène et des interprètes, qui fuient la France et la Belgique occupées, trouvent refuge à Montréal. Leur arrivée subite donne un formidable élan au théâtre local dont les principaux animateurs, à cette époque, sont Gélinas avec ses *Fridolinades* annuelles, Lionel Daunais et Charles Goulet avec leurs Variétés lyriques²⁴ et, bien sûr, les artistes du burlesque et du mélodrame. S'ajoutent à cela, ici et là, quelques spectacles de circonstance ou de tournée. L'afflux d'artistes étrangers qui multiplient les spectacles bouscule le répertoire et balaie définitivement les anciennes façons de faire. La modernité triomphe. Des vedettes comme Ludmilla Pitoëff – épouse, muse et interprète attitrée du prestigieux metteur en scène Georges Pitoëff – et, à sa suite, d'autres artistes formés à l'école du Cartel des quatre rivalisent d'originalité et d'audace dans des productions qui suscitent d'après discussions et qui font école. Comme le souligne le critique Béraud, témoin privilégié de cette brève période, « le monde du théâtre à Montréal est devenu très pittoresque depuis quelques mois [en 1942]. Peut-être est-on en train de voir se former ce que l'on réclame depuis toujours : une ambiance. Un milieu où l'on parle, où l'on pense, où l'on rêve théâtre » (1958 : 245). L'effervescence du milieu et l'abondance des spectacles entraînent la mise sur pied de nombreuses troupes dont le Tréteau, Comœdia, le Jeune Colombier et la Comédie de Montréal (en 1941 seulement). L'occasion est bonne pour de jeunes artistes locaux qui ont travaillé dans les rangs amateurs – principalement au MRT et chez les Compagnons de Saint-Laurent – de se lancer dans la carrière. Une génération d'interprètes naît alors, bientôt suivie d'une génération de dramaturges²⁵ et d'une

24. Fondé en 1936 par Charles Goulet et Lionel Daunais, deux anciens de la Société canadienne d'opérette dont les Variétés lyriques prennent la suite, l'organisme a longtemps logé au Monument-National. Les Variétés lyriques cessent leurs activités en 1955.

25. Dont Jean Després, Arthur Prévost, etc., la génération que Béraud qualifie d'« auteurs mondains ».

première génération de scénographes. La guerre n'est évidemment pas responsable de tous ces changements déjà amorcés, mais elle en a indubitablement accéléré le cours. Et c'est dans cet invraisemblable bouillonnement artistique que s'impose un jeune metteur en scène québécois remarquablement doué : Pierre Dagenais.

Dagenais n'a pas 20 ans quand il fonde sa propre troupe, l'Équipe, en 1942. Son spectacle d'ouverture, *Altitude 3200* de Julien Luchaire, présenté au Monument-National le 14 janvier 1943, est une révélation et marque le début d'une carrière aussi fulgurante que brillante.

La troupe qu'a formée Pierre Dagenais est tout ce qu'on peut attendre d'une équipe de jeunes gens et de jeunes filles qui abordent ensemble la scène après s'être fait remarquer ici et là, après surtout avoir acquis une formation pour le théâtre qui ne tient pas qu'à l'instinct ou à des dispositions de tempérament, mais aussi à une culture générale, à des aptitudes intelligemment développées, à un sens très précis de ce qu'il faut faire ou ne pas faire sur scène (Béraud, 1958 : 250).

La troupe s'impose immédiatement par son professionnalisme et sa rigueur. Dagenais qui, en plus de jouer, assume la direction générale de l'entreprise, hisse la mise en scène québécoise à un niveau sans précédent. Les comparaisons avec le père Legault, cet autre champion de la modernité théâtrale, sont inévitables. Qu'en retient-on ? Legault pratique la mise en scène en tant qu'activité d'animation et de coordination, tandis que Dagenais, un peu comme Gélinas, est d'abord un créateur, extrêmement sensible et plein d'imagination. Plus encore que Gélinas, il a le souci du détail et contrôle rigoureusement chacun des aspects de la création. Ce n'est peut-être pas un pédagogue de premier ordre, mais il dirige ses acteurs avec brio et fermeté. Toutes les productions de l'Équipe portent la marque de cette personnalité artistique hors du commun. L'Équipe n'a vécu que cinq ans, mais cette brièveté n'enlève rien à son importance historique et à sa qualité. La plupart de ses jeunes membres ont d'ailleurs mené par la suite de brillantes carrières²⁶.

Le coup le plus audacieux qu'a tenté et réussi cette jeune troupe bourrée de talents, c'est d'avoir créé *Marius*, la pièce de Marcel Pagnol, le 11 mai 1944, alors

26. Dont Yvette Brind'Amour, Rolland D'Amour, Nini Durand, Muriel Guilbault, Jean-Pierre Masson, Huguette Oigny, Bruno Paradis, Gisèle Schmidt et Janine Sutto.

que tous avaient encore frais en mémoire le film qui venait d'immortaliser le grand acteur Raimu dans le rôle de César – que joua Ovila Légaré dans la production de l'Équipe. Ce fut un triomphe ! Le 7 décembre, la troupe poursuit sur cette lancée avec *Fanny*. Pourtant, de l'avis des contemporains, l'œuvre la plus remarquable de l'Équipe reste le *Songe d'une nuit d'été*, en août 1945, en plein air, dans les jardins de l'Ermitage.

En dépit de ses succès et d'une critique très favorable dans l'ensemble, la troupe cesse ses activités en 1947. Dagenais justifie cette décision par le fait « qu'une troupe qui possède une dizaine d'interprètes et un seul metteur en scène ne peut monter cinq spectacles par saison » (cité dans Grandpré, 1947 : 11). De plus, Dagenais est au bord de la faillite. Il a lui-même financé ses productions, comme Gélinas du reste. Mais le répertoire de l'Équipe n'attire pas un aussi large public que les *Fridolinades*. Pour s'assurer un public d'abonnés stables, l'Équipe doit effectivement produire cinq à six spectacles par saison. C'est aussi ce que font le MRT et les Compagnons de Saint-Laurent. Par contre, ces troupes n'ont pas les obligations d'une organisation professionnelle et peuvent compter sur d'autres revenus que ceux perçus aux guichets. La dernière production de l'Équipe – *Le temps de vivre* de Dagenais lui-même – est un revers artistique autant que financier. Or, les lois du marché d'alors ne permettaient pas l'échec à une petite compagnie.

Dans ce contexte de l'après-guerre, la fin de l'Équipe met en lumière la nécessité de subventionner le théâtre professionnel québécois. Mais quelle est l'urgence ? Dagenais vient à peine de tirer le rideau que Gélinas – encore lui – attire les foules avec un *Tit-Coq* dans lequel une critique enthousiaste répète en fait ce que l'on avait déjà pu écrire sur les *Fridolinades*, en y voyant la preuve de « la naissance éclatante du théâtre québécois » (Laurendeau, 1941 : 34). La fin des années 1940 appartient à cette « tragédie populaire » qui n'en est pas une et qui permet à Gélinas de séduire, encore une fois, tous les publics francophones, y ajoutant en prime le public anglophone et le public yiddish²⁷. Parallèlement à ce succès colossal, l'activité reste florissante. Des troupes amateurs se multiplient dans toutes les grandes villes de la province, prenant pour modèles les Compagnons de Saint-Laurent ou le MRT. Les jeunes artistes professionnels ou aux ambitions professionnelles ne s'en laissent pas imposer et participent à l'euphorie.

27. Le public yiddish assiste nombreux aux représentations de *Tit-Coq* au Monument-National. La pièce connaîtra ensuite une respectable carrière en anglais.

Le succès de Gélinas rachète bien l'échec de Dagenais ! On voit ainsi éclore, au cours de la seule année 1949, la Société VLM (avec Yves Vien, Guy Mauffette et Félix Leclerc), le Rideau Vert (fondé par Yvette Brind'Amour et Mercedes Palomino), le Théâtre d'Essai que Jean-Louis Roux et Jean Gascon, deux anciens des Compagnons, créent avant de se lancer dans la grande aventure du Théâtre du Nouveau Monde.

Plus sensible à l'avancement des arts que le gouvernement de Duplessis, le gouvernement fédéral pressent bien les besoins qui vont découler de cette effervescence. Le théâtre de répertoire est devenu un symbole culturel d'autant plus important que la classe dominante lui attache un grand prix. C'est justement cette classe qui fréquente le MRT, qui suit assidûment la carrière des Compagnons de Saint-Laurent et qui attend fébrilement chaque année les résultats du Festival national d'art dramatique. Le théâtre d'art a son lobby ! Il n'y a rien d'étonnant alors à ce que le gouvernement d'Ottawa crée en cette année 1949 une commission royale d'enquête, présidée par Vincent Massey, dont les conclusions aboutiront en 1957 à la fondation du Conseil des Arts du Canada et à l'instauration du régime de subventions publiques au théâtre.

Les années 1940 se terminent donc en apothéose. L'avenir s'annonce radieux, à moyen terme, et il est indéniable que la modernité a définitivement triomphé de la vieille bête. Le Conservatoire de musique et d'art dramatique, qui existe depuis 1942, recevra enfin son premier contingent d'apprentis acteurs (en 1952). Cependant, deux dangers guettent. La télévision, d'abord, va vider les salles et les scènes, va forcer le théâtre à se définir à nouveau. Mais le pire danger est d'ordre idéologique. La modernité théâtrale se développe en vase clos. Elle mettra souvent en scène un univers d'ailleurs, une langue d'ailleurs, des préoccupations d'ailleurs, bref, tout le contraire de ce « théâtre national » que Gélinas et, avant lui, Daoust – et même Legault – appelaient de leurs vœux !

Bibliographie

- BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France.
- BLOUIN, Louise (1985), « Entrevue avec Mimi D'Estée », *L'Annuaire théâtral*, n° 1, p. 13-24.
- BOOTH, Philip J. (1990), « The Montreal Repertory Theatre : 1931-1961 – A History and Handlist of Productions ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.
- BOOTH, Philip (1993), « Le Montreal Repertory Theatre et les théâtres d'art », *L'Annuaire théâtral*, n° 13-14 (printemps-automne), p. 59-74.
- BOURASSA, André-G. (1988), « Premières modernités (1930-1965) », dans Renée LEGRIS, Jean-Marc LARRUE, André-G. BOURASSA et Gilbert DAVID, *Le théâtre au Québec, 1825-1980 : repères et perspectives*, Montréal, VLB/Société d'histoire du théâtre du Québec/Bibliothèque nationale du Québec, p. 89-110.
- CHENEY, Sheldon (1925), *The Art Theatre*, New York, Alfred A. Knopf.
- DUBOIS, Jacques (1978), *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Fernand Nathan/Éditions Labor.
- GRANDPRÉ, Jacques de (1947), « Saison de travail soigné pour l'Équipe », *Le Devoir*, 1^{er} octobre.
- LARRUE, Jean-Marc (1993), *Le monument inattendu : le Monument-National de Montréal, 1893-1993*, LaSalle, Hurtubise HMH.
- LARRUE, Jean-Marc (1996), *Le théâtre yiddish à Montréal – Yiddish Theatre in Montreal*, Montréal, Jeu.
- LAURENDEAU, André (1941), « À propos de Fridolin et d'art populaire », *L'Action catholique*, 30 janvier.
- LEGAULT, Émile (1944), « Décors pour les Fourberies », *Cahiers des Compagnons*, t. 1 (septembre-octobre), p. 12-13.
- LETONDAL, Henri (1924), « Deux directeurs en quête d'un mécène », *La Patrie*, 23 mai.

Gilbert David
Université de Montréal

L'offensive du théâtre théocentrique

Le messianisme des clercs entre la Crise et l'après-guerre

Nous voici replacés dans la situation privilégiée du dramaturge chrétien au Moyen-Âge. À défaut de la foule immense qui se pressait aux représentations des Mystères sur les parvis, nous avons devant nous des centaines de personnes, image réduite mais exacte de la totale chrétienté, tous les âges, toutes les classes, tous les métiers et tous les degrés de culture, dans l'unité de la foi : religio.

Henri GHÉON,
L'art du théâtre.

P ourquoi proposer une analyse du discours des clercs arrimés à des pratiques scéniques, durant les années 1930 et 1940 au Québec ? Pour deux raisons au moins, qui se recoupent par surcroît. Premièrement, il existe une doxa concernant l'influence des animateurs cléricaux à cette époque, selon laquelle les pères Émile Legault (1906-1983), Gustave Lamarche (1895-1987), Laurent Tremblay (1905-1997) et consorts auraient pavé la

voie, qui au théâtre d'art, qui au théâtre populaire¹. Est-ce qu'une telle généalogie résiste à l'analyse des positions discursives des religieux concernés ? Et sinon, comment faudrait-il caractériser leur apport à la vie théâtrale, ne serait-ce qu'en l'abordant sous l'angle de la réflexivité ? Deuxièmement, l'engagement des clercs dans la pratique du théâtre d'amateurs fut contemporain d'un ensemble d'initiatives visant à renforcer le professionnalisme théâtral. Par conséquent, on se retrouve devant la tâche de détecter la présence – ne fût-ce qu'en creux – des producteurs professionnels dans le discours des animateurs cléricaux, si l'on pense que la clarification des enjeux idéologiques qui sous-tendaient l'activité théâtrale de cette période pourrait aider à comprendre ce qui va effectivement se produire dans les années 1950 et au delà.

Il va sans dire que mon objectif, dans le cadre limité de cet article, est d'abord de baliser un champ qui comprend des pratiques (des spectacles bien entendu, mais pas seulement) et des textes réflexifs, parfois programmatiques, en cherchant à cerner les idéologèmes² activés par ces derniers. Certes, les résultats d'une telle analyse de discours ne me permettront pas de vérifier si les pratiques et les textes de réflexion qui y renvoient furent congruents, mais du moins puis-je espérer préciser ce qui se joue sur le terrain proprement idéologique, au moment où la question du théâtre s'est posée au Québec avec une acuité inattendue à partir des années 1930.

1. Je donne quelques sources, parmi beaucoup d'autres, qui ont forgé cette doxa. Dans *Le père Émile Legault et le théâtre au Québec*, on peut lire : « La naissance des Compagnons de saint Laurent tient, en effet, une place prépondérante dans l'évolution du théâtre au Québec. Remplaçant des conventions boiteuses, périmées et repliées sur elles-mêmes, par un théâtre d'art poétique, dramatique, humain et populaire, le père Legault et sa troupe furent les premiers à donner une orientation précise à la scène québécoise » (Caron, 1978 : 126). Un auteur donne à son texte sur les clercs impliqués dans le théâtre de cette époque le titre « Des éducateurs à l'avant-garde du théâtre québécois » (Tourangeau, 1987). En 1997, le documentaire de Jean-Claude Labrecque, intitulé *L'aventure des Compagnons de saint Laurent*, a reconduit l'idée reçue sur l'importance de cette troupe dans l'histoire du théâtre au Québec, en cédant à la distorsion des faits lorsqu'il donne en guise d'illustration du travail théâtral des Compagnons des séquences de *L'avare*, monté par Jean Gascon, en 1951, au Théâtre du Nouveau Monde...

2. Marc Angenot définit ainsi l'idéologème : « [...] toute maxime, sous-jacente à un énoncé, dont le sujet logique circonscrit un champ de pertinence particulier (que ce soit "la valeur morale", "le Juif", "la mission de la France" ou "l'instinct maternel"). Ces sujets, dépourvus de réalité substantielle, ne sont que des êtres idéologiques déterminés et définis uniquement par l'ensemble des maximes isotopes où le système idéologique leur permet de prendre place. Leur statut opinable s'identifie à la confirmation d'une représentation sociale qu'ils permettent d'opérer » (1982 : 179).

À cette époque, en effet, un mouvement de renouveau chrétien tenta d'apporter une réponse à la déstabilisation de l'idéologie dominante (agriculturisme, anti-étatisme, messianisme) que mit au jour la crise économique au Canada français. Le désarroi qui s'empara alors des élites traditionnelles fut accentué, pense-t-on, par la place qu'était en train de se tailler la culture de masse (radio, magazines, cinéma), sur laquelle le magistère de l'Église n'avait que peu ou pas de prise, du moins dans les grands centres urbains. On sait par ailleurs que l'action des clercs n'a engendré des pratiques scéniques ni homogènes ni seulement édifiantes, et c'est pourquoi les prises de position qui les ont accompagnées demandent à être examinées de manière relationnelle ; car l'impact des initiatives cléricales dans le domaine du théâtre ne peut, à mon sens, se comprendre sans la reconstruction de la topique de son vis-à-vis théâtral, à savoir les professionnels du temps. Au terme de l'examen de cette conjoncture particulière, il y aura lieu de se demander comment le théâtre francophone au Québec a *négocié* son passage de la Crise à l'après-guerre, et dans quelle mesure le discours des animateurs religieux y a contribué.

« Le Moyen Âge retrouvé » : l'écho local d'une maxime française

De nombreux clercs ont été actifs sur le front culturel au moment où, sur fond de crise, s'engagea une lutte à finir pour ainsi dire entre le camp des traditionalistes et celui des « réformistes » de tout acabit. Alors que l'Église contrôlait pourtant le système d'éducation au Québec, son dogmatisme en matière de loisirs, notamment quant à l'observance stricte de la loi du dimanche (qui prohibait les spectacles dits « mondains ») ne donna pas les résultats attendus, et ce dès les années 1920 (voir Laflamme et Tourangeau, 1979 : 280-300). La Crise ne fit que creuser davantage le fossé entre l'épiscopat catholique et la population urbanisée³, qui serait de plus en plus amenée désormais à consommer ce que les autorités religieuses qualifiaient mécaniquement de « productions malsaines ».

La résistance ecclésiastique à la modernité (républicaine et libérale) ne datait pas d'hier, au Québec comme en France, « fille aînée de l'Église ». Dans les années 1930, la crise du capitalisme réactiva le vieux fond de ressentiment antimoderne chez les catholiques aux abois, et ce n'est pas par hasard si la maxime

3. En 1931, 63,1 % de la population québécoise est urbanisée. La même année, Montréal compte un million d'habitants, dont 60 % sont francophones. La population totale de la province s'élève alors à 2 874 662 habitants (Linteau, Durocher et Robert, 1979 : 30-70).

idéologique qui serait appelée à servir de slogan rassembleur des forces religieuses aux visées réformatrices, fut « le Moyen Âge retrouvé ». L'intérêt pour la période médiévale remontait déjà au mouvement romantique (Hugo, Chateaubriand) et, au tournant du siècle, l'œuvre d'un Charles Péguy, qui se déclarait pourtant anti-romantique, puisa abondamment aux sources médiévales de la foi chrétienne. En France toujours, et pour s'en tenir au théâtre, il est certain que Jacques Copeau ne fut pas insensible au renouveau spiritualiste qu'incarna Péguy⁴, et il existe une filiation entre les deux hommes, qui s'exprima à travers la dénonciation des « pratiques infâmes » du théâtre parisien et par le retour au « tréteau nu » qu'annonça « Un essai de rénovation dramatique » (1913). Le rejet d'un certain professionnalisme s'affirma plus encore après la conversion à la foi chrétienne de Copeau en 1924, alors qu'il se retira en Bourgogne avec quelques disciples, dont Michel Saint-Denis et Léon Chancerel, pour se mettre en « état de naïveté » et « rendre à la scène une innocence » (Jomaron, 1989).

Henri Ghéon, un autre disciple français de Copeau, serait appelé à jouer un rôle crucial dans la transmission des idéaux chrétiens au Québec durant l'entre-deux-guerres. En tant qu'animateur en France des Compagnons de Notre-Dame (1925-1930), on lui doit notamment la devise « Pour la foi, par l'art dramatique. Pour l'art dramatique, en esprit de foi » que Legault allait adopter pour les Compagnons de Saint-Laurent en 1937. Dès 1923 Ghéon avait inscrit sa démarche théâtrale dans la perspective d'un retour aux sources médiévales de la chrétienté (voir exergue). Ce recours à un modèle passéiste, reconnu par avance comme l'incarnation même de la « vraie France » et de son « peuple fidèle », avait dès lors toutes les chances de trouver preneur outre-Atlantique⁵.

Au Québec, c'est principalement à travers *La Relève*, une revue fondée en 1934 par des chrétiens laïcs, que transitèrent les préoccupations spiritualistes d'origine française. L'humanisme chrétien (néo-thomiste) d'un Jacques Maritain et d'un Emmanuel Mounier se fraya un chemin jusqu'à des jeunes gens qui étaient prédisposés par leur capital social et scolaire à adopter une vision du monde théocentrique dont le modèle était (re)trouvé au Moyen Âge :

4. France Angers établit clairement le lien entre la pensée de Péguy et l'action réformatrice de Copeau dans son remarquable ouvrage sur *Jacques Copeau et le Cartel des Quatre* (1959 : 21-25).

5. L'essayiste québécois Louis-Marcel Raymond (1915-1972) fait paraître l'essai *Henri Ghéon, sa vie, son œuvre* en 1939, puis *Le jeu retrouvé* en 1943, essai sur les animateurs français de l'entre-deux-guerres. Il signe également plusieurs articles sur le théâtre dans *Le Devoir* et dans différentes revues, dont *La Relève*, entre 1938 et 1954.

Ce n'est pas pour rien que les rédacteurs de *La Relève*, à la suite de Maritain, désireront l'établissement d'un nouveau Moyen Âge. C'est que le Moyen Âge était effectivement un monde ordonné, comportant une hiérarchie précise et rigide dans laquelle chacun avait sa place et y restait, et où Dieu avait la place suprême (Pelletier, 1995 : 258).

Une telle référence fantasmatique au Moyen Âge a pu ainsi fonctionner à la manière d'une (rétro)projection idéaliste, pendant qu'une société bien réelle était en proie à des difficultés autrement plus terre à terre. Accusée d'être responsable de la « perte du sens », la modernité n'aurait été depuis la Renaissance, selon les animateurs de *La Relève*, qu'un long processus de pourrissement social dont la crise économique fournissait, à point nommé, un exemple sans équivoque. L'engagement de plusieurs clercs dans une offensive théâtrale tous azimuts s'inscrit à première vue dans ce procès de la modernité « décadente ».

Toutefois, et ce sera là l'essentiel de mon propos, leur positionnement discursif ne fut pas parfaitement monolithique, et pour cause ! D'abord, il y a les clercs producteurs mais « discrets » sur leurs intentions et, à l'inverse, ceux qui doublent leur pratique d'essais plus ou moins polémiques. Le jésuite Georges-Henri d'Auteuil au Collège Sainte-Marie à Montréal ou l'oblat Laurent Tremblay au Saguenay ne semblent pas avoir éprouvé la nécessité de faire valoir par écrit leur vision du théâtre, alors qu'ils furent l'un et l'autre particulièrement actifs durant les années 1930 et 1940⁶. Leur « silence » sur le plan des écrits dits secondaires ne peut que laisser l'historien perplexe et le renvoyer aux archives pour essayer de comprendre ce qui amena d'Auteuil à monter, par exemple, *Le Cid* ou une adaptation de *David Copperfield* au Gesù, ou ce qui conduisit Tremblay à écrire des drames de propagande catholique, comme *L'abonneux* (1936) ou *Le diable au septième* (1942), de nombreux jeux scéniques et des *pageants* historiques.

Il en fut tout autrement pour Legault et Lamarche qui ont tous deux pris la peine d'explicitier leur point de vue sur le théâtre. L'examen de tels textes, qui forment un corpus relativement mince en ce qui concerne la période étudiée ici, devrait permettre non seulement de cerner leur sens propre, mais aussi de caractériser l'espace interdiscursif auquel ils renvoient. Ainsi, le combat de Legault

6. Georges-Henri d'Auteuil (1900-1978) tint plus tard une chronique dramatique à la revue *Relations*, de 1956 à sa mort.

pour un théâtre de « redressement national » et celui de Lamarche pour un « théâtre du Temple » ne doivent pas être confondus, même s'ils appartenaient forcément, en tant que prêtres, à un appareil idéologique commun. On peut constater d'emblée que la dramaturgie d'un Lamarche (et de combien d'autres clercs qui écrivirent du théâtre à l'époque ?) n'intéressa pas assez Legault pour qu'il la programmât chez les Compagnons de Saint-Laurent. C'est dire qu'en cette matière les animateurs religieux de théâtre n'ont pas constitué un bloc sans aspérités. Voyons cela d'un peu plus près.

Émile Legault ou le salut par le théâtre « à la chrétienne »

Dès le début de son action d'animateur, Legault manifesta le besoin de porter ses orientations théâtrales sur la place publique et, durant toute l'existence des Compagnons de Saint-Laurent (1937-1952), il signa régulièrement des articles dans *Le Devoir* et dans différentes revues, en particulier *L'Action nationale* et *Amérique française*⁷. Au cours de cette période d'une quinzaine d'années, il prit fait et cause pour un théâtre populaire, c'est-à-dire « rassembleur de tout un peuple autour de son âme nationale » (1943a : 87), au nom d'un « humanisme intégral, chrétien et français tout à la fois » (p. 78). En ce sens, il perpétuait de façon tout à fait orthodoxe la vieille idéologie de la conservation qui faisait de la langue et de la religion les fondements de l'identité nationale.

Les signes de continuité ne s'arrêtent pas là. Legault s'appuya sur la solide tradition du théâtre de collège, mais en cherchant à en radicaliser la portée sociale, ce qui entraînait le souci d'en élargir la diffusion, au delà du public captif d'une maison d'enseignement. Ainsi imposa-t-il la mixité des distributions chez les Compagnons – un coup d'audace pour l'époque –, pour établir aussitôt la règle de l'anonymat (jusqu'en 1949). La grande préoccupation de Legault fut à cet égard de « réhabiliter la scène et l'homme de la scène » (1942 : 29), en demandant aux acteurs d'« être les serviteurs de la Beauté », ce qui débouchait sur une sacralisation de leur fonction sociale : « Si le théâtre pourtant est un temple, le temple héroïque de la tragédie ou le temple plein de rire de la comédie, le comédien est, si l'on me permet ce mot, le prêtre de ce temple, la comédienne la vestale chargée de maintenir la vivante flamme qui met un frémissement lumineux sur la beauté mouvante réfugiée dans ce temple » (1943a : 82-83).

7. J'exclurai à dessein les textes de Legault qui furent publiés dans les *Cahiers des Compagnons*, entre 1944 et 1946, puisque l'ensemble de ce corpus est étudié par Yves Jubinville, plus loin dans ce numéro (p. 90-106).

Pour pouvoir se consacrer à temps plein à l'exercice de la « preuve expérimentale que l'art et la foi ne sont pas étrangers » (1942 : 33), l'acteur selon Legault n'avait d'autre choix que de se soustraire à tout mercantilisme, « dans une totale volonté de désintéressement personnel » (p. 32). On notera en passant que, pour parvenir à ses fins, Legault a pu compter sur l'appui financier de sa communauté, les Clercs de Sainte-Croix, sans lequel l'existence durable des Compagnons n'aurait pu être possible⁸. Le « désintéressement » avait donc pour pendant un investissement en espèces de la part d'une communauté religieuse qui a vu dans le théâtre public un prolongement légitime de son apostolat.

L'incursion inusitée d'un prêtre en terrain « profane » n'a pas échappé à Legault qui a pris soin de justifier sa présence en appelant à sa rescousse divers témoignages d'origine française, dont celui de Chancerel qu'il citait de mémoire : « Si vous ne prenez pas le moyen d'intensifier la vie spirituelle d'une équipe dramatique, vous ne sauriez renouveler le théâtre que superficiellement » (p. 30-31). Pour Legault, qui militait en faveur du théâtre « pour le réacclimater avec la pensée chrétienne » (p. 31), la fin justifiait les moyens. Or, tout chrétiens qu'ils fussent, les Copeau, Ghéon, Chancerel et autres animateurs français de l'époque n'étaient quand même pas des prêtres. La passion hétérodoxe de Legault pour l'art dramatique se heurterait tôt ou tard aux exigences du droit canon...

On aura compris que Legault a profité d'une « dispense » des autorités religieuses parce que son activité paraissait apte à contrer efficacement le « mauvais théâtre », voire le cinéma, qualifié d'« effarant médium de dénationalisation et de déchristianisation » (Legault, 1938 : 514). Il ne fait pas de doute que l'Église envisageait d'un bon œil un activisme qui maintenait une partie de l'activité théâtrale sous son autorité morale, au moment où s'effritait l'obéissance à ses diktats concernant les formes de divertissements dans la population. En voulant so-disant « réconcilier le temporel avec le spirituel » (Legault, 1942 : 31) au sein de troupes de jeunes amateurs transmués en prêtres et vestales d'un « rite national ou religieux » (Legault, 1943a : 88), les clercs n'abandonnaient pas pour autant le bâton de la réprobation, puisque toute solution à la Crise que traversait la société réelle présupposait en fin de compte sa subordination à une vision théocentrique du monde : hors du théâtre chrétien, point de salut....

8. Il n'existe pas d'étude économique des activités de cette troupe. Je crois savoir que les membres de la troupe ne recevaient pas de cachets au sens strict, mais qu'ils étaient logés et nourris.

Legault ne se contenta donc pas de préconiser un programme de productions théâtrales d'inspiration religieuse ou tirées du répertoire profane « traité à la chrétienne » mais, fort de ses modèles français, il fit sienne l'indignation d'un Copeau qui avait dénoncé en 1913 « l'accaparement de la plupart des théâtres par une poignée d'amuseurs à la solde de marchand[s] éhontés » (cité dans Legault, 1942 : 31). L'animateur religieux visait par là, sans jamais les nommer précisément, ses contemporains du théâtre professionnel à Montréal, ceux du Stella et de L'Arcade notamment, qui puisaient l'essentiel de leur répertoire dans la dramaturgie parisienne de boulevard. Il est douteux que Legault ait pris la peine d'en juger sur pièces, et on chercherait en vain dans ses écrits, en tout état de cause, une seule critique en bonne et due forme de l'une ou l'autre des productions professionnelles qui furent l'objet, en bloc, de son rejet scandalisé⁹ – la question se pose donc de savoir si on n'a pas plutôt affaire ici à un beau cas de psittacisme discursif. Chose certaine, le directeur des Compagnons se montra totalement insensible aux tensions nouvelles qui animaient les troupes professionnelles de cette période, toujours accusées « de ne pas se hausser aux exigences de leur profession qui sont d'orienter les cheminements intellectuels du peuple moyen » (Legault, 1943a : 77).

Pour le directeur de conscience qu'était obligatoirement Legault de par sa fonction sacerdotale, l'éthique déterminait l'esthétique, indissociable de « la beauté essentielle de Dieu » (Legault, 1942 : 31). L'idéalisme vaguement hégélien par lequel l'œuvre d'art se mesurait ainsi à « une sorte de transcendance à quoi peut se référer l'homme de tous les temps » (p. 35) conduisait Legault à préconiser « cette transposition poétique qui est proprement le fait du créateur artiste » (p. 35) et à repousser « le théâtre bourgeois réaliste¹⁰ » en tant que « péché contre

9. Il faut noter une exception, tardive et curieuse, avec la publication d'un compte rendu dans le programme du spectacle [*Le viol de*] *Lucrece* (Compagnons de Saint-Laurent, mars 1948). Dans ce court texte, Legault commente favorablement la création récente, par l'Équipe, de la pièce de Pierre Dagenais, *Le temps de vivre*, en le félicitant de s'éloigner ainsi des « sartristes ». On sait que cette production fut un échec qui mit fin à l'aventure de la compagnie.

10. La liste est longue des auteurs et hommes de théâtre qui s'attiraient la réprobation de Legault : Antoine, Bernstein, de Wolf, de Porto-Riche, Becque, Meilhac-Halevy, Bataille, l'Ermite. Les vaudevillistes, « Labiche et les sous-Labiche », ne recueillaient pas davantage son approbation. Agitant le vieil épouvantail du sensualisme, Legault versa dans le plus exécrable réflexe punitif : « Si l'on voulait être de bonne logique, il faudrait adjoindre au petit groupe de politiciens français dont le procès va s'instruire à Riom, la masse des directeurs de théâtre, d'auteurs et de comédiens français souvent mâtinés d'israélites qui ont depuis des décades contribué à énerver l'âme française, lui arrachant par bribes le trésor de ses valeurs essentielles » (1943a : 85). On trouve à l'entrée « Riom » du *Petit Robert 2*

l'art » pour lui préférer les « œuvres poétiques » des « Racine, Corneille, Musset, Calderón, Sophocle, Shakespeare, Molière, Claudel, Ghéon, Obey, Giraudoux » (p. 34-35). Le discours de Legault contre les « spectacles qui donnent la nausée » fut d'une rare virulence, et en alléguant que « le comédien assume une responsabilité sociale et qu'on a le droit de lui demander compte de son action » (1943a : 84), il faisait flotter sur ses propos comme une menace d'inquisition.

La diabolisation des professionnels est révélatrice d'une forme d'impuissance, comme si Legault avait pressenti que son action théâtrale, en principe si hostile au « marché » corrompateur, serait tôt ou tard absorbée par celui-ci. Au fil des années, combien de membres des Compagnons n'ont-ils pas fait défection pour fonder des compagnies professionnelles où ils allaient côtoyer les vieux routiers des théâtres si réprouvés par Legault ? En voulant faire du théâtre un instrument de moralisation, car « l'art, qui est la mise en œuvre de la beauté, je veux dire l'art véritable, comporte toujours une émancipation implicite de la chair et de ses humiliations » (p. 86), Legault ne menait-il pas finalement un combat d'arrière-garde, dont les visées furent au mieux paternalistes et au pire obscurantistes, à force de ramener toute l'expérience moderne à un pieux service éducatif ? La modernité théâtrale dont il se réclamait pourtant en invoquant les noms prestigieux d'Appia, de Craig et de Stanislavski, s'inscrivait justement contre l'amateurisme et contre toute servilité de l'art à l'égard de la demande sociale, politique ou religieuse. On me fera valoir qu'en ce temps-là, si pauvre en « théâtre de qualité » ainsi que l'affirment la plupart des historiens, Legault élaborait les principes d'une conscience *moderne* de l'art dramatique. Une telle légende ne résiste pas à l'examen de son discours, étroitement sermonneur. Reste sa pratique. Or rien n'interdit de penser qu'on n'y trouverait pas également matière à un profond scepticisme.

Gustave Lamarche ou le dernier des « fous de Dieu »

Lamarche, un clerc de Saint-Viateur, n'a ni connu la même audience, ni tenu tout à fait le même discours que Legault. La plupart de ses écrits sur le théâtre ont paru dans *Les Carnets viatoriens* (1936-1956), une revue qu'il a fondée. Auteur

ces lignes éclairantes : « Le *procès de Riom* débuta en février 1942 afin de juger des hommes politiques : Blum, Daladier, G. La Chambre, et des militaires : Gamelin et Jacomet, accusés d'être responsables de la guerre de 1939 et de la défaite de 1940 ; ils avaient été préalablement condamnés par Pétain. Les débats, qui tournaient à la confusion du régime de Vichy, furent suspendus en avril 1942, sans conclusion. Les accusés furent maintenus en prison et, pour la plupart, livrés aux Allemands. »

dramatique prolifique – avec une trentaine de pièces jouées dans les collèges ou lors de rassemblements religieux –, il fit souvent précéder celles-ci de préfaces et autres textes liminaires. En outre, entre 1938 et 1952 surtout, il prononça plusieurs conférences, restées inédites, qui ont porté sur le théâtre.

Au début des années 1970, Lamarche, en reliant son expérience théâtrale aux mystères médiévaux, pouvait encore affirmer être convaincu de l'effet absolument performatif du verbe dramatique, dans une perspective explicitement théocentrique. Il put ainsi alléguer en avoir déjà fait la preuve en rappelant qu'à la suite d'une représentation de sa *Défaite de l'enfer* (1938), « jouée en plein air dans la montagne de Rigaud devant 10,000 spectateurs, tout le monde se précipitait à confesse et entendait la messe de minuit qui faisait suite à la représentation ! » (1973 : 29). Et d'en conclure : « Le peuple, – et le théâtre est fait pour lui, et non pour les "intellectuels", souvent aussi secs que savants, – obéissait à l'art, et je crois bien que quand un peuple a trouvé cette obéissance, il est près de trouver l'obéissance à Dieu lui-même » (p. 35).

Les frissons triomphalistes du théâtre de masse ne furent pas l'apanage que de l'Église canadienne-française. Entre 1920 et 1945, s'était répandu partout en Europe, sous les régimes fascistes et communistes, ce type de spectacles qui, à travers le déploiement hyperbolique de symboles archaïques, célébraient l'appartenance au Parti, à la Nation, au Chef ou à Dieu – quand ce n'était pas un mélange de ces figures. Pour Lamarche, dont le nationalisme allait de pair avec la glorification de la foi chrétienne, le théâtre fut à l'évidence un lieu paraliturgique : « J'ai un peu fait semblant d'écrire pour les théâtres de collèges qui sont ici, au Canada, très florissants, mais en réalité j'avais précisément en vue la grande scène "catholique", celle qui doit attirer à elle pour l'exalter la masse chrétienne... » (cité dans Corriveau, 1976 : 193).

Idéologiquement déterminée par « l'intervention des puissances surnaturelles dans nos affaires humaines » (Lamarche, [1935] 1972 : 389), sa dramaturgie bavarde resta prisonnière d'un schématisme moral, contrairement à celle d'un Claudel qui lui servit commodément de caution littéraire. L'auteur de *Jonathas* (1933) et de *Fils de la glèbe, réveille ta force !* (1946) se trouva ainsi à incarner l'idéal-type (Weber) du catholicisme canadien-français en pleine phase régressive. Devant les manifestations du monde moderne – lesquelles menaçaient objectivement son pouvoir, il est vrai –, la fraction la plus orthodoxe et la plus zélatrice du clergé ne trouva pas mieux que de se lancer dans une opération de sauvetage de la foi par l'imitation des genres théâtraux du Moyen Âge.

Une telle stratégie s'avéra foncièrement antimoderne, dans son principe sinon dans ses formes, parce qu'elle versait dans la nostalgie d'« une société encadrée par une *féodalité* religieuse » (Dumont, 1981 : 267). Cette approche se distingua d'abord par la dévaluation du théâtre professionnel et, corollairement, par la survalorisation des amateurs. Dès 1937, Lamarche a voulu « soustraire le théâtre français au Canada à l'emprise des hommes d'affaires qui en font actuellement une basse exploitation et, au lieu de relever le niveau de la culture populaire, contribuent ainsi à l'abaisser davantage » (cité dans Laflamme et Tourangeau, 1979 : 314). « Et c'est pourquoi, affirmait-il, le théâtre amateur porte en soi un principe qui peut toujours le faire supérieur au théâtre professionnel – à condition qu'il épaulé toujours mystique et esthétique l'une par l'autre » (Lamarche, 1948 : 293). Ensuite, cette pratique du théâtre se reconnut ouvertement une finalité externe – Lamarche consacra une conférence au « théâtre missionnaire » en 1950 –, puisque l'œuvre d'art ne porte pas en elle-même sa propre fin et qu'elle doit servir un but apologétique, jusqu'à se vouloir capable de persuasion subliminale : « Je rêve d'un dramaturge qui prendrait un public hostile ou simplement fermé et qui, *insensiblement*, en cachette, le conduirait à admettre ses images d'un monde idéal, ses songes d'une humanité qui croit et qui aime » (Lamarche, [1944] 1975 : 224). Enfin, et par-dessus tout, elle se voulut d'essence surnaturelle à travers la défense et l'illustration d'un « merveilleux chrétien » : « J'ai donc mis la religion dans mon théâtre. Dieu vient en scène en personne ; les légions des démons envahissent les planches ; et les anges de toute catégorie ont leur tour. [...] Le merveilleux chrétien, c'est le miracle. Mes pièces en sont pleines » (1973 : 21).

Non sans témérité, un tel théâtre d'Église ne se défendit pas d'être aux avant-postes d'une nouvelle Cité de Dieu. À peine cinq ans avant la Révolution tranquille, Lamarche prédisait avec la plus grande assurance : « Une nouvelle époque chrétienne est commencée, qui sera plus grande que toutes les autres. Vous voyez bien que nous entrons dans une époque de l'âme et de la foi. Tout ce qui est dans la Cité sera réorganisé en conséquence » ([1955] 1975 : 207). Cette folie de Dieu, qu'a déjà remarquablement étudiée Pierre Gobin (1978), découlait logiquement de l'imaginaire médiéval qui avait littéralement envahi la pensée catholique depuis Péguy. Il est permis d'y voir une réponse panique à l'inéluctable modernisation de la société civile, avec ses dimensions de fuite dans un passé rassurant et de ressentiment à l'égard des « infidèles ».

Le visa idéologique des clercs face au théâtre et à ses suites

« Depuis le Moyen Âge chrétien, l'être de chair – la matière – et de savoir – l'intelligence émancipée de Dieu – est démoniaque, satanique » (Rochlitz, 1992 : 129). C'est nourris de ces convictions que plusieurs clercs ont entrepris leur action théâtrale au Québec à partir des années 1930. Ce faisant, ils ont certes contribué à la promotion du théâtre, mais force est de constater qu'en théorie comme en pratique ils ont perpétué la séparation de la vie théâtrale en deux modes antagonistes : le « bon théâtre » des amateurs, le leur, et le « mauvais théâtre » des professionnels, leurs contemporains. En effet, ce clivage n'était pas nouveau. Et le théâtre de collège, sous la bonne garde des communautés religieuses, existait depuis très longtemps.

Le changement qu'on observe durant cette vingtaine d'années touche l'activisme extraordinaire de religieux qui ambitionneront alors de supplanter en quelque sorte les artistes de la scène professionnelle, d'une part, en ayant recours à ce qu'André J. Bélanger a appelé un « visa idéologique » qui prit la forme d'« emprunts à des mouvements ou des personnalités catholiques de l'étranger » (1977 : 10) ; d'autre part, en réactualisant le vieux thème de la moralité publique dont le répertoire joué serait garant. Ce fut le ciment idéologique du « Moyen Âge retrouvé » qui allait solidifier cette entreprise, la colorant tantôt d'un personnalisme où tout était subordonné au spirituel, tantôt d'une téléologie où se rêvait le triomphe définitif de la foi chrétienne.

La présence antagoniste des professionnels voués sans honte au théâtre commercial et des promoteurs cléricaux d'un théâtre « à la chrétienne » aurait dû normalement entraîner un débat public. Il n'en fut rien. Les professionnels du temps se contentèrent de faire le dos rond, tout en continuant de présenter vaille que vaille leurs revues, leurs *sketches* burlesques, leurs drames bourgeois, leurs mélос et leurs vaudevilles – des pièces en tous genres, dont certaines du cru. Ils n'ignoraient pas, non plus, que l'Église n'avait plus les moyens de les priver d'un public. Les condamnations du théâtre professionnel par les membres du clergé équivalurent donc à un coup d'épée dans l'eau.

Quant aux professionnels, ne défendaient-ils pas à leur façon la nécessité citoyenne d'un théâtre indépendant qui laissât les spectateurs libres de se faire une idée sur ce qu'ils voyaient et entendaient ? En ce sens, leur modernité, encore tâtonnante sur le plan esthétique, se manifesta par leur résistance à ce que l'on appelle aujourd'hui la pensée unique. Par conséquent, il faudrait, me semble-t-il, se garder d'interpréter l'avènement de la modernité théâtrale au

Québec de manière linéaire, en attribuant un rôle décisif aux animateurs cléricaux durant les années 1930 et 1940. La pensée théâtrale que ces derniers ont véhiculée, outre qu'elle fut largement tributaire du messianisme traditionnel, assignait à l'art une fonction essentiellement éducatrice, à l'encontre de la dynamique autonomisante des artistes dans la société bourgeoise. Un tel modèle, aussi pétri de bonne volonté qu'il était, fut loin de faire le plein de toutes les ressources *critiques* de la théâtralité moderne. En 1948, la bombe de *Refus global* allait brutalement le rappeler.

Revenons, pour conclure, aux idéologèmes qui se trouvent à avoir été activés, et dont on a pu détecter la présence, littéralement ou non, dans les discours étudiés. On constate que l'Amateur y est investi d'une « mission sacrée », au nom d'un « idéal chrétien », rattaché au « Moyen Âge retrouvé », qui définit des règles strictes quant à « l'anonymat » (ou « l'humilité »), au « désintéressement » (le mépris de l'argent) et à la « transitivity » de l'acte théâtral, puisqu'en tant que « croyant » l'acteur n'est nullement autonome, privé qu'il est de son libre arbitre, mais destiné à servir la « noble cause » de « l'édification » (spirituelle et culturelle) du « peuple moyen ». À l'inverse, et de façon quasi symétrique, le Professionnel de la scène est ni plus ni moins qu'un « corps étranger » (« une âme énervée ») menaçant le « peuple chrétien » par son « répertoire immoral », sa « vénalité » et son « orgueil », ce qui le situe du côté du « péché contre l'art », incarnation diabolique du « matérialisme moderne ». Il s'ensuit que les clercs ont placé toute leur action théâtrale sous l'égide d'une campagne de redressement moral et que les critères proprement artistiques n'y ont joué, c'est le moins qu'on puisse dire, qu'un rôle subalterne. Il resterait à vérifier si ce programme discursif a été mis réellement en application dans les productions scéniques elles-mêmes. Malgré les difficultés qui attendent une telle entreprise, il faudra bien s'y atteler tôt ou tard.

Bibliographie

- ANGENOT, Marc (1982), *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot.
- ANGERS, France (1959), *Jacques Copeau et le Cartel des Quatre*, Paris, Nizet.
- BÉLANGER, André J. (1977), *Ruptures et constantes. Quatre idéologies du Québec en éclatement : La Relève, la JEC*, Cité Libre, Parti Pris, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Sciences de l'homme et humanisme ».)
- BÉRAUD, Jean (1936), *Initiation à l'art dramatique*, Montréal, Éditions Variétés.
- BOURDIEU, Pierre (1987), *Choses dites*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Le sens commun ».)
- BOURDIEU, Pierre, et LOÏC J. D. WACQUANT (1992), *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Libre Examen ».)
- CARON, Anne (1978), *Le père Émile Legault et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides.
- CORRIVEAU, Jeanne (1976) « Le théâtre collégial au Québec. L'apport de Gustave Lamarche », dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, t. V, p. 169-201. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 5.)
- DUMONT, Fernand (1981), *Le sort de la culture*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Positions philosophiques ».)
- DUMONT, Fernand, Jean HAMELIN et Jean-Paul MONTMINY (1978), *Idéologies au Canada français 1930-1939*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- DUSSIGNE, Jean-François (1997), *Le théâtre d'art : aventure européenne du xx^e siècle*, Paris, Éditions théâtrales.
- GHÉON, Henri (1944), *L'art du théâtre*, Montréal, Éditions Serge.
- GOBIN, Pierre (1978), *Le fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Lignes québécoises ».)
- JOMARON, Jacqueline de (1989), « Jacques Copeau : le tréteau nu », dans Jacqueline de JOMARON (dir.), *Le théâtre en France*, t. 2 : *De la Révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, p. 215-226.
- LABRECQUE, Jean-Claude (1997), *L'aventure des Compagnons de saint Laurent*, Verseau international inc. et ONF, documentaire couleur, 78 mn 50 s.
- LAFLAMME, Jean, et Rémi TOURANGEAU (1979), *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides.
- LAMARCHE, Gustave ([1935] 1972), « Note de l'auteur », dans Gustave LAMARCHE, *Œuvres théâtrales*, Québec, Presses de l'Université Laval, t. 2, p. 385-390.
- LAMARCHE, Gustave ([1941] 1975), « Les exigences du théâtre spirituel », dans Gustave LAMARCHE, *Textes et discussions. II. Sujets littéraires*, Montréal, Éditions de l'Action nationale, p. 199-203. [Publié d'abord dans *Les Carnets viatoriens*, vol. 6, n° 3, p. 206-209.]

- LAMARCHE, Gustave ([1944] 1975), « Henri Ghéon, prophète du théâtre poétique », dans Gustave LAMARCHE, *Textes et discussions. II. Sujets littéraires*, Montréal, Éditions de l'Action nationale, p. 221-235. [Publié d'abord dans *Les Carnets viatoriens*, vol. 9, n° 4, p. 272-285.]
- LAMARCHE, Gustave (1948), « Expériences dramatiques », *Les Carnets viatoriens*, vol. 13, n° 4, p. 290-295.
- LAMARCHE, Gustave ([1955] 1975), « Aurons-nous un théâtre du Temple ? », dans Gustave LAMARCHE, *Textes et discussions. II. Sujets littéraires*, Montréal, Éditions de l'Action nationale, p. 205-219. [Publié d'abord dans *Les Carnets viatoriens*, vol. 20, n° 4 (octobre), p. 274-286.]
- LAMARCHE, Gustave (1973), *Le théâtre québécois dans notre littérature*, suivi de *Entrevue de Gustave Lamarche*, Trois-Rivières, Centre de théâtre québécois, Université du Québec à Trois-Rivières. (Coll. « Théâtre d'hier et d'aujourd'hui ».)
- LEGAULT, Émile (1938), « Théâtre populaire », *L'Action nationale*, vol. XI, n° 6, p. 514-521.
- LEGAULT, Émile (1942), « Grandeur et misère du théâtre », dans *Douze conférences*, vol. II : 1941-1942, Montréal, Club musical et littéraire de Montréal, p. 28-40.
- LEGAULT, Émile (1943a), « Vérisme et poésie au théâtre », dans *Douze conférences*, vol. III : 1942-1943, Montréal, Club musical et littéraire de Montréal, p. 75-89.
- LEGAULT, Émile (1943b), « Le théâtre qu'il nous faut », *Amérique française*, vol. II, n° 8, p. 27-35. [Ce texte reprend à quelques coupures près celui qui avait été publié sous le titre « Vérisme et poésie au théâtre ».]
- LEGAULT, Émile (1948), « Bravo ! Pierre Dagenais !... », programme de *Lucrèce*, Compagnons de Saint-Laurent, mars, s. p.
- LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER et Jean-Claude ROBERT (1979), *L'histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la crise*, Montréal, Boréal.
- MAINGUENEAU, Dominique (1984), *Genèses du discours*, Liège, P. Mardaga.
- PAGEAU, René (1976), *Gustave Lamarche, poète dramatique*, Québec, Garneau.
- PELLETIER, Jacques (1995), *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies, société du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- RAYMOND, Louis-Marcel (1939), *Henri Ghéon, sa vie, son œuvre*, Montréal, Centre d'éditions populaires.
- RAYMOND, Louis-Marcel (1943), *Le jeu retrouvé*, Montréal, Éditions de l'Arbre.
- ROCHLITZ, Rainer (1992), *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard. (Coll. « Essais ».)
- TOURANGEAU, Rémi (1987), « Des éducateurs à l'avant-garde du théâtre québécois », *L'Annuaire théâtral*, n° 3, p. 71-96.

Madeleine Greffard

Le théâtre à la radio : un facteur de légitimation et de redéfinition

L'article qui suit ne prétend pas apporter une contribution aux études sur la radio. Sa perspective relève de l'histoire du théâtre, et sa visée est modeste. Une question le sous-tend : la pratique radiophonique du théâtre, de 1922 (ouverture des premières stations de radio commerciales à Montréal) à 1952 (début de la télévision), a-t-elle joué un rôle dans la définition et l'évolution du théâtre professionnel d'expression française sur les scènes québécoises ? La réponse proposée prend appui sur les données et écrits des historiens de la radio, sur la consultation des archives de Radio-Canada¹ et, pour des détails et précisions plus au ras de la vie théâtrale, sur la lecture de *Radiomonde*, qui se présente comme « le seul périodique exclusivement consacré aux Artistes de la Radio² ». Au confluent de l'histoire de la radio et de celle du théâtre, cet article ne peut faire l'économie d'un bref aperçu de l'histoire de l'implantation de la radio et d'un tableau des principaux traits de l'activité théâtrale de cette période³.

1. Je veux remercier ici le Service des archives de la Société Radio-Canada, qui a aimablement mis à ma disposition les documents pertinents à ma recherche.

2. Créé en 1939, *Radiomonde*, à l'arrivée de la télévision, devient *Radiomonde et Télémonde* (1952-1960). La parution se poursuit sous différents titres jusqu'en 1985.

3. Quiconque s'intéresse au sujet peut consulter le numéro 9 de *L'Annuaire théâtral* portant sur « Le théâtre à la radio ».

Première toile de fond : l'implantation de la radio et son contexte⁴

En 1922, des licences de radiodiffusion sont accordées au journal *La Presse* et à la compagnie Marconi qui ouvrent respectivement, à Montréal, la station CKAC, « première station de langue française en Amérique qui fut toutefois bilingue durant les dix premières années de son existence » (Proulx, 1979 : 24), et la station CFCF, qui diffuse en anglais seulement⁵. À partir de cette date, les stations privées se multiplieront à travers le Canada. On fait pression sur le gouvernement fédéral afin que soit créée une radio publique qui assumerait la responsabilité « de desservir les régions isolées ou peu peuplées du territoire qui [ont], elles aussi, droit aux bienfaits de la nouvelle technologie, selon la logique de la propriété publique des ondes » (Lavoie, 1971 : 34). Son mandat serait aussi de préserver l'identité nationale menacée par l'accueil faste réservé aux émissions américaines par les radios privées canadiennes. En 1936, le gouvernement fédéral crée la Canadian Broadcasting Corporation (CBC)/Société Radio-Canada. La même année s'ouvre à Montréal la station CBM (Canadian Broadcast Montreal) ; l'année suivante, c'est au tour de CBF (Canadian Broadcast French) de rentrer en ondes. Établi à Montréal, le réseau français de Radio-Canada s'étend à travers le territoire du Québec par l'intermédiaire de stations à Québec et à Chicoutimi, et d'un grand nombre de stations privées affiliées qui sont tenues, par contrat, de diffuser certaines émissions de la radio publique. Le réseau CBF devient le principal diffuseur, toutefois CKAC ne perd pas sa popularité.

En 1941, 85,1 % des foyers montréalais sont dotés d'un poste de radio ; cette proportion baisse à 41 % dans les campagnes où l'électrification ne sera complétée qu'après la guerre (Linteau, Durocher, Robert, Ricard, 1986 : 158). L'implantation de la radio se fait donc lentement, et l'intervention de l'État joue un rôle déterminant dans l'accélération et l'orientation de son histoire. À compter

4. Longtemps négligée en tant qu'objet d'études parce que sans tradition et sans lieu d'inscription déterminé dans les études universitaires, la radio doit à quelques pionniers de diverses disciplines (sciences politiques, sociologie, études littéraires, communications) d'être devenue un champ d'intérêt et de recherches érudites tant au Canada anglais qu'au Québec. Pour une revue critique des études sur la radio, voir « Please stand by for that report » : The historiography of early Canadian radio (Vipond, 1997). La revue *Fréquence/Frequency*, organe de l'Association des études sur la radio-télévision canadienne, a fait paraître en 1997 : « La radiodiffusion 1922-1997, Broadcasting's 75th anniversary ».

5. Sur les origines de la radio au Québec, voir « L'origine des stations XWA (1915) et CFCF (1922) de Marconi Wireless Telegraph : des données historiographiques à corriger » (Pagé, 1996), et « La radio dans la société québécoise. Repères chronologiques 1899-1980 » (Pagé, 1997).

de 1952 cependant, l'intérêt du public se déplace vers une technologie nouvelle, qui, comme le cinéma, joint l'image à la parole : la télévision.

À l'échelle du Canada, la radio se développe dans une société qui tremble pour son identité : la législation visera donc à protéger cette dernière en rétablissant des frontières que les ondes, dans leur développement sauvage, ignoraient allègrement. En 1948, à Montréal, ville majoritairement francophone, la population peut syntoniser, à quelques fréquences et virgules près, six stations, dont une seule est unilingue française (CBF), CBM, CFCF, CJAD sont unilingues anglaises, CKAC est bilingue, et CKVL parle anglais le matin et la nuit, et français l'après-midi (Anonyme, 1948 : 19). La diffusion en français trouve donc un appui important dans la société d'État.

Au Québec, la radio en français s'adresse à un auditoire très peu scolarisé. On se rappellera qu'en 1939, l'instruction n'est pas encore obligatoire (elle ne le deviendra qu'en 1943) ; des jeunes inscrits au cours primaire, seulement 48 % le terminent (Dufour, 1997 : 74-75). Par contre, le réseau des collèges classiques où est formée l'élite québécoise connaît sa plus forte expansion pendant cette période. Alors qu'au ^{xix}^e siècle, une vingtaine d'institutions sont créées, portant à 68 le nombre de collèges sur le territoire québécois (Galarneau, 1978 : 66), le réseau s'accroît, de 1923 à 1959, de plus de 80 nouveaux établissements (Dufour, 1997 : 48, 71)⁶. Parallèlement, l'Université de Montréal acquiert son autonomie, ce qui « favorise la création ou l'affiliation de nouvelles facultés, écoles et instituts » (p. 82). La dynamique joue donc en faveur d'une diversification de l'enseignement supérieur et d'un accroissement de la fraction de la société instruite.

Deuxième toile de fond : des salles désertées

Du début de la première guerre mondiale à la fin de la seconde, l'activité de la scène québécoise est réduite et fragile. On attribue cette régression du développement théâtral à un enchaînement de facteurs externes : la guerre de 1914-1918, la grippe espagnole, l'apparition de nouveaux divertissements populaires (cinéma muet, radio, cinéma sonore et parlant), la crise de 1929, le chômage, la pauvreté⁷. Malgré ces conditions défavorables, les comédiens et les comédiennes

6. Selon Claude Galarneau, 135 institutions privées auraient vu le jour de 1940 à 1965. Cependant, toutes n'assument pas la totalité de la formation (1978 : 66).

7. Seuls le burlesque et la revue connaissent un succès populaire, succès qui prendra fin au début des années 1950.

s'entêtent à pratiquer leur métier. Parmi eux, un nombre sans précédent de Québécois dont la troupe Barry-Duquesne peut être la métonymie. Des regroupements sont périodiquement tentés pour que le théâtre survive, parmi lesquels la Comédie de Montréal, les Comédiens associés, les Comédiens unis. Certains se tournent vers le théâtre populaire : la troupe d'Ovila Légaré, celle de Louis-Philippe Hébert⁸. Des groupes, professionnels et amateurs, multiplient les tentatives pour améliorer la qualité du répertoire, pour l'inscrire dans la modernité (Bourassa et Larrue, 1993 : 97-102), mais le soutien du public leur fait défaut. Seuls les Compagnons de Saint-Laurent maintiennent une activité régulière pendant quinze ans. Pour ce qui est de l'implication de l'État, elle se résume à quelques bourses d'études, accordées dans le domaine des arts comme dans les autres secteurs de l'éducation. Sur le plan esthétique, la pratique théâtrale, des années 1920 aux années 1950, oscille entre le « vieux jeu » et la modernité, entre une fonction de divertissement et un ancrage culturel et artistique. Dans l'espoir toujours vif d'une réponse du public et d'une aide de l'État, les artistes gardent à la scène leur ferveur et tentent souvent la chance par des mises de fonds risquées.

La radio : une enfant légitime

La radio, à l'instar du théâtre depuis le Régime anglais, est, à l'origine, une entreprise privée et commerciale. Or le gouvernement de la Province sent vite le besoin d'intervenir dans la programmation en créant et en subventionnant, en 1929, à CKAC, *L'heure provinciale*, une émission qui a pour but d'aider « à la culture du public » (Pagé, 1993 : 29). En 1936, on l'a vu, le gouvernement fédéral décide de fonder une radio nationale. D'autre part, et curieusement, l'Église, qui a tant vilipendé le théâtre, ne boude pas la radio. Les ondes semblent un médium neutre qu'il est possible d'investir à des fins d'éducation religieuse, morale et culturelle. Dès les années 1930, des émissions religieuses sont à l'antenne : des clercs, dont le cardinal Villeneuve lui-même (qui donnera son nom à CBV : Canadian Broadcasting Villeneuve), y présentent des causeries. Le Congrès eucharistique de Québec (1938) est retransmis à la radio, et les auditeurs peuvent entendre la voix de Pie XI, directement de Castel Gandolfo. Les pères Oblats se portent acquéreurs du poste CKCH de Hull (Lavoie, 1971 : 46, 48). Le premier Bureau des gouverneurs de la Corporation canadienne de la radiodiffusion (CBC) compte deux universitaires parmi les trois membres du Québec : l'abbé

8. À travers la province, c'est le succès d'*Aurore l'enfant martyr*, de Léon Petitjean et Henri Rollin.

Alexandre Vachon, directeur de l'École de chimie de l'Université Laval, et le colonel Wilfrid Bovey, de l'Université McGill (p. 44). La radio, contrairement au théâtre, ne se développe pas en marge des pouvoirs religieux, publics ou même académiques, mais sous leur autorité ou de concert avec eux.

Pour la première fois au Canada et au Québec, l'État est interpellé quant à son rôle dans la diffusion de la connaissance et de la culture, question qui en soulève rapidement une autre, depuis longtemps gardée en suspens, celle de la notion même de culture. Une intervention dans la programmation ne présuppose-t-elle pas une définition de la culture ?

Par ailleurs, la radio ne se présente pas comme une institution étrangère, contrairement au théâtre professionnel qui, depuis 1763, fut le fait de troupes anglaises, américaines puis françaises et, tardivement, québécoises⁹. Sa technologie est importée, mais son contenu est à élaborer et son identité naîtra d'un échange incessant entre l'identité de ses auditeurs et celle qu'elle-même contribue à édifier.

Le théâtre à la radio, un genre confus

Dans tous les pays, il semble que la radio naissante se soit fait un point d'honneur de diffuser une pièce de théâtre (Pagé, 1993 : 15-16). Au Québec, le théâtre entre sur les ondes avec *Félix Pourtré* de Louis-Honoré Fréchette¹⁰, présenté à CKAC, le 5 avril 1923 (Pagé, 1997 : 263). Toutefois, le théâtre n'est inscrit dans la programmation régulière de CKAC qu'en 1933, grâce à la série *Le Théâtre J.-O. Lambert*, du nom de son commanditaire. Il n'est pas question de donner ici un panorama complet des émissions radiophoniques basées sur des textes dramatiques¹¹ mais simplement de voir, à travers les séries de quelque importance et de quelque durée, de quel théâtre se nourrit la radio.

En 1939 et en 1940, on trouve, dans la programmation, des émissions intitulées *Le Théâtre chez soi* (CKCV, Québec), *Avec nos classiques* (CHGB, Sainte-Anne de la Pocatière), *Radio-Théâtre* (CBF), *Radio-Théâtre français* (CKAC), *Radio-Comédie* (CHLP, Montréal).

9. L'histoire dramaturgique au Québec oscille alors entre une esthétique française et une esthétique américaine (voir Larrue, 1988 : 52-61 en particulier, et Legris, Larrue, Bourassa et David, 1988).

10. Pour une étude de cette pièce et du théâtre de Fréchette, voir Wyczynski (1976).

11. Pour le panorama des émissions théâtrales à la radio, voir Pagé (1975) et Legris et Pagé (1976).

En 1938 et en 1939, les auditeurs de CHLP¹² peuvent, les mercredis soir, écouter *L'heure de théâtre du MRT français*, sous la direction artistique de Mario Duliani, qui offre des « réductions radiophoniques de quelques chefs-d'œuvre du théâtre mondial » (Anonyme, 1939c : 4), dont *L'Arlésienne*, d'Alphonse Daudet, l'omniprésente *Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas, mais aussi *La Locandiera* de Carlo Goldoni, *Le marchand de Venise*, *Othello* et *Hamlet* de Shakespeare. En 1940, *L'Aiglon* d'Edmond Rostand peut être entendue avant la première de la pièce à la salle Saint-Sulpice.

En 1939 est inauguré à Radio-Canada¹³ *Le Théâtre N.-G. Valiquette* (le commanditaire possède un magasin de meubles réputé, situé rue Sainte-Catherine, près de Saint-Denis). La publicité se fait rassurante. On précise qu'on y trouvera une teneur d'émission à la portée de tous, qu'une sévère censure sera exercée pour que grands et petits puissent l'écouter sans danger et que les maisons d'éducation en permettent l'audition à leurs élèves (le Québec est alors couvert de pensionnats). On promet également une bonne tenue littéraire (Anonyme, 1939a : 14). La direction artistique de l'émission est confiée à l'homme de théâtre Henry Deyglun qui se charge aussi des adaptations. La série, réalisée par Lucien Thériault, assisté d'Antoine Godeau, débute le 3 octobre avec *La bataille* de Claude Farrère, adaptation scénique de Pierre Frondaie ; suivront *David Copperfield*, roman de Charles Dickens adapté à la scène par Maurey, *Madame sans Gêne* de Victorien Sardou et *Mayerling* de Jean Després. *Le Théâtre N.-G. Valiquette* est une émission réseau que *Radiomonde* tient pour « l'effort le plus considérable qui ait été fait au Canada dans le domaine du théâtre radiodiffusé » (Anonyme, 1939b : 17).

En janvier 1940, Robert Choquette remplace Henry Deyglun. La saison s'ouvre sur *Le procès de Jeanne d'Arc* d'Émile Moreau, créée à Paris, en 1909, sur la scène du Théâtre Sarah Bernhardt ; Choquette, étudiant, avait tenu le rôle de

12. Dans son *Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique québécoise, 1930-1970*, Pierre Pagé ne mentionne pas les émissions de CHLP, mais répertorie *La Demi-Heure du Mont-Royal théâtre français*, 18 mai-22 juin 1940 à CKAC (1975 : 661). Sur le MRT, voir « Le Montreal Repertory Theatre et les théâtres d'art » (Booth, 1993 : 59-75).

13. Selon Renée Legris et Pierre Pagé (1976 : 293), *Le Théâtre N.-G. Valiquette* fut diffusé à CKAC de 1935 à 1940 ; il serait passé à Radio-Canada en 1941, date qui ne concorde pas avec les chroniques de *Radiomonde*. 1941 coïncide avec le passage de Robert Choquette à la réalisation de l'émission qui, en 1940, était confiée à Henry Deyglun. Il semble y avoir une inversion dans les dates et les réalisateurs.

Jeanne lors d'une production de la pièce au Collège Saint-Laurent (Gagnon, 1939 : 6). Par la suite on y entendra *L'oiseau bleu*, de Maeterlinck et le *Mouron rouge*, roman de la baronne d'Orezy.

À CKAC, le *Théâtre de chez-nous* rejoint de vastes auditoires, de 21 h à 21 h 30, les jeudis soir. Dans les premières années, Henri Letondal, lui aussi homme de théâtre, y propose chaque semaine des textes dramatiques sur des sujets d'actualité ou des personnalités des domaines scientifique et littéraire comme René Laennec, médecin français qui a découvert et vulgarisé l'auscultation au début du XIX^e siècle, ou Louis-Honoré Fréchette.

En 1942, à CKAC toujours, est inauguré le *Radio-Théâtre Lux*, pendant français de l'émission américaine du même commanditaire, Lever Bros. On annonce qu'on y présentera « des chefs-d'œuvre du théâtre, du cinéma et de la littérature. De temps à autre, un artiste de marque et de réputation internationale sera l'artiste invité » (Anonyme, 1942a : 3). La première, le 22 janvier, revêt un caractère solennel. Elle a lieu à la salle Saint-Sulpice, devant un auditoire comme au théâtre, et est placée « sous la présidence d'honneur de M. René Goffin, l'éminent écrivain et conférencier belge. M. Cecil B. De Mille et M. Charles Boyer feront directement de Hollywood, leurs vœux à Paul Langlais, directeur de l'émission française et aux artistes de la Comédie de Montréal, qui seront en vedette à ce premier programme. »

Fondateur avec Marcel Provost de la Comédie de Montréal, Langlais fera parfois se croiser saison théâtrale et programmation radiophonique. Après *L'Aiglon*, que la Comédie a montée avec succès¹⁴, vient *La flambée*, pièce bien connue selon *Radiomonde*, d'Henry Kistemaekers, auteur omniprésent selon Jean Béraud (1958 : 244), puis *Tovarich*, de Jacques Deval. *Terre inhumaine* de François de Curel fera la promotion de la campagne pour l'emprunt de la Victoire, ce qui donnera à l'émission « un cachet patriotique du meilleur goût » (Anonyme, 1942b : 7).

14. *L'Aiglon* est une pièce très jouée sur les scènes montréalaises, autant par les troupes françaises de tournée que par les troupes locales. Elle fut à l'affiche du National en 1909 et en 1914 ; on la retrouve aux Nouveautés et au Canadien-Français ; Antoinette Giroux, à 17 ans, y tiendra le rôle-titre avec Fernand Dhavrol dans celui de Flambeau ; elle reviendra en 1926 dans le même rôle avec la troupe de la Porte Saint-Martin, au His Majesty's, puis l'interprétera de nouveau au Monument-National en 1933. Les collèves et les amateurs aussi affectionnent cette pièce. En 1915, Letondal y tient le rôle-titre dans une production du Collège Sainte-Marie, et les Anciens du Gesù mettent la pièce à l'affiche en 1929, avec Hector Charland dans le rôle de Flambeau (Gagnon, 1940 : 8).

La série *Théâtre de Radio-Canada* (1943-1955) oriente sa programmation sur des adaptations de films, du moins en partie. En 1946, on y entend *Les mal-aimés*, de François Mauriac, que le Théâtre du Nouveau Monde mettra à l'affiche en 1963. On peut citer aussi le *Théâtre dans un fauteuil*, émission d'une demi-heure qui offre des extraits de pièces, et le *Théâtre Ford* qui puise son bien un peu partout, comme le *Théâtre de Radio-Canada*.

Cette exploration, qui est tout au plus un coup de sonde dans la programmation du théâtre radiodiffusé, permet de constater que le mot théâtre englobe des textes de toutes provenances dont la forme dramatique et dialoguée constitue le seul dénominateur commun : avant de subir l'adaptation radiophonique, ils ont souvent connu diverses existences formelles, passant du roman au cinéma ou à la scène ; parfois écrits directement pour la radio, ils voisinent dans une même série avec du théâtre de répertoire nécessairement adapté compte tenu du temps d'antenne accordé (une petite heure incluant la présentation, la musique et le rituel radiophonique dont la publicité). On fait peu de cas de l'origine des textes, français, anglais, ou québécois. Y a-t-il meilleur exemple de l'acceptation au sens large du mot théâtre que les encarts hebdomadaires où, sous le titre *Le théâtre à Radio-Canada*, on regroupe des émissions comme le *Théâtre classique*, *Un homme et son péché*, *Robin Hood*, *Le Théâtre N.-G. Valiquette*, *La Rhumba des radio-romans* et le *Théâtre de Radio-Canada* ? Ce que l'on nomme théâtre vise la plupart du temps de larges auditoires et s'inscrit à l'intérieur des normes esthétiques et morales de la majorité, d'autant plus que ces émissions peuvent ou veulent rejoindre tous les publics, y compris les jeunes. Quant aux commanditaires, ils visent le maximum d'auditeurs. On peut donc parler d'autocensure de la radio dans son propre intérêt.

Il n'y a de culte ni du texte ni de l'auteur, pas de mission non plus ; on revendique toutefois la qualité. L'enjeu ? Garder l'auditoire ou, mieux, l'accroître. Le théâtre n'occupe qu'une portion congrue de l'horaire, mais il est porteur de prestige et on l'invoque quand il s'agit de convaincre de la qualité des émissions.

L'heure de théâtre du MRT français à CHLP est, sans équivoque, une émission de théâtre au sens traditionnel du terme. Le statut amateur de la troupe¹⁵ et l'aspect quelque peu exceptionnel de cette émission dans la programmation de

15. *L'Aiglon* du MRT fait appel à José Delaquerrière, Paul Guèvremont, Guy Saint-Pierre, Jean-Paul Kingsley, Andrée Basilières dans le rôle-titre, Yvette Brind'Amour et Gisèle Schmidt, tous comédiens professionnels.

CHLP ne peuvent empêcher qu'on reconnaisse cet apport du théâtre à la radio, ou cette contribution de la radio au rayonnement du théâtre. La formule de cette émission, comme celle du *Radio-Théâtre Lux* qui offre l'antenne entièrement ou en partie à une troupe, constitue pour le théâtre un phénomène intéressant mais rare.

Est-ce l'éclat du théâtre, son antériorité comme genre, qui incitent les auteurs d'émissions à succès à en présenter une version à la scène ? *Vie de famille* d'Henry Deyglun est l'objet d'une production faste au Monument-National en mai 1939. *Le secret de la carmélite*, de Jean Bart, est transposée de CHLP à la salle Saint-Sulpice (1942). Et ces titres ne sont qu'un exemple d'une pratique qui a pour effet de ramener les auditeurs au théâtre, mais aussi de tirer la scène vers le radioroman, dans une nouvelle version d'un théâtre populaire dont certains gardent la nostalgie.

De l'exiguïté du studio à l'intimité des foyers

La désertion des salles de théâtre ne rompt pas le lien qui unissait les acteurs à leur public. Par les ondes, leur voix devient présence familière de la fiction dans la vie des familles. L'exiguïté du studio permet un élargissement de la scène : l'auditoire d'une seule émission de CKAC ou de CBF-réseau dépasse largement en nombre et en extension territoriale une semaine de représentations au National ou au Canadien.

La publicité ou quelques rares documents internes permettent de retracer le nom des comédiens et des comédiennes qui participaient à ces émissions. La première du *Théâtre N.-G. Valiquette* a lieu avec le concours d'Antoine Godeau, d'Albert Duquesne, de Gaston Dauriac, de Paul Gurly, de Marthe Thierry, de Mimi d'Estée, d'Antoinette Giroux, c'est-à-dire d'une grande partie de la troupe Barry-Duquesne, et de deux débutants : Guy Mauffette (ce dernier se retrouvera quelques années plus tard chez les Compagnons de Saint-Laurent)¹⁶, et Gisèle Schmidt. *Radiomonde* (Anonyme, 1939b : 17) fait de *David Copperfield* un événement théâtral. Y sont réunis les pionniers du théâtre canadien : Palmieri, Jean-Paul Filion, Elzéar Hamel, Julien Daoust et Antoine Godeau¹⁷ ; en plus d'être

16. Voir « Guy Mauffette ou comment jouer de la radio comme d'un violon » (Legris, 1997).

17. De ces pionniers de la scène québécoise, seul Godeau, dont les débuts au théâtre sont liés aux *Soirées de famille* (1898), est passé à la radio comme régisseur et comédien. Quand le public déserte les salles, Hamel devient fonctionnaire et Filion, censeur municipal. Daoust, âgé de 76 ans au

directeur artistique, Deyglun, de la génération suivante, y participe en tant que comédien, alors que le rôle-titre est tenu par son fils, le jeune Serge Deyglun.

Antoinette Giroux et Jacques Auger (les deux boursiers de la Province, *Radiomonde* insiste) sont les vedettes du *Théâtre de chez-nous*. Autour d'eux se retrouvent des comédiens français ou belges qui ont fait carrière au Québec : Georges Landreau et Jeanne Maubourg, du Conservatoire Lassalle, Jeanne Demons, Gaston Dauriac, qualifié de « meilleur comédien français du Canada » (Vir, 1939 : 2) et Pierre Durand, qui fut un des bailleurs de fonds dans l'aventure du Stella. Les mêmes distributions se retrouvent au *Théâtre Lux*¹⁸.

Letondal et Deyglun, Parisien d'origine, qui avaient tenu un rôle dynamique dans la vie théâtrale des années 1920, en tant que comédiens certes, mais surtout en tant qu'auteurs, deviennent, l'un à CKAC, l'autre à Radio-Canada, les piliers du théâtre radiophonique à la fois comme auteurs et réalisateurs. Langlais, fondateur de la Comédie de Montréal, travaille aussi comme réalisateur.

Le théâtre à la radio est donc défendu par la génération des acteurs et des actrices des années 1920 ; s'y côtoient des comédiens venus de France ou de Belgique et des comédiens québécois, les professeurs du Conservatoire Lassalle et les membres de la troupe Barry-Duquesne ; apparaît aussi une nouvelle génération venue d'abord à la radio, souvent issue des cours de Madame Audet. La participation occasionnelle d'une troupe et la diffusion de l'émission en salle tendent à fusionner radio et théâtre, à rétablir le lien entre le spectateur et l'acteur, sans pourtant que soient redonnés au théâtre sa dimension scénique, et au comédien le plein usage de son corps. Elles ont l'avantage de donner un visage à des voix auxquelles les auditeurs sont profondément attachés, le plus souvent à travers leur identification aux personnages principaux des radoromans¹⁹.

moment de l'émission, mourra l'année suivante. Palmieri, propriétaire d'un hôtel à Chambly, fera paraître *Mes souvenirs de théâtre* en 1944. Dans « L'acteur de la radio et l'acteur de la scène », il exprime l'écart incommensurable qui existe à ses yeux entre les deux métiers : « L'artiste de la radio est lecteur avant d'être acteur [...]. Aucune comparaison ne peut sérieusement s'établir entre ces deux artistes [...] le micro, la lecture, le manque d'ambiance seront toujours un obstacle au développement de l'art théâtral à la radio » (p. 57-58).

18. Ces distributions recoupent celles qu'on trouve dans Legris et Pagé (1976 : 293-294) pour *Le Théâtre J.-O. Lambert et Aux feux de la rampe*.

19. Sur la présentation en salle du théâtre radiophonique à Québec, voir Du Berger, Mathieu et Roberge (1997 : 216-217).

À un moment où les gens de théâtre ne peuvent gagner leur vie à la scène, la radio offre des conditions de travail souvent avantageuses : les cachets y sont élevés, l'offre variée et abondante, le public élargi. Le comédien cesse d'être marginalisé²⁰ : par sa voix, il entre dans la famille ; il est au cœur du développement d'une technologie d'avenir ; son métier est normalisé : 1937 voit la création de l'Union des artistes.

L'événement Racine : un tournant significatif

En 1939, on célèbre le tricentenaire de la naissance de Racine. Radio-Canada diffuse, à cette occasion, « un ensemble d'émissions qui associent la représentation radiophonique des grandes œuvres de Racine à des conférences sur l'auteur et son œuvre présentées la veille par un critique renommé » (Pagé, 1992 : 56). Du 17 novembre au 10 décembre, on peut y entendre *Andromaque*, *Les plaideurs*, *Britannicus*, *Esther* et *Bérénice*. CKAC, de son côté, marquera l'événement par la radiodiffusion d'*Athalie*. À CHLP, le MRT français avait, dans son émission du 15 novembre, mis à l'affiche *Les plaideurs*.

Le milieu de l'éducation apprécie particulièrement l'initiative de Radio-Canada. « Presque toutes les institutions d'enseignement de la province ont accueilli avec enthousiasme l'invitation que leur a faite Radio-Canada d'écouter cette heure de théâtre » (Anonyme, 1939e : 2). Les professeurs ont souvent poursuivi l'action éducative par des questionnaires et des comptes rendus. On écrit à Radio-Canada pour exprimer sa satisfaction. Mgr Georges Courchesne, évêque de Rimouski, félicite les artistes pour la « vie rendue aux textes classiques ». Le supérieur du Séminaire Saint-Charles Borromée, de Sherbrooke, le chanoine Victor Vincent, loue l'éducation intellectuelle et artistique que permet la radiodiffusion des classiques ; il émet le vœu que Radio-Canada s'engage à fond dans cette voie, pour le bénéfice des étudiants et du peuple en général. On assure le diffuseur d'un auditoire fidèle de 8 000 étudiants des séminaires et collèges classiques²¹, sans compter les professeurs et le clergé, les mondes universitaire et professionnel et un réseau de plus en plus large d'auditeurs du grand

20. Sous la publicité que *Radiomonde* accorde aux comédiens, veille une stratégie de conformité aux normes et aux valeurs sociales.

21. Quatre des huit spectacles du Théâtre du Nouveau Monde dans ses deux premières années n'atteignent pas ce nombre (document du TNM : relevé des saisons 1951-1984, photocopie remise à l'auteure).

public. De son côté, Louis Morisset déclare que ces émissions marquent la naissance « du théâtre classique français à la radio » (1940 : 3).

Encouragée, la radio d'État « croit répondre au désir général en maintenant le dimanche à 8 heures du soir, une heure d'émission consacrée au théâtre classique » (Anonyme, 1939d : 6). La programmation de l'hiver 1940 comprend *Cyrano de Bergerac*, de Rostand, dans une adaptation de Jean Després ; trois Molière : *L'avare*, *Le misanthrope*, *Le médecin malgré lui* ; *Le Cid* et *Horace* de Corneille ; *Othello* de Shakespeare ; *Hernani* de Victor Hugo ; *La Passion* d'Edmond Haraucourt (semaine pascalle) ; *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux. Rostand, avec *L'Aiglon* (encore !) boucle la boucle. Ces émissions réalisées par Lucien Thériault sont sous la direction artistique de Jacques Auger. Le *Théâtre classique* se poursuit l'année suivante : on trouve, dans la même émission, des extraits de *Bajazet* et, signée Jean Després, une « évocation du temps où Jean Racine présentait sa pièce » ; de même, *Les femmes savantes* s'accompagne d'une « évocation de l'ambiance qui régnait lorsque Louis XIV assista à la première de la pièce » (Archives sonores de Radio-Canada). On poursuit avec *L'annonce faite à Marie* de Paul Claudel, dont l'adaptation est de Jean Després.

Les rôles de ces pièces de répertoire sont confiés aux mêmes comédiens et comédiennes qu'on trouvait dans les séries pour grand public : Jacques Auger et Antoinette Giroux y incarnent souvent les rôles-titres, les membres de la troupe Barry-Duquesne et les professeurs et les anciens élèves du Conservatoire Lassalle forment la majorité des distributions que des jeunes complètent. *Radio-monde* fait grand état des 102 heures de répétition qu'*Andromaque* a nécessitées. Le « mérite est d'autant plus grand que la plupart n'ont pas été bourrés de latin et de grec au temps de leur jeunesse » (D'Eaux, 1939 : 4).

Pour la série du *Théâtre classique* qui suit le cycle Racine, les distributions seront sensiblement les mêmes : notons un nouveau venu, Paul Dupuis, dans le rôle d'Alceste qui lui avait mérité les éloges de la critique sur la scène des Compagnons de Saint-Laurent l'année précédente. La voix des classiques, pendant deux ans, fait partie du rite dominical des auditeurs de Radio-Canada à travers la province.

La création de Radio-Collège

Aiguillée par la réponse du public, Radio-Canada, par l'intermédiaire de son directeur, Augustin Frigon, structure, de concert avec les universités et collèges

classiques, un programme d'éducation beaucoup plus vaste : *Radio-Collège* (1941-1956), qui vise à initier l'auditoire aux sciences, aux sciences humaines, à la musique, aux arts, aux lettres et au théâtre²². Ces six secteurs sont sous la responsabilité des personnalités scientifiques, universitaires ou artistiques les plus dynamiques du Québec moderne. Pressenti comme directeur artistique du théâtre radiodiffusé dont le réalisateur sera, pendant plus de dix ans, Florent Forget (qu'on retrouve chez les Compagnons de Saint-Laurent), Auger incarne le talent, la formation française moderne et le prestige de la scène de l'Odéon qu'il a quittée pour rentrer au Québec. Jean-Charles Bonenfant assumera, jusqu'en 1950, la présentation des œuvres. La formule pédagogique de Radio-Collège évoluera, et les heures de diffusion seront augmentées, repensées afin de rejoindre le plus d'auditeurs possible.

Les deux premières années, la pièce à l'affiche le dimanche suivant fait l'objet d'une causerie d'un quart d'heure au cours de la semaine. La programmation vise un panorama de l'histoire du théâtre depuis le Moyen Âge, avec *Le miracle de Théophile* ou *La farce de Maître Pathelin*, jusqu'au début du xx^e siècle. Molière, Corneille et Racine ont une place privilégiée : deux ou trois de leurs œuvres sont retenues, et certaines reviennent d'une année à l'autre. C'est le cas de *L'avare*, du *Misanthrope* et d'*Horace*. Pas plus qu'en 1939, au moment de l'événement Racine, on n'entend la voix de *Phèdre*. L'on passe vite sur le xviii^e siècle, mais toutes les tendances du xix^e siècle se veulent représentées : le romantisme avec *Hernani* de Hugo, déjà à l'affiche à l'hiver 1940, *Chatterton* de Vigny, et le magnifique *Lorenzaccio* de Musset ; le réalisme avec *Eugénie Grandet* de Balzac, adapté par d'Arrault, et *Le médecin de campagne* de Bordeaux, adapté par Bénarié ; le théâtre à thèse avec *La nouvelle idole* de Curel ; *L'oiseau bleu* de Maeterlinck, lui aussi offert en 1939, illustre le symbolisme. On fait même une place à Labiche et à Sardou avant d'aborder le théâtre chrétien du début du xx^e siècle avec *Le comédien et la grâce* d'Henri Ghéon et *L'annonce faite à Marie* de Paul Claudel, cette dernière ayant déjà été mise en ondes l'hiver précédent (les Compagnons de Saint-Laurent mettront ces deux pièces à l'affiche l'année suivante). Ce programme éminemment scolaire et quelque peu répétitif est à l'antenne pendant vingt-six semaines, sans interruption pendant les vacances de Noël, moment où les pensionnaires sont dispersés dans leurs familles.

22. Sur l'ampleur de ce programme, son extension et son succès, voir Pagé (1992 ; 1993).

De 1943 jusqu'en 1948, on privilégie une nouvelle approche pédagogique : au lieu de diffuser en une heure l'ensemble de la pièce, on n'en donne qu'un acte par semaine ; l'analyse détaillée d'une scène est suivie de son « illustration » par les comédiens. La programmation est donc réduite : 6 pièces au lieu de 25, le panorama remplacé par la connaissance approfondie de quelques œuvres. Dans son rapport d'activités, Radio-Collège précise que cette formule est novatrice : « Ce mode de présentation n'avait jamais été tenté dans aucun autre pays » (Archives de Radio-Canada, dossier *Radio-Collège*, microfiches).

En 1943-1944 et en 1944-1945, les classiques, largement mis à contribution les années précédentes, constituent le programme exclusif du théâtre, avec des pièces déjà vues. *Phèdre* de Racine, *Le tartuffe* et *Dom Juan* de Molière continuent d'être ignorés²³. La programmation 1945-1946, centrée sur « la littérature étrangère au théâtre », transporte les auditeurs dans des terres nouvelles. Des œuvres majeures : *Macbeth* et *Hamlet* de Shakespeare et *Crime et châtiment* de Dostoïevski, dans la version scénique de Gaston Baty, voisinent avec des pièces d'un autre registre : *David Copperfield*, adapté de Dickens par Charles Maurey, *Vers pâturages* de Marc Connelley, traduit par Bernardine de Menton, et *Une demande en mariage* de Tchekhov, traduit par Chabosseau. Cette veine se poursuit l'année suivante alors que l'initiation à Shakespeare continue avec *Roméo et Juliette* et *Othello* ; s'ajoutent *Guillaume Tell* de Schiller et *Faust* de Goethe.

Dans son introduction à la septième saison, *Radio-Collège* déclare : « Une analyse assez complète du dix-septième siècle, faite à nos diverses tribunes depuis la fondation [...] justifie une étude du siècle suivant » (Archives de Radio-Canada, dossier *Radio-Collège*, microfiches). La programmation comprend deux pièces de Lesage, *Turcaret* et *Crispin rival de son maître* ; *Le légataire universel* de Regnard ; deux Marivaux : *Le jeu de l'amour et du hasard* et *Les fausses confidences* ; *Zaïre* de Voltaire ; et, pour la première fois, une œuvre de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, jouée par les Compagnons de Saint-Laurent en 1944. On crée aussi, cette même année, des cercles d'études afin d'impliquer davantage les auditeurs-étudiants.

23. Le Théâtre du Nouveau Monde, après avoir monté *L'avare* en 1951, présentera *Le tartuffe* en 1953 et *Dom Juan* en 1954. Selon Marjorie A. Fitzpatrick, *Le tartuffe* n'aurait auparavant été joué au Québec que par Constant Coquelin lors de sa tournée en 1893 (1976 : 412). Quant à *Dom Juan*, elle n'en fait pas mention.

L'année suivante, la formule de l'analyse par acte est abandonnée au profit de la diffusion de l'œuvre (nécessairement adaptée ou réduite), précédée d'une présentation générale. L'année, consacrée au XIX^e siècle, débute pourtant avec *Clavigo* de Goethe. On trouve des pièces moins familières aux auditeurs : *La Princesse lointaine* de Rostand, *Les fiançailles* et *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. On pratique une percée vers Ibsen avec *Catilina* et *Un ennemi du peuple*, mais on s'arrête avant Strindberg. Le théâtre français du XX^e siècle, objet d'étude en 1949-1950, comporte beaucoup d'auteurs mineurs ; on y retrouve l'auteur fétiche des Compagnons de Saint-Laurent, Ghéon, avec *La farce du pendu dépendu*, jouée par eux en 1939. Claudel est présent avec *L'otage*. On prend contact avec Jean Anouilh, Jean Cocteau, Jean Giraudoux, le Henry de Montherlant du *Maître de Santiago* que le Théâtre du Nouveau Monde mettra à l'affiche en 1955, François Mauriac et Albert Camus (*Caligula*).

Au fil des ans, les buts et l'auditoire visés par *Radio-Collège* ont lentement changé. Dans son programme de la neuvième saison, l'institution revendique une mission culturelle et non scolaire. Dans ce passage d'un public étudiant à un auditoire plus large, la rubrique *Théâtre* devient en 1950, *Sur toutes les scènes du monde...* dont la programmation sera plus ouverte et plus contemporaine. Deux ans avant la création parisienne d'*En attendant Godot*, de Samuel Beckett, les auditeurs québécois peuvent prendre le tournant du XX^e siècle avec Shaw, Synge, Pirandello, Strindberg, Lorca, Tchekhov (dont on n'avait présenté que des farces). On retrouve *La première légion* d'Emmet Lavery et *Meurtre dans la cathédrale* de T.S. Eliot, deux pièces montées par les Compagnons de Saint-Laurent l'année précédente, et *Un inspecteur vous demande*, de J.M. Priestley, qui constituera, l'année suivante, le deuxième spectacle du Théâtre du Nouveau Monde.

Un relevé des distributions pour le dernier trimestre de 1949, signé Florent Forget et daté du 12 janvier 1950 (Archives de Radio-Canada, dossier *Radio-Collège*, microfiches), permet de constater que la génération des années 1920 a encore sa place dans le théâtre de Radio-Collège, mais, de plus en plus nombreux, s'y mêlent des membres des Compagnons de Saint-Laurent, des jeunes formés chez Madame Audet et entrés directement à la radio. La relève qui s'apprête à revenir à la scène y côtoie ceux qui, avec la troupe Barry-Duquesne ou Antoinette Giroux, ont essayé, dix à vingt ans plus tôt, mais sans succès, de réorienter le théâtre au Québec.

Par ailleurs, en 1948 l'*Antigone* d'Anouilh, grand succès de scène chez les Compagnons de Saint-Laurent, sera radiodiffusée par Radio-Canada dans le

cadre du deuxième programme d'échange avec la radiodiffusion française. La mise en ondes et la production sont de Judith Jasmin, et Émile Legault dirige les comédiens. Étant donné le nombre et la qualité des professionnels dont dispose Radio-Canada, il est difficile de ne pas interpréter ce choix comme une reconnaissance de la valeur du travail des Compagnons de Saint-Laurent.

Le théâtre à la radio : un relais transformateur

Entre radio et théâtre, la relation s'est avérée mutuellement avantageuse. La radio a permis à toute une génération d'acteurs de poursuivre la pratique d'un métier qui s'avérait alors une impasse. Les hommes de la scène Deyglun et Letondal, le directeur de troupe et réalisateur Langlais, le comédien Auger, responsables de séries dramatiques, ont entretenu l'intérêt pour le théâtre auprès de larges auditoires, tout en donnant à la radio des émissions de prestige. La fonction de relais du théâtre radiophonique est sans doute son apport le plus immédiat au théâtre.

La radio a légitimé le métier de comédien. Grâce à sa participation au développement de ce nouveau moyen de communication, l'artiste de la scène est intégré à une institution sociale. Plus, il devient le centre d'une certaine animation autour des média et de la fiction, dont témoigne *Radiomonde*. Son statut est défendu par un syndicat. Les cachets de la radio permettent à ceux qui le veulent de retourner à l'occasion à la scène, où la rémunération n'est que symbolique. Bien que la pratique radiophonique ne soit pas sans problème pour le métier de comédien, le débouché qu'elle offre sert à sa consolidation.

Pour rejoindre et s'attacher le plus grand nombre d'auditeurs possible, la radio, autant publique que privée, et les commanditaires ont exercé une autocensure aussi bien morale qu'esthétique afin de ne pas heurter la société à laquelle ils s'adressaient. Le théâtre professionnel des années 1950, soucieux de se constituer un public fidèle, mesurera ses audaces à leur capacité de faire salle comble. Le désir de faire évoluer la scène sera, à quelques exceptions près, freiné par le souci d'une syntonisation parfaite avec un public non initié au théâtre moderne.

Par l'intermédiaire de la fiction dramatique, les comédiens et comédiennes, interprètes pendant près de vingt ans des personnages familiers des radioromans et des grands rôles du répertoire, ont largement contribué à l'attachement de l'auditoire à la radio française et à son identification à une culture dont le contenu, de provenance diverse (France, États-Unis, Québec, Europe) et de formes

variées, facilement accessible à un large public a comme dénominateur commun et caractère essentiel de parler français.

Par la diffusion du théâtre classique, en particulier grâce à *Radio-Collège*, la notion de théâtre s'est élargie au répertoire et a été identifiée à lui. Elle a été définie plus particulièrement en conformité avec l'enseignement des collèges classiques : centrée sur l'héritage français, réduit ou peu s'en faut à l'esthétique classique, à ses valeurs humanistes, universelles et intemporelles (ce qu'il faut entendre comme la réalisation une fois pour toutes d'un modèle ne pouvant être ni déclassé ni surpassé). Les spectateurs qui soutiendront le renouveau de la scène partageront une double identification : celle du théâtre aux classiques, celle des classiques français à « notre » théâtre. Le chanoine Lionel Groulx, trente ans plus tôt, au Premier Congrès de la langue française, tenu à Québec, n'avait-il pas formulé clairement cet idéal national : « Il faut aller à la littérature classique, parce que nulle plus que toi, ô littérature de Corneille, de Molière, de Boileau, de Pascal, de Bossuet, nulle plus que toi, n'est... canadienne » (cité dans Fitzpatrick, 1976 : 407) ? Le triomphe des Molière au Théâtre du Nouveau Monde consacre cette identification. Les dirigeants de Radio-Collège, le directeur et une grande partie des membres masculins des Compagnons de Saint-Laurent, les fondateurs du Théâtre du Nouveau Monde, tous issus du cours classique, leur auditoire, composé majoritairement d'étudiants et d'une partie de la jeune bourgeoisie, ont en commun cette culture « savante ». Ils composent cette génération que Pierre Perrault, qui dit en faire partie, définit comme un « pur produit du cours classique, là où l'on est partout chez soi, dans le temps et dans l'espace de l'ailleurs qui est l'imaginaire des autres » (1997). Malgré une abondante littérature radiophonique québécoise²⁴, malgré les succès des Gratien Gélinas et Marcel Dubé, il faudra encore vingt ans et la Révolution tranquille pour que la classe instruite du Québec, après cette identification revalorisante à la France, cesse de se prendre « pour n'importe qui, sauf elle-même » (Perrault, 1997).

On a eu tendance à regretter la disparition du théâtre du début du siècle, divertissement de la population ouvrière, et à imputer le virage des années 1950 à l'action des « fils du Père Legault » (selon l'expression popularisée par Jean-Claude Germain). C'est attribuer un grand pouvoir à un seul homme. Ne

24. Pour leur apport à la création de textes dramatiques québécois, il faudrait mentionner en particulier le *Studio G7* (28 septembre 1945-9 octobre 1947) et les *Nouveautés dramatiques* (1950-1962), réalisés respectivement par Judith Jasmin et Guy Beaulne (1950-1954).

vaudrait-il pas mieux lire le phénomène dans le sens inverse ? L'institution de *Radio-Collège*, le succès des Compagnons de Saint-Laurent et celui des troupes des années 1950 (voir Greffard et Sabourin, 1997 : 31-54) sont la manifestation d'une génération et d'une classe sociale qui cherchent à tirer le Québec hors de l'ignorance et à le faire entrer dans la culture et la modernité tout en respectant et en partageant ses traditions (voir Fournier, 1986 ; Lamonde et Trépanier, 1986). L'appropriation du théâtre par l'élite bourgeoise, qui agit à la fois comme artisane, auditrice ou spectatrice, marque le début véritable du théâtre québécois, même en l'absence d'une dramaturgie nationale. Que la scène soit par la suite dénoncée en tant qu'expression de l'aliénation culturelle du Québec n'est pas contradictoire. Pour la première fois depuis trois cent cinquante ans, le lien entre le théâtre et ceux qui le pratiquent et qui le fréquentent est assez étroit pour que s'y exprime, en relief et en creux, le rapport de la société à la culture et, par conséquent, à sa propre identité.

Bibliographie

- ANONYME (1939a), « D'une scène à l'autre. Théâtre N. G. Valiquette à Radio-Canada », *Radiomonde*, 23 septembre, p. 14.
- ANONYME (1939b), « Trois générations d'artistes dramatiques au radio-Théâtre Valiquette, dans "Copperfield" », *Radiomonde*, 28 octobre, p. 17.
- ANONYME (1939c), « L'heure du Théâtre du M.R.T. français », *Radiomonde*, 4 novembre, p. 4.
- ANONYME (1939d), « Ce que pense du théâtre classique à Radio-Canada, M. Jacques Auger », *Radiomonde*, 9 décembre, p. 6.
- ANONYME (1939e), « A Radio-Canada. Le Théâtre de Noël », *Radiomonde*, 23 décembre, p. 2.
- ANONYME (1942a), « Une grande nouvelle. Le Radio-Théâtre Lux irradié en français de Montréal, tous les jeudis », *Radiomonde*, 10 janvier, p. 3.
- ANONYME (1942b), « La Campagne pour l'emprunt de la Victoire et le Radio-Théâtre Lux », *Radiomonde*, 14 février, p. 7.
- ANONYME (1948), « Le Baluchon », *Radiomonde*, 11 décembre, p. 19.
- BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France. (Coll. « l'Encyclopédie du Canada français ».)
- BOOTH, Philip (1993), « Le Montreal Repertory Theatre et les théâtres d'art », *L'Annuaire théâtral*, n° 13-14 (printemps-automne), p. 59-74.
- BOURASSA, André-G., et Jean-Marc LARRUE (1993), *Les nuits de la « Main » : cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, Montréal, VLB éditeur.
- D'EAUX, Léo Paul (1939), « Le mérite des interprètes du Théâtre de Racine », *Radiomonde*, 2 décembre 1939, p. 4.
- DU BERGER, Jean, Jacques MATHIEU et Martine ROBERGE (1997), *La radio à Québec, 1920-1960*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.
- DUFOUR, Andrée (1997), *Histoire de l'éducation au Québec*, Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal Express ».)
- FITZPATRICK, Marjorie A. (1976), « La présence de Molière au Canada », dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 399-417. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 5.)
- FOURNIER, Marcel (1986), *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin.
- FREQUENCE/FREQUENCY (1997), « La radiodiffusion 1922-1997, Broadcasting's 75th anniversary », n° 7-8.

- GAGNON, Marcel (1939), « Le Théâtre N.-G. Valiquette sous la direction de Robert Choquette », *Radiomonde*, 31 décembre, p. 6.
- GAGNON, Marcel (1940), « L'Aiglon à travers les ans », *Radiomonde*, 24 février, p. 8.
- GALARNEAU, Claude (1978), *Les collèges classiques au Canada français*, Montréal, Fides.
- GREFFARD, Madeleine, et Jean-Guy SABOURIN (1997), *Le théâtre québécois*, Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal Express ».)
- LAMONDE, Yvan, et Esther TRÉPANIÉ (1986), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture.
- L'ANNUAIRE THÉÂTRAL (1991), « Le théâtre à la radio », n° 9 (printemps).
- LARRUE, Jean-Marc (1988), « Entrée en scène des professionnels 1825-1930 », dans Renée LEGRIS, Jean-Marc LARRUE, André-G. BOURASSA et Gilbert DAVID, *Le théâtre au Québec 1825-1980 : repères et perspectives*, Montréal, VLB/Société d'histoire du théâtre du Québec/Bibliothèque nationale du Québec, p. 25-61.
- LAVOIE, Elzéar (1971), « L'évolution de la radio au Canada français avant 1940 », *Recherches sociographiques*, vol. 12, n° 1 (janvier-avril), p. 17-49.
- LEGRIS, Renée (1997), « Guy Mauffette ou comment jouer de la radio comme d'un violon », *Fréquence/Frequency*, « La radiodiffusion 1922-1997, Broadcasting's 75th anniversary », n° 7-8, p. 57-91.
- LEGRIS, Renée, et Pierre PAGÉ (1976), « Le théâtre à la radio et à la télévision au Québec », dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 291-319. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 5.)
- LEGRIS, Renée, Jean-Marc LARRUE, André-G. BOURASSA et Gilbert DAVID (1988), *Le théâtre au Québec 1825-1980 : repères et perspectives*, Montréal, VLB/Société d'histoire du théâtre du Québec/Bibliothèque nationale du Québec.
- LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT, François RICARD (1986), *Histoire du Québec contemporain. Tome II. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal.
- MORISSET, Louis (1940), « La revanche d'un peuple », *Radiomonde*, 23 mars, p. 3, 8.
- PAGÉ, Pierre (1975), *Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique québécoise, 1930-1970*, Montréal, Fides. (Coll. « Archives québécoises de la radio et de la télévision », n° 5.)
- PAGÉ, Pierre (1992), « Le théâtre de répertoire international à Radio-Collège (1941-1956) », *L'Annuaire théâtral*, n° 12 (automne), p. 53-87.
- PAGÉ, Pierre (1993), *Radiodiffusion et culture savante au Québec. 1930-1960 : les cours universitaires et la radio, le Service de Radio-Collège, le théâtre de répertoire international*, Montréal, Maxime.

- PAGÉ, Pierre (1995), « Édouard Montpetit et Henri Letondal, les créateurs d'une radio éducative : *L'Heure provinciale* (1929-1939) », *Fréquence/Frequency*, n^{os} 3-4, p. 55-87.
- PAGÉ, Pierre C. (1996), « L'origine des stations XWA (1915) et CFCF (1922) de Marconi Wireless Telegraph : des données historiographiques à corriger », *Fréquence/Frequency*, n^o 5-6, p. 151-169.
- PAGÉ, Pierre (1997), « La radio dans la société québécoise. Repères chronologiques 1899-1980 », *Fréquence/Frequency*, « La radiodiffusion 1922-1997, Broadcasting's 75th anniversary », n^o 7-8, p. 257-276.
- PALMIER [nom de scène de Joseph-Sergius Archambault] (1944), *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Les Éditions de l'Étoile.
- PERRAULT, Pierre (1997), « Discours prononcé lors de la réception de la Médaille d'argent ». Mouvement national des Québécoises et Québécois, 6 décembre. Inédit.
- PROULX, Gilles (1979), *L'aventure de la radio au Québec*, Montréal, La Presse.
- RADIOMONDE (1939-1952), 1^{er} janvier-30 août.
- VIPOND, Mary (1997), « "Please stand by that report" : The historiography of early Canadian radio », *Fréquence/Frequency*, « La radiodiffusion 1922-1997, Broadcasting's 75th anniversary », n^o 7-8, p. 13-33.
- VIR [pseudonyme] (1939), « Croquis radiophoniques. Gaston Dauriac », *Radiomonde*, 1^{er} mars, p. 2.
- WYCZYNSKI, Paul (1976), « Louis Fréchette et le théâtre », dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 137-165. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n^o 5.)

Jean Cléo Godin
Université de Montréal

L'Équipe (1942-1948) de Pierre Dagenais

« Ce petit, il a décidément le théâtre dans la peau ! » Telle est la première phrase de ... *et je suis resté au Québec*, ouvrage que Pierre Dagenais fait paraître en 1974 et où il raconte les tribulations de sa carrière. Or, surtout dans la première partie consacrée à son enfance et à son adolescence, il ne cesse de répéter qu'il n'avait pas « le théâtre dans la peau » et que cette réputation d'enfant prodige qu'on lui a faite l'a sans doute voué au malheur. À la vérité, l'insistance avec laquelle il revient sur cet aspect de sa vie et de sa carrière a quelque chose de paradoxal et de pathétique, tant on sent chez ce grand homme de théâtre les tensions irrésolues entre une légitime fierté et des rancœurs tenaces, entre un début de carrière fulgurant et une maturité jonchée d'insatisfactions, sinon d'échecs. Le titre de l'ouvrage, en suggérant qu'il aurait résisté à la tentation de secouer la poussière de ses sandales sur un Québec qui n'a pas su reconnaître ses mérites, reflète les mêmes ambivalences sans donner la moindre justification. Le lecteur qui connaît les tendances francophiles de Dagenais pourrait imaginer qu'il a rêvé d'un exil en France ; pourtant, il ne mentionne nulle part une telle hypothèse, et on ne trouve nulle trace d'invitations qui lui seraient venues de Paris. Les seules invitations seraient venues des États-Unis, sans doute au début des années 1950 : dans une entrevue accordée à une journaliste des *Nouvelles illustrées*, il précise qu'il en a déjà décliné deux, la première lui proposant de monter *Huis clos* et la seconde de signer « un contrat de sept ans avec la Metro-Goldwyn-Mayer » ; il ajoute que, le cas échéant, il « n'en refuser[ait] pas une troisième » (Nadeau, 1960 : 25). Il est

permis de supposer que l'offre espérée n'est pas venue, ou que Dagenais s'est résigné (en maugréant, bien sûr) à terminer sa carrière au Québec.

Cette carrière commence vers l'âge de 10 ans alors qu'il fréquente le studio de Mme Audet, qu'il appelle sa « seconde maman » (Dagenais, 1974 : 19). Lorsqu'il entre au Collège Sainte-Marie, il est déjà connu en tant que comédien, embauché à la radio, ce qui incitera le père d'Auteuil à lui donner un rôle dans une production de *L'Aiglon*, « une assez pénible expérience » (p. 51) qui lui attire les remontrances du recteur (le père Cambron) et entraîne son expulsion du collège. Dagenais ne date pas cet événement qu'il faut sans doute situer en 1939 ou 1940¹. À partir de ce moment, seul le théâtre comptera dans sa vie. Né le 29 mai 1923, il a donc 16 ou 17 ans lorsqu'il commence sa carrière professionnelle, dans *Les jours heureux* de Claude-André Puget, pièce mise en scène par Bernard Goulet². Après cette prestation, écrit Dagenais, « ma réputation de jeune comédien était déjà solidement établie » (p. 64). S'il ne semble pas se réjouir de voir ainsi confirmée sa réputation d'enfant prodige – « Le malheur, on le constatera, fut ma précocité³ » (p. 22) –, c'est qu'il n'est pas encore fixé sur ses véritables ambitions. Il découvrira bientôt que ce qui manque le plus à la scène montréalaise, ce sont les bons metteurs en scène ; en outre, s'il aime jouer, il a surtout envie de diriger. La révélation de cette vocation semble se produire un soir de générale alors qu'il se rend compte, à l'entracte, que le metteur en scène Henri Letondal a dormi durant la première partie de *L'embuscade* d'Henry Kistemaekers⁴ : « Nous allions donc devoir nous débrouiller seuls jusqu'à la fin de la pièce [...]. Je me permis de faire quelques modestes suggestions qui furent

1. Ni dans les notices biographiques, ni dans les diverses coupures de presse qu'on trouve dans le Fonds Pierre-Dagenais de la Bibliothèque nationale du Québec (aux archives de la rue Holt à Montréal), je n'ai pu relever les dates qui permettraient de préciser cette chronologie. Mme Nini Durand n'a pu, non plus, dater cet événement qui coïncide pourtant avec sa première rencontre avec Dagenais.

2. Dans *350 ans de théâtre au Canada français*, Jean Béraud parle du film *Les jours heureux*, qu'on aurait pu voir à Montréal en 1942, mais non de la production théâtrale.

3. Ce « malheur », Dagenais le traînera toute sa vie. Lorsqu'en 1979 il propose de reprendre le projet d'Henry Deyglun d'écrire la « petite histoire du théâtre québécois », il écrit : « À cinquante-six ans, je pense, chose assez étrange, être le jeune doyen (si l'on peut dire) des acteurs québécois » (projet en deux versions, vraisemblablement destiné à un organisme subventionnaire, portant le titre « Notre théâtre d'hier et d'aujourd'hui », fonds Pierre-Dagenais, Bibliothèque nationale du Québec, carton 5, chemise 8).

4. Cette pièce figure dans la programmation de l'année 1940-1941, du théâtre Arcade (voir Kingsley, 1994 : 146).

toutes acceptées à mon grand étonnement » (p. 83). Témoin de la scène, Pierre Durand l'encourage dans cette voie ; Dagenais s'y engagera à partir de 1942, ce qui l'amènera à fonder l'Équipe.

Cette fondation se situe dans un contexte particulier, celui d'un renouveau de l'activité théâtrale : « Depuis quelque temps, on recommençait à parler théâtre chez les comédiens de la radio, condamnés à vivre l'existence étroite des studios et à qui manquait l'air empoussiéré des coulisses » (Hamelin, 1961 : 31). La création des Compagnons de Saint-Laurent en 1937 puis de la première revue *Fridolinons* en 1938 font connaître des exigences nouvelles et affirment, « pour le plus grand bien d'acteurs abandonnés à la vague direction de régisseurs, l'importance du metteur en scène » (Béraud, 1958 : 227). Cependant, pour Dagenais le père Émile Legault est un animateur plutôt qu'un véritable metteur en scène ; et s'il admire la rigueur implacable de Gratien Gélinas dans sa direction d'acteurs, son répertoire ne lui plaît guère. Avec ses amis Paul Dupuis et François Bertrand, il songe « peut-être depuis plus d'un an [...] à former une nouvelle équipe dramatique » (Dagenais, 1974 : 112) lorsqu'il rencontre un jour, en l'absence de Dupuis et Bertrand partis à la guerre, dans un restaurant, par hasard, des camarades à qui il annonce sa décision de fonder sa troupe : « Mes amis, il faut cesser de parler théâtre ; à compter de maintenant, il faut en faire. Je rentre chez moi. Je tape rapidement un manifeste et je le fais parvenir aux journalistes. Dès cette fin de semaine – c'est-à-dire dès samedi – on parlera de nous dans les journaux... » (p. 114). Le « manifeste » paraît dans *Le Jour* du 12 décembre 1942 : Dagenais y annonce que leur premier spectacle prendra l'affiche « au Monument-National, à la mi-janvier », et que « la mise en scène est avancée » (p. 116), ce qui suppose des préparatifs exigeant au moins un mois de travail. Une semaine avant la parution du manifeste, Roger Duhamel avait d'ailleurs parlé de la fondation de cette troupe « de jeunes animés du feu sacré et résolus à travailler dans la qualité » (1942 : 2). On peut supposer que l'Équipe, dont la date exacte de « fondation » n'apparaît nulle part, a vu le jour vers la mi-novembre 1942 ; Dagenais n'avait alors que 19 ans. Fondation très informelle, on l'a vu, ce qui explique un certain flottement chez les historiens du théâtre, quelques-uns faisant plutôt coïncider la naissance de la troupe avec son premier spectacle, en 1943. Du reste, Dagenais ne s'occupera de l'incorporation de la troupe que deux ans plus tard⁵.

5. Le programme du *Songe d'une nuit d'été* nous apprend en effet que « l'Équipe a été incorporée le 9 mai 1945 ».

De la première pièce retenue, Dagenais prévient dans son manifeste qu'elle « n'appartient pas tout à fait au répertoire que nous avons en vue » et qu'il s'agit, dans un premier temps, de faire « le pont entre le théâtre dit bourgeois⁶ ou réaliste et le théâtre poétique, et entre le théâtre bizarrement qualifié de "social" et le théâtre gratuit » ou, précisera-t-il plus loin, l'« art dramatique à l'état pur » (1974 : 116-117) que l'Équipe se fixe comme idéal à atteindre. Tel que prévu, *Altitude 3200* de Julien Luchaire prend l'affiche le 14 janvier 1943, mais le récit que fait Dagenais des derniers préparatifs montre que la poursuite de l'idéal peut se heurter à d'étranges contraintes matérielles, qui ont bien failli compromettre cette première aventure, sinon la survie même de l'Équipe. Faute de moyens suffisants, l'imposant décor construit par Jean Choquet n'a pu être installé que la veille de la première. Le régisseur du Monument-National, avec qui il s'entend déjà fort mal, s'attire alors une colère spectaculaire de Dagenais qui poursuit le pauvre homme, un marteau à la main, jusque sur le trottoir. Celui-ci se venge en allant chercher un inspecteur du service des incendies qui s'amène et demande si le décor a été ignifugé. Voyant qu'il serait impossible de satisfaire à cette exigence sans retarder le premier lever de rideau, Dagenais décide de jouer le tout pour le tout et, sachant que le produit nécessaire sent l'essence, trouve en pleine nuit des bidons d'essence dont il badigeonne tout le décor, sous les yeux (et le nez) de l'inspecteur et du régisseur : « Le soir même, nous avons joué dans ce décor. Devant une salle comble à craquer. Et l'on y fumait dans ce décor ! » (p. 132). On reste évidemment sidéré devant tant d'audace ou d'inconscience, montrant à quels excès coupables pouvait céder l'impulsif Dagenais qui, tout en reconnaissant avoir posé un geste condamnable, conclut avec humour : « Mais nous avions le feu sacré. Les autres feux me laissaient bien indifférent » (p. 132)...

Il faut s'attarder autant que Dagenais lui-même – qui cite intégralement une longue critique de Judith Jasmin dans *Le Canada* et des extraits plus courts d'autres textes⁷ – sur la réception critique faite à ce spectacle, car elle permet de bien voir l'horizon d'attente que le travail de l'Équipe vient rencontrer : « La grande nouveauté de l'Équipe, c'est qu'elle a un metteur en scène » (Jasmin, citée par

6. Dagenais répète qu'il a le théâtre « bourgeois » en horreur, qu'il distingue soigneusement, ailleurs, du théâtre « réaliste » : « Un seul style m'horripile dans le champ littéraire de la création dramatique et c'est le style dit "bourgeois" » (1974 : 160).

7. Dagenais cite sans préciser la référence, et les coupures de presse (à la seule exception du texte de Louis Morisset) ne se trouvent malheureusement pas dans le fonds de la Bibliothèque nationale du Québec.

Dagenais, 1974 : 136). Louis Morisset, avec un léger recul, propose sa propre synthèse des principales critiques parues :

Sans doute la pièce était bien choisie, pleine d'une fraîcheur, d'une jeunesse et d'un entrain qui reposaient des vieux mélodrames. Sans doute l'interprétation fut-elle, en général, excellente. Mais je crois que ce spectacle – ceci soit dit sans diminuer en rien le mérite des interprètes – était surtout remarquable par sa coordination parfaite, par son ensemble, par le réglage savant de l'éclairage, par des jeux de scène d'une inspiration bien moderne – toutes choses qui relèvent du metteur en scène digne de ce nom. La véritable révélation d'*Altitude 3200*, ce fut Pierre Dagenais, metteur en scène (1943 : 58).

Béraud retient dans *350 ans de théâtre au Canada français* un long passage de la critique qu'il a écrite dans *La Presse* :

La troupe qu'a formée Pierre Dagenais est tout ce qu'on peut attendre d'une équipe de jeunes gens et de jeunes filles qui abordent ensemble la scène après [...] avoir acquis une formation pour le théâtre qui ne tient pas qu'à l'instinct ou à des dispositions de tempérament, mais aussi à une culture générale, à des aptitudes intelligemment développées, à un sens très précis de ce qu'il faut faire ou ne pas faire à la scène, tout cela qui est très nouveau chez nous pour des débutants, et qui montre bien que nous avons affaire à une génération dont on peut espérer beaucoup plus, dans ce domaine, que de la précédente (1958 : 249-250).

Cette génération a l'âge de Dagenais, qui n'a pas encore 20 ans ; mais il est clair que ses aînés, lassés de spectacles trop souvent bâclés et d'un répertoire qui a terriblement vieilli, y voient le signe d'un renouveau attendu.

Dagenais avait annoncé quatre autres productions pour cette première saison, mais il ne montera que la plus moderne : *Tessa ou la nymphe au cœur fidèle* de Jean Giraudoux, créée au Monument-National le 30 septembre 1943. La pièce correspond davantage, cette fois, au répertoire « poétique » qui intéresse l'Équipe, et l'accueil semble tout aussi favorable que pour le premier spectacle, bien que les critiques, qui approuvent, craignent visiblement que le public ne suive pas. Ainsi, Marcel Valois écrit dans *La Presse* : « La présentation scénique, l'atmosphère générale de la pièce sont impeccables comme l'interprétation. Il n'y

a qu'à souhaiter à l'Équipe de jouer chaque soir devant un public susceptible d'apprécier la qualité du spectacle » (cité dans Dagenais, 1974 : 151). Il semble pourtant que les salles aient été pleines, mais ce spectacle qui nécessite quatre décors (également créés par Choquet) et pour lequel Dagenais a commandé une musique originale à Laurent Jodoin – qui « a accepté, sans la moindre hésitation, de travailler gratuitement pour moi si la production ne rapporte aucun profit mais l'Union des Musiciens interdit à ses membres pareille générosité » (Dagenais, 1974 : 150) –, ce spectacle coûte plus cher que le précédent, de sorte qu'il entraîne un déficit de 1 300 dollars. Selon Dagenais, cette perte le laisse « tout à fait indifférent », mais il l'accepterait plus facilement si les gouvernements ne venaient gruger plus du tiers des recettes. Ses doléances concernant l'absence de soutien des pouvoirs publics commencent après cette seconde production, et il les reprendra constamment, avec d'autant plus d'amertume que, autour de lui, on impute ses problèmes financiers à sa mauvaise gestion. Il croit améliorer sa situation en choisissant une troisième production moins coûteuse, un drame policier d'Emlyn Williams, *L'homme qui se donnait la comédie*, créée le 13 janvier 1944 (cette fois, c'est Jacques Pelletier qui signe le décor). Malheureusement, après une première triomphale, le public boude cette production, ce qui entraîne un déficit de trois mille dollars. Plus furieux que découragé devant ce qu'il appelle « *l'incompréhensible* de la machine théâtrale » (1974 : 154), Dagenais réagit en publiant « Le climat du théâtre⁸ », où il tente d'exposer plus clairement la politique de l'Équipe. Il décide également de donner une forme plus spectaculaire à son combat contre les pouvoirs publics. Ces pouvoirs, en plus de prélever des taxes, interdisaient qu'on joue le dimanche. Toutes les troupes préféraient contrevenir à ce règlement et payer l'amende, les recettes du dimanche étant généralement les meilleures. Dagenais avait déjà payé deux fois cette amende, de 80 dollars chaque fois. Mais un dimanche soir, lorsque deux policiers viennent réclamer leur dû, il décide que cela se fera publiquement, juste avant le lever du rideau. Il termine son discours enflammé en priant « les deux policiers qui se trouvent derrière ce rideau de bien vouloir venir sur scène faire observer la loi ». Honteux, les policiers ont préféré « filer à l'anglaise » (p. 166). L'amende dut quand même être payée quelques jours plus tard ; Dagenais n'avait pas gagné, mais il avait su rallier le public à sa cause.

8. Le texte, qu'il dit avoir fait parvenir à « différents journaux », est cité dans ... *et je suis resté au Québec* (1974 : 156-159). Je le reproduis en annexe.

L'accumulation des déficits l'incite surtout à chercher un administrateur : « Sans administrateur, ce garçon n'ira pas loin : il n'a aucun sens des affaires », disent alors « les gens sérieux » (p. 174). La quatrième production de l'Équipe, le *Marius* de Marcel Pagnol – c'est Janine Sutto qui a fait la suggestion ; le film avec Raimu vient de sortir –, créée le 11 mai 1944, a connu un succès éclatant ; la recette semble bonne. Dagenais décide de poursuivre sur cette lancée avec *Fanny* et fait alors appel à M^e Rodolphe Godin, qui administre déjà les affaires de Gélinas et qui se montre aussitôt d'accord avec le choix de cette cinquième pièce, à être créée le 6 décembre 1944, toujours au Monument-National :

Même auteur. Même metteur en scène. Mêmes acteurs. Même décorateur. [...] Critique unanime et encore plus élogieuse que pour *Marius*. Même climat poétique et même feu sacré ! Nous ne pouvons cependant donner que sept représentations de la pièce parce que, après un soir de première absolument triomphal, nos salles se vident de plus en plus, jour après jour (Dagenais, 1974 : 176).

Malgré les services d'un administrateur chevronné, le déficit s'élève à cinq mille dollars cette fois ! On aura beau admettre qu'on a toujours tort de programmer un spectacle à l'approche de Noël, l'échec de *Fanny* demeurera pour Dagenais de l'ordre de *l'inexplicable*... Sans véritablement chercher à se l'expliquer, il y réfléchit tout de même un peu : il a le sentiment que « l'Équipe vient de périr en mer » (p. 182).

C'est pourtant dans un tel contexte que s'élaborera le spectacle le plus mémorable de l'histoire de l'Équipe, le plus constamment cité : le *Songe d'une nuit d'été*, créé dans les jardins de l'Ermitage, le 10 août 1945. Comment est né ce projet ? Il semble qu'il ait été proposé à Dagenais par son ami Bertrand qui, souhaitant « que l'Équipe fasse renaître la beauté pure et ensorcelante des spectacles de madame Audet » (p. 185), lance l'idée de monter cette pièce qu'elle a produite avec son fils André dans les années 1930⁹ ; le jeune « Pierrot Dagenais », en lutin Puck, y avait été remarqué, un critique soulignant son « inimitable et pétillante interprétation » (p. 23). Bertrand, qui « financerait cette périlleuse traversée », rapporte d'Europe une traduction originale¹⁰, celle de Charles Spaak, que l'Équipe

9. D'après Béraud, cette production aurait suivi de près *Hansel et Gretel*, vraisemblablement en 1935 (1958 : 221).

10. En modifiant légèrement le titre, qui devient *Un songe de nuit d'été*.

retient de préférence « à la version plus que fantaisiste d'Henri Ghéon » (p. 185-186) – sans doute celle qui avait été utilisée par le studio de Mme Audet.

Le programme de ce spectacle, le seul conservé dans le fonds d'archives¹¹, ne donne certes pas l'impression que cette troupe se sent menacée. Rupert Caplan, alors « supervisor » à la CBC, y signe un texte intitulé « Pierre Dagenais and his dream ». Le père Legault y signe un texte sur les Compagnons. Il y a aussi un texte plus court sur le Montreal Repertory Theatre. Tout cela laisse croire que Dagenais a cherché et obtenu une légitimation, sinon une consécration de la part des voix les plus autorisées de l'époque. De toute évidence, ce programme se présente lui-même comme la célébration d'un événement exceptionnel. Morisset y va d'une longue présentation de la traduction, sous le titre « Le grand art de Paul Spaak¹² ». En couverture 3, Françoise Loranger (qui signe Françoise Loranger-Simard) intitule « Coup d'audace » un bilan des activités de l'Équipe depuis *Altitude 3200*, notant « le choix étonnant de certaines pièces, les fautes de distribution, tous les tâtonnements, toutes les faiblesses d'un jeune directeur sans expérience », rappelant que cette jeune troupe a toujours souhaité et espère encore « monter et jouer des pièces canadiennes », avant de dégager l'importance de cette création du *Songe* : « C'est la première fois que les Canadiens-français ont l'occasion de voir et d'entendre une pièce de Shakespeare jouée en français à Montréal ; j'ajoute avec orgueil que c'est à des Canadiens-français qu'ils le doivent¹³. » C'est aussi, sans doute, l'une des premières fois qu'on tente de jouer en plein air et de nuit. « L'entreprise est un casse-cou », mais ce *Songe* « est une réussite qui se présente comme le meilleur spectacle que l'Équipe a mis sur pied jusque-là », écrit Jean Hamelin (1961 : 34). Béraud est plus précis dans son éloge : « *Le songe*, la plus complète réussite de Pierre Dagenais, l'est aussi, selon Marcel Valois, pour les interprètes qu'il a dirigés [...]. L'utilisation de décor naturel par Jacques Pelletier et les costumes de Laure Cabana ajoutent encore à l'enchantement de la soirée » (1958 : 253).

11. Carton 7, chemise 6. Un autre programme y a été déposé, celui de la pièce *Le diable s'en mêle*, produite par « Pierre Dagenais présente » et non par l'Équipe.

12. Et confond Charles, le traducteur, et Paul Henri Charles, le ministre des Affaires étrangères de Belgique d'alors. Une lettre adressée à Bertrand par l'ambassade de Belgique précise qu'il s'agirait plutôt d'un « proche parent » (fonds Pierre-Dagenais, Bibliothèque nationale du Québec, carton 1, chemise 7).

13. Il s'agit d'une demi-vérité, puisque les Canadiens français ont eu l'occasion de voir Mounet-Sully dans le rôle-titre d'*Hamlet* en 1984 et Sarah Bernhardt dans le même rôle en 1905. Mais, sauf erreur, Dagenais fut le premier professionnel québécois à monter Shakespeare en français.

Selon son habitude et malgré les difficultés financières, Dagenais n'a rien sacrifié de ce qu'il croyait nécessaire à cette réalisation artistique : pas même une musique originale, commandée à Maurice Blackburn, qu'il ne pourra cependant pas utiliser, ne pouvant payer les cachets des musiciens ! Si ce spectacle grandiose n'entraîne pas de déficit, c'est que, pour une fois, ce n'est pas lui qui paie mais Bertrand qui fait « bon accueil à presque toutes mes exigences de metteur en scène » (Dagenais, 1974 : 186) et qui a probablement obtenu une aide de ses amis militaires : « En retour d'un service qui nous est rendu par le colonel Favreau, nous offrons gratuitement notre première représentation aux soldats de l'armée canadienne », écrit Dagenais (p. 188), sans préciser la nature de ce « service ». On n'ose imaginer l'étendue du désastre s'il n'y avait eu ces circonstances particulières car, après une première soirée toute étoilée, il y eut trois soirées pluvieuses, ce qui fit fuir le public. Il ne resta qu'à se rattraper un peu en trichant sur la taxe d'amusement : lorsque l'inspecteur se présenta pour vérifier le nombre de billets vendus, on lui offrit « un p'tit scotch » pour le réchauffer, pendant que Bertrand, Paradis et Dagenais remplissaient leurs poches de talons de billets (p. 192). L'aventure se termina dans une certaine euphorie. Elle sera suivie d'un événement heureux pour Dagenais, aussitôt invité par la vénérable Shakespeare Society de Montréal à monter un *King Lear*, expérience qui amènera certains à voir en lui « l'Orson Welles canadien du Québec¹⁴ ». Dans l'immédiat, elle sera surtout suivie d'un incident moins heureux, Dagenais se retrouvant pour la première (mais non la dernière) fois dans une cellule de la prison de Bordeaux parce qu'il doit « encore près de neuf cents dollars de taxe d'amusement [aux] différents gouvernements. Une dette de *Fanny*¹⁵ » (p. 194). Il se vengera vingt ans plus tard en consacrant son premier et plus virulent « coup de gueule » à cette institution. Entre-temps il est clair que les problèmes de l'Équipe s'accroissent, rendant sa survie de plus en plus problématique.

« Quand je sors de Bordeaux, je respire un grand air d'estime du monde et, pourtant, je sens déjà que mon beau grand vaisseau ne sera plus désormais qu'un petit canoë de passage et d'aventures éphémères. Peu importe, on joue maintenant *Liliom* de Molnar. Et puis *Huis clos* de Jean-Paul Sartre » (Dagenais, 1974 : 195). Réduire la taille de son « vaisseau », cela signifie qu'il renoncera à

14. C'est Dagenais lui-même qui le suggère dans un *curriculum vitae* de cinq pages daté de 1982 (fonds Pierre-Dagenais, Bibliothèque nationale du Québec, carton 5, chemise 7).

15. Dans son premier pamphlet *Coups de gueule*, il prétend plutôt qu'il a été emprisonné pour avoir « dû emprunter sans autorisation au ministère de la Guerre un montant ridicule », montant nécessaire pour convaincre des machinistes de lever le rideau (1965 : 5).

jouer au Monument-National, salle la plus prestigieuse mais également la plus coûteuse, où il a tenu à s'installer dès le départ pour bien marquer qu'il ne voulait pas « former une chapelle » (p. 156). L'Équipe ira donc jouer au Gesù, où d'autres difficultés l'attendent. Non pas avec *Liliom*, créée soit à l'automne 1945, soit en janvier 1946¹⁶, mais avec *Huis clos* qui sera jouée en même temps que *Le testament du père Leleu* de Roger Martin du Gard, une œuvre dont on parlera aussi peu qu'on parlera abondamment de la pièce de Sartre. « Du metteur en scène, Pierre Dagenais, on loue d'abord l'audace justifiée pour avoir abordé cette heure et quarante minutes de progression dramatique faite de crescendos et de decrescendos réglés avec maîtrise » (Béraud, 1958 : 257). Les jésuites, qui ne se sont pas méfiés au départ parce que Sartre n'est pas encore très connu – le « petit maître de la censure » est si ignorant qu'il prononce *Huis closse* ! –, tentent de l'interdire, voyant comme une véritable provocation, sinon un sacrilège¹⁷, qu'on joue cette pièce « infernale » sous le maître-autel de leur église ; c'était compter sans l'entêtement de Dagenais. On connaît la suite, devenue légende : Sartre vient à Montréal et, les représentations étant terminées sur scène, demande qu'on joue pour lui, de nuit, dans une suite de l'Hôtel Windsor. Après *Altitude 3200* et le *Songe d'une nuit d'été*, c'est la production de l'Équipe dont Dagenais gardera le meilleur souvenir (Dagenais, 1976 : 823).

Pourtant, à plusieurs signes, on sent que le rêve de Dagenais s'est brisé. Dans ... *et je suis resté au Québec*, il prend 80 pages pour décrire l'aventure de l'Équipe jusqu'à *Huis clos* ; il règle le reste de l'histoire en trois pages (qui ne sont pas de lui, puisqu'il cite une critique élogieuse de René Lévesque) ! C'est peut-être pour rendre la politesse – « échange de bons procédés », écrit Béraud (1958 : 258) – aux « Anglais » qui l'ont invité et de qui il se sent davantage apprécié¹⁸ qu'il offre à Herbert Whittaker de faire la mise en scène de son prochain spectacle ; c'est également une façon de prendre ses distances par rapport à

16. Assez curieusement les dates de création des spectacles joués au Gesù ne sont signalées avec précision ni par Béraud ni par Hamelin. Si l'on sait que *Huis clos* est créée en janvier 1946 (Béraud, 1958 : 257), on ignore à quelle date a été créée *Liliom* qui, d'après Dagenais (1974 : 195), aurait précédé la pièce de Jean-Paul Sartre. Pour *Le héros et le soldat de chocolat* de George Bernard Shaw, dirigée par Herbert Whittaker, et pour *Le grand poucet*, Béraud les situe « en fin de saison » 1946 (1958 : 258).

17. D'autant plus que Muriel Guilbault y apparaissait « toute nue, sous une jolie robe longue et transparente » (Dagenais, 1974 : 196).

18. Dans un *curriculum vitae* non daté de trois pages, il écrit à la deuxième page : « Les Canadiens français l'oublient ; les Canadiens anglais s'en souviennent » (fonds Pierre-Dagenais, Bibliothèque nationale du Québec, carton 5, chemise 7).

l'Équipe, au moment où le Montreal Repertory Theatre l'invite à nouveau. Quant au répertoire, il parle de lui-même : l'Équipe termine sa saison 1946 avec *Le grand poucet* de Puget et commence l'année 1947 avec *Les fiancés du Havre* d'Armand Salacrou et *L'école des femmes* de Molière. Évidemment, Puget ne sera pas présenté dans son réalisme habituel et empoussiéré, Dagenais ayant commandé les décors et les costumes à nul autre que le grand caricaturiste Robert La Palme. Mais *L'école des femmes*, « monté hâtivement pour satisfaire aux exigences des abonnements pris en début de saison [...] passe difficilement la rampe et souffre de plusieurs erreurs de distribution » (Hamelin, 1961 : 37). Seule la pièce de Salacrou, jouée pour la première fois à Montréal, correspond à l'esprit novateur et au projet de l'Équipe de proposer au public un « théâtre poétique ».

Avec *Les parents terribles* de Jean Cocteau, créée le 18 octobre 1947, l'Équipe retrouve tout son mordant, toute l'audace qui la caractérise et qui lui coûte cher. Cette fois, la « dose de vitriol dans les rapports familiaux » (Béraud, 1958 : 262) est si forte que les jésuites, sur le qui-vive depuis *Huis clos*, brandissent la censure, ce qui oblige Dagenais à retourner « au Monument-National où le conflit se perd dans une salle inhospitalière, trop peu garnie » (Hamelin, 1961 : 38). « L'Équipe en est mortellement touchée », commente Béraud, qui laisse entendre que là se termine l'existence de la troupe. À vrai dire, on se demande pourquoi Dagenais s'obstine à continuer. Tout se passe comme s'il avait voulu assumer plus pleinement encore, et personnellement, la responsabilité d'un échec : peut-on s'expliquer autrement sa décision de programmer sa propre pièce *Le temps de vivre*, sachant pertinemment qu'elle marquerait pour la troupe le temps de... mourir ? « Pierre Dagenais, qui a été l'instigateur et l'âme de cette troupe pendant cinq années, aura également été son fossoyeur » (Larrue, 1993 : 262). La pièce, créée au Monument-National en février 1948, « se solde par un échec trop vite consommé, le chant du cygne de l'Équipe dont l'arrêt de mort est déjà prononcé depuis longtemps, seule l'échéance ayant par bonheur été retardée » (Hamelin, 1961 : 39). En février 1948¹⁹, après un peu plus de cinq années mouvementées qui ont beaucoup enrichi la scène théâtrale montréalaise, l'Équipe est définitivement démembrée. Dagenais n'a pas encore 25 ans et il est déjà endetté de 40 mille dollars environ.

19. Et non en 1947, comme le prétendent certains qui excluent *Le temps de vivre* (Béraud) ou datent incorrectement cette dernière pièce de 1947 : voir dans *The Oxford Companion to Canadian Theatre* par exemple, l'article « Équipe ».

* * *

L'Équipe était-elle venue trop tôt, avec des ambitions trop grandes ? Son « malheur » fut-il, à l'instar de celui de Dagenais, la « précocité » ? Ces jeunes comédiens « résolus à travailler dans la qualité », déterminés à produire des spectacles « montés avec le souci de la perfection et l'ambition d'atteindre à la beauté » (Duhamel, 1942 : 2) ont bel et bien réalisé leurs objectifs. Quant à Dagenais, il a imposé de nouveaux standards de qualité pour la mise en scène, mais son refus de tout compromis a sans doute empêché la troupe de se donner des assises financières solides : « L'intransigeance de Dagenais, si elle entraîne l'Équipe à sa perte, a pour effet de rehausser la qualité générale des spectacles produits au Québec » (Larrue, 1993 : 262). On peut considérer que Dagenais, avec la fougue qui l'a toujours caractérisé – et avec un ressentiment de plus en plus sensible au fur et à mesure que les problèmes s'accumulent –, passe trop de temps à se défendre de sa réputation de piètre administrateur, alors qu'il aurait eu intérêt à se faire de meilleurs alliés plutôt. On ne peut cependant lui donner tort lorsqu'il se plaint des pouvoirs publics qui, au lieu de soutenir les entreprises culturelles, ne se soucient que de prélever une taxe qui les ruine. C'est en anglais, dans un journal anglophone de Montréal, qu'il interviendra pour la dernière fois sur cette question : « There is no theatre for French plays in Montreal, and such organizations as l'Équipe have not the means to build one. It is evidently a duty which falls on our Provincial and Municipal governments » (Dagenais, 1947). Faute de salle appropriée, l'Équipe a dû jouer au Monument-National, trop grand et vieillot, ou au Gesù où la censure ecclésiastique brime sa liberté. Avec de meilleures conditions matérielles, il est probable que l'Équipe aurait connu un meilleur sort et aurait vécu plus longtemps. À considérer l'évolution du théâtre à Montréal, le démembrement de l'Équipe paraît tragiquement absurde : en 1948, la création du Rideau Vert marque le début d'une ère décisive dans l'institution théâtrale, que viendra consolider le Théâtre du Nouveau Monde en 1951. L'un et l'autre existent toujours, précisément parce qu'ils ont pu profiter de cet appui des pouvoirs publics que Dagenais a réclamé en vain.

Dagenais en aura pour une vingtaine d'années à rembourser sa dette. Ce sont ses engagements à la radio et à la télévision qui lui permettront de le faire, car sa carrière sur scène, commencée à l'âge de 10 ans, est virtuellement terminée à 25 ans. Devenu critique au *Journal des vedettes* en 1964, il parle du « fiasco retentissant du soir de la première » du *Temps de vivre*. « Je faillis pourtant en mourir », écrit-il avec humour et un apparent détachement qui masque mal, cependant, une blessure profonde et un sentiment d'échec : « *Le temps de vivre* fut

de courte durée et *Aurore l'enfant martyre*, la pauvre petite, va certainement manger beaucoup, beaucoup d'autres sandwiches au savon avant que *Le temps de vivre* ne ressuscite » (1964 : 6). Après l'Équipe, il dirigera encore quelques productions sous le titre « Pierre Dagenais présente » : c'est ainsi qu'il retournera dans les jardins de l'Ermitage à l'été 1949, pour jouer en extérieur *Le diable s'en mêle*, une « féerie canadienne » de son cru qui lui avait été commandée pour le centenaire de Baie-Saint-Paul. Il montera le *Brutus* de Paul Toupin en 1952, puis sa propre pièce *Isabelle*, en 1966. Surtout, il écrit une centaine²⁰ de textes pour la radio, des nouvelles et des romans dont quelques-uns demeurent inédits. Après 1980, il semble s'intéresser particulièrement au cinéma et, en 1984, il propose à Téléfilm Canada un scénario intitulé *Geneviève* qui sera finalement refusé, mais dont la version romanesque paraîtra sous le titre *Jusqu'au bout de l'amour* (Dagenais, 1989). Il meurt le 24 décembre 1990.

20. Des milliers, si l'on compte chacune des émissions d'une série.

ANNEXE

Le climat du théâtre*

• *L'expérience* que j'ai entreprise avec mes camarades de l'Équipe n'est pas une expérience technique dans un sens déterminé d'avance. Le seul fait que nous présentions nos spectacles au Monument National montre à lui seul que, loin de viser à former une chapelle, nous chercherons à satisfaire un public aussi nombreux que possible. Nous pourrions commettre des erreurs, mais nous essaierons de présenter une forme de théâtre – je ne trouve pas de meilleur terme pour désigner les moyens artistiques mis en œuvre dans la réalisation d'un spectacle – qui correspondra au goût du public du théâtre à Montréal dans son ensemble. Nous ne nous prononçons ni pour ni contre la musique de scène, ni pour ni contre le décor symbolique, ni pour ni contre tel ou tel style. L'éclectisme est, à mon sens, une vertu indispensable du metteur en scène qui est animé du feu pur du drame. Si, dans plusieurs années, il se dégage de nos efforts tout simplement honnêtes, je ne dis pas un style, mais une certaine esthétique dramatique, le public, aussi bien que nos propres tendances, aura contribué à la déterminer. Devant un texte à mettre en scène, nous ne tenterons pas de le faire entrer de force ou de le distendre dans un style adopté d'avance comme une marque de commerce ; nous ne chercherons pas seulement à exploiter dans la pleine mesure de nos modestes moyens les ressources poétiques qu'il offrira à notre imagination, nous essaierons toujours de le faire conformément au goût du public. Nous ne voulons pas faire une sorte de théâtre ; nous voulons faire du théâtre tout court.

• Du théâtre poétique. On m'a reproché d'avoir trop obscurément défini ce que j'entendais par théâtre poétique. Que voilà un bizarre reproche, comme si la poésie était un feu qui peut se définir autrement que par la sensation de sa brûlure !

• Il y a une poésie des mots que distille la musique des vers ; il y a une poésie de la musique, qui se trouve dans son rythme ; il y a une poésie du rythme, qui est la danse. Trois modes de poésie pure, c'est-à-dire trois arts qui font, aussi directement que possible, participer l'homme, à travers la nature, à cette mystérieuse vie seconde qu'elle recèle, à cette Beauté immatérielle, poignante et ineffable qui est comme l'âme du monde, à ce paradis voilé, secret, interdit aux anges et aux hommes, ni humain ni céleste, qui, pour cela même, produit dans l'homme une sorte de grisant ensorcellement. Trois arts où l'homme s'efface, où il s'épuise à se désincarner pour révéler à travers le voile le

* Texte envoyé par Pierre Dagenais aux journaux de Montréal à l'hiver ou au printemps 1944 (je n'ai pu retrouver la date exacte, ni le lieu de publication) et repris dans ... *et je suis resté au Québec* (1974 : 156-159). Je le reproduis avec l'aimable autorisation de Mme Nini Durand et des Éditions La Presse.

plus ténu possible cette vie magique et merveilleuse. La poésie du théâtre, c'est, pour ainsi dire, la poésie incarnée. Ce monde secret, où « *tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté* »,¹ cette vie seconde dans laquelle les pires excès des passions humaines acquièrent une stupéfiante et paisible grandeur, ce paradis interdit dont les arts abstraits du vers, de la musique, de la danse et de la peinture (qui est aussi un mode de poésie pure) s'efforcent de nous faire éprouver le charme. Le théâtre, lui, a pour tâche redoutable de le concrétiser pour ainsi dire, de le représenter, de le réaliser.

• On pourrait employer le terme de magie. Il y a, en effet, une sorte de sortilège dans le drame. À l'origine, ne mettait-il pas les spectateurs en présence des dieux ? Le plateau est un lieu de prodiges.² Dès le lever du rideau, l'ensorcellement s'accomplit. Chez les spectateurs, le sentiment du présent s'évanouit. Un rêve naît devant eux, qui n'a pas le caractère morbide de l'hallucination. Dès les premières répliques, la salle prend le large, elle dérive en attendant que les spectateurs aient appris de leurs propres bouches ce que sont ces personnages fantastiques et pourtant réels qui se sont mis subitement à vivre sous leurs yeux. Puis, si rien sur le plateau ne vient rompre le charme, les spectateurs, mystérieusement liés aux acteurs comme à des créatures issues de leur imagination et cependant douées d'une vie propre, sont saisis et comblés par le drame. Il n'y a plus de place en eux que pour ce rêve. Dans la salle close et attentive, isolée du monde extérieur, la poésie règne.

• Le climat de la poésie est le climat naturel du théâtre. De même, toutefois, qu'un montagnard qui a vécu longtemps dans les plaines éprouve quelques difficultés à se réhabituer à l'altitude, s'il retourne dans son pays natal, le théâtre à Montréal a besoin d'une réadaptation progressive à sa condition première.³ L'Équipe n'a donc pas l'intention d'aller plus vite en besogne que les circonstances le lui permettent.

• Si j'ai donné l'impression que l'Équipe s'imagine pouvoir montrer au public de Montréal, dès maintenant, ce qu'est la perfection de l'art dramatique, j'en suis désolé, car nous sommes loin de nourrir une aussi ridicule prétention.

• Nous sommes seulement un groupe de jeunes comédiens de bonne volonté qui avons le respect et l'amour de notre très noble profession. Nous voulons travailler. Nous croyons savoir ce qui nous est possible et ce qui nous dépasse. Cela entre aussi dans les considérations qui nous incitent à avancer prudemment dans le répertoire. •

1. Charles Baudelaire.

2. Voilà bien ce que madame J.-L. Audet et son fils André m'avaient appris.

3. La chose est encore vraie aujourd'hui.

Bibliographie

- BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France.
- DAGENAIS, Pierre (1947), « Dagenais makes appeal for aid », *The Standard*, 7 juin.
- DAGENAIS, Pierre (1964), « La critique de Pierre Dagenais : *Le temps de vivre*, une pièce canadienne », *Le Journal des vedettes*, 18 juillet, p. 6.
- DAGENAIS, Pierre (1965), *Coups de gueule*, « Bordeaux soue à cochons », vol. 1, n° 1. [Fonds Pierre-Dagenais, Bibliothèque nationale du Québec, carton 5, chemise 14.]
- DAGENAIS, Pierre (1974), ... *et je suis resté au Québec*, Montréal, Éditions La Presse. (Coll. « Chroniqueurs des deux mondes ».)
- DAGENAIS, Pierre (1976), « Pierre Dagenais », dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 821-824. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 5.)
- DAGENAIS, Pierre (1989), *Jusqu'au bout de l'amour*, Montréal, Éd. Louise Courteau.
- DUHAMEL, Roger (1942), « Une nouvelle troupe de théâtre à Montréal », *Le Devoir*, 5 décembre, p. 2.
- HAMELIN, Jean (1961), *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Éditions du Jour. (Coll. « Les idées du jour ».)
- KINGSLEY, Jean-Paul (1994), *Le théâtre de l'oubli. Souvenirs et impressions*, Montréal, Éditions Maxime.
- LARRUE, Jean-Marc (1993), *Le monument inattendu. Le Monument-National 1893-1993*, Montréal, HMH. (Coll. « Les Cahiers du Québec - Histoire ».)
- MORISSET, Louis (1943), « Pierre Dagenais et son "Équipe" », *Amérique française*, vol. II, n° 5 (février), p. 57-59.
- NADEAU, Monic (1960), « Serons-nous responsables de l'exil de Pierre Dagenais », *Nouvelles illustrées*, 9 avril, p. 25. [Fonds Pierre-Dagenais, Bibliothèque nationale du Québec, carton 5, chemise 9.]

Yves Jubinville

Collège Édouard-Montpetit

La traversée du désert

Lecture discursive des *Cahiers des Compagnons* (1944-1947)

Nous confions, aujourd'hui, à imprimer notre premier Bulletin d'art dramatique. Avec l'allégresse de l'ouvrier qui sent tout à coup sous la nervosité de sa main un nouvel outil. Multiple et volontaire. Voici déjà, à la lisière de l'avent, le bel édifice, ardent dans la gloire de midi. Qui donc a nommé cathédrale l'art dramatique dans sa noblesse originelle ?

Émile LEGAULT,

• Nous ouvrons un chantier • (I, 1, 1944 : 1¹).

Ma vieille maman, qui est une sainte du bon Dieu, une âme héroïque et tendre, avait grand souci de protéger son petit troupeau d'enfants contre les promiscuités de la rue ; pour n'être pas trop fortement tentés de nous évader hors de l'enceinte familiale, nous passions nos vacances à « monter un spectacle »...

Émile LEGAULT,

• Perspectives sur les Compagnons • (II, 1, 1946 : 9)

1. Toutes les références aux *Cahiers des Compagnons* seront indiquées par la mention du volume, du numéro, de l'année et de la page.

Reprenant le mot de bienvenue du père Émile Legault à ses lecteurs, je voudrais à mon tour ouvrir dans ces pages un chantier. Il ne s'agira pas de raconter l'histoire des Compagnons de Saint-Laurent², mais de reconstituer la vision qui a porté cette entreprise théâtrale unique en proposant une lecture discursive des *Cahiers des Compagnons*, parus entre 1944 et 1947 (voir sommaire général en annexe).

Je rappelle d'entrée de jeu que la troupe avait déjà une histoire derrière elle au moment de faire paraître le premier de ses bulletins, et que celle-ci ne prendra fin officiellement qu'en 1952, une année après la fondation du Théâtre du Nouveau Monde. Mon hypothèse serait donc que *Les Cahiers* arrivent à un moment crucial dans la vie de la troupe. Pour quelle raison Legault entreprend-il de s'expliquer ainsi publiquement ? Il se pourrait que *Les Cahiers* soient une réponse à une injonction extérieure qui se manifeste au moment où la troupe fait de plus en plus parler d'elle³. La revue devient alors un instrument servant à communiquer à d'autres le sens d'une expérience. On pense évidemment aux publics de l'époque ; mais il y a aussi le milieu théâtral et, qui sait ?, les autorités cléricales qui soutiennent la troupe⁴. Tous ces gens demandent des comptes, et la revue est un moyen de les satisfaire.

Des causes internes doivent aussi être prises en compte. Il faut dire que la troupe a commencé depuis peu à perdre certains de ses joueurs les plus talentueux. L'un d'entre eux, Pierre Dagenais, fonde L'Équipe en 1942, à la suite de divergences de vue avec son directeur. Ces divergences, qui ont souvent résulté d'ambitions personnelles, s'expliquent aussi par l'évolution du répertoire et l'esprit nouveau qui souffle chez les Compagnons. Ces derniers s'éloignent progressivement de la dramaturgie chrétienne, sans pour autant faire une croix sur leur mission apostolique qui consiste à livrer une parole d'espoir à une population désespérée. Est-il pensable que la revue ait été, dans ces conditions, un

2. Voir *Le père Legault et le théâtre au Québec* (Caron, 1978). L'auteure ne consacre que quelques lignes aux *Cahiers des Compagnons* (p. 110), bien qu'elle y puise d'abondants renseignements sur les visées théoriques de la troupe.

3. Au tournant des années quarante, les Compagnons de Saint-Laurent forment une troupe respectée qui rivalise avec les troupes professionnelles montréalaises. Le nombre d'articles qui leur sont consacrés, notamment dans *Le Devoir*, ira en augmentant jusqu'en 1952 (Caron, 1978 : 143-165).

4. Les Compagnons de Saint-Laurent obtiennent un soutien financier des Clercs de Sainte-Croix. La revue bénéficie également de cet appui à ses débuts, mais il sera bientôt jugé insuffisant, d'où ces appels répétés du directeur à ses lecteurs pour qu'ils la soutiennent. Vis-à-vis de l'ordre religieux, le père Legault profitait d'une autonomie relative. Au bas du « Sommaire » de certaines livraisons, on peut lire : « Avec la permission des Supérieurs. »

lieu où la troupe tentait de résoudre ses conflits ? Mon analyse voudrait apporter des éléments de réponse à cette question, ce qui implique d'abord qu'elle fasse la démonstration que le bulletin était bel et bien le foyer de tensions multiples.

Certaines de ces tensions ont pu apparaître au lecteur dans les deux extraits cités en exergue. Pour faire court, disons que le père Legault y révèle de quoi se nourrit l'imaginaire historique qui inspira les Compagnons. Dans le premier extrait, l'opposition de deux champs sémantiques, le Moyen Âge et la modernité, cherchent à se résoudre dans la figure du noble artisan, constructeur de cathédrale. Dans le deuxième, l'auteur rappelle combien l'espace du théâtre a su le protéger, dès l'enfance, du chaos du monde extérieur. Voilà l'esprit dans lequel j'aborde cette analyse. Le père Legault et ses acolytes nourrissaient à l'endroit de l'art dramatique des espoirs, disons-le, démesurés. Or ceux-ci ne pouvaient être entièrement réalisés grâce à la pratique théâtrale uniquement, empêchée par le statut incertain de la troupe⁵ et par son encadrement idéologique. La revue sera le prolongement de ces ambitions dans le domaine du discours, travaillé à son tour par certaines contraintes mais néanmoins dégagé, pour une part, du poids de la réalité.

L'analyse discursive soulève des questions de méthode. Dans les deux exemples retenus, l'unité du discours était assurée par la personne du père Legault. Qu'en est-il à l'échelle d'une revue ? Si celle-ci assure une cohérence au discours des Compagnons, il serait faux de prétendre qu'elle présente la même forme et se prête au même type d'analyse que des articles isolés. Le bulletin des Compagnons doit être reconnu pour ce qu'il est, à savoir un discours complexe qui abrite une diversité de paroles, lesquelles dessinent l'image d'un sujet en train de se faire et non pas constitué d'avance. Disons tout de suite à quel point cette diversité, voire cette instabilité caractérise d'ailleurs l'expérience des *Cahiers*⁶. Une impression de désordre se dégage à la lecture de ces pages ouvertes

5. Le refus du modèle commercial cantonnera les Compagnons dans un monde à part, plus proche des troupes collégiales et amateurs que de leurs concurrents véritables. Établie sur les mêmes bases, L'Équipe de Pierre Dagenais ne durera que cinq années (1942-1948). De 1937 à 1952, les Compagnons de Saint-Laurent se produiront dans quatre lieux différents : au Collège de Saint-Laurent (1938-1942) ; à l'Ermitage (1942-1945) ; au Gesù (1945-1948) ; au Théâtre des Compagnons (1948-1952).

6. La revue est un recueil de textes très différents : réflexions théoriques, extraits de lettres et de journaux, articles parus ailleurs, florilège de citations, textes dramatiques, croquis divers, etc. La mise en pages n'offrira guère d'homogénéité durant ses quatre années d'existence et sa périodicité sera plutôt erratique. En outre, elle sera confiée à trois directeurs : Émile Legault, Réginald Boisvert et Maurice Blain. À chaque succession, la revue semble en crise. Legault écrit, en août 1946, que

à une foule d'énoncés hétérogènes qui ne rendent pas toujours bien compte de la situation réelle de la troupe. Comment y voir clair ? Pour reprendre un terme propre à l'analyse du discours, il s'agit là d'un cas typique d'« interdiscours⁷ ». Ma tâche, à cet égard, sera de suivre les Compagnons dans les nombreux commerces discursifs qu'ils entretiennent avec autrui. Énoncés complices ou contradictoires, interlocuteurs affichés ou occultés, échos de laudateurs et de détracteurs, les stratégies sont nombreuses pour qui veut *monnayer* son droit de résidence dans un champ spécifique. Celles dont usent les Compagnons en disent long sur eux-mêmes et sur le contexte idéologique qui prévalait à cette époque.

La fausse monnaie

L'idée du monnayage appartient au père Legault qui l'emploie, dès les premières pages de son bulletin, pour dire combien cette initiative doit au génie de ses maîtres, nommément Chancerel, Stanislavski, Ghéon, Copeau et Brochet, tous artisans de la scène mais d'abord initiateurs de ce que Legault annonce comme étant sa propre mission : la réformation de l'art dramatique⁸. Le jeune ecclésiastique connaît quelques-uns d'entre eux personnellement pour avoir circulé dans l'entourage du Vieux-Colombier lors d'un séjour d'étude à Paris. D'expérience, il sait que son aventure dramatique peut bénéficier de la vitrine qu'offre une publication semblable à celles qui ont accompagné les premières heures du théâtre d'art français (Veinstein, 1955). Cette filiation lui sert donc d'appui et de caution auprès des instances à qui il adresse son plaidoyer en faveur du nouveau de la scène canadienne. Dans le bulletin, cette stratégie prend la forme de paroles rapportées et commentées ainsi que d'interventions de première main. Les contributions de Jacques Copeau, de Léon Chancerel et d'Henri Ghéon donnent un ton, un climat à la revue et contribuent à créer les conditions discursives d'un *tournant historique*.

• ça barde • chez les Compagnons. L'impression donnée est celle d'un directeur de troupe dépassé par les événements. Dans ses deux dernières livraisons, la revue renoncera à rendre compte des activités de la compagnie et ouvrira ses pages à une série de reportages de Louis-Marcel Raymond, intitulée *Un Canadien à Paris*. Triste conclusion !

7. • L'interdiscours consiste en un processus de *reconfiguration incessante* dans lequel une formulation discursive est conduite [...] à incorporer des éléments préconstruits produits à l'extérieur d'elle-même, à en produire la redéfinition et le retournement, à susciter également le rappel de ses propres éléments, à en organiser la répétition, mais aussi à en provoquer éventuellement l'effacement, l'oubli ou même la dénégaration • (Maingueneau, 1987 : 82).

8. • Tout ou presque tout ce que nous écrivons dans ces *Cahiers* sera le monnayage de leur doctrine, dans son interprétation canadienne • (I, 1, 1944 : 3).

Ce parrainage idéologique a une longue histoire au Québec. Rappelons qu'au lendemain de la Troisième République des catholiques déçus se tourneront vers le Canada français qu'ils voient comme la dernière chance d'une nation française vouée à l'idéal spirituel. Des relents de ce rêve atteindront inévitablement les Compagnons au gré des liens qu'ils tissent avec les promoteurs parisiens d'un redressement moral de la scène. L'un d'eux exprime sans ambages dans le bulletin son enthousiasme devant l'une des productions de la troupe : « La formation religieuse des Montréalais, écrit Pierre Daltour, est profonde et ancienne. Cette disposition spirituelle devrait rendre le public de Montréal extrêmement réceptif et enthousiaste devant l'apparition d'un théâtre poétique » (I, 2, 1944 : 50). Tout se passe comme si la réformation envisagée au Canada venait en somme redonner vie à une vieille cause. Le fait est que c'est avec au moins vingt ans de retard que l'on songe à faire ici ce que le Cartel des quatre avait tenté là-bas. *Les Cahiers* ne cherchent pas à nier ni à occulter ce décalage historique. En font foi la date (1927) inscrite au bas d'un texte de Chancerel sur « Les conditions d'une véritable rénovation dramatique » (I, 1, 1944 : 14-16), et les propos de Copeau adressés aux artisans du « jeune théâtre d'aujourd'hui », datés de 1942 (I, 1, 1944 : 11). Cela confirme que la tâche du père Legault consiste en effet à traduire ou, comme il le dit, à *monnayer* une « doctrine dans son interprétation canadienne » (I, 1, 1944 : 3). La tâche n'est pas aisée si l'on pense que sa troupe n'a pas encore d'assises très solides. Il n'empêche que c'est par ce détour historique que la revue établit son lieu de paroles et d'action. Lieu fondateur, devrais-je préciser. La référence française forme dans l'esprit des Compagnons le dernier maillon d'une chaîne remontant jusqu'aux Grecs et qui consacre l'Idée du théâtre. « Nous sommes partis, écrit Legault, d'un postulat simple : le théâtre, dans *une civilisation normale*⁹, sera toujours du paysage » (I, 1, 1944 : 2).

Des travaux consacrés aux premières manifestations de la modernité au Québec dans les années trente (Bélanger, 1974, 1977 ; Pelletier, 1995), l'on retient l'échec des élites intellectuelles à documenter objectivement la Crise. *Les Cahiers des Compagnons* appartiennent, avec *La Relève* et la JEC, au même courant qui choisit d'exprimer l'angoisse existentielle qui découle de ces bouleversements en se réfugiant dans une sorte de métaphysique historique. Legault et ses collaborateurs évoquent ainsi abondamment la précarité de leur position ;

9. Je souligne.

ils nomment le « désert¹⁰ » qu'ils doivent traverser s'ils veulent trouver la force nécessaire à l'accomplissement de leur mission. D'aucuns parlent, dans ces conditions, d'une mystique religieuse qui donne sens et forme à l'entreprise des Compagnons. Sur le plan du discours, cette mystique se déploie dans des termes qui exaltent le dénuement, l'intériorité et l'esprit d'ascèse, bref, un vocabulaire qui accuse nettement ses fondements scolastiques. Transposée dans le domaine du théâtre, cette vision compose une image idyllique de la troupe comme un lieu où toutes les métamorphoses sont possibles. La troupe devient, dès l'abord, la condition première de la rénovation théâtrale. *Les Cahiers* parlent d'un espace de retraite, protégé du monde, ou encore d'un « laboratoire¹¹ » où l'on fabrique, à même l'amitié et la cordialité qui unissent les consciences, une espèce nouvelle d'humanité. Il n'échappera à personne que cette conception de la communauté théâtrale se veut une réponse aux répercussions que la Crise entraîne dans la société canadienne-française.

L'acteur ou, comme il est dit plus souvent dans *Les Cahiers*, le comédien, complète cet échafaudage discursif. À la formule du monnayage correspond ici celle de la conversion. La fonction historique du théâtre, pour Legault et sa troupe, n'est rien moins que de convertir l'homme au moyen du jeu scénique. Là encore, il n'est pas le seul à l'époque à parler en ces termes¹² ; et l'on ne cherchera pas bien loin, dans ce cas, le modèle chrétien qui s'y rattache. Remarquons le fil qui relie le comédien à l'image purifiée du désert : le comédien tire sa force de son refus de l'individualité, assimilée dans l'esprit profane à l'idée chrétienne d'orgueil, et aussi parce qu'il représente une sorte de degré zéro de l'identité, nécessaire à toute régénérescence. C'est à la source de cette mystique que le père Legault puisera sa théorie de l'anonymat¹³, véritable clé de voûte de

10. L'image, informée par Henri Ghéon, dans un article intitulé « Aridité et inspiration » (I, 3, 1945 : 99), sera abondamment reprise.

11. Léon Chancerel parle de la nécessité de former une troupe-école qui serait « à l'écart des soucis de l'exploitation théâtrale et des compromissions forcées, lieu de travail, lieu de retraite, laboratoire [...] » (I, 1, 1944 : 16). C'est dans cet esprit, et celui des Copiaus retraités en Bourgogne, que les Compagnons se transportent, à l'été 1946, dans une maison située près de Vaudreuil pour y poursuivre leur travail de réflexion et solidifier leurs rangs.

12. Pensons à Edward Gordon Craig ([1921] 1964) et Adolphe Appia ([1921] 1988) dont les ambitions réformatrices passent, elles aussi, par une redéfinition de l'acteur. Dans le numéro d'avril-mai 1946, Boisvert, le directeur du moment, annonce la reproduction, dans *Les Cahiers*, d'un article de Craig sur les « raisons profondes de la décadence du théâtre anglais » (II, 2, 1946 : 2). Il y donnera suite, mais dans des proportions plus modestes.

13. Cette théorie s'inspire de celle de Jacques Copeau qui s'en explique dans *Les Cahiers* (I, 1, 1944 : 10-11) ; le père Legault la délaisse officiellement en 1949.

son travail théâtral, puisqu'elle sert d'articulation entre la critique historique qu'il formule (le compagnon fait vœu de refuser le vedettariat des troupes commerciales et du cinéma) et la vision *essentialiste* qu'il défend.

Les figures de conversion sont nombreuses dans *Les Cahiers*. On notera, au premier rang, celle de Ghéon à qui *Les Cahiers* consacrent leur troisième livraison, et dont le titre de gloire, outre d'avoir ravivé la dramaturgie chrétienne pour ses « amis du Canada », aura été de rompre avec Gide et d'embrasser la foi¹⁴. Plus marqué encore par l'idéal des Compagnons sera le portrait *délirant* que Roger Lamoureux trace de l'acteur nô. Assimilé à une figure christique, l'acteur de théâtre japonais est celui « que l'on attendait » et qui, une fois octroyés les attributs de la scène (décor, costume, geste, voix), parvient « à se faire homme¹⁵ ». Il y a là une illustration parfaite du travail de monnayage que tente la revue. L'opération témoigne de la volonté de récupérer une instance idéologique en péril (l'humanisme chrétien) par le détour d'une altérité culturelle et discursive ; elle n'aboutit toutefois qu'à naturaliser l'Autre en l'aplatissant et en gommant ce qui fait sa différence.

Droit de réplique

Des maîtres européens, les Compagnons héritent d'une pensée qui oriente leur démarche dans le sens de l'avenir. Outre des relents de messianisme, cette position trahit un réel inconfort en face du présent. Mais de quel présent s'agit-il au juste ? De celui dont Legault tente malgré tout de dresser le tableau dans son bulletin, mais en empruntant toujours la lunette déformante de l'expérience française. Jugeons-en. Qui contesterait que la vie théâtrale à Montréal était encore largement, à l'époque, sous l'emprise des entrepreneurs de spectacles ? Les collaborateurs des *Cahiers* y font sans cesse allusion, suggérant que les causes et les conséquences de cette situation sont similaires à celles de Paris. Rien n'est moins sûr. Il n'y a pas de commune mesure entre les deux villes. Qui plus est, à Montréal, ce sont des entrepreneurs étrangers, français et américains pour une bonne part, qui ont façonné la scène théâtrale. Dans le Paris d'avant-guerre, du reste, la première menace ne fut pas le Boulevard, mais toute cette « engeance naturaliste » qui rabaisait le théâtre à la vulgarité du réel. C'est elle d'abord qui

14. Claude-Henri Grignon, sous le pseudonyme de Valdombre, résume en ces termes la trajectoire de Ghéon : « Mais Ghéon avait franchi l'abîme littéraire qui les tenait [lui et Gide] enlacés depuis trop longtemps, hélas !, et retrouva Dieu » (I, 3, 1945 : 95).

15. L'article porte ce titre programmatique : « Notes sur Noël et le nô japonais » (I, 2, 1944 : 54).

inspira aux membres du Cartel des quatre l'idée d'une poétisation, d'une purification de la scène. À Montréal, on ne connaîtra pas d'équivalent du mouvement naturaliste. Les remèdes que propose Legault laissent croire qu'il faisait face au même péril.

Quel rôle joua l'expérience française dans la compréhension que les Compagnons avaient de leur situation historique ? Peut-être a-t-elle servi à ne pas voir ce qui se passait vraiment à Montréal ? Fait étonnant parmi plusieurs, *Les Cahiers* ne disent pas un mot de Gratien Gélinas et des *Fridolinades*, qui représentent pourtant l'autre foyer émergent du théâtre canadien-français d'alors. À quoi tient cet oubli – parlons plutôt d'oblitération ? Il en va ainsi pour tous ceux que la revue, indirectement, désigne comme étant ses interlocuteurs et ses concurrents. Visiblement sur la défensive, Legault et ses collaborateurs ont l'oreille bien tendue et savent ce qui se dit sur eux. « Ai-je besoin, écrit ce dernier, d'ajouter que les Compagnons ne sont pas des saints et qu'ils se défendent bien de jouer les purs et les parfaits ? » (II, 1, 1946 : 12) ; « Ne chicanons pas [Henri Ghéon], souligne Legault, d'avoir puisé largement dans l'héritage de la foi... » (I, 3, 1945 : 66). Des énoncés de ce type sont légion dans le bulletin des Compagnons. À ces *répliques* s'ajoutent des formules codées (« on dit que », « qu'on m'accuse si l'on veut », etc.), qui composent, au fil des pages, une scène discursive où l'altérité prolifère mais sans qu'elle puisse toujours se faire entendre clairement. En conséquence, le lecteur ne sait pas bien à quelle enseigne loge l'opposition aux Compagnons. J'ai bien repéré une citation, attribuée à Berthelot Brunet, l'auteur du roman *Les hypocrites*, collaborateur de *La Relève* et polémiste notoire, qui identifie la source d'un discours antagoniste. Mais pour une opinion contraire, combien d'encouragements et de compliments de la part d'admirateurs et d'amis qui relaient la pensée de la troupe et dont les plus éloquents sont à coup sûr les Européens¹⁶ ? Faut-il en déduire que la lutte discursive se jouait sur un terrain qui échappait au contrôle des partis concernés ? L'histoire des lettres canadiennes-françaises ne manque certainement pas d'exemples à l'appui de cette interprétation.

Une autre hypothèse doit être considérée, qui n'invalide pas la première toutefois. Se peut-il que les Compagnons, tel Don Quichotte, se soient battus contre des moulins à vent ? L'éclatement de l'altérité discursive dans *Les Cahiers*

16. Pierre Daltour, qui se présente comme un lauréat du Conservatoire et pensionnaire du Théâtre National de l'Odéon, écrit : « À l'Ermitage, les "Compagnons" m'ont fait retrouver le cœur et l'âme de Paris... » (I, 2, 1944 : 50).

serait à l'image de la fragilité du sujet d'énonciation. En déportant vers l'extérieur toute forme de contre-discours, Legault trahit ni plus ni moins sa pensée : c'est dans son esprit même et au sein de son équipe que se formulent les protestations, les accusations, les doutes dont il dit être l'objet. C'est dire à nouveau combien la revue met en scène des conflits internes. Il suffit d'examiner le répertoire de la troupe pour comprendre à quel point la publication du bulletin correspond à une période de dislocation. Les choix artistiques reflètent beaucoup moins la mission apostolique qu'elle défend, ce dont s'inquiètent d'ailleurs certaines autorités cléricales¹⁷. Passé 1947, les Compagnons voient s'accroître cette division alors que le répertoire classique et moderne prend nettement le dessus sur les mystères et drames religieux.

Un théâtre vers...

Se tourner vers l'avenir, disais-je, c'est tirer un trait sur le présent, corrompu par le commerce et par le *star system*, bref, par la société capitaliste libérale qui instaure un nouveau rapport à la culture. *Les Cahiers*, il est vrai, ne s'attardent pas longuement à analyser le phénomène, quoique le père Legault démontre à plusieurs reprises qu'il n'ignore rien de ses conséquences. En comparant la situation de la vie théâtrale à celle de la musique, structurée autour des Concerts Symphoniques, Legault se dit heureux de constater qu'il a réussi, à son tour, à éloigner une partie du public cultivé de la tentation boulevardière (II, 1, 1946 : 10), sauf qu'il n'ose pousser ce raisonnement à son terme. L'émergence d'une culture artistique ne doit pas, à son avis, se faire au détriment de la cohésion sociale. Le bulletin reste ainsi fidèle à l'idéologie dominante de son temps : l'élite doit demeurer solidaire de la communauté, et la culture ne saurait lui servir d'instrument de distinction ou de promotion. S'opposent ici une conception de la culture comme espace de *participation* à une autre, plus moderne, qui se décline sur le mode individuel de la *consommation*. Le père Legault et ses disciples n'ignorent pas que leur projet artistique trouve son plus vibrant écho auprès de la bourgeoisie urbaine.

17. Jean Hamelin rapporte, dans son *Renouveau du théâtre au Canada français* (1962), qu'en 1948 *Le viol de Lucrece* d'André Obey, même avec un titre tronqué (devenu *Lucrece*), n'eut pas l'heur de plaire à l'archevêque d'Ottawa qui en interdit les représentations. L'incident provoqua quelques remous au sein de la troupe.

Mais, écrira-t-il, nous n'oublierons pas, pour autant, le bon peuple de nos paroisses. C'est pour lui aussi, *pour lui surtout peut-être*¹⁸, que nous travaillons : il nous réserve de complantes joies parce qu'il a des chances d'être vrai, spontané, non empêtré de faux esthétisme. Nous continuerons de jouer pour nos amis des petits centres ruraux (II, 1, 1946 : 12).

Au public populaire, Legault réserve pourtant le répertoire chrétien, ce qui consacre ni plus ni moins l'existence d'une double offre culturelle et donc d'une division sociale du public. Ce paradoxe est sans doute la cause de l'attitude de repli que l'on reprochera plus tard aux Compagnons. Écartelés entre un idéal communautaire qui les enferme dans le médiévisme et un modèle d'organisation professionnel qui risque de conduire la troupe à l'éclatement¹⁹, les Compagnons choisissent la voie de « l'enrichissement spirituel et intellectuel » et du « désintéressement », prônée par ceux qui font bloc devant les *forces de dissolution de la civilisation*. *Les Cahiers* adoptent du coup certains traits de la pensée moderne qui s'est élaborée en marge des discours endoxiques et dans le culte de la résistance aux productions culturelles de masse. Au Québec, *La Relève*, devenue en 1941 *La Nouvelle relève*, incarne un projet semblable qui vise à libérer un espace de réflexion où pourront se mouvoir la conscience et l'esprit humains. On sait quelle place l'art et la littérature ont occupé dans les pages de cette revue ; par ce truchement, explique André-J. Bélanger (1977), s'opère le renversement des valeurs religieuses et du nationalisme qui jusque-là soutenaient l'édifice idéologique de la société canadienne-française. À l'évidence, le père Legault prend exemple sur ses amis de *La Relève* au moment où il entreprend son aventure. Mais il ne franchira jamais la frontière qui séparait, à ses yeux, l'ordre spirituel de l'ordre temporel. Si la conscience esthétique en gestation dans *Les Cahiers* n'arrive pas à s'émanciper du giron théologique, c'est parce que le père Legault demeure attaché à la définition religieuse de son action théâtrale, preuve supplémentaire, s'il était besoin, que le monnayage idéologique a ses limites.

18. Je souligne.

19. On pourra méditer ces propos du père Legault : « Au risque de scandaliser les délicats, je dirai même que je suis disposé à réduire la qualité d'une présentation scénique plutôt que d'introduire dans l'équipe un ferment de dissolution. Il est assez facile de grouper une distribution idéale ; il est plus malaisé de lever une recrue de comédiens désireux de servir l'œuvre dramatique en esprit de *désintéressement* et d'*amitié* » (II, 1, 1946 : 11).

La figure de l'auteur dramatique aide enfin à comprendre les tensions qui traversent le discours esthétique des *Cahiers*. Comme d'autres avant lui, le père Legault fait vœu, dans son bulletin, de voir naître le premier dramaturge national – sous-entendant qu'il n'y a personne encore qui se soit élevé à l'idéal poétique de la troupe. Celle-ci, rappelons-le, reposait sur l'engagement du comédien, un engagement total qui excluait toute forme d'individuation. Il en ira de même pour l'auteur dramatique dont le visage se dessine progressivement dans la revue. Celui-ci n'a rien du génie prométhéen qui plane au-dessus de la modernité depuis le romantisme. Legault parle plutôt d'un artisan issu du terreau national qui sera attaché, avant toute chose, à faire la synthèse de l'héritage théâtral²⁰. On croirait entendre Gratien Gélinas, son contemporain, ou encore Jean-Claude Germain... Pour les Compagnons, l'essentiel n'est pas que l'auteur dramatique brille au firmament de la littérature, ni qu'il révèle au monde l'existence du peuple canadien-français ; son ambition devrait être d'aller à la rencontre de ce peuple pour qu'il puisse se reconnaître au contact d'une situation dramatique, d'une langue et d'une mémoire réactivée. Ainsi s'expliquerait l'appel que *Les Cahiers* lancent à la jeunesse de ce pays pour qu'elle embrasse la cause des Compagnons. Celle-ci incarne cet idéal de fusion : en effet, parle-t-on de la jeunesse qui formera le public de demain ou de celle d'où surgira LE dramaturge national ? Pour le père Legault, ces deux fonctions se confondent à la faveur d'un imaginaire théâtral qui fait de la scène le lieu d'une communion au milieu d'un « monde séparé ». « Nous rêvons, disait-il, nous aussi, d'un théâtre national [...] TOUT UN PEUPLE QUI SE RECONNAISSE PAR LE HAUT DE L'ÂME » (I, 2, 1944 : 34).

Une modernité tronquée

Au terme de ce parcours, la position discursive des *Cahiers des Compagnons* n'apparaît pas très assurée. La confusion s'installe chez le lecteur lorsqu'il tente d'apprécier l'éclairage des Européens sur la situation de la troupe et du théâtre canadien. Les rapports entretenus avec les interlocuteurs locaux ne permettent pas non plus d'évaluer la position des Compagnons dans le champ théâtral

20. « Notre ambition est de susciter un répertoire authentiquement canadien, qui soit de la bonne veine : poésie, rythme, style, etc. Le fonds ne manque pas si l'on s'avise de puiser dans la riche mine de nos traditions, de notre folklore, de nos légendes, de notre hagiographie, de nos origines... » (I, 2, 1944 : 35). Félix Leclerc incarnera un moment cet espoir. Mais l'échec de *Sanctus* (1943) et de *Maluron* (1947), pièces jouées toutes deux chez les Compagnons, éloigneront définitivement le père Legault de la dramaturgie nationale.

québécois. C'est peut-être que le territoire qu'investit le père Legault se trouve ailleurs, c'est-à-dire loin des querelles qui vont structurer le milieu théâtral à partir des années quarante. Cette hypothèse rejoint le constat selon lequel la revue sublimerait tout conflit en se projetant sur des mondes (la France d'avant-guerre, le Moyen Âge) qui n'existent plus.

À l'échelle des discours sociaux, la position absolutiste des Compagnons est toutefois riche d'enseignement. S'il faut admettre que la modernité artistique s'est constituée sur la base d'un refus de la société capitaliste libérale, il importe de préciser comment l'art y est apparu très tôt comme un instrument critique qui mettait en relief la crise permanente du monde moderne. Rien de tout cela ne transpire des pages de la revue des Compagnons. Celle-ci est à l'image d'autres mouvements de l'époque qui revendiquent leur attachement à l'universel de manière à ne pas compromettre leurs aspirations dans une formalisation trop restrictive, d'où, en ce qui concerne *La Relève* étudiée par Bélanger (1974), une dénégaration du politique. L'apolitisme des *Cahiers* crève les yeux quand on les lit à la lumière de la modernité théâtrale. Qu'il suffise de mentionner les théories de Brecht et de Piscator qui, à la même époque, font une large place au politique. Mais il n'est pas besoin d'aller si loin pour arriver à ces conclusions. À en juger la manière dont le père Legault pense son propre rôle au sein des Compagnons, on comprend qu'il choisit de se placer en deçà de toute relation de pouvoir. Rappelons, à ce titre, la figure maternelle qui préside, dans sa mémoire, à la naissance du théâtre... Elle explique peut-être pourquoi le mot de « metteur en scène » n'apparaît pas plus souvent dans les pages du bulletin. Le metteur en scène est celui qui exerce son autorité sur la troupe certes, mais son rôle d'arbitre comprend également l'élaboration du sens de l'œuvre scénique. Or, selon la vision chrétienne et familiale du père Legault, le sens de l'œuvre n'est pas à construire ; il est *déjà là*, donné dans un texte qu'il suffit de faire entendre et voir au spectateur pour qu'il s'en imprègne. Ce n'est que dans les années soixante, voire soixante-dix que la mise en scène au Québec devient un acte d'appropriation et d'affirmation. On se souvient qu'alors ils seront nombreux à citer le clerc de Sainte-Croix comme un exemple à ne pas suivre.

Telle est la modernité tronquée des Compagnons de Saint-Laurent. Certes, cet examen mériterait d'être complété par l'analyse des productions elles-mêmes et de leur réception par le public de l'époque. Il est douteux toutefois que ce portait global en serait profondément modifié. Si j'ai insisté sur le discours des Compagnons et non sur leur pratique, c'est pour montrer que le passage vers la modernité artistique s'effectue justement à la faveur d'une théorie, d'une pensée,

d'un discours et que la troupe du père Legault demeure, à cet égard, la première expérience théâtrale au Québec qui s'accompagne d'un tel effort de réflexion. Que l'on soit tenté de conclure maintenant à un demi-succès n'invalide en rien le *projet* de la troupe. Cela ne conduit peut-être qu'à s'interroger sur le fait qu'une formation discursive ne peut s'affirmer que si elle se fait une image précise du contexte dans lequel elle s'insère. En l'occurrence, le bulletin des Compagnons illustre très bien que le domaine le mieux « construit », à l'intérieur duquel la troupe croyait pouvoir mener une action *significative*, n'était pas celui de l'Art mais bien celui de la Foi. Toute étude qui ne tiendrait pas compte de cette situation ignorerait, en fin de compte, le rôle historique qu'a joué le père Legault, engagé malgré tout dans l'entreprise essentielle de modifier les conditions d'exercice du métier.

ANNEXE

LES CAHIERS DES COMPAGNONS. BULLETIN D'ART DRAMATIQUE (1944-1947)

SOMMAIRE GÉNÉRAL

1944

Vol. I, n° 1 (septembre-octobre), 32 p.

LEGAULT, Émile, « Nous ouvrons un chantier », p. 1-3.

RAYMOND, Marcel, « Le théâtre de Charles Vildrac », p. 4-8.

COPEAU, Jacques, « Remarques autour du jeune théâtre d'aujourd'hui », p. 9-11.

L., É., « Décor pour les Fourberies », p. 12-13.

CHANCEREL, Léon, « Les conditions d'une véritable rénovation dramatique », p. 14-16.

LAMOUREUX, Roger, « Ascèse de l'art dramatique », p. 17-18.

CHANCEREL, Léon, « *Les irascibles* (d'après *La demande en mariage* d'A. Tchekov [sic]) », p. 19-24, 26-29.

POULIN, Réjane, « Le climat des Compagnons », p. 25.

Vol. I, n° 2 (novembre-décembre), 32 p.

LEGAULT, Émile, « Nous sommes des artisans », p. 33-35.

RAYMOND, Marcel, « Retour à Shakespeare », p. 36-40.

CHARTOIS, Jo (lieutenant), « Une jeunesse qui agit », p. 41-42.

UN COMÉDIEN DE LA NEF, « À Dionysos, dieu du vin », p. 43-45.

« Vienne un répertoire », p. 45.

BROCHET, Henri, « Brochet nous écrit... », p. 45.

« Notre œuvre appréciée... », p. 46-48.

DALTOUR, Pierre, « À l'Ermitage, les "Compagnons" m'ont fait retrouver le cœur et l'âme de Paris... », p. 49-50.

LAMOUREUX, Roger, « Notes sur Noël et le nô japonais », p. 52-54.

DASTE, Jean, « Entraînement gymnique », p. 55.

CHANCEREL, Léon, « *Les irascibles* (suite et fin) », p. 57-60.

SIMON, Yves, « L'art du masque », p. 61-63.

L., É., « Notes brèves », p. 64.

1945

Vol. I, n° 3, « Numéro consacré à Henri Ghéon », (janvier-février), 64 p.

LEGAULT, Émile, « Comme un grand cri d'amitié », p. 65-67.

GHÉON, Henri, « Sur la scène chrétienne », p. 68-69.

LECLERC, Félix, « Lettre à Monsieur Ghéon », p. 70-71.

PARVILLEZ, Alphonse de, « Ghéon dramaturge », p. 71.

MARITAIN, Jacques, « Hommage à Ghéon », p. 72.

RAYMOND, Marcel, « Triptyque sur Henri Ghéon », p. 73-86.

MAUFFETTE, Guy, « Ghéon, incomparable ami », p. 87.

GHÉON, Henri, « De profundis », p. 88.

- LAMARCHE, Gustave, « Ghéon et la rythmique du drame », p. 89-92.
 GHÉON, Henri, « Francis Viélé-Griffin », p. 92.
 VALDOMBRE, « De Gide à Dieu ou Ghéon et l'abîme », p. 93-98.
 GHÉON, Henri, « Aridité et inspiration », p. 99-102.
 SHEED, F. J., « The secret of Henri Ghéon », p. 103-104.
 SALOMÉ, Rene, « Ghéon dramaturge », p. 104.
 PELLETIER, Gérard, « Ghéon et les vivants », p. 105-108.
 LAMARCHE, Antonio, « Le plus grand ami de Mozart », p. 109-115.
 RAYMOND, Marcel, « Ghéon, un maître de la scène », p. 116.
 VARIN, Roger, « Ghéon intime », p. 117-119.
 ORLAND, Claude, « Un sommet du classicisme chrétien », p. 120.
 PÈRE HILAIRE, « Un théâtre de chrétienté », p. 121-125.
 GHÉON, Henri, « Dernier message de Ghéon aux Compagnons », p. 126.

Vol. I, n° 4 (mars-avril), 24 p.

- LEGAULT, Émile, « Technique et mystique », p. 129.
 GIGNOUX, Hubert, « La batterie », p. 130-131.
 ANONYME, « La tour (conduite des bruits) », p. 132-134.
 CHARTOIS, Jo (lieutenant), « Le jeune théâtre, en France », p. 135-137.
 COHEN, Gustave, « Le théâtre en Sorbonne », p. 138-143.
 BELLOT, Paul (dom), « Simples notes », p. 144-146.
 GAZÉ, Alexandre, « Scapin à Ottawa », p. 147-150.
 « Les spectacles des Compagnons devant la critique... », p. 151-152.

Vol. I, n° 5-6 (mai-août), 40 p.

- LEGAULT, Émile, « Une étape », p. 153-154.
 ANONYME, « Entraînement corporel du comédien », p. 155.
 DUPUY, Jacqueline, « Nous irons plus loin encore », p. 156-158.
 PELLETIER, Gérard, « La lettre que j'aurais pu écrire aux Compagnons et poster à Santiago », p. 158-160.
 « *Le palais du roi Gondoforus* (jeu dramatique d'après la *Légende dorée* par Léon Chancerel) », p. 161-170.
 CHANCEREL, Léon, « Du public », p. 171-184.
 L., É., « Jeu dramatique improvisé », p. 185-186.
 CHANCEREL, Léon, « Une pantomime burlesque d'après Jean de la Fontaine », p. 187-190.
 MAZURE, Eugène, « Origine de l'art dramatique », p. 191.

1946

Vol. II, n° 1 (janvier-février), 32 p.

- CLAUDEL, Paul, « Le drame et la musique », p. 2-3.
 MAULNIER, Thierry, « Jean Giraudoux et la tragédie », p. 4-8.
 LEGAULT, Émile, « Perspectives sur les Compagnons », p. 9-13.
 FLORISOONE, Michel, « Position du théâtre chrétien », p. 14-19.
 CLAUDEL, Paul, « La chanson française », p. 20-22.

ANONYME, « Notes brèves », p. 23-24.

CHANCEREL, Léon, « *La goutte de miel* (texte et mise en scène pour cinq choreutes) », p. 25-32.

Vol. II, n° 2 (avril-mai), 32 p.

BOISVERT, Réginald, « Les Cahiers des Compagnons. Présentation », p. 1-2.

LEGAULT, Émile, « Lettre du directeur. Bilan de deux spectacles », p. 3-8.

BOISVERT, Réginald, « Dans les coulisses (sur *Le Bal*) », p. 9-16.

GAUTHIER, Roger, « Joie et Pauvreté ont dansé », p. 17-20.

OBEY, André, « Une lettre d'André Obey », p. 21-22.

BLAIN, Maurice, « Les "Pierrots" », p. 23-27.

LAURENT, Édouard, « *L'histoire du théâtre au Canada* par Léopold Houlé », p. 31-32.

Vol. II, n° 3 (juin-juillet), 31 p.

RAYMOND, Marcel, « Un Canadien à Paris », p. 33-63.

Vol. II, n° 4 (août-septembre), 31 p.

LEGAULT, Émile, « Marges du cœur », p. 65-69.

RAYMOND, Marcel, « Ludmilla Pitoëff nous quitte », p. 70-73.

BLAIN, Maurice, « De l'émotion dramatique », p. 73-75.

BRAUN, Benoît, « Le théâtre à Bruxelles », p. 76.

RAYMOND, Marcel (documents rassemblés par), « Tchekov [*sic*] toujours vivant », p. 77-80.

RAYMOND, Marcel, « Un Canadien à Paris (suite) », p. 81-95.

Vol. II, nos 5-6 (octobre-décembre), 48 p.

LA RÉDACTION, « Votre bonne volonté », p. 97.

DELAGE, Jean, « L'envers du décor », p. 98-99.

PÉRUSSE, Noël, « Une troisième troupe », p. 100-101.

ROUX, Jean-Louis, « Les monstres sacrés », p. 102-117.

UN ÉQUIPIER, « Le théâtre et le peuple », p. 118-122.

BLAIN, Maurice, « Jongleries », p. 128.

MARTENS, Gaston-Marie, « *Les vieillards amoureux* (jeux dramatiques pour la jeunesse) », p. 129-144.

1947

Vol. III, n° 1 (janvier-février), 32 p.

RAYMOND, Louis-Marcel, « Un Canadien à Paris III », p. 1-32.

Vol. III, n° 2 (mars-mai), 35 p.

RAYMOND, LOUIS-Marcel, « Un Canadien à Paris (IV et fin) », p. 33-58.

LA DIRECTION, « Un mot », p. 58.

COHEN, Gustave, « *Noël et Nativité du temps jadis* (jeu) », p. 59-67.

Bibliographie

- APPIA, Adolphe ([1921] 1988), « L'œuvre d'art vivant », dans Adolphe APPIA, *Œuvres complètes*, t. III : 1906-1921, éd. de M. L. et D. Bablet, Lausanne, L'Âge d'homme, p. 355-406.
- BÉLANGER, André-J. (1974), *L'apolittisme des idéologies québécoises. Le grand tournant de 1934-1936*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval. (Coll. « Histoire, sociologie de la culture », n° 7.)
- BÉLANGER, André-J. (1977) *Ruptures et constantes. Quatre idéologies du Québec en éclatement* : La Relève, la JEC, Cité Libre, Parti Pris, Montréal, Hurtubise HMH (Coll. « Sciences de l'homme et humanisme », n° 8.)
- CARON, Anne (1978), *Le père Legault et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides.
- CRAIG, Edward Gordon ([1921] 1964), *Le théâtre en marche*, traduit de l'anglais par M. Beerblock, Paris, Gallimard.
- HAMELIN, Jean (1962), *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Éditions du Jour.
- MAINGUENEAU, Dominique (1987), *Nouvelles approches en analyse du discours*, Paris, Hachette.
- PELLETIER, Jacques (1995), *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies, société du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Essais critiques ».)
- VEINSTEIN, André (1955), *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les théâtre d'art à travers leurs périodiques (1887-1934)*, Paris, Billaudot.

Yves Raymond

Université du Québec à Montréal

Gilbert David

Université de Montréal

Autour de *La cathédrale...* (1949) de Jean Després Une création à l'ombre de *Tit-Coq*

Pour avoir accès à son identité, le théâtre québécois a dû se distancer des univers culturels de la France et des États-Unis, il lui a fallu être un lieu réflexif de la société réelle, il a dû transcrire en actes théâtraux concrets les différentes aspirations plus ou moins latentes au sein de la collectivité. *La cathédrale...* de Jean Després¹ a sans aucun doute constitué un jalon important dans cette entreprise. En effet, cette pièce, toujours inédite, a défrayé largement la chronique au moment de sa création, le 25 octobre

1. Née Laurette Larocque (1906-1965), Jean Després fut comédienne, critique dramatique, feuilletoniste pour la radio, scénariste et courriériste. Elle s'intéressa au théâtre dès sa jeunesse passée à Hull. Après un séjour d'étude à Paris au tournant des années 1930, elle rentra à Montréal en 1933 pour se consacrer à son travail de scripteure-auteure radiophonique : on lui doit notamment le radiroman *Jeunesse dorée* (1940-1965). C'est au retour d'un deuxième séjour à Paris, commencé en 1947, qu'elle mit à exécution la production scénique de *La cathédrale...* Pour un résumé de la vie et de l'œuvre de Jean Després, voir Hamel, Hare et Wyczynski (1989 : 404-405) et Doat (1973 : 22). Puisque l'orthographe du pseudonyme varie dans l'ensemble des textes cités, nous l'avons uniformisée en « Després », suivant en cela la propre signature de l'auteure sur son tapuscrit de *La cathédrale...*, orthographe que le Service des arts et de la culture de la Ville de Hull a également adoptée en 1994, en nommant Salle Jean-Després un théâtre de 228 places, situé au 25, rue Laurier.

1949, au Monument-National, pour ensuite sombrer dans l'oubli. Il est temps, pensons-nous, de commencer à combler ce trou de mémoire².

Mise en scène par l'auteure elle-même³ qui en avait également financé la production... monumentale, *La cathédrale*...⁴ tint l'affiche deux bonnes semaines malgré des critiques défavorables pour la plupart, et rejoignit un large public – assez large du moins pour que la production fasse ses frais, lesquels furent considérables, soit environ 15 mille dollars de l'époque, à cause d'une distribution imposante et d'une scénographie très élaborée. Dans *350 ans de théâtre au Canada français*, Jean Béraud se rappelle ce spectacle comme ayant été monté à grands frais et ayant fait du bruit (1958 : 272).

La création de *La cathédrale*... eut lieu à peine un an après le scandale provoqué par la publication de *Refus global* et un peu plus d'un an après la création de *Tit-Coq*, jouée elle aussi au Monument-National, à partir du 22 mai 1948, et dont le succès s'était avéré sans précédent, atteignant le cap de la 200^e représentation le 22 mai 1949, au Gesù. Il y a tout lieu de croire que la pièce de Després s'est trouvée coincée entre deux idéologies aux antipodes l'une de l'autre : d'une part, le radicalisme libertaire de Paul-Émile Borduas (et du Claude Gauvreau des *Entrailles*) ; d'autre part, l'approche prudemment populaire de Gratien Gélinas, aussitôt consacré « auteur national » par la critique et l'élite du temps⁵. En fait, le franc-parler de Després, elle-même critique dramatique à ses heures, ne lui avait pas attiré que des appuis dans un contexte social particulièrement frileux. En tant que femme de carrière, signant ses textes d'un pseudonyme masculin

2. Nous désirons remercier André-G. Bourassa qui nous a fourni une photocopie du tapuscrit original, ce qui a été le point de départ de la recherche archivistique publiée en ces pages.

3. Dans *Le théâtre canadien d'expression française*, Édouard-G. Rinfret (1976 : 306) attribue erronément la mise en scène à Paul Guèvremont ; ce dernier assumait plutôt la responsabilité de chef de plateau.

4. Les points de suspension, souvent supprimés dans les comptes rendus critiques, sans doute à cause du programme du spectacle qui ne les retient qu'en page couverture, font certainement partie du titre qui est ainsi tronqué par souci de ne pas reprendre intégralement celui du prélude de Debussy, *La cathédrale engloutie*, une partition qui était effectivement entendue dans la production de Després, en étant directement associée au personnage de la pianiste Maryse Élie.

5. Gratien Gélinas se vit décerner un doctorat *honoris causa* par l'Université de Montréal le 31 janvier 1949. C'est à cette occasion que l'auteur livra son credo de dramaturge dans un texte intitulé « Pour un théâtre national et populaire ».

et vivant ouvertement séparée de son mari, le comédien Jacques Auger, elle n'avait rien pour plaire aux bien-pensants. Si le spectacle (texte et mise en scène) ne fut pas sans défauts, l'hostilité de la réception critique peut aujourd'hui être mise sur le compte de son discours souvent provocateur, ne serait-ce que par ses thèmes principaux : la corruption politique, l'amour libre, l'homosexualité, les conflits des générations et les différences de classe (voir Bourassa et Larrue, 1993 : 146-147).

Dans *Le Devoir*, Jean Vincent déclara que la « Cathédrale n'a[vait] rien à voir avec l'art dramatique et ressembl[ait] plutôt à un roman radiophonique condensé » (1949 : 12). Il reprocha à la pièce d'être une fiction qui montre l'homosexualité, l'adultère, le sacrilège et d'autres tares de la société (maris trompés, individus anormaux, prêtre de salon et politiciens véreux), sans aucun but artistique, moral ou éducatif. Selon ce critique, c'était exploiter les bas instincts de la population que de faire tabler un succès sur des éléments grossiers. Vincent qualifia le dialogue de « sale » et condamna la puérilité, la mauvaise construction et la bêtise du « scénario » en même temps que le tape-à-l'œil des décors et de l'attirail technique qu'il considéra comme pseudo-décoratif.

Dans *La Presse*, Jean Béraud critiqua surtout l'intempérance de langage et les propos excessifs : « Pays, ville, religion, politique, commerce, tout y passe, et en des termes d'une crudité parfois insupportable » (Béraud et Luce, 1949 : 20). Pour sa part, Jean Luce qui compléta la critique de Béraud, sorti au premier entracte, parla de dialogues superflus et de personnages inutiles. Selon lui, les personnages échappaient à leurs interprètes à mesure que se déroulaient les scènes. Il estima que *La cathédrale...* n'était rien d'autre qu'un événement mondain, un « big show » dont il fallait rejeter la richesse des accessoires, la réalisation coûteuse des décors et le nombre imposant des figurants. Le texte lui apparut beaucoup trop long et, s'il déclencha des rires à l'occasion, affirma-t-il, ce n'était que par son ridicule.

Dans *Montréal-Matin*, Roger Duhamel admit n'avoir assisté qu'aux deux premiers actes – la pièce en compte trois –, avant de laisser tomber son verdict : « Nous assistons à un déluge verbal, à une éruption volcanique de mots en folie. Les situations sont plus abracadabrantes les unes que les autres ; du mélo, sous sa forme la plus basse et la plus puérile. » Quant à l'écriture de l'auteure, Duhamel constata : « [...] les personnages disent n'importe quoi n'importe comment à n'importe qui et cela n'a

aucune espèce d'importance. Tout marche à la va-comme-je-te-pousse. » Et le critique d'ajouter :

Je n'insiste pas sur la moralité de la pièce, c'est un aspect du spectacle qui ne m'a guère touché. L'étalage des coucheries en série et des tentatives de pédérastie m'ont laissé entièrement indifférent, parce que j'estime qu'il n'est pas de la nature du délire d'être moral ou immoral. On ne prend pas ces fantoches au sérieux un seul instant ; ce qu'ils font ou ne font pas n'existe donc pas (1949 : 4).

Maurice Huot, dans *La Patrie*, ne fut pas plus convaincu : « La juxtaposition de trop nombreux personnages sous prétexte de faire une grande distribution est antidramatique. Dans "La cathédrale..." notamment au premier acte on cherche à un moment donné où est le personnage principal et que font ces gens qui crient et tonitruent sur la scène [...]. » Il aborda aussi la question de la langue :

La famille que décrit Jean Després parle mal. Couleur locale ? Nous ne croyons pas. On n'est pas nécessairement vulgaire parce qu'on a de l'argent. Et pourquoi imposer à l'étranger que le Canadien parle nécessairement mal parce que Canadien ? Dans « Tit-Coq » le langage en bras de chemise était plausible à cause du personnage principal mais pourquoi ici ? (1949 : 16).

Deux critiques se montrèrent plus accueillants. Sous le pseudonyme de Pierre Gallien, Gérard Fecteau signa dans *L'Action catholique*, un journal publié à Québec, un compte rendu où il tentait de faire la part du feu : « *La cathédrale...* n'est pas le point de départ d'une nouvelle formule dramatique au Canada, ce n'est pas un modèle d'architecture, mais il y a du bon. Certains passages sont même excellents et dénotent une analyse profonde des sentiments humains » (1949). Auteur de *L'histoire du théâtre au Canada français* (1945), Léopold Houllé, dans l'hebdomadaire *Radiomonde*, vanta ce « théâtre avec un relief d'images » dans une mise en scène qualifiée de « fort originale ». Houllé, qui avait lui-même signé des textes dramatiques dans les années 1930, se montra sympathique à l'univers de Després : « L'auteur a voulu [...] drainer les régions broussailleuses [*sic*] du cœur et de l'instinct pour en faire ressortir les "fécondités latentes", du mot de je ne sais plus qui. » Il termina sa critique sur ces mots : « *La cathé-*

drale... constituera un événement dans notre histoire du théâtre. Si l'œuvre fait naître des débats, tant mieux : s'il n'y en a pas, Jean Despréz serait la première à le déplorer, tout comme ses amis, les amis du théâtre. Il y en a encore beaucoup... mais du théâtre » (1949 : 7).

Avec un spectacle d'une durée de trois heures et demie, l'auteure s'est sans doute montrée trop proluxe, la productrice et metteuse en scène trop ambitieuse. En outre, par ses thèmes, par son biais féministe et par son langage cru, à travers l'emploi notable du parler populaire, pour ne pas dire du joul, la pièce a heurté de front la conception qu'on se faisait alors de la dramaturgie nationale, à laquelle *Tit-Coq* servait d'étalon. Nous avons l'intention de poursuivre bientôt l'analyse⁶ de *La cathédrale...* dans une perspective sociocritique et sémiologique, car ce texte est rempli de contradictions sociales qui sont de nature à éclairer toute une époque, celle du lendemain de « l'effort de guerre » pendant lequel sont apparues des tensions nouvelles touchant la condition féminine, la sexualité, le politique et l'art. De toute évidence, Despréz essaya de s'écarter du modèle français du drame mondain (à la Bernstein) dont Yvette Ollivier Mercier-Gouin avait été la digne représentante à Montréal durant l'entre-deux-guerres ; elle se trouve ni plus ni moins à préfigurer la place qu'allait prendre le « roman familial » sur les scènes québécoises, de Marcel Dubé à Michel Marc Bouchard en passant par Michel Tremblay.

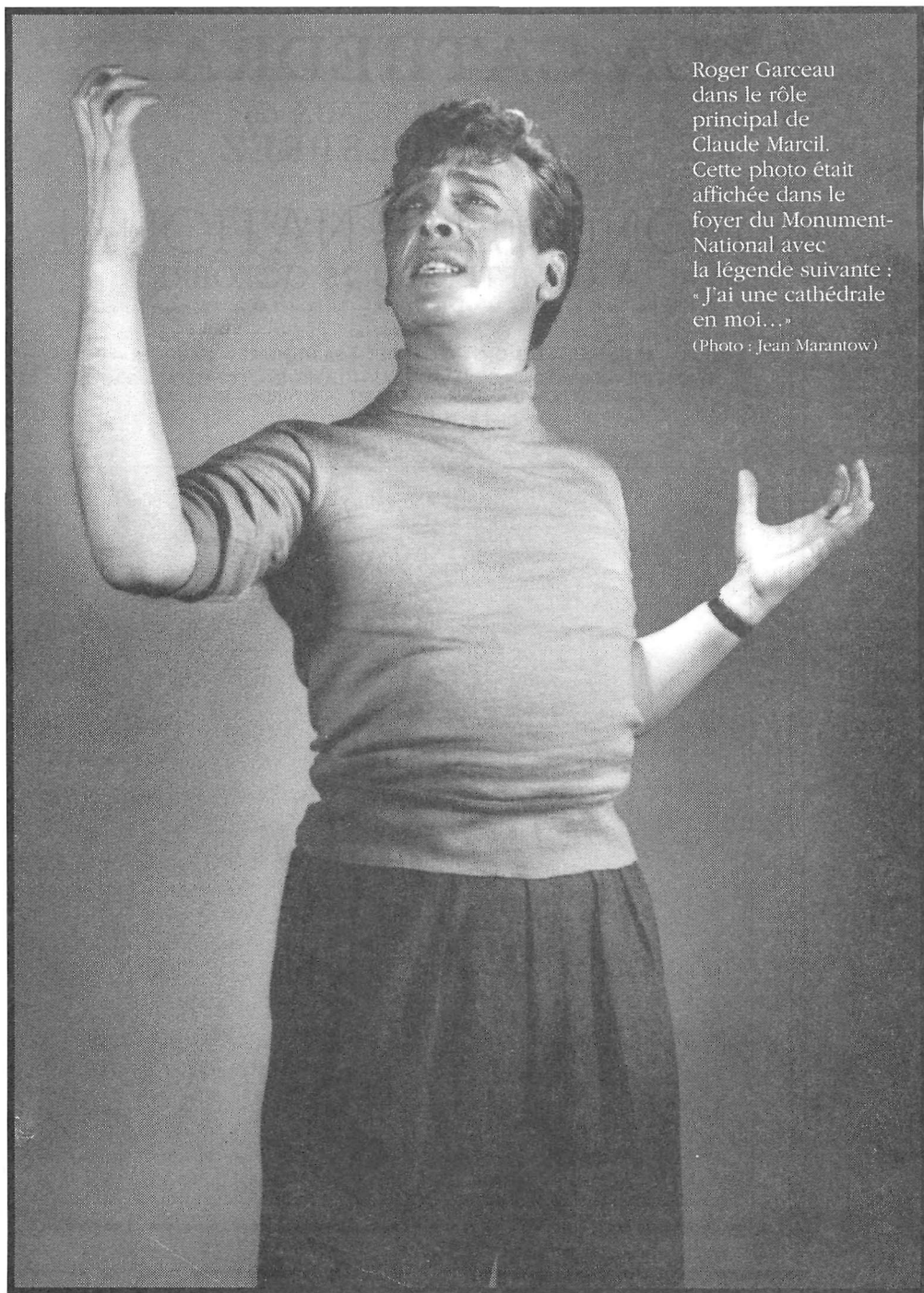
Le présent DOCUMENT rassemble quelques-unes des traces de l'existence de *La cathédrale...*, à travers lesquelles nous voulons saluer la pratique d'une pionnière du théâtre québécois⁷. À la suite de ces éléments iconographiques, se trouve la transcription partielle du tableau XI de *La cathédrale...*, qui donne un aperçu de l'univers dramatique et de l'écriture de Despréz. Ajoutons, en terminant, que cet inédit se présente, à sa face même, comme une invitation lancée à tous les chercheurs d'y aller voir de plus près.

6. Bien entendu, notre premier geste sera de procéder à l'établissement du texte, afin de le rendre accessible à la communauté des chercheurs.

7. Nous tenons à remercier chaleureusement François-Xavier Simard qui travaille à une biographie de Despréz et qui nous a généreusement donné accès à ses archives (programme, photos et dossier de presse). Renée Noiseux Gurik a bien voulu se charger de faire tirer, par l'entremise de la Bibliothèque nationale du Québec, des fac-similés des coupures de presse que nous souhaitions publier. Enfin, Suzanne Lemay du CRELIQ a aussi permis d'enrichir notre cueillette de données.

Bibliographie

- BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Le Cercle du Livre de France.
- BÉRAUD, Jean, et Jean LUCE (1949), « *La cathédrale...* un pamphlet dialogué contre la richesse », *La Presse*, 26 octobre, p. 20.
- BOURASSA, André-G., et Jean-Marc LARRUE (1993), *Les nuits de la « Main » : cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, Montréal, VLB Éditeur.
- DESPRÉZ, Jean [pseudonyme de Laurette Larocque] (1949), *La cathédrale...* Tapuscrit avec des annotations manuscrites de l'auteure (photocopie), 188 feuillets (8 1/2 po × 11 po), fonds Rinfret, Archives de la Bibliothèque nationale du Québec.
- DOAT, Jan (1973), *Anthologie du théâtre québécois : le théâtre canadien de langue française de ses origines à nos jours 1606-1970*, Québec, Les Éditions La Liberté.
- DUHAMEL, Roger (1949), « De qui se moque Jean Després? », *Montréal-Matin*, 27 octobre, p. 4.
- GALLIEN, Pierre [pseudonyme de Gérard Fecteau] (1949), « *La cathédrale...* de Jean Després », *L'Action catholique*, 7 novembre, p. 8.
- GÉLINAS, Gratien (1949), « Pour un théâtre national et populaire », *Amérique française*, t. I, n° 3, p. 32-42.
- HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI (1989), *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, p. 404-405.
- HOULÉ, Léopold (1945), *L'histoire du théâtre au Canada français*, Montréal, Fides.
- HOULÉ, Léopold (1949), « *La cathédrale...* Une leçon de volonté », *Radiomonde*, 29 octobre, p. 7.
- HUOT, Maurice (1949), « *La cathédrale...* », *La Patrie*, 27 octobre, p. 16.
- LEGRIS, Renée, Jean-Marc LARRUE, André-G. BOURASSA et Gilbert DAVID (1988), *Le théâtre au Québec, 1825-1980 : repères et perspectives*, Montréal, VLB/Société d'histoire du théâtre du Québec/Bibliothèque nationale du Québec.
- RINFRET, Édouard-G. (1976), « *La cathédrale* », dans Édouard-G. RINFRET, *Le théâtre canadien d'expression française*, Montréal, Leméac, t. 2, p. 305-306.
- SAUMART, Ingrid (1965), *La vie extraordinaire de Jean Després*, Montréal, Éditions du Jour.
- VINCENT, Jean (1949), « *La cathédrale...* », *Le Devoir*, 26 octobre, p. 12.



Roger Garceau
dans le rôle
principal de
Claude Marcil.
Cette photo était
affichée dans le
foyer du Monument-
National avec
la légende suivante :
« J'ai une cathédrale
en moi... »
(Photo : Jean Marantow)

"LA CATHÉDRALE"

HUIT TABLEAUX de
JEAN DESPREZ

ou

MONUMENT NATIONAL À COMPTER DU 25 OCTOBRE

Billets en vente au théâtre, tél. Plateau 6404 — \$1.13 — 1.69 — 2.26 taxes incluses

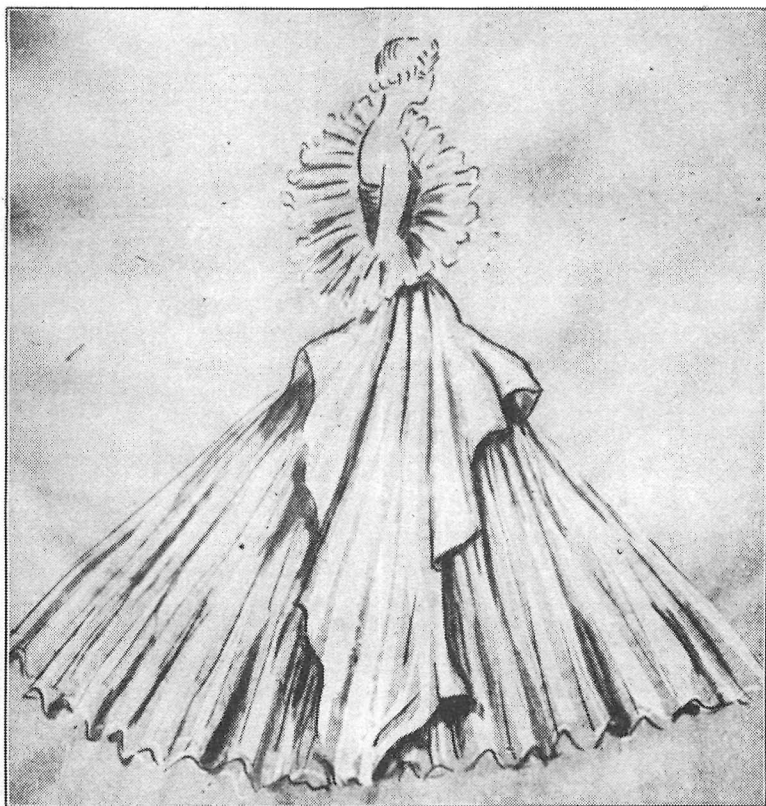
22 vedettes :

GIROUX — BASILIERES — DEMONS — PELLETIER — SAINT-PIERRE — GAUTHIER — DORSAY
DUQUESNE — DURAND — ROUX — POIRAS — LAVIGNE — SCHELLER — GAUVIN
— DUCEPPE — D'AMOUR — COLBERT — RIVARD — ROBILLARD

Chef du Plateau : GUEVREMONT

Mise en scène de l'auteur

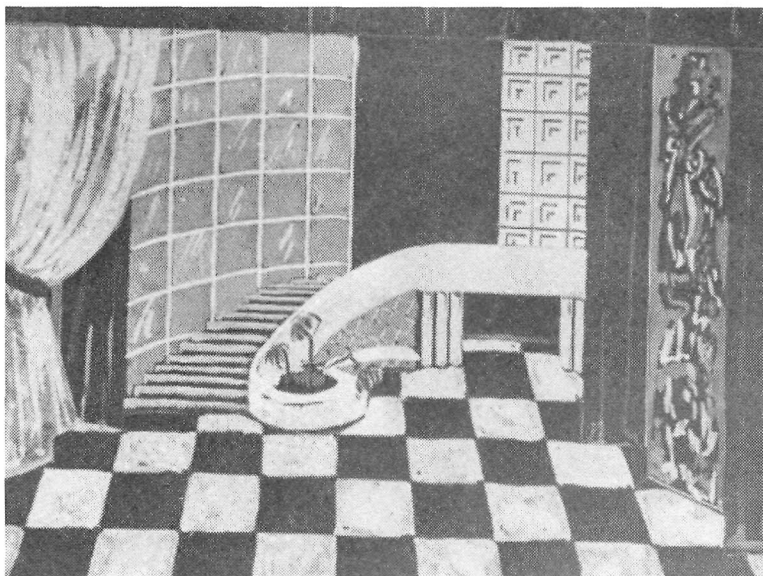
Reproduction
tirée de
l'édition de
Radiomonde
du 22 octobre
1949, avec le
croquis du
styliste Raoul-
Jean Fouré
pour le
costume
d'Eugénie
Marcil, jouée
par Gisèle
Schmidt.



Une création de Raoul-Jean Fouré qui sera portée par Gisèle Schmidt (Eugénie Marcil) au premier acte de "La Cathédrale..." à compter du 25 octobre.

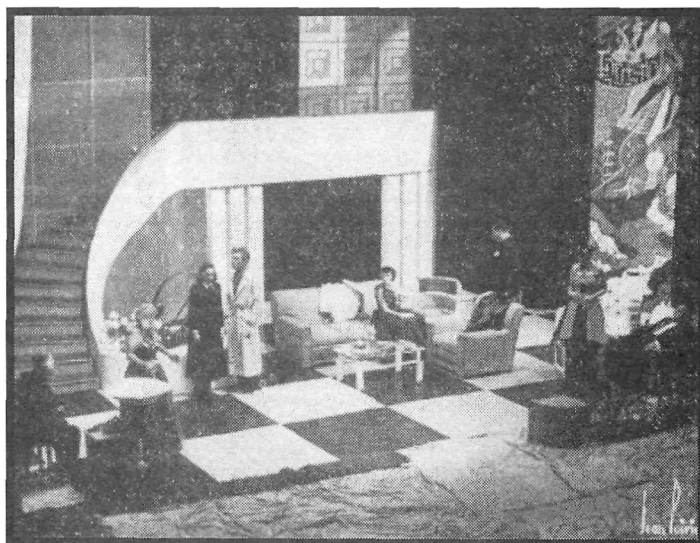
22 OCT. 1949

22 OCT. 1949



Tirée du programme de *La cathédrale...*, reproduction de la maquette du décor, signée Jac Pell, de la première partie de la pièce, qui avait lieu devant et dans le grand hall de la propriété de la famille Marcil, sur les flancs du mont Royal.

Photo parue dans *Radiomonde*, le 5 novembre 1949 : décor de la première partie de *La cathédrale...*





JEAN DESPREZ

auteur et metteur en scène

Reproduction
des pages centrales
du programme de
La cathédrale...
qui donnent la
distribution et une
brève description
de chacun des
personnages.
La distribution
comprendait
Roger Garceau,
dans le rôle de
Claude Marcil,
et Janine Sutto,
dans celui de
Jeannette Larivière,
qui sont les deux
personnages
principaux.

"LA CATHÉDRALE"

Trois actes, huit tableaux de Jean Desprez

LES CARACTERES

LA FAMILLE MARCIL :

EUGENE MARCIL est un grand financier qui s'est toujours beaucoup plus occupé d'affaires et aussi de politique, que de sa femme et de ses enfants
..... **ALBERT DUQUESNE**

ESTELLE MARCIL, sa femme, a su rester jeune, et s'accroche à ce reste de charmes. Elle s'ennuie parce que depuis longtemps son mari n'est plus pour elle, un amant. Ses enfants (du moins, elle le croit) n'ont plus besoin d'elle. C'est le grand vide qu'elle remplit avec du bruit et des risques de bâties
..... **ANTOINETTE GIROUX**

LE DOCTEUR HECTOR MARCIL, frère aîné d'Eugène est un rêveur, qui a toujours vécu le nez dans ses livres. Il découvre soudain que l'étude des microbes est une mauvaise préparation à la politique
..... **PIERRE DURAND**

MADAME MARCIL, un vrai sujet pour asile de vieillards si elle n'était pas la mère de messieurs Eugène et Hector Marcil. Elle est devenue, pour eux tous, une obligation qu'on accepte, un devoir qu'on accomplit
..... **JEANNE DEMONS**

sans dégoût peut-être, mais sans amour non plus

SYLVAIN MARCIL fabrique des chaussures, fait de la politique. Il aspire au futur Ministère des Beaux-Arts. Un homme ordinaire, honnête, mais sur le point de commettre sa première folie, donc, maladroit. **FRANÇOIS LAVIGNE**

IRMA, c'est une petite bourgeoise qui a fait un beau mariage. Et qui serait gentille, si seulement elle savait se taire
..... **COLETTE D'ORSAY**

STELLA, elle a trente ans. Longue et sèche, à défaut d'amoureux, elle a collectionné des diplômes. Bas bleu de troisième ordre, elle veut révolutionner le pays par des articles qu'elle croit lapidaires, et atteindre le peuple par un « courrier-confidences » qui fait la vanité de sa famille. On a recours à ses lumières dans les grandes circonstances
..... **DENISE PELLETIER**

EUGENIE, une ex-débutante, jolie pourtant, mais qui finira peut-être par épouser un grand maigrichon de fils de juge, alors qu'elle est amoureuse d'un pauvre diable de journaliste
..... **GISELE SCHMIDT**

CLAUDE, la vingtième. Il a du charme, mais un caractère impossible. Et personne ne se penche sur lui. Et seul avec sa grande misère, il se révolte... et prétend qu'il y a une force en lui... qu'il y a, en lui, toute une cathédrale engloutie
..... **ROGER GARCEAU**



JAC PELL
artiste-décorateur

Le rôle du père de Claude, Eugène Marcil, échu à Albert Duquesne, celui de sa mère, Estelle, à Antoinette Giroux, tandis que le frère d'Eugène, le docteur Hector Marcil, fut incarné par Pierre Durand, et Mme Mère, l'aïeule de la famille Marcil, par Jeanne Demons. Soulignons la présence de Denise



PAUL GUEVREMONT
Chef du Plateau

AUTOUR DE LA FAMILLE MARCIL :

JEANNETTE LARIVIERE, une voix d'oiseau... une âme qui aurait pu être sordide et qui est un petit miracle de pureté. Un être adorable qui n'est qu'une chose utile dans la maison. Une orpheline qui continue d'être reconnaissante envers la famille Marcil depuis que Madame est allée la chercher à l'orphelinat, il y a cinq ans. **JANINE SUTTO**

FELIX DUVAL est poète. Il sait ce qu'il veut et le prendra... si possible. Très bel homme, il méprise les femmes. **JEAN-LOUIS ROUX**

MARYSE ELIE, pianiste, de retour d'Europe après douze ans d'absence, rentre au pays sachant fort bien qu'elle n'est pas la virtuose que son impresario proclame. **ANDRÉE BASILIERES**

L'ABBE PINARD est un ami de la famille qui voudrait voir madame Estelle Marcil déployer son surcroît d'énergie ailleurs que dans les boîtes de nuit, ou autour d'une table de bridge... Si seulement elle voulait s'intéresser à son oeuvre des petits enfants abandonnés! **JEAN SCHELLER**

ALBERT EMARD, ce maigrichon de fils de juge qui a demandé la main d'Eugénie Marcil. **ROBERT RIVARD**

QUELQUES CLAQUECHOUX :

MARIETTE qui est bien moins convaincue des droits de la femme que de son amour pour le beau Roland. **DENYSE SAINT-PIERRE**

ROLAND, un ambitieux qui, son baccalauréat en main, prétend devenir immédiatement secrétaire du Premier Ministre. **PAUL COLBERT**

HERVE le communiste, il a bien voulu adhérer au jeune parti de la Nation parce qu'il voit au programme quelques rapprochement avec ses idées. **MAURICE GAUVIN**

VINCENT, un paresseux, mécontent de ce que son pays ne lui a pas offert la lune sur un plateau d'argent, sous prétexte qu'il a endossé l'uniforme. **JEAN DUCEPPE**

CROQUIS DE FAUBOURG :

MADAME LATREILLE, propriétaire d'un immeuble divisé en plusieurs logements tous des toudis **BLANCHE GAUTHIER**

TI-PIT LATREILLE, le plus jeune de ses fils. **J.-CLAUDE ROBILLARD**

PATRICK-LE-PHILOSOPHE **ROLAND D'AMOUR**

NAPOLÉON-LE-RIGOLO **HENRI POITRAS**

LA FIGURATION : LE STUDIO-QUINZE

Mmes Jeannine Labelle, Yvette Cantal, Claudette Boudreau, Simone Lefebvre, Yolande Lefebvre, Jocelyne Boudreau.

MM. Paul Bélair, René Jarry, Germain Schmidt, Louis Dubé, Emile Chainé, Pierre Lafortune, Robert Dubeau, Raymond Noël De Tilly, Paul Laplante.

Chef de la figuration : Gérard Vléminkx



OMER RENAUD
administrateur-général

Finalement, Jean-Louis Roux incarne le poète cynique Félix Duval ; Robert Rivard joua Albert, un fils de juge ; Maurice Gauvin interpréta Hervé, un jeune homme aux idées communistes, et Jean Duceppe, un jeune opportuniste. Les décors étaient signés Jac Pell, les robes étaient de Raoul-Jean Fouré, les chapeaux d'Élysa, les bijoux de Gabriel Lucas et les coiffures de Chez Maxime.

Pelletier dans le rôle de Stella (sœur de Claude), de Gisèle Schmidt dans celui d'Eugénie (autre sœur de Claude), et d'Andrée Basilières dans celui de Maryse Élie. Henri Poitras interpréta Napoléon, le père de Jeannette, et Blanche Gauthier, le personnage coloré de Mme Latreille.



L'ANNUAIRE THÉÂTRAL, N° 23, PRINTEMPS 1998

(Une "générale" au Monument National)
"LA CATHÉDRALE"
 une leçon de volonté

Dans le domaine de l'art, la composition détermine la suprématie du savoir ou l'avilissement de l'esprit. — L'œuvre dramatique de Jean Desprez est un événement littéraire.

Par Léopold HOULE, M.S.R.C.

Dans le domaine de l'art, la composition dramatique détermine la suprématie du savoir ou l'avilissement de l'esprit; d'un côté, la sensibilité et la finesse du cœur, de l'autre, le sensualisme. Une idée pour défendre des idées et les enraciner atteindra souvent les résultats les plus inattendus, grâce à l'affabulation ensorceleuse du théâtre; ce sera alors une leçon ou une thèse qui engendrera des débats ou des tournois d'esprit dans le public parfois bigarré des auditeurs. Jean Desprez qui n'a pas attendu jusqu'ici pour nous révéler son talent a lié dans une abondante gerbe de pensées ces éléments propices à toute éclosion de ce genre, d'ailleurs indispensable au double point de vue psychologique et social.

Ici, pas de conférences, mais du théâtre avec un relief d'images, une mise en scène en quelque sorte fort originale, des toilettes et des décors rarement luxueux dans cette "Cathédrale" ... que l'on vient de créer au Monument National, c'est-à-dire aussi bien comment le spectateur réagira-t-il le temps que cette œuvre tiendra l'affiche? Nous avons dit que notre public, celui du théâtre et de la scène, est difficile à conquérir entièrement; il est froudeur et apathique, raisonneur ou renfermé. Il ne faut pas considérer de la même façon le public, — qui semble disparaître, il est vrai, le "bon public" du mélodrame, mais celui qui se pique de dilettantisme littéraire; ou les moins d'accord sur les questions d'art, ce sont les intellectuels pour ne pas dire les "intellectualistes", Voltaire houpillait

Shakespeare et Madame de Sévigny disait en s'éventant: Pascal et le café passeront..." Et les choses n'ont pas choisi depuis lors.

A peine ressaissai au lendemain de la "générale" de la "Cathédrale"... j'ai le sentiment très net que ceux qui y ont assisté, gens de lettres et autres, ont été vivement impressionnés par ce drame social, — un drame qui, sous le couvert de la comédie dramatique, aborde un sujet très grave et constamment d'actualité, celui de l'adolescence aux prises entre l'autorité familiale et ses aspirations propres, celui encore de la responsabilité des orienteurs. De part et d'autre, l'inquiétude est grande chez les jeunes et chez les sociologues.

L'auteur a voulu par conséquent drainer les régions broussaillées du cœur et de l'instinct pour en faire ressortir les "fécondités latentes", du mot de je ne sais plus qui. Deux contrastes, deux richesses, l'une matérielle, l'autre assoiffée d'idée.

Claude March, 20 ans, a la nostalgie de la vie active, réfléchie, salvatrice; l'existence des siens enclavée dans le matérialisme le plus abject — ambitions effrénées, intrigues qui en découlent, manque d'idéal le plus absolu, fièvre des plaisirs des plaisirs d'apparat, — lui a donné la nausée. Il a senti qu'il y a dans ce matérialisme des felures et qu'il aurait dû naître avec une autre âme. Sa précocité le dirigera naturellement vers une affection; cette affection portera sur une jeune bonne sortie de l'obscurité, avec laquelle il partira sans tenir compte de son rang social et du rang social de ses parents. Il échappera aux combinaisons des stratégies amoureuses parce que galvanisé par l'épreuve; mais si un malheur s'abat dans le jeune foyer, puisque sa femme meurt au moment où elle deviendra mère, il a compris ou mieux saisi le vrai visage de la vie avec ses luttes nécessaires, ses courages qui font aspirer à plus haut. Comment ces parents occupés d'eux-mêmes ont-ils songé à se renouveler dans leur fils à renaitre à une vie normale où tout vient se concilier dans le devoir et le respect.

Le ne donne ici son vrai



Madame Latrelle (BLANCHE GAUTHIER) a hérité de son père, ancien marchand de vieille ferraille. Elle est devenue propriétaire d'un immeuble qu'elle a divisé en douze logis. Aujourd'hui, ce sont des taudis, ce qui ne l'empêche pas de les louer à des prix exorbitants à cause de la crise du logement. "Napoléon-le-Rigolo" porte bien son nom. (HENRI POITRAS). C'est un imbécile, pas marchand, et qui subit l'influence de Patrick-le-Philosophe. Patrick est un musicien, "genre Solo Mio"... Napoléon est dans le commerce: lacets de bottines sur un coin de trottoir. Voilà deux des personnages de "La Cathédrale" de Jean Desprez, à l'affiche, cette semaine au Monument National.

fait sa propre mise en scène et a d'ailleurs tout dirigé avec art, sans parler de son dynamisme qui ont mis en verve et belle humeur les diverses équipes à son emploi. Paul Guévremont agissait comme chef du plateau.

Il y aurait encore à parler des décors qui sont particulièrement soignés et surprendront, j'en suis sûr, les spectateurs.

Ainsi donc, j'ai constaté à cette "générale" une atmosphère qui n'est pas celle d'une bibliothèque, comme aurait dit un Henry Bordeaux dans ses chroniques d'hier, mais celle d'un paysage où s'il y a des heures sombres, il y a aussi des rayons de soleil. Dans l'analyse des caractères, les sentiments sont bien traduits. "La Cathédrale..." constituera un événement dans notre histoire du théâtre. Si l'œuvre fait naître des débats, tant mieux; s'il n'y en a pas, Jean Desprez serait la première à le déplorer, tout comme ses amis, les amis du théâtre. Il y en a encore et beaucoup... mais du théâtre.

Page de
 l'hebdomadaire
 Radiomonde
 (29 octobre 1949)
 où figure l'une
 des rares critiques
 favorables de
 La cathédrale...,
 par Léopold Houle.
 Une photo de la
 pièce accompagne
 ce compte rendu.

Tous les jeudis soirs à
 8 HEURES (heure avancée)

La compagnie

Borden

présente

**"LES TALENTS
 DE CHEZ-NOUS"**

Une scène de
La cathédrale...
 où l'on voit Janine
 Sutto (Jeannette)
 et Roger Garceau
 (Claude).
 Photo parue
 dans *Radiomonde*,
 le 5 novembre
 1949.



Ce vitrail de la Cathédrale...



... est englouti itou

Caricature de La
 Palme, parue
 dans *Le Canada*
 du 4 novembre
 1949 et qui raille
 Léopold Houllé,
 l'auteur de
 la pièce
*Le presbytère
 en fleur* (1933),
 parce qu'il avait
 écrit une critique
 favorable de
La cathédrale...
 dans l'hebdomadaire
Radiomonde.

Claude: - Grand'mère, Je suis.

Jeannette: - Claude. Mais tu n'es pas....

Claude: - Non, je ne suis pas allé jusque chez moi. ~~non~~ Sylvain m'a entraîné sous un faux prétexte. Il a profité d'une faiblesse de ma part pour me persuader de le suivre. Je ne veux pas aller dans cette maison ^{si on accepte} de ~~se laisser accepter~~ ma femme. Elle... ^(la femme parle par le bras et met les bras) parce que c'est ma femme, monsieur. Et on va l'accepter nom de D...! ^(par là haut) à partir de maintenant, n'importe où, vous entendez, c'est : elle et moi! Ceux à qui ça ne plaira pas, eh bien qu'ils se tiennent loin. Je parle pour vous monsieur ^(par là haut) autant que pour les autres.

Jeannette: - Pardonnez à Claude monsieur l'abbé. Mais il n'est méchant. Il doit avoir beaucoup de peine aujourd'hui, pour...

Claude: - J'en ai.

L'abbé: - Vous disiez qu'on vous avait amené là sous un faux prétexte.

Claude: - Oui... On m'a presque persuadé que je l'avais tuée. Qu'elle était morte de chagrin, à cause de moi. Qu'elle était morte en prononçant mon nom...

L'abbé: - C'est vrai, ^(Je l'ai en cette nuit) c'est moi qui étais à son chevet, cette nuit.

Claude: - Je l'ai tuée, moi ? ^(Je l'ai tuée) Mais au contraire! Je l'ai délivrée! Je l'ai rendue à une vie meilleure.

Enfin, l'heure de la liberté a sonné pour elle. Et grâce à moi... à nous... La liberté ^{pour elle} de lâcher prise! Jeannette, Jeannette... tu ne sais pas ^{à quel moment} elle est morte hein? Eh bien elle est morte hier soir... à minuit, ^{rien plus après minuit} exactement à minuit ~~exactement~~. Tu sais ce que ça veut dire? Ça veut dire qu'il n'y avait plus de raison pour elle de s'accrocher à la vie... Tu prenais sa place... Me seule à être qui m'eut vraiment aimé sur la terre, venant de me donner ^(Je l'ai tuée) pour toujours à un autre... un autre qui continuera de...

Extrait du tapuscrit de *La cathédrale*...
avec les annotations manuscrites de l'auteure.

"
La Cathédrale..."
Pièce en trois actes, huit tableaux,
de Jean Després

De Monnaie. Paris
à compl. du 25 oct.

EXTRAIT INÉDIT DE *LA CATHÉDRALE...* (1949) DE JEAN DESPRÉZ¹
NOTE LIMINAIRE

Gilbert David

La cathédrale..., de Jean Després, est une pièce touffue, aux nombreuses péripéties. L'auteur y a superposé une division en trois actes à une structuration en 18 tableaux et un épilogue, le tout prenant la forme de deux macroséquences ayant chacune un lieu comme point d'ancrage : en première partie, la luxueuse propriété de la famille Marcil, sur les flancs du mont Royal ; en deuxième partie, l'humble logement des personnages principaux, Claude Marcil et Jeannette Larivière, situé dans un quartier populaire de Montréal – selon toute vraisemblance, le quartier connu sous le nom de « Faubourg Québec ».

Un résumé détaillé de l'intrigue exigerait plusieurs pages... Je m'en tiendrai ici à la trame principale qui concerne la trajectoire de Claude, le cadet du clan Marcil, une riche famille d'industriels, qui a des relations avec le parti politique au pouvoir. Nous sommes au lendemain de la deuxième guerre mondiale, et toute la première partie de la pièce se passe chez les Marcil, un soir d'élections, au mois de septembre. Claude, un artiste peintre dans la jeune vingtaine, est à couteaux tirés avec tous les membres de sa famille. Ce soir-là, il assiste avec un mélange de dégoût et de morgue, à la défaite électorale du parti de son père. De son côté, la mère de Claude est occupée par les préparatifs d'une sortie au concert où se produira la pianiste Maryse Élie, ancienne « protégée » de son mari, aujourd'hui courtisée par ses deux fils : Sylvain, prêt à tromper sa femme, et Claude lui-même. Déçu par l'indifférence de Maryse, Claude va chercher du réconfort auprès de sa grand-mère sourde et muette, et c'est alors qu'il prend conscience qu'il porte en lui une « cathédrale ».

Puis, en l'absence de sa famille partie au concert, Claude repousse coup sur coup ses amis venus le rejoindre pour fêter la victoire électorale de leur parti et Félix, son ami poète, qui vient de lui faire des avances...

1. Le tapuscrit original de *La cathédrale...* – dont une photocopie est déposée dans le fonds Rinfret des Archives de la Bibliothèque nationale du Québec – est la propriété de Mme Jacqueline Auger Laurent, fille de Jean Després, que nous remercions pour son aimable autorisation de publication. N.D.L.R.

Resté seul, le jeune homme est amené à faire plus ample connaissance avec Jeannette Larivière, la bonne de 17 ans que sa mère a tirée de l'orphelinat cinq ans auparavant. En veine de confidences, les deux jeunes gens se retirent dans la chambre de Claude, et lorsque la famille est de retour, ils sont découverts dormant ensemble. Sautant trop vite aux conclusions, la mère de Claude chasse la jeune fille, mais c'est pour entendre Claude déclarer aussitôt qu'il quitte lui-même les lieux en compagnie de Jeannette.

La deuxième partie se déroule entre l'été indien et le mois de juin. Jeannette et Claude cohabitent, mais ils ne partagent pas encore le même lit. Claude gagne sa croûte tant bien que mal en écrivant des « romans à dix sous ». Jeannette est poursuivie par son père, un homme louche qui cherche à tirer profit de la relation de la jeune femme avec un fils à papa. La famille Marcil continue de faire pression sur Claude pour qu'il revienne à la raison. Un matin de novembre, Sylvain, le frère de Claude, vient annoncer au couple la mort de la grand-mère.

Le couple a fait l'amour pour la première fois la veille, ce qui n'est pas sans provoquer un sentiment de culpabilité chez Jeannette. Le déroulement de l'action culmine, au milieu du tableau XI – c'est le début de l'extrait qui suit. Le violent affrontement entre Claude et l'abbé Pinard, un familier des Marcil qui a continué de voir Jeannette à l'insu de son amant, constitue un nœud important de la pièce. On ne peut s'empêcher de comparer ce tableau avec celui qui clôt *Tit-Coq* (1948), de Gratien Gélinas, et il est tentant d'y déceler un choix polémique de la part de Després.

La suite de la pièce permet d'être témoin, par bonds dans le temps, de la vie du jeune couple (vœux de fiançailles la nuit de Noël ; harcèlement de la part du père de Jeannette ; grossesse de celle-ci qui entraîne une détérioration de son moral et de son état de santé, au point qu'elle en mourra, victime d'une fausse couche). En épilogue, une fois seul, Claude se retrouve en pensée avec la femme aimée et fait le serment que la « cathédrale », qu'il construira pierre par pierre, servira à lui ériger un mausolée.

TABLEAU XI¹

[...]

MME LATREILLE [*Va directement s'asseoir à 7*] : – C'était vot' [petit] mari qui avait encore oublié quelque chose hein ? Ah ! les hommes ! Mais vous savez pas madame Larose... J'étais justement au magasin de quinze cents, pas loin là... J'achetais des boules pour Noël... Savez-vous qu'on s'arrache déjà presque toutes les bebelles ! Y aura plus rien si vous retardez trop ! Je pensais à vous...

JEANNETTE [*Est rendue à chaise derrière la table*] : – J'achèterai peu de choses... Seulement quelques petites bagatelles.

MME LATREILLE : – Qu'est-ce qu'il y a donc vous semblez pas dans votre assiette ? Vous vous êtes pas chicanée avec vot' mari, j'espère ? [104]

JEANNETTE : – Oh ! mon Dieu non !

MME LATREILLE : – [Bon, ben j'insiste pas !... (*Se lève*) Ouais... Ben, écoutez, si je peux faire quelque chose (*Dégage*) N'importe quoi. Vous gênez pas.]

JEANNETTE : – [Je vous remercie infiniment madame Latreille...] Seulement, pour ce qui est de mes emplettes...

[*(L'abbé Pinard paraît à droite et entre dans l'immeuble.)*]

MME LATREILLE : – [Retardez pas [trop,] nous v'là au 21 novembre, le jour de la fête de sainte Cécile, tiens donc !]

JEANNETTE : – Sainte Cécile... L'orphelinat Sainte-Cécile...

MME LATREILLE : – Gênez-vous pas [avec moi, hein ?] (*On frappe*) Vous v'là quelqu'un. C'est teut ben votre cousin ?

JEANNETTE : – Mon Dieu oui, c'est possible !

[*(Madame Latreille ouvre la porte.)*]

[L'ABBÉ : – Bonjour, Jeannette !]

MME LATREILLE : – Bon, ben moi, je me sauve !

[L'ABBÉ : – Madame...]

[*(Elle disparaît sans plus.)*]

JEANNETTE (*Se jetant dans les bras de l'abbé [1–6], elle pleure*) : – Oh ! monsieur l'abbé ! monsieur l'abbé !... (*Il la laisse pleurer*) Non... non, c'est trop ce matin ! Trop de joies... Trop de peines... Trop de... [*Devant table*] (*Elle se dégage*) Je vous demande pardon. Je crois que... c'eut été Notre Saint Père le Pape... je me serais jetée quand même dans ses bras.

1. La transcription de l'extrait tient compte des ajouts et des repentirs de l'auteure qui a très probablement effectué ces changements en cours de répétitions, à l'époque de la création de sa pièce à l'automne 1949. Aussi avons-nous jugé nécessaire de mettre entre crochets les modifications manuscrites apportées au tapuscrit par l'auteure. Par ailleurs, nous nous sommes permis de corriger les fautes qu'elles eussent été, et nous avons cru bon revoir la ponctuation lorsque le besoin s'en faisait sentir. Enfin, et contrairement à ce qui est visible sur l'original, les didascalies ont été mises en caractères italiques, conformément à la convention typographique habituelle.

L'ABBÉ : – Qu'il aurait ouverts aussi facilement que moi, Jeannette.

(Il accroche pardessus et chapeau à la patère.)

L'ABBÉ [(Assis à 7)] : – Mais qu'y a-t-il ma petite Jeannette ?

[(Napoléon paraît ; il entre, va pour frapper, entend des voix, dos au public colle son oreille à la porte)]

JEANNETTE : – Ça me dépasse... Tout me dépasse... Pourquoi sœur Angèle, pourquoi qu'elle peut plus me recevoir?... Toujours, elle a trouvé pour moi des solutions, des réponses. [(Un silence)] Au moment où j'aurais eu tellement besoin d'elle ! [(Un silence)] Monsieur l'abbé... je suis toute seule... et pas assez grande pour m'y retrouver... [105] Je suis perdue dans des choses qui me dépassent... Je [ne] sais plus où est le bien où est le mal... [Dégage vers bout de table] Des heures [Profil avec public] je suis heureuse... follement !... [Face public] Pour ensuite tomber dans... [Pivote bout de table] [Mon père, je suis maintenant une... une pécheresse...]

L'ABBÉ : – Pauvre petite fille !

JEANNETTE [table] : – Et le pire, c'est que[,] pas plus qu'avant il ne faut parler à Claude, de mariage [supplie] [hein ?]

L'ABBÉ : – Vous n'allez tout de même pas me demander d'approuver ce...

JEANNETTE : – Avec Claude, il faut que les choses viennent de lui, toujours. Il faut qu'il les découvre lui-même...

L'ABBÉ [Se lève] : – Il vous aura fait bien du mal.

JEANNETTE [Devant table] : – Mais je lui aurai fait tant de bien ! Et ça vous le savez, vous le disiez la dernière fois : Claude n'est plus le même[.]

[(Claude vient en courant, sort sa clef, la met dans la serrure, sans voir Napoléon qui s'est reculé)]

L'ABBÉ : – Mais pour qu'enfin il soit un homme, faut-il que vous...

CLAUDE [3^e marche²] : – Qu'est-ce que vous faites là ? *[(Enlève tout et accroche rapidement)]*

L'ABBÉ : – Claude, je...

JEANNETTE [Passe entre eux] : – Claude, mon chéri... laisse-moi te dire... Ne te fâche pas. Surtout pas. C'est la seule cachotterie que j'ai pu te faire. Mais j'avais tellement besoin de quelqu'un, tellement.

CLAUDE [Traverse] : – Pour te confesser ?

JEANNETTE : – Non... ça je... j'y ai pas pensé.

L'ABBÉ : – Vous savez que Jeannette est une petite amie de toujours Claude. C'est moi qui l'ai désignée tout particulièrement à votre mère, quand celle-ci s'est présentée à l'orphelinat, il y a...

2. Dans la marge de gauche, un tout petit dessin, placé entre la réplique de l'abbé et celle de Claude, représente un escalier. Le mot « Claude » est écrit au-dessus de la troisième et plus haute marche, le mot « Jean » à gauche de la première.

JEANNETTE [*Le rejoint 4-6 Claude-Jeannette-Abbé*] : – C'est vrai... Tu vois, si j'ai eu la grande chance d'entrer au service de ta maman, c'est grâce à monsieur l'abbé, Claude.

CLAUDE [*Très douloureusement dans sa certitude pas colère*] : – Et par le fait même, c'est à lui que je dois de t'avoir avec moi aujourd'hui ? Je vous remercie. [*(Attaquant)*] Mais maintenant, [106] vous voulez me l'enlever, hein ?... Me l'enlever, ou la persuader que l'on vit dans le péché. [*(Le regardant, elle recule d'un pas)*] Eh bien, ce n'est pas vrai. Ça n'est pas possible que ce soit péché d'être aussi heureux, vous entendez ? Ça ne peut pas être ça, le péché ? [*(La prenant)*] Et ça, ça... [*La tenant au bout de ses bras*] Ce ne peut pas être un instrument de péché ? C'est trop bon. C'est trop beau. C'est trop pur ! C'est trop grand !... C'est la seule chose propre que j'ai rencontrée dans la vie. Vous entendez ? La seule !...

L'ABBÉ : – Je vous ferai remarquer, mon cher Claude, que c'est vous qui avez abordé le sujet...

CLAUDE [*Dégage vers 3*] : – Vous avez raison, je m'excuse.

L'ABBÉ : – Ce qui m'amenait ici, ce matin, c'est... une mauvaise nouvelle.

CLAUDE : – Grand-mère. [*Assis à 4 face au 3*] Je sais.

JEANNETTE [*(Allant vers lui)*] : – Claude... Mais tu n'[es] pas...

CLAUDE : – [Non.] Je ne suis pas allé jusque chez moi. Sylvain m'a entraîné sous un faux prétexte. [*Un peu méchant*] Il a profité d'une faiblesse de ma part pour me persuader de le suivre. Je ne veux aller dans cette maison que [si on accepte] ma femme. [*(La tenant par le bras et restant assis)*] Elle !... Parce que c'est ma femme, monsieur. Et on va l'accepter nom de D... ! À partir de maintenant, n'importe où, vous entendez, c'est : elle et moi ! Ceux à qui ça ne plaira pas, eh bien qu'ils se tiennent loin. [*(La lâchant) Coude aux genoux*] Je parle pour vous monsieur autant que pour les autres.

JEANNETTE : – Pardonnez à Claude, monsieur l'abbé. Jamais il n'est méchant. Il doit avoir beaucoup de peine aujourd'hui, pour...

CLAUDE : – J'en ai.

L'ABBÉ : – Vous disiez qu'on vous avait amené là sous un faux [107] prétexte.

CLAUDE : – Oui... On m'a presque persuadé que je l'avais tuée. Qu'elle était morte de chagrin, à cause de moi. Qu'elle était morte en prononçant mon nom...

L'ABBÉ : – C'est vrai ! J'étais là cette nuit...

CLAUDE [*Se lève*] : – Je l'ai tuée, moi ? [*(Traverse)*] [*(Jeannette-Claude-Abbé)*] Mais au contraire !... Je l'ai délivrée !... Je l'ai rendue à une vie meilleure ! Enfin, l'heure de la liberté a sonné pour elle. Et grâce à moi... à nous... La liberté [pour elle] de lâcher prise !... [*(Fébrile)*] Jeannette, Jeannette... tu ne sais pas [à quel moment] elle est morte hein ? Eh bien, elle est morte hier soir... [un peu après minuit...] Tu sais ce que ça veut dire ? Ça veut dire qu'il n'y avait plus de raison pour elle de s'accrocher à la vie... Tu prenais sa place... Le seul être qui m'eut vraiment aimé sur la terre, venait de me donner [pour toujours à un autre... un autre qui continuera de...] m'aimer... et d'être là...

toujours... [(*La prend par les épaules*)] N'est-ce pas, Jeannette? N'est-ce pas?
[*Jeannette-Claude-Abbé*]

JEANNETTE : – Oui, Claude.

CLAUDE [(*L'enlace*)] : – Toute ma vie?

JEANNETTE : – Toute la mienne en tout cas.

CLAUDE : – Eh ben !... Essayez donc d[e] défaire ça, si vous en êtes capable !

(*L'abbé se dirige vers la [patère et prend son manteau]*)

JEANNETTE [*Se dégage et passe*] : – Monsieur l'abbé !

CLAUDE [*La rattrape et la fait repasser à sa gauche*] : – Mais non, Jeannette, tu sais bien qu'il reviendra. Tu sais bien qu'il ne te lâchera pas, ... c'est son métier.

JEANNETTE : – Oh ! je demande pardon [à] Dieu ! À Dieu et à tous ceux que j'offense !
(*L'abbé est sorti*)

CLAUDE : – Donne-moi tes mains... ta bouche... ton corps [... ton âme, Jeannette.]

(*Il l'enlace devant bout de la table à gauche*) [108]

JEANNETTE : – Comment puis-je te donner mon âme, Claude ? Elle ne m'appartient pas. [(*Elle essaye de se dégager*)]

CLAUDE : – Je veux prendre tout ce qu'il y a de beau en toi !

JEANNETTE [(*Elle réussit mais dans un cri*)] : – Je t'aime ! [(*Puis elle recule, les yeux immenses, voix blanche, répète :*)] Je t'aime !... Je t'aime !

CLAUDE [(*Vers elle*)] : – Jeannette !

JEANNETTE [*Un cri de panique*] : – N'approche pas ! (*Puis c'est la grande désolation, ce qui fait reculer Claude qui comprend enfin*) Oh ! mon Dieu, mon Dieu ! Est-ce que je suis la laideur que je crois [être ?] Est-ce que je suis la beauté qu'il veut voir en moi ?

CLAUDE [(*À 7 la regardant*)] : – Mon pauvre petit enfant. [*Se laissant tomber à 7*] [Mais qu'est-ce que j'ai fait là !...] Comme je te demande pardon [Jeannette !]

(*On ferme lentement le rideau principal.*)

[Entracte]

Hélène Laliberté
CRELIQ, Université Laval

Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique¹

Le théâtre est d'abord et avant tout une représentation dans l'espace. C'est pourquoi, au théâtre, l'espace constitue un domaine de recherche et d'étude privilégié. Il intéresse non seulement les théoriciens mais surtout, et peut-être davantage, les praticiens qui, souvent, ont à conceptualiser une mise en espace d'une œuvre écrite. Même si la méthode d'analyse que je propose ici prend appui sur le texte dramatique qui, dans sa complexité et sa spécificité, pose d'emblée, à mon avis, la problématique de l'espace en tant qu'élément central de son organisation interne, l'approche que je préconise n'est pas uniquement littéraire. Elle est aussi proprement théâtrale parce qu'elle regarde de près la pratique scénique. D'une part, elle vise à cerner la spatialité d'un texte à travers différents paliers de manifestation et, d'autre part, elle cherche à dégager d'une œuvre des particularités utiles et tangibles pour une mise en scène. Dans l'optique où je le considère, l'*espace dramaturgique*, expression que j'utilise pour désigner l'espace qui émane du texte dramatique, se présente comme une

1. Cet article est le résultat d'une communication présentée à Québec, en juin 1997, lors du congrès mondial de l'Association internationale du théâtre à l'université (AITU). Par ailleurs, la recherche qui le sous-tend est rendue possible grâce à l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada.

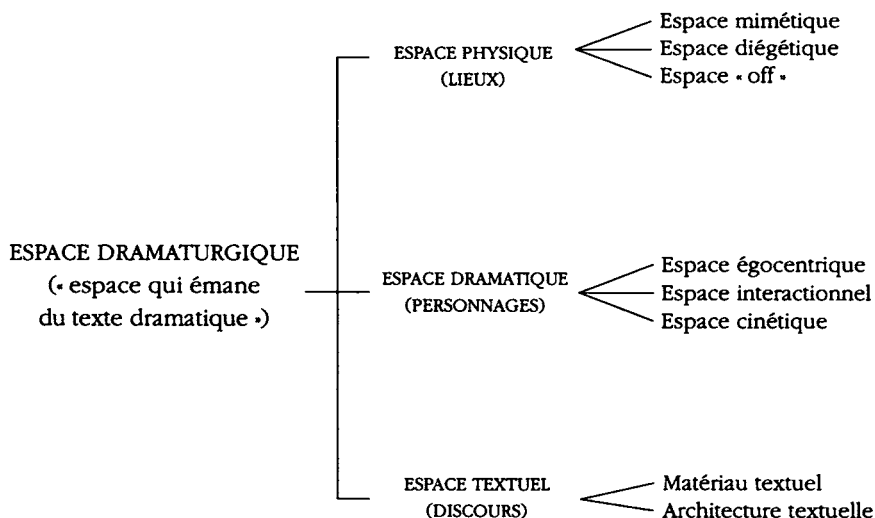
architecture sur laquelle chaque composante d'une œuvre donnée vient se greffer et ainsi participe à sa fondation. Pour examiner cette architecture, j'emploie des concepts empruntés à la sémiotique et aux théories de la « nouvelle communication ». Cette dernière discipline, somme toute assez récente, du moins dans ses applications au théâtre, fournit à l'analyste des outils encore peu employés à ce jour² qui permettent d'éclairer, de façon significative, une large part de la nappe spatiale, particulièrement sur le plan des rapports entre les personnages et leur milieu. Finalement, afin d'illustrer le fonctionnement de certaines notions, je puiserai à l'occasion des exemples dans la dramaturgie de l'auteur québécois René-Daniel Dubois.

Alors que, pour Michael Issacharoff, la spatialité est « la dimension irréductible de tout texte destiné à la mise en scène » (1985 : 69), pour Anne Ubersfeld, « c'est dans le domaine de l'espace que le travail préalable sur le texte est le plus important » (1981 : 105). En effet, les données spatiales d'un texte renseignent sur le cadre de l'action, c'est-à-dire les lieux scéniques et extrascéniques, et la dynamique même de l'action. Elles se manifestent à travers le comportement des personnages et le type de relations qui caractérisent leurs échanges. Elles tendent à imposer un rythme, à créer une atmosphère. Elles participent à la thématique de l'œuvre et contribuent à la mise en relief de son esthétique. En fait, ces données touchent autant les décors, les accessoires, les éclairages et l'environnement sonore que les traits distinctifs des personnages et la façon dont ils perçoivent et interprètent, par leur gestuelle et leur discours, l'ensemble de l'univers fictionnel. L'analyse de l'organisation spatiale d'un texte permet donc d'esquisser une vision globale de l'œuvre et de saisir les récurrences, les oppositions et les analogies qui peuvent servir à assurer la cohésion d'une éventuelle représentation scénique.

« La tâche du sémiologue (et du "dramaturge") dans le domaine du théâtre est de trouver à l'intérieur du texte les éléments spatialisés ou spatialisables qui vont pouvoir assurer la médiation texte-représentation » (Ubersfeld, 1982 : 152). D'autre part, à partir de « l'inventaire des éléments

2. À l'Université Laval, une équipe de recherche dirigée par Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos s'intéresse aux théories de la « nouvelle communication » dans une perspective spécifiquement théâtrale.

de l'espace [...] des lectures plurielles peuvent et doivent être tentées » (Helbo, Johansen, Pavis, Ubersfeld, 1987 : 176). Ma méthode d'analyse, en permettant de scruter l'*espace dramaturgique* à fond, est conçue pour ouvrir la voie à des possibilités de constructions multiples en fonction du point de vue ou des signes retenus par les concepteurs de la représentation. Mais cet *espace dramaturgique*, en quoi consiste-t-il ? Sur quels critères se baser pour en effectuer une étude pratique ? Afin de mettre en évidence ses nombreuses facettes, je l'ai divisé en trois sous-groupes ou sous-systèmes : l'*espace physique*, l'*espace dramatique* et l'*espace textuel*. Je parle ici de sous-systèmes pour bien faire comprendre que chaque sous-système est dépendant du système qui l'englobe et que les éléments d'un sous-système donné peuvent également être en relation avec un autre sous-système. Ces divisions ne sont donc pas étanches, puisqu'une communication entre les signes des différents sous-systèmes peut s'établir et s'établit vraiment, souvent sous une forme métaphorique. Par contre, ces divisions ont l'avantage de délimiter et de structurer l'univers spatial pour en faciliter le décodage.



L'espace physique

J'entends par *espace physique* toute portion d'espace, qu'elle soit décrite dans les didascalies ou tout simplement mentionnée dans le dialogue, désignant le ou les lieux fictifs privilégiés par le dramaturge. La première étape d'une analyse spatiale consiste à dresser une liste des différents lieux et de leurs attributs qui sous-tendent l'action et la narration en prenant soin de spécifier ce qui appartient en propre, selon la terminologie d'Issacharoff, à l'« *espace mimétique* », c'est-à-dire l'espace choisi par l'auteur pour être « représenté sur scène [et] perçu par le public », et à l'« *espace diégétique* », c'est-à-dire l'*espace physique* qui est repérable « dans le discours des personnages [et qui] se limite à une existence verbale » (1985 : 72). La nécessité d'opposer *espace mimétique* et *espace diégétique* découle du fait que cette division est une des spécificités du texte dramatique. Fréquemment, la dialectique « en scène »/« hors scène », outre le rôle qu'elle joue dans l'esthétique de l'œuvre, procure une piste d'interprétation significative sur la manière dont l'auteur organise l'action, sur l'effet de distance ou de proximité qu'il cherche à établir entre les éléments de la fiction. Même s'il est loisible à un éventuel metteur en scène de ne pas respecter les indications de l'auteur concernant la localisation et la configuration des lieux (et la pratique est de plus en plus courante), l'analyse de l'*espace physique* permet de faire ressortir certaines caractéristiques formelles ou fonctionnelles qui se répercutent sur la structure de l'action dramatique. Ainsi, dans *Being at home with Claude* (Dubois, 1986), la présence de deux portes qui donnent accès au lieu scénique, contrôlées l'une par l'inspecteur, l'autre par le meurtrier, fait écho au rapport de force symétrique qui s'instaure dès le début de la pièce entre les protagonistes.

À ces deux catégories d'espace j'ajoute l'*espace « off »*, terme emprunté à Richard Monod et qu'il définit de cette façon : « Sont "off", les actions qui se déroulent dans le temps du fragment, mais non dans son espace : actions perçues par les personnages en scène comme se passant là, tout près, mais hors de la vue *du spectateur* » (1977 : 142). L'*espace « off »*, qui est en rapport de contiguïté avec l'*espace mimétique*, peut se manifester sur scène par le biais, par exemple, d'une répercussion auditive ou, au contraire, n'exister que par l'intermédiaire de la narration. À l'instar de l'*espace diégétique*, il est un « ailleurs », mais un ailleurs connexe à l'*espace mimétique* et dont une des principales caractéristiques est d'être, en écho au « en scène », un « maintenant » assurant une « extension de l'effet dramatique »

(p. 142). La façon dont un auteur traite l'*espace « off »* s'avère généralement significative d'une esthétique particulière de l'œuvre. Dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, Dubois joue sur les limites de l'*espace « off »* en abolissant et en rétablissant au besoin la frontière qui sépare la scène de la salle. Tout en s'adressant directement à son public, Madame dresse un mur entre elle et les spectateurs, en scrutant l'impasse qui mène à sa demeure à travers une fenêtre imaginaire pour constater qu'elle n'est peuplée que de « marionnettes » (1982 : 51). Le public est alors comparé à des pantins articulés qui, si nous extrapolons, font figure de personnages dans le théâtre de la vie. Dubois amalgame la réalité et la fiction qui, ainsi fusionnées, transcendent l'illusion pour introduire un univers où le concept de métathéâtre bouleverse la perception que le lecteur ou le spectateur se fabrique de l'espace fictionnel.

Une étude de l'*espace physique*, conforme à celle proposée par Ubersfeld entre autres, s'intéressera aux objets, à leur aspect « utilitaire », « référentiel » ou « symbolique » (1982 : 180), l'un n'excluant pas nécessairement l'autre, à la géographie et à la géométrie des lieux, mais également à l'usage qui en est fait par les personnages. À cet égard, des notions telles que « territoire fixe » ou « situationnel », « région antérieure » ou « postérieure », décrites par le psychosociologue Erving Goffman, fournissent des indices importants sur le caractère fonctionnel des lieux. Les territoires fixes sont des lieux qui « sont géographiquement jalonnés et [qui] dépendent d'un seul ayant droit » (1973b : 43), l'ayant droit étant, toujours selon Goffman, « la partie au nom de laquelle le droit est revendiqué » (p. 43). À l'inverse, les territoires situationnels sont des lieux qui « sont mis à la disposition de la foule en tant que biens d'usage » (p. 44). L'analyse de *Being at home with Claude* à l'aide de ces concepts est éloquent, notamment parce qu'elle jette un éclairage particulier sur une des grandes dichotomies de l'œuvre, celle qui oppose le rêve à la réalité (Laliberté, 1997). Par ailleurs, qui dit territoire, dit violation possible. Il s'agit dès lors de voir si les territoires de l'univers fictionnel sont soumis à des offenses territoriales et, si oui, quelles sont les modalités des violations enregistrées. Il convient également d'examiner les lieux en fonction du comportement régional des personnages. Régions antérieure et postérieure, que Goffman compare respectivement à la scène et aux coulisses, s'opposent : dans la première région, les personnages adoptent un type de comportement en vue de présenter, à un public choisi, une image idéalisée d'eux-mêmes ; dans la seconde région, ces mêmes personnages peuvent, une fois à l'abri des

regards indiscrets, « contredire sciemment l'impression produite » en public (1973a : 110). Un lieu donné se pose-t-il en région antérieure ou postérieure ? Se transforme-t-il en cours d'action ? Si oui, quels événements sont à la source de la modification ? En dernier lieu, on peut se demander si c'est le lieu qui conditionne le comportement des personnages ou le comportement des personnages qui conditionne le lieu.

L'espace dramatique

Parallèlement à l'*espace physique* se profile un espace plus abstrait que les dernières considérations sur les concepts territoriaux et régionaux introduisent et qui s'attache principalement à des idées de mécanisme mental, d'ambiance relationnelle et de dynamique des échanges. Ce second sous-système spatial, l'*espace dramatique*, se construit, explique Patrice Pavis, « lorsque nous nous faisons une image de la structure dramatique de l'univers de la pièce : cette image est constituée par les personnages, par leurs actions et par les relations de ces personnages dans le déroulement de l'action » (1987 : 147). Le principal sujet d'investigation de l'*espace dramatique* est donc le personnage que j'aborde sous trois angles : l'*espace égocentrique*, l'*espace interactionnel* et l'*espace cinétique*.

L'appellation « *espace égocentrique* » fait référence à ce que Goffman nomme les « réserves égocentriques », c'est-à-dire, ici, à ce qui est lié intrinsèquement à l'objet personnage. Cet espace peut être analysé à partir des souvenirs des personnages, de leurs rêves, de leurs illusions ; il peut prendre la forme d'un schéma de pensée qui détermine leur discours. Toujours dans *Being at home with Claude*, le système de pensée contradictoire qui caractérise le meurtrier et l'inspecteur entrave la communication entre ces deux personnages. Pour l'inspecteur les réactions d'Yves après le crime sont incompréhensibles et, tant qu'il s'acharne à prendre le jeune homme en défaut par la logique, ses tentatives restent vaines. L'*espace égocentrique* peut aussi être abordé par le biais, selon la terminologie de Goffman, de certains « territoires du moi » comme « l'espace personnel », cette « portion d'espace qui entoure un individu et où toute pénétration est ressentie par lui comme un empiètement » (1973b : 44) ; « l'enveloppe », le corps proprement dit et, « à peu de distance, les habits qui recouvrent la peau » (p. 52) ; « le territoire de la possession » qui inclut « tout ensemble d'objets identifiables au moi et disposés autour du corps » (p. 52) ; ou encore « les réserves d'information » qui regardent « l'ensemble

de faits qui le concernent dont l'individu entend contrôler l'accès lorsqu'il se trouve en présence d'autrui » (p. 52).

Outre l'espace relatif à l'objet personnage pris comme unité signifiante, la spatialité d'un texte dramatique se manifeste également à travers le mode de communication que les personnages établissent entre eux. À cet égard, je qualifie d'« interactionnelle » la seconde classe d'*espace dramatique* parce qu'elle témoigne d'un ensemble organisé d'éléments jouant un rôle prépondérant dans le processus tridimensionnel des rapports entre les individus fictifs. Quelques principes issus des théories de la « nouvelle communication » s'avèrent efficaces pour cerner les particularités de l'*espace interactionnel*. Par l'intermédiaire de l'imitation, de la caricature ou de la symbolisation, le théâtre cherche à rendre compte de situations dans lesquelles nous pouvons être placés dans la réalité. Pour construire ces situations, l'auteur utilise le plus souvent des personnages en interaction, dont les échanges répondent à certains critères inhérents à la dynamique de la communication humaine. C'est ainsi que ces échanges entre les protagonistes peuvent être analysés, entre autres, en fonction de l'aspect que revêt la relation les unissant (principe de « règles »), de la position adoptée par chaque interactant (principe de « symétrie » et de « complémentarité »), d'une recherche d'équilibre (principe d'« homéostasie ») ou de l'expression d'un ordre relationnel (principe de « métacommunication »).

Les règles tendent à régir le comportement des personnages en interaction et à se manifester, de façon redondante, chaque fois que les partenaires en question se retrouvent en situation de communication, « même si le contenu de la communication concerne des domaines très divers » (Watzlawick, Helmick Beavin et Jackson, 1972 : 134). Symétrie et complémentarité renvoient à des types de comportement que les partenaires en présence adoptent dans le cadre de leurs échanges. Alors qu'une interaction symétrique appelle un équilibre des forces et « se caractérise donc par l'égalité » (p. 67), une interaction complémentaire génère un contraste où « [l]un des partenaires occupe une position qui a été diversement désignée comme supérieure, première ou "haute" [...], et l'autre la position correspondante dite inférieure, seconde ou "basse" [...] » (p. 67). Le terme « homéostasie » recouvre deux interprétations possibles. D'une part, il se rapporte à « l'existence d'une certaine constance en dépit des changements (externes) » et, d'autre part, il désigne le mécanisme servant « à atténuer les répercussions d'un changement » (p. 144). Quant à la métacommunication,

elle permet de mettre au jour les règles qui dictent les échanges ainsi que la relation qui a cours entre les interactants. Il convient de noter que ces multiples notions doivent obligatoirement être observées sous l'angle du contexte où elles se reproduisent et peuvent trouver un point d'ancrage dans le cadre de l'*espace physique*. À cet effet, *Le printemps, monsieur Deslauriers* de Dubois (1987) présente un haut niveau de cohérence entre les différents éléments de l'*espace dramaturgique*. Donnons-en une illustration : la surface glacée de la patinoire sur laquelle évoluent les personnages, en éveillant l'image paradoxale de l'équilibre et du déséquilibre, répond, entre autres, à l'opération menée par monsieur Deslauriers qui, en déstabilisant le système familial, cherche à lui redonner une harmonie.

Il se dégage de la perspective spatiale relative à la communication une idée de mouvement qui se répercute autant sur le plan physique que sur le plan dramatique. En fait, l'*espace dramaturgique* est caractérisé par le mouvement qui non seulement marque l'évolution de l'action et indique un changement dans la structure de la situation initiale, mais se fait sentir extérieurement par le trajet parcouru par les personnages. Ce mouvement essentiellement concret des protagonistes, qui se rapporte à l'*espace cinétique*, peut cependant être relié aux composantes abstraites qui découlent des rapports de force entre les individus fictifs. Cet *espace cinétique*, je le définis en partie en fonction de préceptes émanant de la théorie de la « proxémique » dont une des propriétés concerne, selon l'anthropologue Edward T. Hall, « les distances que nous observons dans nos contacts avec autrui » (1971 : 142). A. J. Greimas et Joseph Courtés disent à propos de cette discipline sémiotique :

La proxémique ne saurait se satisfaire de la seule description des dispositifs spatiaux, formulés en termes d'énoncés d'état ; elle doit envisager également les mouvements des sujets et les « déplacements » d'objets, qui ne sont pas moins significatifs, car ils sont des représentations spatio-temporelles des transformations (entre les états) (1979 : 300).

J'englobe donc, dans la catégorie de l'*espace cinétique*, les notions de distances respectées par les personnages dans le déroulement de leurs échanges, ainsi que l'action reliée au fait de se placer et de se déplacer dans l'espace. Dans *Le printemps, monsieur Deslauriers*, l'*espace cinétique* reflète fondamentalement la dynamique de l'interaction et se concrétise,

entre autres, par le mouvement rotatoire des personnages qui semblent tourner en rond entre des moments d'immobilité traduisant à la fois la rigidité impassible de monsieur Deslauriers et l'impuissance de ses enfants. Le mouvement peut aussi apparaître comme une composante essentielle du discours des personnages, sans nécessairement appartenir à la catégorie des indications spatiotemporelles proprement dites. Il en est ainsi, dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, de toutes les images en rapport avec la mobilité de l'eau qui court par opposition à la fixité de l'eau qui gèle.

L'espace textuel

« Tout texte de théâtre contient des marques spatiales qui ne sont pas explicitement liées au projet de représentation », constate Jean-Pierre Ryn-gaert, en ajoutant que ces multiples marques mettent toutefois en évidence « un système révélateur, parfois plus riche que ne l'étaient les seules informations techniques » (1991 : 79). Dans un premier temps, une étude de l'*espace textuel*, que je définis *grosso modo*, à la suite de Pavis, comme étant « l'espace considéré dans sa matérialité graphique, phonique ou rhétorique » (1987 : 146), s'intéressera au matériau textuel comme tel, au vocabulaire, aux images que l'on peut regrouper en isotopies autour d'un point précis de la thématique. Le discours des protagonistes comporte généralement un lexique orienté vers un aspect quelconque de la spatialité. C'est ainsi que des données ayant trait aux couleurs, aux formes géométriques ou aux parties du corps humain, pour n'en nommer que quelques-unes, peuvent devenir suffisamment prégnantes pour instaurer une dimension spatiale représentative des préoccupations des personnages, du regard qu'ils posent sur eux-mêmes, sur les autres, sur leur environnement. Plus encore, remarque Louise Vigeant, « [p]arfois, un seul mot dans un texte sert d'indice pour la création d'un décor » (1992 : 36). À ce lexique distinctif se juxtaposent les figures de style (comparaisons, métaphores, métonymies, etc.) qui contribuent à instaurer une poétique de l'espace. « Ainsi, souligne Ubersfeld, l'espace scénique peut-il être la transposition d'une poétique textuelle » (1982 : 161). Dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, Madame, emportée par son lyrisme, dans un long poème qui prend la forme d'une plainte, s'assimile aux caractéristiques de son château :

Mon vœu était trop grand.
Et ma colline balayée
Me laissant au cœur du vent
Investie, visitée,

Dira aux paysans
 Le vide de mes salles
 Et les âtres désertés.
 Mes chambres saccagées
 Bâilleront au soleil couchant
 Les derniers lambeaux
 Des draperies de mes espoirs
 Des refus de mon miroir (1982 : 53).

Madame devient, par le fait même, cette « Citadelle oubliée de la vie » qui l'abrite. L'image porte à conclure, comme Diane Pavlovic le remarque à propos de la façon dont ce personnage contrôle ses mouvements et ses déplacements dans l'*espace physique*, que « Madame se conçoit elle-même comme un décor » (1984 : 90). Cet exemple, qui prend appui sur des éléments relatifs à l'*espace textuel* et à l'*espace cinétique*, démontre la nécessité de repérer à l'intérieur du texte dramatique, sur les plans abstrait et concret, les récurrences de termes et les redondances d'idées qui, par leur emphase, leur omniprésence ou leur omnipotence, tendent à se constituer en système mettant en relief, directement ou indirectement, un domaine précis de l'*espace dramaturgique*.

Dans un second temps, l'investigation de l'*espace textuel* prendra en considération l'architecture de la « partition », c'est-à-dire la configuration et la succession des phrases, des répliques, des discours et des scènes, le rythme imposé par leur enchaînement, la corrélation existant entre le dialogue et les didascalies, enfin, toute particularité formelle qui concourt à l'esthétique d'une œuvre et peut trouver à se concrétiser sur scène. Toujours dans *26^{bits}, impasse du Colonel Foisy*, l'usage généralisé du monologue, mis en parallèle avec l'absence prétendue de coupures temporelles ou narratologiques – puisqu'il s'agit d'une pièce en un acte –, confère au texte un aspect continu, aspect qui, d'un autre côté, est fortement ébranlé par le caractère souvent fragmenté du discours. On saute d'une idée à l'autre et, par le truchement de l'utilisation fréquente d'un langage télégraphique qui en apparente la lecture à celle du découpage technique d'un vidéoclip, les mots se transforment en images. Lorsque Madame dit : « Ah ! Théâtre ! Que tu sais nourrir l'esprit, et quels flots impétueux d'impressions ne pouvons-nous pas nous relancer en toute fugacité, esquivant les lourdes paraphrases, en deux mots : en utilisant le langage moderne » (1982 : 64), elle dénie, par sa grandiloquence, le contenu même de son discours. On se retrouve dans cet univers textuel face à une dualité qui juxtapose

écriture lyrique et écriture télégraphique, les deux ayant toutefois pour effet de brouiller les pistes entre le signifiant et le référent du discours.

* * *

Parce qu'il devient un « principe formel structurant » (Jansen, 1984 : 261), l'espace au théâtre se situe au cœur des préoccupations dramaturgiques. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à observer l'importance que des théoriciens tels Issacharoff, Ubersfeld ou Vigeant lui accordent dans leurs écrits ou l'influence qu'il exerce, que ce soit sur le plan de la technique, de l'esthétique ou de l'interprétation, sur la recherche et l'expérimentation des praticiens. Considérant, à l'instar de Ryngaert, que « [l]e travail sur l'espace débusque des réseaux de sens [...] qui font avancer dans la compréhension du texte » (1991 : 81), je favorise l'étude du texte dramatique dans la méthode d'analyse de l'*espace dramaturgique* que je viens d'exposer dans ses grandes lignes. Mais, dans une large mesure, cette méthode d'analyse est également conçue pour aider et orienter les concepteurs de la représentation (metteur en scène, scénographe, acteur) en faisant ressortir de façon tangible l'univers ou les univers spatiaux contenus dans une œuvre dite. Par conséquent, elle s'attache nécessairement à l'espace scénique qui est le lieu de concrétisation de l'univers fictionnel. Par ailleurs, la classification – *espace physique*, *espace dramatique* et *espace textuel* – a pour objet non pas de compartimenter les diverses composantes spatiales, mais de faciliter leur repérage dans le texte. L'intérêt de cette méthode d'analyse et de classification, qui comporte en soi un aspect novateur en plaçant l'espace au centre de l'investigation textuelle, se situe donc dans l'élaboration d'un schéma de travail regroupant des concepts reliés à l'espace qui, autrement, seraient disséminés, en offrant la possibilité de traiter une œuvre dans l'optique de sa globalité. De plus, les divers outils théoriques utilisés ont pour fonction de dégager des éléments essentiels qui échapperaient à une analyse ne privilégiant qu'un aspect de l'espace, permettant ainsi d'appréhender l'ensemble des données spatiales quelle que soit la forme qu'elles empruntent, de les comparer ou de les confronter, enfin de multiplier de façon significative les perspectives sous lesquelles elles se présentent au regard ou à l'entendement. Là où, particulièrement dans le théâtre contemporain comme le remarque Ryngaert, « les actions et les faits sont plutôt rares ou difficiles à repérer, la construction du substrat narratif aussi bien que l'élaboration du point de vue sur le récit font problème » (1993 : 176), il m'apparaît qu'une étude de l'espace pris au sens large de système de signes s'impose.

Bibliographie

- CORVIN, Michel (dir.) (1991), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas.
- DORT, Bernard, et Anne UBERSFELD (dir.) (1978), *Le texte et la scène. Études sur l'espace et l'acteur*, Paris, Imprimerie F. Paillart.
- DUBOIS, René-Daniel (1982), *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre Leméac », n° 122.)
- DUBOIS, René-Daniel (1986), *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre Leméac », n° 150.)
- DUBOIS, René-Daniel (1987), *Le printemps, monsieur Deslauriers*, Montréal, Guérin littérature.
- GOFFMAN, Erving (1973a), *La mise en scène de la vie quotidienne*, vol. 1 : *La présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit.
- GOFFMAN, Erving (1973b), *La mise en scène de la vie quotidienne*, vol. 2 : *Les relations en public*, Paris, Éditions de Minuit.
- GREIMAS, A. J., et Joseph COURTÈS (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette. (Coll. « Langue. Linguistique. Communication », n° 12.)
- HALL, Edward T. (1971), *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points », n° 89.)
- HALL, Edward T. (1984), *Le langage silencieux*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points », n° 160.)
- HELBO, André, J. Dines JOHANSEN, Patrice PAVIS et Anne UBERSFELD (dir.) (1987), *Théâtre, modes d'approche*, Bruxelles, Éditions Labor.
- ISSACHAROFF, Michael (1985), *Le spectacle du discours*, Paris, Librairie José Corti.
- JANSEN, Steen (1984), « Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique », dans Herta SCHMID et Aloysius VAN KESTEREN (dir.), *Semiotics of Drama and Theatre*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 254-289.
- KOWZAN, Tadeusz (1992), *Sémiologie du théâtre*, Paris, Éditions Nathan. (Coll. « Littérature ».)
- LALIBERTÉ, Hélène (1997), « Espaces et territoires dans *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois », *L'Annuaire théâtral*, n° 21 (printemps), p. 119-131.
- MONOD, Richard (1977), *Les textes de théâtre*, Lyon, Cédic.

- PAVIS, Patrice (1987), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales.
- PAVLOVIC, Diane (1984), « Le déploiement d'un cri. Sur deux œuvres de René-Daniel Dubois », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 32, p. 87-97.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1991), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1993), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod. (Coll. « Lettres supérieures ».)
- ÜBERSFELD, Anne (1981), *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions sociales.
- ÜBERSFELD, Anne (1982), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales.
- VIGEANT, Louise (1989), *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Éditeurs.
- VIGEANT, Louise (1992), « De la métonymie à la métaphore : la didascalie comme piste », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 62, p. 33-40.
- WATZLAWICK, Paul, Janet HELMICK BEAVIN et Don. D. JACKSON (1972), *Une logique de la communication*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points », n° 102.)

Serge Bergeron
Cégep de Sainte-Foy

L'adaptation de *Mistero Buffo* de Dario Fo par Michel Tremblay : un agent de mutation culturelle

À l'heure où Dario Fo est consacré Prix Nobel de littérature, le théâtre québécois peut s'enorgueillir d'avoir diffusé quelques-uns de ses textes les plus marquants. Si des pièces comme *Il faut jeter la vieille*, représentée au Théâtre du Nouveau Monde en 1969, dans une mise en scène de Paul Buissonneau et Jean-Louis Roux et une traduction d'Augusto Tomasini, et *Mort accidentelle d'un anarchiste*, mise en scène par Daniel Roussel pour la Compagnie Jean Duceppe en 1985, ont été jouées sur les scènes du Québec, c'est bien parce que des auteurs dramatiques ont eu le cran de les adapter, car du cran, il en fallait, tant sont connues les positions radicales de Fo. De toute évidence, cet aspect de l'homme n'enlève rien à ses qualités remarquables d'auteur et de comédien de théâtre, sa récente consécration en témoignant à plus d'un titre. Ingénieur et innovateur, il démontre une capacité foudroyante de renouvellement qui lui permet de prouver l'incompétence des autorités gouvernementales, dont il dénonce, par d'incisives satires, la corruption et l'absurdité bureaucratique.

Le théâtre de Dario Fo connaît ses plus beaux moments au Québec grâce à Michel Tremblay qui, en 1973, réalise l'adaptation jamais publiée de *Mistero Buffo*, une pièce à sketches sur le mystère de la Passion. Outre la production du Théâtre du Nouveau Monde, mise en scène la même année par André Brassard, cette adaptation entraînera ici trois autres productions d'importance, soit celles d'Olivier Reichenbach (École nationale de Théâtre, 1979), de Matieu Gaumond (Théâtre du Vieux-Québec, 1982) et de Fernand Rainville (Monument-National, 1997).

Avec cette pièce écrite en 1969, Fo effectue un retour aux sources, après une période consacrée au théâtre « bourgeois » durant les années 1960, en cherchant cette fois non pas à faire de « l'archéologie culturelle », mais à montrer qu'il y a des éléments médiévaux qui subsistent dans la culture populaire » (Joly, 1974a : 8). *Mistero Buffo* trace donc un lien étroit entre le Moyen Âge et le xx^e siècle, en relatant des événements reconnus par l'Église mais interprétés librement par le biais des personnages issus du peuple et n'occupant qu'une place de figurants dans les écrits bibliques. En somme, la vie de Jésus y a une valeur de symbole, ce qui permet à Fo, par une satire virulente tournée contre l'Église, de faire du « théâtre de propagande et de provocation qui soutient les luttes de la classe prolétarienne » (Joly, 1974b : 21).

À peine sorti du scandale des *Belles-Sœurs*, Tremblay a saisi l'occasion de s'emparer d'un texte dénonçant les pratiques de l'institution religieuse au détriment du message évangélique proprement dit afin d'illustrer, une fois de plus, la place que doit prendre le peuple québécois dans l'ébauche d'une véritable littérature nationale. Ses pièces précédentes – et même son roman, *C'tà ton tour, Laura Cadieux* – dénoncent déjà ces pratiques par des renvois cinglants au passé de ses personnages, tant les interdits touchent à tous les axes de leur vie morale, religieuse ou sociale :

Lorsqu'on fonde un ordre social à coups d'interdictions et de défenses, lorsqu'on bâtit un idéal en prônant la soumission et la méfiance, qu'on fonctionne pendant des siècles en brandissant le spectre du mal et de l'excommunication, il n'est pas étonnant que tout un peuple en reste profondément marqué et que les conséquences en soient encore immédiatement perceptibles aujourd'hui (Bélair, 1972 : 52-53).

Tremblay poursuivra d'ailleurs dans ce sens bien après *Mistero Buffo*. Ainsi, les références à l'Église seront de plus en plus évidentes, dans les titres notamment (*Hosanna*, *Damnée Manon*, *sacrée Sandra*, *Sainte Carmen de la Main*, *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* et *Un ange cornu avec des ailes de tôle*) et dans les thèmes exploités. Or, l'exploration de la veine religieuse ne trouve pas d'égale dans les 4 adaptations qui précèdent, ni dans les 13 qui suivront, comme si Tremblay avait extrait de *Mistero Buffo* toute la substance nécessaire aux productions qui viendront.

*
* * *

Toute société évolue dans un système à dimensions multiples, nommé *polysystème*, dont les conditions de liberté favorisent un certain nombre d'échanges entre les différents systèmes (sociaux, culturels, moraux, politiques, religieux, etc.), étant entendu que ceux-ci sont le produit d'une activité humaine, inscrite dans un ensemble d'activités plus vaste, exercées par des personnes, lesquelles sont coincées dans les conditions sociales d'existence et les contraintes que leur ont léguées les générations passées » (Robert, 1986 : 21). Selon cette perspective, les travaux d'Itamar Even-Zohar (1978 ; 1979), de Gideon Toury (1980) et d'Annie Brisset (1986 ; 1990) au sujet de la traduction sont fort révélateurs : la traduction s'avère une partie essentielle de ces polysystèmes, puisqu'elle facilite les échanges entre eux, surtout s'ils sont issus de langues différentes. Or, qui dit traduction dit nécessairement adaptation, puisque le traducteur doit inévitablement procéder à certains réaménagements et, du coup, trouver certaines équivalences afin de s'assurer d'être bien compris par le public cible. En effet, les polysystèmes ne partagent pas toujours les mêmes schèmes de valeurs, si bien qu'un auteur n'a d'autre choix que de tenter de conformer certains usages d'un polysystème différent du sien à ce que connaît le récepteur auquel l'adaptation s'adresse. Par exemple, Tremblay est d'abord et avant tout un auteur de théâtre faisant partie du polysystème québécois ; il est aussi adaptateur de textes de théâtre dont les codes (linguistiques, entre autres) peuvent être modifiés en fonction du polysystème récepteur québécois. C'est donc dire que si le *Mistero Buffo* de Fo, dans sa langue d'origine, prend part au polysystème italien, l'adaptation qu'en a tiré Tremblay, quant à elle, s'inscrit dans le polysystème québécois.

Un écrivain s'investit d'une responsabilité énorme lorsqu'il réalise une adaptation théâtrale, non pas à l'égard de l'auteur et du texte d'origine mais à l'égard du polysystème d'arrivée. Autant l'adaptation peut renvoyer à l'activité de production consistant en une série de modifications apportées à la diégèse, à l'histoire ou à la syntaxe narrative d'une œuvre qui conduiront au jeu scénique, autant elle peut renvoyer au produit final résultant de cette activité. Par conséquent, une démarche de cette nature peut avoir une certaine influence sur les horizons d'attente des récepteurs visés, surtout si les sélections opérées par l'adaptateur sont telles qu'elles paraissent entièrement inédites pour le public cible. Dans un cadre semblable, une adaptation, en tant que produit achevé, occupera une position *primaire* ou *secondaire* selon qu'elle procurera au polysystème d'arrivée une œuvre avant-gardiste ou conservatrice (Even-Zohar, 1978 : 120-123).

Une étude polysystémique permet justement de mettre au jour le caractère évolutif de la littérature. Ainsi, les ondes de choc entraînées par la présentation des *Belles-Sœurs* à partir de 1968 montrent que le public québécois est divisé quand il s'agit de se reconnaître dans la langue que lui propose la nouvelle génération d'écrivains. Examiné selon cette seule perspective langagière, le *Mistero Buffo* de Tremblay ne reçoit évidemment pas le même accueil en 1997 qu'au moment de la première, en 1973. À l'époque, tout en reconnaissant que les publics peuvent différer, Martial Dassylva ouvre sa critique par l'avertissement suivant :

Les vieux croyants de stricte obédience en seront offusqués, voire blessés et crieront sans doute au sacrilège ; les chrétiens libéraux l'accueilleront probablement avec des sourires bienveillants et peut-être gênés ; les agnostiques, schismatiques, anticléricaux et autres paroissiens des ténèbres extérieures applaudiront des deux mains. Pour ma part, je vois dans « Mistero Buffo » un sain exercice de ventilation psychologique et intellectuelle (1973 : D-5).

Dans le même ordre d'idées, une lectrice du *Devoir* fait remarquer que « certains catholiques d'ici (et d'ailleurs) ont la susceptibilité à fleur de peau », notamment en ce qui concerne la « vulgarité de la réplique finale de Marie à l'ange Gabriel » (Dupuy-Godin, 1974 : 4). En fait, la polémique que la pièce soulève s'explique avantageusement par la position qu'elle occupe dans le polysystème québécois d'alors. Plutôt avant-gardiste, cette

pièce, en plus de recourir à la langue du peuple, lui propose une vision originale des choses, c'est-à-dire une Passion bouffonne. Or, la critique paraît avoir évolué lorsque, six ans plus tard, Jacques Larue-Langlois signale qu'il s'agit là d'un sublime blasphème sous forme de mystère ancien comme on devait les jouer, au Moyen Âge, devant les portails des cathédrales » (1979 : 21).

Le mutisme évident des grands quotidiens montréalais sur la production de 1997 est-il une preuve que *Mistero Buffo* est passée dans le polysystème littéraire québécois de la position *primaire* de 1973 à la position *secondaire*, vingt-cinq ans plus tard ? Certes, les idées ont évolué au Québec, mais pas au point de faire perdre son mordant à l'adaptation de Tremblay. Il en ressort toujours une indéniable trivialité, qui permet au peuple d'être représenté dans ce qu'il a de plus grossier et de plus vrai à la fois. Ainsi, le tableau sur « La résurrection de Lazare », parmi plusieurs autres, fait voir jusqu'où l'homme est prêt à aller pour s'enrichir aux dépens d'une population plus voyeuse que dévote. Ce tableau dans lequel les gardiens du cimetière réclament paiement en échange d'une place de choix pour assister à un miracle est un bijou de trivialités prononcées par des personnages anonymes parce qu'issus du peuple. Par exemple, alors que le gardien remarque : « C'est moé qui es obligé de toute ramasser quand la gang de cochons qui viennent voir des miracles s'en vont en chantant "Alleluia Jésus !" » (Tremblay, 1973 : 35), un autre fait le tour de la scène en criant : « Coke ! Pepsi ! Seven-up ! Orangeade ! » (p. 40). Il en va de même quand, en apercevant Jésus, l'une s'exclame : « Y'est-tu marié ? » (p. 41), alors qu'un autre lance au Christ : « J'aimerais ça que tu me r'fasses le miracle du pain, pis des poéssons ! Ça, c'était drôle ! » (p. 42). En cela, Tremblay se borne à reproduire ce que Fo avait écrit, respectant dès lors la tradition des mystères médiévaux, qui respectaient scrupuleusement les textes sacrés tout en permettant à des personnages issus du peuple de prendre la parole. Évidemment, cette trivialité ne relève pas que du théâtre québécois. Pourtant, la traduction belge, signée par Arturo Corso (1973a), n'illustre pas ce besoin de donner du peuple une image aussi grossière par rapport à l'histoire représentée. En effet, dans le même tableau, l'un des personnages offre des marrons chauds plutôt que des boissons gazeuses, ce qui fait ressortir un point de vue culturel d'un tout autre ordre et permet d'étayer l'affirmation selon laquelle il n'est guère possible pour un traducteur de ne pas adapter.

L'adaptation de *Mistero Buffo* tombe à point pour Tremblay, puisque c'est l'occasion ou jamais de prouver hors de tout doute qu'un auteur ne peut pas faire parler le peuple autrement que dans la langue qu'il utilise tous les jours. Par exemple, si le Fou, dans la version belge du tableau intitulé « Le Fou et la Mort », constate que la personnification de la Mort emploie « des mots qui ne sont pas d'ici » (Corso : 1973a), la version québécoise rejoint plutôt le texte lombard qui renvoie à divers dialectes parlés en Italie, notamment à Rome, à Crémone, à Ferrare ou en Sicile (Fo, 1977 : 129) :

Gorons ça... C'est drôle, hein ? Vous avez un accent étranger, aussi, hein ? Vous êtes pas d'icitte ? Vous v'nez des vieux pays ? C'est ça ? De France ? Vous êtes Française, hein ? J'avais reconnue à votre accent. C'est drôle comment c'est que vous parlez, vous autres, les Français. Nous autres, on parle pas de même par chez nous... (Tremblay, 1973 : 54-55).

Conséquemment, pour Tremblay la Mort ne peut être que française, si bien que la position qu'il adopte face aux critiques les plus violentes de la langue qu'il utilise se précise une nouvelle fois. Ce faisant, il dénonce l'abandon par la France de sa colonie après la Conquête de 1760. Il avait déjà volontairement choqué le public avec ses pièces, mais encore, ici, au Québec, on décriait son génie littéraire en soulignant essentiellement la pauvreté et la vulgarité de sa langue. C'était oublier que Tremblay, dramaturge et romancier, est aussi responsable d'un certain nombre d'adaptations, dont *Lysistrata* qui reprend la comédie d'Aristophane dans une langue proprement universelle, exempte des accentuations québécoises typiques de ses premières pièces. Tremblay l'adaptateur, c'est celui qui parvient à résoudre la contrainte imposée par Roux (« pas en joual » – Pontaut, 1971), mais c'est aussi celui qui, à partir de situations susceptibles de causer des remous dans un Québec à peine sorti de l'emprise du clergé, arrive à proposer un échantillon innovateur d'une histoire qu'il convenait de ne pas interpréter libéralement quelques années plus tôt : l'Évangile.

Si l'adaptation de *Mistero Buffo* par Tremblay occupe une position *primaire* dans le monde littéraire québécois, c'est parce qu'elle semble innovatrice à plus d'un titre, notamment parce qu'elle enfreint des normes et des valeurs prescrites par le polysystème de l'époque : en 1973, la langue de Tremblay a déjà été souvent contestée, mais l'impertinence avec laquelle

il traite de la Passion de Jésus-Christ lui permet d'étaler au grand jour, pour l'une des premières fois au Québec, les abus et les excès d'une Église catholique qui a longtemps régi le polysystème québécois en entier. Prises une à une, ces normes, qui ressemblent beaucoup à des interdits parce qu'elles n'admettent qu'un certain type de comportements à l'intérieur d'une communauté, n'ont guère d'impact, mais lorsqu'elles sont conjuguées à un réseau signifiant de valeurs (culturelles, langagières, religieuses, etc.), elles conviennent les adaptateurs à une forme d'autocritique qui orientera inévitablement les choix effectués au moment de l'adaptation. C'est ce qui explique que les adaptations sont soumises à deux types de normes : les *normes préliminaires* et les *normes opérationnelles* (Toury, 1980 : 51-62).

*
* * *

Les *normes préliminaires* déterminent d'abord le choix de l'œuvre ou du texte à adapter, puis la lecture initiale et l'interprétation qu'il convient d'en faire. C'est en réponse à une commande du Théâtre du Nouveau Monde que Tremblay adapte *Mistero Buffo*. Le défi, certes, est intéressant pour lui qui avait déjà adapté, outre Aristophane, deux Paul Zindel et un Tennessee Williams (il s'agit de quatre pièces en un acte). Toutefois, il lui reste un problème à régler : Tremblay ne parle pas italien, et encore moins le lombard. C'est pourquoi il fait appel à une amie, professeure d'italien de Montréal, pas vraiment à l'aise avec le dialecte, pour traduire le texte original, même si une adaptation a déjà cours en Belgique à l'époque. Ainsi familiarisé avec la structure de la pièce, Tremblay peut néanmoins interpréter à sa manière des événements puisés dans une tradition religieuse qu'il connaît déjà fort bien.

Entrent alors en jeu les *normes opérationnelles* qui déterminent les procès de transposition et les choix effectués au cours de ceux-ci. Selon Toury, les *normes opérationnelles* se subdivisent en deux sous-catégories qui sont en perpétuelle relation : les *normes matricielles* et les *normes textuelles*. Les *normes matricielles* se rapportent à la présence ou non dans le polysystème d'arrivée des éléments requis par l'adaptation. Ainsi, le comportement adopté par Tremblay par rapport au texte original transcende dans l'adaptation : reconnaissant le potentiel de la langue qu'il a fait sienne avec *Les Belles-Sœurs*, il sait pertinemment qu'une partie du polysystème québécois sera outrée par le langage des protagonistes de *Mistero Buffo*, mais il sait aussi que c'est là le seul moyen de rappeler les origines

populaires de Jésus et de ses apôtres. Quant aux *normes textuelles*, elles interviennent dans l'écriture proprement dite, notamment lors de la segmentation du texte et de sa réécriture. Par conséquent, les comportements prescrits par les *normes textuelles* peuvent modifier sensiblement l'interprétation du texte de départ pendant la production. À ce sujet, l'adaptation tremblayenne de *Mistero Buffo* ne répond pas uniquement à des impératifs langagiers. Elle prend également pour modèle ce que les instances religieuses ont enseigné à la communauté catholique québécoise au fil des ans. C'est ce qui, par hypothèse, pourrait expliquer que, sur le plan de la structure d'ensemble de l'œuvre, seuls quatre tableaux (1^{er}, 3^e, 10^e et 11^e) conservent leur place originale. Le jeu de permutation effectué par Tremblay confère aux actions une chronologie plus linéaire. Il lui permet, entre autres, d'inverser l'ordre proposé par Fo, afin de resituer le 7^e tableau, « Boniface VIII » – dans lequel ce pape de la fin du XIII^e siècle fait une rencontre impromptue avec le Christ portant la croix, après que Marie eut appris « la peine infligée à son fils », représentée à l'origine au 9^e tableau. Outre la segmentation du texte, les *normes textuelles* orientent également le procès d'adaptation selon différentes perspectives d'équivalence. Par exemple, elles déterminent si l'adaptateur fera une *adaptation stricte*, en tout point fidèle au texte de départ, autant sur le plan du contenu que sur le plan de l'expression ; une *adaptation libre*, pour laquelle des modifications sensibles sont effectuées sur le texte de départ ; ou une *version*, qui résulte du réarrangement de l'œuvre de départ en s'inspirant de quelques-uns de ses éléments les plus indispensables pour produire une toute nouvelle œuvre. Si pour *Lysistrata* Tremblay a procédé à une adaptation libre de la pièce d'Aristophane, dans le cas de *Mistero Buffo*, il réalise une adaptation stricte, conservant la plupart des éléments de l'œuvre de départ pour les transposer en langage québécois.

L'étude polysystémique de l'adaptation de *Mistero Buffo* permet d'illustrer combien le comportement de Tremblay peut être influencé par un réseau de normes établi en fonction des usages du polysystème québécois du début des années 1970. Certes, le langage des personnages n'a plus rien d'avant-gardiste, mais Tremblay trouve néanmoins le moyen d'innover au Québec, les tableaux de *Mistero Buffo* maintenant presque toujours à l'écart les personnages bibliques en action, de telle sorte que le peuple puisse occuper l'avant-scène pour une fois. Par conséquent, Tremblay, à l'instar de Fo, ne dépeint jamais Jésus, qu'il soit enfant ou adulte, ce qui crée un effet de distance entre le réel et le mystérieux. Cette distance est

telle que même l'archange Gabriel et la Vierge Marie revêtent un aspect fort différent de celui qu'ils adoptent dans les écrits sacrés lorsqu'ils dialoguent à la toute fin dans un langage typiquement québécois, trivial, étonnant par les travers langagiers qui leur sont prêtés. Comment l'expliquer ? Le peuple aime se retrouver en ceux qu'il se représente grandis, si bien que le « Va donc chier, Gabriel » lancé par Marie, qui se voit dépossédée de son enfant chéri lors de la crucifixion (Tremblay, 1973 : 125), n'a rien pour surprendre ; il s'agit d'un baume sur une plaie ravivée par le clergé qui ne voyait dans le sacrifice de Jésus que l'occasion d'entretenir un sentiment dénoncé encore aujourd'hui par Tremblay : la culpabilité. Si cette vision proposée par Tremblay satisfait le public, elle n'en demeure pas moins étonnante, puisque ce n'est pas celle élaborée par Fo, ni par Corso, qui n'ont pas cherché à éconduire aussi clairement les représentants ecclésiastiques, personnifiés sous les traits de Gabriel. Les choix de l'adaptateur québécois, moins militants, sont tout autant provocateurs, rappelant entre autres la vaine bataille linguistique que lui livraient les Georges-Émile Lapalme, Claire Kirkland-Casgrain et autres puristes du français du début des années 1970.

Si à la source de sa lecture initiale de *Mistero Buffo* surgit pour Tremblay une première difficulté à surmonter, c'est-à-dire comment interpréter une traduction littérale et nécessairement imprécise, ce problème tourne néanmoins à son avantage. Le choix du texte de départ n'appartient pas à Tremblay, mais ce choix a malgré tout un impact considérable sur la portée que l'auteur des *Belles-Sœurs* confère à son adaptation. En effet, comme il choisit de conserver au texte original sa structure générale en 11 tableaux, le reprenant à peu de choses près tel qu'il a été traduit par son amie de Montréal, Tremblay peut cette fois, contrairement à ce qui est arrivé avec *Lysistrata*, donner aux personnages le langage auquel il recourt dans ses propres pièces, ce qui est pour le moins étonnant pour quiconque, avant *Mistero Buffo*, n'a donné aux personnages bibliques qu'un langage de catéchisme » (R.-Corrivault, 1982 : E-1).

Le dernier aspect qu'il convient de traiter ici touche les sources d'inspiration présumées de chacun des textes de départ et d'arrivée. Tout d'abord, il faut rappeler que Fo jouait la pièce lui-même et que, ce faisant, il se donnait le droit de sélectionner les tableaux dont il avait besoin pour faire passer son message. Il lui fallait donc s'assurer de solides bases, puisées à un certain nombre de textes écrits antérieurement. C'est ce qu'il est

convenu d'appeler l'*intertextualité*. Mieux encore, dans le cas de *Mistero Buffo*, Fo n'a pas caché ses sources, à savoir les mystères du Moyen Âge, qu'il a dû réécrire (Joly, 1974a : 6-7). Quoi qu'il en soit, à la source du texte d'origine, il y a une *intertextualité zéro*, puisqu'un auteur ne saurait faire autrement que de s'inspirer de ce qu'il connaît déjà.

Quant à l'intertextualité que l'on peut retracer dans le texte d'arrivée, elle prend parfois deux aspects. D'une part, l'*intertextualité interne* ne concerne que ce que l'adaptateur retient de l'œuvre de départ. Pour une adaptation comme celle de Tremblay, l'intertextualité pratiquée par Fo procure normalement toutes les informations dont l'adaptateur a besoin, pour peu qu'il y reconnaisse de l'intertexte. Évidemment, Tremblay n'a pas les moyens de donner à la pièce la forme d'une conférence-spectacle comme l'avait fait l'auteur de *Mistero Buffo*. C'est pourquoi les textes d'arrivée et de départ se ressemblent autant. Sans le savoir, Tremblay opère des choix similaires à ceux de Corso, qui avoue ne pas avoir « à [sa] disposition un comédien-militant comme Dario Fo » (1973b : 2). Et bien qu'il permute l'ordre de 7 des 11 tableaux, il conserve à la pièce sa structure narrative, ce qui lui permet de reprendre le titre mot pour mot afin de rappeler clairement le travail qu'il vient d'effectuer. De plus, Tremblay respecte en grande partie l'ordre des répliques, de telle sorte qu'hypothétiquement une traduction du québécois au lombard serait potentiellement réalisable, au sens où un Italien pourrait reprendre le texte de Tremblay et le retraduire dans la langue de Fo avec une fidélité telle que le texte qui résulterait de ce travail ressemblerait à s'y méprendre à l'original. D'autre part, si au travers de la diégèse et de la structure narrative du texte, il n'est guère possible de dire si Tremblay fait référence à un univers qui lui est plus familier, ce n'est qu'en regard des discours que les différences deviennent les plus significatives. Par exemple, les références à *Salut Galarneau !*, de Jacques Godbout, sont inscrites en toutes lettres dans un monologue adressé à la Vierge Marie par la Folle qui apostrophe Dieu en ces termes, dans le tableau intitulé « Le Massacre des Innocents » :

Aie, toé, Galarneau, dans ton beau grand ciel bleu, que j'y criais, c'est de ta faute, encore c'qu'y nous arrive, hein ? C'est toé qui a ordonné ça, c'te tuerie-là. C'est toé qui a demandé ça en échange d'la venue de ton fils ! Penses-tu que ça a du bon sens : mille enfants égorgés vivants juste à cause du tien ! Un fleuve de sang en échange d'une goutte ! Penses-tu que ça a de l'allure !

T'aurais pu le garder à côté de toé, franchement, ton maudit fils ! (Tremblay, 1973 : 8-9).

Une telle référence ne peut renvoyer qu'à l'adaptateur, d'où l'appellation *intertextualité externe* afin de désigner toute manifestation visant à rappeler au récepteur l'intervention d'un médiateur entre l'œuvre originale et le texte d'arrivée. L'*intertextualité externe* répond en somme à un besoin précis, celui de faciliter l'interprétation de l'œuvre dans un contexte renouvelé.

* * *

Les récentes années ont vu naître une foule d'ouvrages consacrés à l'adaptation. Or, peu d'entre eux soulèvent le problème de l'adaptation théâtrale, sinon en interrogeant le passage effectué du texte à la scène. Comme le remarque Maryse Souchard, « la mise en scène théâtrale – dans le théâtre de recherche ou de création – est toujours une adaptation ; ce qui revient à dire qu'au théâtre, l'adaptation opère tout autant, sinon plus, sur des formes que sur des contenus » (1996). Quelques avenues ont été explorées, sur un plan strictement textuel, puisque les chercheurs, dont je suis, se sont beaucoup attardés sur l'adaptation théâtrale de textes narratifs, mais, à ce jour, les pièces inspirées d'autres pièces ont à peine été étudiées. Le phénomène n'est pourtant pas rare.

Au Québec, plusieurs dramaturges exploitent le filon : ils adaptent par imitation, c'est-à-dire en reprenant le canevas de l'œuvre de départ pour le réécrire en fonction du nouveau contexte de réalisation ; par actualisation, c'est-à-dire en transposant la fable originale d'une époque ou d'un lieu à un autre ; ou par traduction, c'est-à-dire en effectuant une opération de transfert effectuée sur les codes linguistiques ; ou ils recourent aux trois techniques à la fois. Par exemple, les adaptations par traduction de Michel Garneau de pièces de Shakespeare (*Macbeth*, *Coriolan* et *La tempête*, pour ne nommer que celles-là) sont bien connues et étudiées, au même titre que les adaptations par actualisation de Réjean Ducharme (*Le Cid maghané*) et de Michel Tremblay (*Le gars de Québec*, inspirée du *Revizor* de Nicolas Gogol), ou les adaptations par imitation de Jean-Claude Germain (*Les faux brillants de Félix-Gabriel Marchand*) et d'Antonine Maillet (*Le bourgeois gentleman*).

Dans cette veine, le « *Mistero Buffo* », en raison du texte de départ qui n'avait pas encore été « canonisé » par l'institution littéraire, a longtemps fait figure de parent pauvre des adaptations au Québec. Pourtant, en dénonçant ainsi le clergé, Tremblay faisait d'une pierre deux coups : il illustrait l'emprise morale des institutions religieuses sur les Québécois et l'accoquinement faussement objectif de celles-ci avec les autorités politiques en place. En effet, en 1973, le Québec moderne devait, en plus de se défaire du double complexe d'infériorité vis-à-vis de l'Autre britannique, qui le traitait en conquis depuis 1760, et de l'Autre français, dont le regard demeurait toujours teinté de colonialisme malgré qu'il l'ait abandonné à son sort pendant deux siècles, le Québec moderne devait achever de se débarrasser de son sentiment d'impuissance devant l'Autre catholique. C'est sous cet angle essentiellement anticlérical que le « *Mistero Buffo* » de Tremblay prend enfin toute son importance dans le polysystème québécois, puisqu'en puisant à des sources solidement enracinées dans la conscience collective, il annonce à la population qu'il est temps pour elle d'assumer pleinement son désaveu vis-à-vis de l'Église. Désormais, vingt-cinq ans après « *Mistero Buffo* », la francophonie du Québec ne se porte plus uniquement au service de l'Autre anglais, français ou catholique, mais saisit plutôt au passage ce qu'il y a de stimulant dans ce qui, pendant longtemps, a empêché une véritable émancipation de sa culture populaire. Le fait, pour le polysystème québécois, de préserver cet avantage sur l'Église explique sans doute que la position qu'occupe « *Mistero Buffo* » dans la littérature québécoise soit passée de primaire et avant-gardiste à secondaire et conservatrice à l'aube de l'an 2000.

Bibliographie

- BABY, François (1980), « Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation », *Études littéraires*, vol. 13, n° 1 (avril), p. 11-27.
- BÉLAIR, Michel (1972), *Michel Tremblay*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- BRISSET, Annie (1986), « Institution théâtrale et problèmes théoriques de la traduction », dans Maurice LEMIRE (dir.), *L'institution littéraire*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture/Centre de recherche en littérature québécoise, p. 143-157.
- BRISSET, Annie (1990), *Sotocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Preambule. (Coll. « L'Univers des discours ».)
- CATTRYSSSE, Patrick (1992), *Pour une théorie de l'adaptation filmique : le film noir américain*, Berne/Berlin/Francfort-sur-Main/New York/Paris/Vienne, Peter Lang. (Coll. « Regards sur l'image ».)
- CORSO, Arturo (1973a), « Mistero Buffo ». Traduction et adaptation de la pièce de Dario Fo, tapuscrit gracieusement prêté par M. Jacques Delvigne, professeur au Département de français du Cégep de Sainte-Foy. Non publiée.
- CORSO, Arturo (1973b), *Mistero Buffo*, programme de la pièce présentée par la troupe « Nouvelle scène internationale », en Belgique.
- DASSYLVA, Martial (1973), « Décaper le message », *La Presse*, 19 décembre, p. D-5.
- DUPUY-GODIN, Michèle (1974), « Le jeu périmé de l'autruche », *Le Devoir*, 22 janvier, p. 4.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1978), « The position of translated literature within the literary polysystem », dans James S. HOLMES, José LAMBERT et Raymond van den BROECK (dir.), *Literature and Translation. New Perspective in Literary Studies*, Louvain, Acco, p. 117-127.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1979), « Polysystem theory », *Poetics Today*, vol. 1, n°s 1-2 (automne), p. 287-310.
- FARCY, Gérard-Denis (1993), « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, n° 96 (novembre), p. 387-414.
- FO, Dario (1977), « Mistero Buffo », dans Dario Fo, *Le Comédie di Dario Fo : Mistero buffo ; Ci ragiono e canto*, Turin, Einaudi.
- GODBOUT, Jacques ([1967] 1980), *Salut Galarneau !*, Paris, Éditions du Seuil.

- JOLY, Jacques (1974a), « Le théâtre militant de Dario Fo : entretien avec Dario Fo », *Travail théâtral*, n° 14 (janvier-mars), p. 3-14.
- JOLY, Jacques (1974b), « Du théâtre au meeting : une soirée à Quarticciolo », *Travail théâtral*, n° 14 (janvier-mars), p. 17-22.
- LARUE-LANGLOIS, Jacques (1979), « Dario Fo à l'ENT : tout à fait professionnel », *Le Devoir*, 8 novembre, p. 21.
- PONTAUT, Alain (1971), « Avant-première. À Roberge qui boit un peu, Brassard offre l'ivresse d'une grande mise en scène », *Le Devoir*, 11 septembre.
- R.-CORRIVAUT, Martine (1982), « Le public de Québec sera-t-il choqué par "Mistero Buffo"... ? », *Le Soleil*, 27 février, p. E-1.
- ROBERT, Lucie (1986), « Institutions, forme institutionnelle et droit », dans Maurice LEMIRE (dir.), *L'institution littéraire*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture/Centre de recherche en littérature québécoise, p. 17-26.
- SOUCHARD, Maryse (1996), « La mise en scène comme adaptation : les avatars du symbolisme au théâtre ». Texte présenté au colloque « L'adaptation dans tous ses états : passage d'un mode d'expression à l'autre », tenu les 30-31 octobre et 1^{er} novembre. Inédit.
- TOURY, Gideon (1980), *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics/Tel Aviv University.
- TREMBLAY, Michel (1973), « Mistero Buffo ». Adaptation manuscrite de la pièce de Dario Fo, Bibliothèque nationale du Québec, fonds Michel Tremblay, micro-films, boîte n° 3. Non publiée.

SAVARESE, Nicola (dir.), *Teatri Romani : Gli spettacoli nell'antica Roma*¹, Il Mulino, Bologna, 1996

Certaines œuvres visent un public spécialisé, d'autres un public éclectique. Dans le cas de *Teatri Romani : Gli spettacoli nell'antica Roma*, tant les spécialistes en théâtralité romaine que ceux qui s'intéressent à l'historiographie et à l'anthropologie théâtrale pourront trouver de quoi satisfaire leur curiosité. En effet, Nicola Savarese, professeur d'histoire du théâtre et du spectacle à l'Université de Bologne, en Italie, collaborateur d'Eugenio Barba, coauteur de *The Secret Art of the Performer* et de *Teatro e spettacolo tra Oriente et Occidente* notamment, est un des promoteurs de l'interculturalité théâtrale dans une perspective historique. Il offre ici un recueil d'essais qui ont été rédigés par les voix les plus éminentes du théâtre et des autres formes scéniques romaines.

Ce panorama exhaustif des formes de spectacles de la Rome antique est subdivisé en cinq grandes parties – la genèse des formes spectaculaires romaines, les différents types de spectacles, l'acteur et les techniques utilisées, la dramaturgie et, enfin, les structures économiques et institutionnelles dans lesquelles se bâtissait toute la vie artistique romaine – et en une vingtaine de chapitres. Les chercheurs y traitent entre autres de la dramaturgie de Plaute, de Térence et d'autres ; des origines étrusques

des jeux romains ; du sacrifice en tant que spectacle ; de l'art oratoire des acteurs ; du statut social des comédiens ; du théâtre romain en contact avec le christianisme, dans des essais riches d'informations et de détails aptes à nourrir la pensée des théoriciens autant que celle des praticiens.

Savarese, en particulier, dans son introduction fort éclairante, explique l'impossibilité de comprendre l'expression dramatique romaine sans prendre en considération une perspective d'ensemble incluant la vie sociale, politique et économique. Il explique que le théâtre n'était qu'une branche d'un phénomène beaucoup plus vaste qui affectait la façon de vivre et de penser des individus, de la capitale ou des provinces. Plus précisément, il s'agissait du phénomène des *ludis* (littéralement, « jeux ») qui, par ses entrelacs et sa durée (plus de dix siècles), représentait le noyau de la vie spectaculaire romaine. Articulé et hétérogène, ce phénomène comportait une panoplie de manifestations dont les combats des gladiateurs et les courses hippiques. Il intégrait les spectacles théâtraux de même que les nombreux rituels comme les processions joyeuses (*pompa circensis*) qui précédaient les jeux du cirque. La variété des spectacles et des genres donna lieu à plusieurs types de théâtralité. Voilà pourquoi l'auteur, en envisageant la multiplicité caractéristique de la production artistique romaine, a préféré retenir le pluriel dans le titre : *Teatri Romani*. Cependant, ces « théâtralités au pluriel », que la créativité romaine avait expérimentées à

travers les nombreuses avenues des *ludis*, reposaient sur des réalités paradoxales.

Formulés par Florence Dupont et Gioacchino Chiarini (qui signent aussi chacun un chapitre), ces paradoxes sont d'une importance capitale parce qu'ils rendent plus intelligibles certains aspects de la vie artistique romaine qui, autrement, sembleraient contradictoires. Le premier paradoxe, mis au jour par Dupont, touche à l'inexistence du théâtre à Rome, là où « [il] y a seulement des jeux scéniques² » (p. 31). Le deuxième paradoxe, expliqué par Chiarini, découle du fait que « la naissance de l'édifice théâtral autonome et fixe, coïncida à Rome avec la mort du théâtre majeur³ » (p. 54). Si le premier paradoxe est relatif à l'approche esthétique chez les Romains, l'autre fait ressortir le concept de spatialité. Phénomène pour le moins incompréhensible, les Romains ne ressentaient pas le besoin de construire des lieux théâtraux fixes pour des spectacles importants comme ceux de Plaute ou Sénèque. On construisait les théâtres en bois pour l'occasion, et tout de suite après la représentation, on les démolissait. Les premiers édifices en pierre furent bâtis seulement après le déclin de grandes dramaturgies romaines telles que celles de Plaute et de Térence. Et, chose encore plus curieuse, Rome ne croyait pas nécessaire de penser à l'art dramatique en tant qu'art autonome. À la différence de celui des Grecs, le théâtre chez les Romains était littéralement phagocyté par les *ludis* qui demeuraient la structure incontestée de la créativité.

Les *ludis* devenaient un canal privilégié de l'expressivité artistique et culturelle

certaines, mais aussi des volontés politiques et économiques. Les *ludis* étaient sous la juridiction et la gestion de l'État qui, par conséquent, détenait aussi le contrôle sur les tendances morales de la société : « [Les *ludis*] constituent un aspect essentiel de l'identité romaine : comme ensemble des loisirs et des plaisirs collectifs, ils sont administrés, d'abord, par des magistrats publics et, ensuite, par les empereurs mêmes ; ils furent en effet un élément indispensable de la culture et du mode de vie des Romains, dont l'importance peut être mesurée, par exemple, du fait que pendant les jours qui leur étaient consacrés, toutes activités professionnelles, commerciales et publiques cessaient⁴ » (p. x).

La description des types de *ludis* et les motivations à l'origine de leur développement et de leur survie dans l'histoire de la civilisation romaine sont au cœur de l'œuvre de Savarese. En plus, d'une manière plus métaphorique, l'auteur s'efforce de situer le théâtre romain dans une perspective dialectique et interculturelle. Dans le sillage de Ferdinando Taviani qui soutenait que la science théâtrale diffère des sciences pures, puisqu'elle n'est pas axée sur « la recherche des lois, des conditions nécessaires et suffisantes, mais plutôt sur la recherche des conditionnements répétitifs⁵ » (p. xvi), Savarese met en lumière les constantes susceptibles de sous-tendre une réflexion sur l'art théâtral au-delà des contextes culturels.

Dans ce sens, *Teatri Romani : Gli spettacoli nell'antica Roma* est indéniablement un texte stimulant, au registre pertinent, à la structure claire et au contenu exhaustif.

Et ce qui le rend captivant, ce sont les correspondances établies par l'auteur qui semble vouloir démontrer que, deux mille cinq cents ans plus tard, la civilisation romaine a encore quelque chose à dire.

Denise Agiman

Université du Québec à Montréal

1. *Théâtres romains : les spectacles dans la Rome antique.* Je traduis.

2. • A Roma, il teatro non esiste, non ci sono che giochi scenici. • Je traduis.

3. • Paradossalmente, la nascita dell'edificio teatrale autonomo permanente coincide a Roma con la sorte del teatro maggiore. • Je traduis.

4. • [I ludi] costituiscono un aspetto essenziale dell'identità romana : come insieme degli svaghi e dei piaceri collettivi amministrati da pubblici magistrati e poi dagli stessi imperatori, i ludi furono infatti un elemento irrinunciabile della cultura e del modo di vivere dei romani, la cui importanza si misura, per esempio, dal fatto che nei giorni ad essi destinati veniva sospesa ogni attività professionale, commerciale e pubblica. • Je traduis.

5. • [L]a ricerca delle leggi, delle condizioni necessarie e sufficienti, ma semmai la ricerca dei condizionamenti ripetuti. • Je traduis.

théâtre I et *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*, dans lesquels elle s'est intéressée aux composantes principales du théâtre (espace, temps, personnage, discours, représentation, etc.), d'une part, et au spectateur, d'autre part, consacre son dernier livre, intitulé *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, à la parole au théâtre. L'auteure s'appuie à la fois sur la sémiotique et sur la pragmatique pour fonder son analyse.

Ubersfeld remplace l'expression « parole théâtrale » par « dialogue de théâtre », ce qui, dans son esprit, englobe toutes les formes d'échange adoptées par les personnages sur la scène (monologue, dialogue, polylogue, etc.). La parole au théâtre se manifeste toujours sous forme dialogique, en raison de la présence du spectateur qui participe nécessairement à l'échange, ne serait-ce qu'en tant que témoin. Ainsi, l'échange entre personnages « fictifs » est augmenté d'un participant réel. Par ailleurs, elle analyse les types d'échanges possibles entre les personnages eux-mêmes. Le monologue, par exemple, de plus en plus prisé par les dramaturges contemporains, « est une forme constitutive de l'échange théâtral, partout présent, même sous la forme réduite de l'*aparté* » (p. 21). Selon l'auteure, une distinction fondamentale existe entre le monologue, qui consiste en « l'aveu d'une solitude », et le soliloque, que l'on définit comme un « pur discours auto-réflexif, abolissant tout destinataire, même imaginaire et limitant le rôle du spectateur à celui, justement, de « voyeur » » (p. 22). Le monologue s'adresse à quelqu'un, peu importe que cet autre soit absent, imaginaire, mort ou que le locuteur se parle à lui-

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996

Anne Ubersfeld, auteure renommée de deux ouvrages incontournables de la théorie du théâtre, *Lire le*

même. Ubersfeld met ensuite en relief le paradoxe du dialogue théâtral : il y a inévitablement un témoin au dialogue, le spectateur, qui assiste à la scène en tant que complice, juge ou autre. Le dialogue se révèle donc un trilogue, alors que le monologue prend les caractéristiques du dialogue et ce, de deux façons possibles. À cela Ubersfeld ajoute le polylogue, échange entre trois personnages ou plus, qui prend des formes variées en fonction du nombre de participants. Peuvent être également considérés comme polylogue le fonctionnement choral et les scènes multiples : « La loi du polylogue est d'être multiple, de comporter une série de combinaisons » (p. 37). On apprend en outre que, dès l'origine du théâtre, il y eut une grande variété dans les types d'échange entre personnages, mais que « l'époque contemporaine est plus pauvre en genres différents » (p. 14). Chacun de ces types a des applications singulières et possède sa spécificité.

L'échange théâtral et son écriture forment le noyau de base de l'ouvrage et font l'objet des premiers chapitres qui sont intéressants dans la mesure où ils exposent clairement les particularités des formes que peut endosser la parole au théâtre. Par la suite, Ubersfeld s'attarde au sujet de la parole, aux sujets devrait-on dire, compte tenu du dédoublement au théâtre des notions de locuteur et de destinataire entre autres : la voix du scripteur, qui constitue l'énonciateur premier, partage la parole avec la voix du personnage, qui prend le comédien en guise d'intermédiaire. Ces instances, difficilement isolables les unes des autres dans la réalité, s'unissent afin de

créer le tout que compose la parole théâtrale ; l'identification de chacune des composantes de ce tout permet de l'appréhender en tant qu'un tout complexe. Il en va de même pour le destinataire, rôle qui est tenu à la fois par le spectateur et par l'interlocuteur/personnage. À des niveaux distincts, ils sont tous deux destinataires du message. L'auteure poursuit avec la présentation de la parole théâtrale comme dire et comme faire. La parole est action, elle y est étroitement liée, puisqu'elle en est généralement responsable, qu'elle la provoque, en partie du moins. À mon avis, cette section mérite qu'on s'y arrête, puisque Ubersfeld y met en relation deux constituants essentiels du théâtre, le geste et le mot, non pas en les comparant mais plutôt en les incorporant l'un dans l'autre. Plusieurs éléments forment et structurent le « dit » du dialogue théâtral : le raconter, la thématique, le passionnel et le poétique, auxquels l'auteure consacre un chapitre entier. Ces aspects interviennent dans la composition de la parole et en orientent le sens, leur apport variant selon l'œuvre ou, même, d'une scène à l'autre dans un seul texte. Finalement, Ubersfeld remet le dialogue en contexte et le réinsère dans le cadre de la représentation, acte par lequel la parole prend forme et vie, soulevant du coup des concepts tels que le visuel, l'acte scénique et les actes de langage.

Aux exemples abondants, qui se trouvent entremêlés à la théorie afin de l'illustrer convenablement, s'ajoute une section dans laquelle des textes sont analysés selon une perspective précise (l'analyse d'une scène d'*Andromaque* de Racine en fonc-

tion du dialogue conflictuel notamment). De plus, les pièces auxquelles il est fait référence sont, en majeure partie, des œuvres classiques bien connues. Les explications sont ainsi accessibles à un grand nombre de lecteurs, ce qui facilite beaucoup la compréhension de la part théorique. L'analyse est toutefois actualisée, car elle est appliquée à des œuvres récentes comme celles de Samuel Beckett et de Bernard-Marie Koltès. De plus, Ubersfeld ajuste ses propos à la dramaturgie contemporaine en déterminant les caractéristiques des textes récents et leur place face à la théorie exposée.

L'intérêt principal de *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre* réside dans la mise en contact d'un ensemble d'éléments qui collaborent à la parole théâtrale de diverses façons et qui sont parfois difficiles à rapprocher. Ubersfeld soulève aussi des problématiques liées à des zones obscures de la parole théâtrale et à des paradoxes qu'elle dit fondamentaux, tout cela, sans lourdeur ni hermétisme.

Marie-Pierre Coulombe

Université du Québec à Montréal

ments, *Le théâtre québécois* de Madeleine Greffard et Jean-Guy Sabourin permet de combler un certain vide dans l'histoire du théâtre au Québec. Réussir en 121 pages une synthèse de la pratique théâtrale du *Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France* de Marc Lescarbot (dont le nom n'apparaît que dans la chronologie placée en annexe) jusqu'à aujourd'hui tient en quelque sorte de l'exploit. L'exercice aurait pu s'avérer très périlleux, d'autant plus que les contraintes de la collection « Boréal Express » – des livres d'introduction ou de synthèse destinés aux étudiants de premier cycle universitaire, voire de cégep – auraient pu devenir trop étouffantes. Les auteurs ont cependant réussi à livrer un petit ouvrage clair, utile, qui se lit très facilement et avec un plaisir indéniable. Quelques-uns de leurs choix suscitent néanmoins des interrogations.

Disons-le d'emblée : *Le théâtre québécois* ne constitue pas un véritable outil de recherche – ce n'était d'ailleurs pas le but visé par les auteurs. Les historiens du théâtre ou les chercheurs n'y apprendront rien ou à peu près rien de nouveau. Ainsi, il me semble convenir parfaitement au public étudiant cible, qui y trouvera une excellente introduction au théâtre québécois. Il aurait toutefois été souhaitable que la méthodologie soit un peu plus rigoureuse. Que les auteurs décident de ne pas encombrer leur ouvrage de notes fastidieuses, je peux le comprendre, mais cette méthode n'explique pas l'absence de référence précise à la suite des citations, surtout que cela peut finir par créer de la confusion. Par exemple, la citation (pertinente) de Jean-

GREFFARD, Madeleine, et Jean-Guy SABOURIN, *Le théâtre québécois*, Montréal, Boréal, 1997. (Coll. « Boréal Express ».)

Breve synthèse du théâtre québécois depuis ses premiers balbutie-

Pierre Ronfard (p. 92-93), où l'homme de théâtre s'insurge contre les structures commerciales de l'activité théâtrale, ne renvoie ni à une date ni à un lieu de publication. D'où vient cette citation ? En quelle année Ronfard a-t-il écrit cela ? Impossible de le savoir. Sortie de son contexte, la citation perd son effet percutant.

Dans leur introduction, Greffard et Sabourin annoncent clairement leurs intentions et leurs partis pris, ainsi que les limites qui leur sont imposées : « C'est la relation des francophones du Québec au théâtre que ce livre, dans un cadre restreint, se donne pour but de retracer » (p. 12). Ils tiennent aussi à préciser que « le théâtre n'est pas d'abord un genre littéraire¹ » (p. 13) et qu'il importe de tenir compte de tous les signes qui font du théâtre une pratique artistique multiple, vivante et... éphémère. Or quiconque tente d'éloigner le texte du rôle central qu'il joue dans l'histoire du théâtre doit vite se raviser : le texte, s'il fait partie d'un ensemble sémiotique, s'il s'intègre à une manifestation spectaculaire, ne peut pas être mesuré à la même aune que le son ou l'éclairage. (Le théâtre n'est pas un feu d'artifice !) Cela dit, je note que l'ouvrage est organisé autour d'événements marquants, mais surtout autour de dramaturges : Gratien Gélinas, Marcel Dubé, Michel Tremblay, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois, pour ne nommer que ceux-là.

Le premier chapitre couvre une très large période (1606-1937) durant laquelle la création théâtrale fut très pauvre. Les auteurs rappellent brièvement l'affaire Tarruffe, mais ils s'attardent davantage aux

conséquences néfastes que l'emprise de l'Église catholique aura eu sur la création et le développement du théâtre au Québec. Ils insistent aussi sur le contrôle new-yorkais du théâtre anglophone de tournée à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Le chapitre II, qui couvre les années 1937 à 1948, s'articule autour de deux personnages majeurs : le père Émile Legault et Gratien Gélinas. Greffard et Sabourin mettent habilement en regard leurs projets distincts : un théâtre moderne d'inspiration chrétienne fortement influencé par les auteurs français pour Legault, un théâtre national et populaire qui s'inscrit pleinement dans son époque pour Gélinas.

Le chapitre III, intitulé « L'implantation du théâtre professionnel (1948-1968) », est le plus long de tous. Il y est question de la naissance et du développement des infrastructures que nous connaissons aujourd'hui : le Théâtre du Rideau Vert en 1948, le Théâtre du Nouveau Monde en 1951, l'ouverture de la section dramatique du Conservatoire de Montréal en 1955, la Comédie-Canadienne en 1958, l'École nationale de théâtre du Canada en 1960, et bien d'autres. Chaque théâtre est examiné en fonction de l'importance qu'il détient pour cette époque. Ainsi, le TNM a droit à une place de choix. Les auteurs ont eu la bonne idée de nous rappeler que le théâtre le plus célèbre au Québec a tenté toutes sortes d'expériences : le choix de textes classiques ; le concours de « la pièce canadienne » de 1957 à 1961 ; les spectacles en anglais de 1955 à 1959 ; une orientation inspirée du Théâtre national populaire de Jean Vilar dans les années 1960, puis le

retour à une programmation consacrée principalement au répertoire. Greffard et Sabourin mettent aussi en lumière l'œuvre dramatique de Dubé qui a été considérable durant cette période : une quarantaine de pièces, de téléthéâtres et de téléromans de 1951 à 1968. S'ils lui accordent une belle place à la fin de ce chapitre, les auteurs sont plus sévères envers son œuvre qu'envers celle de Gélinas, par exemple. Ils montrent pourtant le sort un peu triste qui a été réservé à Dubé après le choc des *Belles-Sœurs* et la vague du joual sur la scène : « Dubé, qui nage à contre-courant, sera emporté » (p. 68).

Le chapitre IV (qui traite des années 1968-1980) illustre à quel point la scène québécoise a éclaté. Les années 1970 sont présentées comme l'âge d'or du théâtre québécois qui a vu le nombre de troupes décupler par rapport à la décennie précédente et quelques auteurs s'affirmer résolument : Jean-Claude Germain, Jean Barbeau, Robert Gurik et, bien sûr, Michel Tremblay. La scène s'est fortement québécoisée durant cette période et Tremblay a continué, après *Les Belles-Sœurs*, à imposer son œuvre dramatique depuis *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (1971) jusqu'à *L'impromptu d'Outremont* (1980). Les auteurs ont aussi eu la bonne idée de soulever le cas de la traduction québécoise (un peu trop rapidement, toutefois) et celui du théâtre pour enfants, que l'on néglige de moins en moins dans les études théâtrales actuellement.

Le dernier chapitre couvre les années 1980 à 1997 (difficile d'être plus à jour !) et donne plus de place aux metteurs en scène, aux « états généraux du théâtre », sans

négliger les principaux dramaturges de la période. Malheureusement, on voit que l'espace commençait à manquer ; voilà sans doute pourquoi les auteurs ont négligé la « voix des femmes », qui méritait mieux que deux paragraphes. Dans le même ordre d'idées, on ne peut que déplorer les sept petites lignes consacrées à Jovette Marchessault, la dramaturge féministe la plus marquante des années 1980.

Quant à la conclusion, elle n'en est pas vraiment une ; les auteurs l'ont d'ailleurs coiffée du titre d'« épilogue ». Greffard et Sabourin profitent de l'occasion pour poser une question très pertinente : « Peut-on encore rêver d'un théâtre national et populaire, ou tout au moins d'un théâtre grand public qui ne soit ni *Aurore*, *l'enfant-martyr* ni *Broue*? » (p. 109). Cette question mériterait que nous y réfléchissions tous.

Pascal Riendeau

Université de Montréal

1. Est-ce une réponse indirecte au *Théâtre québécois* de Jean Cléo Godin et Laurent Mailhot, publié pour la première fois en 1970 et réédité régulièrement depuis, qui est sous-titré « Introduction à dix dramaturges contemporains » ?

Comparative Drama, vol. 30, n^{os} 1, 2, 3 et 4, 1996

Contrairement à ce que suggère le titre, les articles de *Comparative Drama* examinent à la fois la pratique (*theatre*) et le texte et la théorie (*drama*). Mis à part le premier numéro, les points de comparaison proviennent majoritairement du monde anglophone, plus particulièrement de la Renaissance et du Moyen Âge. Sur 16 articles, 7 intègrent une pièce de Shakespeare comme objet d'étude, 4 retiennent une ou des pièces médiévales. Plus qu'auparavant, *Comparative Drama* est une revue savante où les chercheurs peuvent mettre en parallèle les théâtres de langue anglaise et les autres traditions occidentales. Il y a cependant une exception cette année : un article signé Yoko Chiba examine le cheminement artistique du dramaturge nippon Kori Torahiko qui a travaillé à Toronto et à Londres au début du xx^e siècle.

Un numéro spécial, sous la direction de Göran Stockenström, commence la série. En adoptant comme point de départ les théâtres scandinaves au Moyen Âge, les études établissent des liens thématiques, philologiques et philosophiques entre, d'une part, les manifestations ludiques médiévales et, d'autre part, les pratiques théâtrales et cinématographiques scandinaves modernes. Terry Gunnell offre un bref historique de la présence des *histrions* et des *mimis* dans les châteaux nordiques. Les motifs de leurs présentations – comme celle

de la lutte entre les personnages allégoriques de la Mort et la Vie – sont par la suite mis en rapport avec le travail d'Ingmar Bergman qui, selon Gunnell, aurait subi leur influence. Nils Holger Petersen décrit une *trope* religieuse découverte à Stockholm et il en extrapole une interprétation du cosmos en tant que hiérarchie verticale, interprétation courante au Moyen Âge.

Trois articles sur le théâtre médiéval en France, en Angleterre et dans la tradition cornouaillaise reprennent des fils conducteurs historiques déjà établis. Dans une tentative de reconstituer les conditions originales de production, Peter Happé analyse et compare les textes du *Castle of Perseverance* (1400-1425 environ) et de *L'Homme Pêcheur* (1485 environ). Afin d'expliquer ce parallélisme, Happé tisse – un peu maladroitement, je dois le dire – un lien entre l'agencement des symboles intégrés aux joutes des deux royaumes, qui se ressemblaient également, et les stratégies et structures dramaturgiques de ces pièces. Pour sa part, Evelyn S. Newlyn propose, dans le numéro 2, une relecture d'un interlude cornouaillais (*The Middle Cornish Interlude*, 1350 environ) dont le genre et le contenu font l'objet d'un débat : selon ses recherches, il s'agit d'un texte théâtral, une opinion qui n'est pas partagée par tous les médiévistes. Les rôles didactiques joués par les personnages emblématiques du Diable et des Vices dans les pièces non cycliques anglaises forment l'objet de l'étude de John D. Cox qui se trouve également dans le numéro 2. Cox y démontre que ces types

de personnages servaient en grande partie à répéter les leçons de catéchisme déjà apprises à l'église, en latin toutefois, et ce, en intégrant un pourcentage plus élevé de la population. Cox s'appuie sur le fait que les moralités (*morality plays*) et les miracles, contrairement aux mystères (*mystery cycles*), étaient joués l'année durant et non seulement à l'occasion d'une fête religieuse.

Enfin, je retiens l'article « Brecht on Shakespeare » (n° 2) où Doc Rossi *déconstruit* le mythe de l'aversion presque violente de Bertolt Brecht pour les pièces de Shakespeare, sauf pour *Cortolan*, bien sûr, exception connue. Rossi défend de façon convaincante la thèse que Brecht résistait au contenu des pièces du grand barde, mais qu'il admirait la forme et les structures qui permettent aux spectateurs de prendre position dans les débats soulevés. Le travail de Rossi souligne les influences épiques, de source médiévale, sur l'œuvre shakespearienne et celles des autres dramaturges de la Renaissance anglaise.

Joël Beddows

Université de Toronto

The Drama Review, vol. 40, n° 1 (printemps), n° 2 (été), n° 3 (automne), n° 4 (hiver), 1996

Le premier numéro de 1996 de la revue *The Drama Review* traite, prioritairement, de l'évolution historique et du développement actuel du théâtre cubain.

Manteca d'Alberto Pedro Torriente, traduite en anglais par Christopher Winks, y est reproduite intégralement et est suivie de cinq articles portant sur des pratiques et des spectacles cubains actuels. Dans l'article « Evolutionary theatre in contemporary Cuba : Grupo Teatro Escambray », Judith Rudakoff évoque le stage qu'elle a fait au sein de ce collectif de théâtre, fondé à la Havane en 1965. Dans une perspective historique, elle examine le contexte social à l'intérieur duquel se sont depuis inscrits tant le mode d'expression que les modalités de travail du groupe. Parmi les autres articles de ce numéro, figure une entrevue de Barbara Seyda avec Sydné Mahone, directrice du Cross Theatre Company au New Jersey. Mahone décrit la situation d'auteurs dramatiques noirs et du théâtre afro-américain dans la culture dominante aux États-Unis.

Le deuxième numéro propose d'abord deux articles sur la théâtralité de phénomènes humains : le premier, de Mark Fearnow, porte sur les pendants publics à l'époque coloniale aux États-Unis, en 1741, et le deuxième, de David Shultz, examine le procès d'Oscar Wilde et, du coup, celui de l'homosexualité à la fin du XIX^e siècle. Puis suivent des articles sur deux expériences théâtrales communautaires, « Eco-theatre, USA : The grassroot is greener » et « Out of control in Colquitt : swamp gravy makes stone soup », signés par Downing Cless et Richard Owen Geer respectivement.

Le troisième numéro est entièrement consacré à la radio et au son dans un contexte expérimental. Dans l'introduction, « Radio icons, short circuits, deep schisms », Allen S. Weiss explique les paramètres gé-

néraux à la base du choix des articles qui interpelle les chercheurs intéressés aux rapports entre la voix et le corps, aux technologies de la communication et aux manifestations radiophoniques marginales.

Dans le quatrième numéro, l'article de Jill Dolan, intitulé « Producing knowledge that matters : practicing performance studies through theatre studies », ouvre la voie aux quatre articles suivants. Dolan s'inquiète de la récupération actuelle par le système universitaire des discours progressiste et activiste. Son intérêt pour la féminité et le corps l'a conduite à élaborer une pédagogie du jeu, « une approche corporelle à l'apprentissage ». Marcy J. Epstein, Lucy Baldwyn, Barbara Carlisle et Gerry Harris abordent ensuite, sous des angles différents, le sujet de la représentation du langage corporel féminin au théâtre. Pour sa part, William Alexander signe un essai traitant d'une expérience d'échange culturel théâtral avec des personnes en milieu carcéral ; le texte est suivi de deux articles sur les voyages de Thomas Riccio, acteur et professeur à l'Université d'Alaska-Fairbanks, qui, accompagné de quatre acteurs zoulous et d'un percussionniste danois, a fait une tournée de spectacles de rue dans la province de Natal, en Afrique du Sud. Le dernier numéro se termine par les commentaires de Lisa Wolford sur la pièce *Action*, réalisée sous la direction de Thomas Richards et de Jerzy Grotowski et présentée par le Workcenter à Pontedera, en Italie. Wolford y décrit *Action* avec une grande précision.

Élisabeth Couture
Université Laval

Theatre Journal, vol. 48, n^{os} 1, 2 et 3, 1996
Theater, vol. 26, n^o 3 ; vol. 27, n^o 1, 1996
Theatre Survey, vol. 37, n^{os} 1 (mai) et 2 (novembre), 1996

Theatre Journal (publié par la John Hopkins University Press en collaboration avec l'Association for Theatre in Higher Education), *Theater* (publié par Yale School of Drama/Yale Repertory Theatre) et *Theatre Survey* (publié par la American Society for Theatre Research) témoignent en 1996 d'un désir grandissant d'élargir le champ des recherches théâtrales dans les universités américaines. Toutes ces revues parlent des théâtres contemporains de l'Europe de l'Est et manifestent un certain intérêt pour des spectacles tels le cirque, le théâtre populaire et le théâtre de rue. Cet élargissement du champ des études théâtrales se traduit par l'ajout de nouvelles approches à la recherche. Fortement influencées par le « new historicism », ces revues se préoccupent à différents degrés de la relation entre les théâtralités et les sociétés qui les engendrent.

Theatre Journal s'intéresse beaucoup au lien entre la théâtralité et la vie quotidienne, tissé dès le numéro 1, dans « Performance and Metaphor », de Bert O. States, connu pour son travail sur la phénoménologie du théâtre. De l'avis de States, « performance » est utilisé en anglais depuis trente ans pour contourner des définitions trop étroites du « théâtre » et il se demande si les maintes utilisations actuelles de ce mot ne risquent pas d'élargir sa définition au point que toute action humaine pourrait

se loger sous son enseigne. States conclut que « performance » est très souvent utilisé de façon métaphorique et que les chercheurs devront inventer jusqu'à 14 termes pour mieux tenir compte des différentes sortes d'actions qu'ils sont appelés à analyser. Dans le numéro 3, Jeffrey D. Mason relève ce défi en proposant de distinguer entre « social performance » et « artistic performance », avant de se lancer dans une analyse des foires de rue dans les villes américaines contemporaines. Dans ce sens, on peut peut-être conclure que c'est l'approche critique privilégiée dans les articles de *Theatre Journal* qui contribue plus que tout autre chose à résoudre le problème que States soulève. Dans le numéro 1, on retrouve des articles sur les femmes acrobates en tant que symbole de liberté féminine, sur la théâtralisation du corps gay, sur la relation entre les mises en scène des pièces de Henrik Ibsen et les manifestations en faveur du vote pour les femmes en Angleterre au début du siècle, et une analyse de l'importance de la foi des Américains dans leur système judiciaire pour la réception de *Angels in America*, articles qui font tous appel à un sens différent.

Theater et *Theatre Survey* diffèrent surtout par l'accent mis sur la représentation théâtrale proprement dite. Dans le cas de *Theater*, l'élargissement du champ d'étude semblerait s'opérer par le genre et les artistes que l'on met en lumière. On y voit un intérêt marqué pour l'avant-garde et pour les théâtres des régions peu représentés dans le « mainstream » américain. Ainsi, *Theater* inclut une discussion impor-

tante sur le théâtre en Afrique du Sud et en Europe de l'Est dans son numéro de 1996. Quant à *Theatre Survey*, elle ressemble plus à une revue traditionnelle d'histoire de théâtre. Ce qui est intéressant ici, c'est le choix fréquent de pièces et de théâtres non canoniques. Par exemple, le numéro de mai comprend des articles sur l'interprétation de Shylock au théâtre yiddish et sur le corps dans la pensée de Hildegard de Bingen ; le numéro de novembre comporte des articles sur des aspects du théâtre populaire des Noirs américains, notamment une forme de danse dite « cakewalking », et l'annulation d'une production de *Lysistrata* par le Federal Theatre Project.

Catherine Graham

Université McGill

Journal of Dramatic Theory and Criticism,
vol. 11, nos 1 et 2, 1996-1997

Performing Arts Journal, vol. 8, nos 1, 2 et
3, 1996-1997

Les corps en scène, plus précisés-
Lement le social et le performatif, servent de ligne conductrice dans le premier numéro du *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Dans l'article de Colin Counsell, le corps social est perçu comme un témoin de l'espace-temps dans lequel il s'inscrit. L'auteur observe une corrélation entre la représentation déstabilisatrice de l'espace et du regard au théâtre et la doxa culturelle en vigueur au même moment. Le

corps social est aussi abordé dans l'article d'Anne Davis Basting qui met en valeur le caractère multigénérationnel du corps des femmes dans *Crystal Quilt*, une performance de Suzanne Lacy. Le corps politique nationaliste constitue un autre aspect du corps social examiné dans ce numéro. À travers les mises en scène subversives et comiques d'Albert Boadella, Jill Lane fait état du corps politique catalan et de sa capacité à gérer la critique. Philip Weller, quant à lui, étudie le comique, mais dans le contexte des théories de la réception. Oliver Gerland ouvre l'examen du corps performatif en retraçant la manière dont le sociologue Max Weber théâtralisait ses dépressions nerveuses, à travers la pièce *John Gabriel Borkman* de Henrik Ibsen. Weber, explique Gerland, tente de se soustraire de la réalité en projetant son corps réel dans un univers de fiction. Hollis Huston prolonge cet examen du corps performatif, dans une perspective du jeu cette fois, en revendiquant l'autonomie de l'acteur. Il examine les modalités de cette autodétermination à la lumière d'une série de relations : dramaturge/acteur, corps/esprit, peau/chair, acteur/spectateur, etc.

Trois grands axes orientent le deuxième numéro : l'histoire des femmes, le réalisme et la théorie. S'appuyant à la fois sur la critique sociohistorique et socio-sexuelle (*gender*) féministes, Barbara Darby procède à la réhabilitation de Frances Burney, une dramaturge anglaise du XVIII^e siècle dont les pièces pointent et dénoncent la hiérarchie sociosexuelle dans la société de l'époque. Dans une optique féministe, Jeanne Klein, Gayle Austin et Su-

san Zeder tiennent un dialogue à travers lequel elles se penchent sur différentes représentations de la fille et de la femme dans le théâtre pour jeunes de Zeder. Quant au réalisme, Grant Sterling décrit la manière dont l'emploi du carnavalesque dans le théâtre de Joe Orton donne lieu à un réalisme grotesque. Judy Lee Olivia, elle, interroge les préceptes du réalisme en tant que metteuse en scène. Par le biais d'une mise en scène de *The Secret Rapture* de David Hare, elle trace le portrait d'une « nouvelle *praxis* esthétique » qui reflète le caractère disloqué et non linéaire du texte dramatique contemporain. Les autres articles de ce numéro soulèvent diverses questions théoriques, notamment celles de la mémoire, de la phénoménologie et du métathéâtre.

En ce qui concerne le *Performing Arts Journal*, le premier numéro juxtapose deux courtes pièces de Mina Loy et un monologue de Heiner Müller à des articles sur ces dramaturges. Julie Schmid soutient que le théâtre de Loy s'inscrit non seulement dans une interrogation du féminisme, mais aussi dans une remise en question du futurisme et de sa glorification de la technologie. Chris Salter, lui, fait le bilan du théâtre berlinois cinq ans après la réunification de l'Allemagne. Selon lui, il s'opère un processus généralisé d'oubli et d'effacement du contexte sociopolitique qui était naguère le moteur du théâtre est-allemand. Le théâtre, le nationalisme et la désintégration de l'ancienne Yougoslavie constituent les sujets élaborés dans le deuxième numéro. Une série de six articles, dont deux témoignages, fait état des bouleversements

culturels et politiques dans cette région. Dans le troisième numéro, on s'arrête sur le multimédia, plus exactement sur la vidéo. Trois critiques, Larry Qualls, Barbara London et Antonella Pelezzari, se penchent sur l'emploi de cette technologie dans la performance contemporaine. Ils soulèvent des questions d'identité raciale, sexuelle et nationale, surtout, illustrant par là que la vidéo contribue à créer un espace-temps foncièrement hétérogène, propice à la pluralité identitaire.

Shawn Huffman

Université du Québec à Montréal

Essays in Theatre/Études théâtrales,
vol. 14, n° 2 ; vol. 15, n° 1, 1996

Chacun des numéros d'*Essays in Theatre/Études théâtrales* contient des articles sur des sujets variés : l'histoire du théâtre, l'analyse textuelle, la critique de performance, le genre/la sexualité, le post-colonialisme et la théorie critique et inclut des comptes rendus. Malgré cette diversité des sujets, la revue reflète une tradition théâtrale occidentale. Des articles sont occasionnellement publiés en français.

Le numéro 2 du quatorzième volume est principalement consacré à des aspects du désir tel qu'il s'exprime dans la littérature théâtrale et sur scène. Les deux premiers articles traitent de la notion de *cathexis* et du narcissisme. Le texte de Stephen Bruhm, « Blond ambition : Tennessee

Williams' homographesis », propose une discussion sur les rapports entre l'homosexualité et l'égoïsme, et une exploration des liens entre la créativité et l'homosexualité. L'article de Jeanne-Andrée Nelson, « So close to closure : The selling of desire in Glenngarry Glen Ross », adopte une perspective freudienne de la fonction du désir objectal/narcissique dans la pièce de David Mamet. L'article « Stage images of Cressida's betrayal », de Ronald J. Boling, explore la notion du désir par le biais d'une analyse de l'imagerie scénique dans la pièce de Shakespeare, *Troilus and Cressida*. Enfin, Adrian Kiemander fournit une interprétation lucide des premiers écrits d'Alexandre Dumas père à la lumière de la théorie *queer*.

Le premier numéro du quinzième volume est un numéro spécial intitulé « Shakespeare and postcolonial conditions ». L'introduction de Denis Salter constitue un excellent retour sur la critique dans ce domaine, selon le lieu dont traite la critique. Selon Salter, une attention particulière a certes été accordée à *The Tempest*, mais les études dans ce champ se sont aussi tournées vers *Othello*, *Titus Andronicus*, *Anthony and Cleopatra* et *The Merchant of Venice*. Salter fournit une bibliographie détaillée et il analyse plusieurs domaines de recherche préthéoriques et potentiellement très fructueux. L'article de Joanne Tompkins, « Re-citing Shakespeare in post-colonial drama », examine comment plusieurs dramaturges contemporains se servent des procédés de la pièce dans la pièce et de la répétition de la pièce pour revisiter Shakespeare, déstabiliser le sens et créer

un contre-discours. Melanie Stevenson affirme que le *Lear* d'Edward Bond est aux postimpérialistes ce que *The Tempest* était aux postcolonialistes, à savoir une mise en accusation d'un système politique. Le post-colonialisme et le rapport image du corps/identité sont étudiés à partir de la théorie *queer* dans l'article de Susan Bennett, « Rehearsing *The Tempest*, directing the post-colonial body : Disjunctive identity in Philip Osment's *This Island's Mine* ». Pour sa part, Martin Orkin discute des outils épistémologiques contenus dans les pièces de Shakespeare. Il se demande comment les textes eux-mêmes, au lieu des réécritures ou des autres formes d'appropriation, peuvent éveiller une volonté d'agir chez les Sud-Africains d'aujourd'hui. Alvina Ruprecht, dans « Staging Aimé Césaire's *Une tempête* : Anti-colonial theatre in the counter-culture continuum », contextualise cette reconfiguration de la pièce de Shakespeare, analyse une production jamaïcaine de 1983 et une mise en scène de 1992 à la Martinique. Enfin, Moira Day replace le postcolonialisme dans un contexte canadien par le biais d'une analyse de la politique artistique de Gordon McCall au festival « Shakespeare on the Saskatchewan », entre 1985 et 1990.

Patrick Neilson

Université McGill

(La traduction est de Judith Lavoie, Université McGill)

Canadian Theatre Review, n° 86 (printemps), n° 87 (été), n° 88 (automne) et n° 89 (hiver), 1996

Comme le titre « Performance tirades » le suggère, le numéro 86 replace clairement l'art de la performance dans un contexte d'argumentation et de violence plutôt que dans un contexte d'exploration et de débat. Dans « Confessions of a performance artist », Louis Ethel Liliefeld invite le lecteur à se mettre à la place d'un acteur qui se tient immobile pendant des heures, dans les vitrines des magasins et au coin des rues. L'article « Drag King invasion : Taking back the throne » s'intéresse à des membres de la communauté Drag King du Grand Toronto.

Le numéro 87, « Practising canadian dramaturgy », que Deborah Cottle a dirigé, met l'accent sur la création théâtrale. Dans son introduction, elle divise *grosso modo* la création théâtrale au Canada en trois catégories. La première est décrite comme une pratique dramaturgique traditionnelle. À son avis, de nombreux centres de création théâtrale encouragent le développement de la pièce dite « bien faite » où l'accent est mis sur des personnages bien campés, des dialogues forts, etc. La deuxième inclut des textes créés pour un groupe bien précis. La troisième, la plus intéressante selon elle, met l'accent sur la dramaturgie de la mise en scène, au lieu de faire porter l'intérêt sur le texte exclusivement. Ce numéro affiche de nombreux noms célèbres, de dramaturges canadiens

ou de compagnies associées aux nouvelles pièces canadiennes.

Le numéro 88, «Survivors of the ice age: Forces on the artists/artists on the forces», porte sur le festival et symposium dont il reprend le nom en partie et qui a été organisé par le Primus Theatre à Winnipeg, au mois de mai 1996. Dans ce numéro – qui associe l'époque actuelle à l'époque glaciaire, sur le plan culturel –, on retrouve trois articles sur ce qu'on pourrait appeler «la formation pour survivre». Hélène Beauchamp affirme que le genre de formation qu'une personne reçoit est directement lié au genre de théâtre que cette personne pratiquera. Dans «The Grotowski influence: A reassessment», Lisa Wolford analyse à nouveau les enseignements du maître polonais et en retrace l'influence, à travers Eugenio Barba – l'élève le plus connu de Grotowski –, sur les artistes et les compagnies présents au Festival Survivors of the Ice Age.

Le numéro 89, son intitulé «Judith Thompson: Casebook» l'indique, est constitué d'un dossier sur cette auteure et poursuit le dialogue qu'a entrepris la revue sur les conditions matérielles qui informent le processus, la performance et la perception du théâtre. Quant au dossier, il propose une incursion dans le processus créateur de Thompson, ainsi que dans sa collaboration avec des comédiens, et est complété par des descriptions du travail théâtral sur sa pièce *Sled*, reproduite dans le numéro 87.

Canadian Theatre Review poursuit sa tradition et publie, encore en 1996, une pièce à chaque numéro. *Out for Blood*, des

Clichettes; *The District of Centuries*, de Sean Dixon; *Far Away Home*, de Primus Theatre; et *Tornado* (la nouvelle version scénique), de Judith Thompson.

Myrna Wyatt Selkirk

Université McGill

(La traduction est de Judith Lavoie, Université McGill)

Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada, vol. 17, n° 1, 1996

Shawn Huffman ouvre ce numéro par un article sur la notion d'enfermement au théâtre. À travers une analyse de deux représentations différentes de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette (mises en scène par Pierre Fortin, en 1984, et Alice Ronfard, en 1992) et une mise en scène du *Syndrome de Cézanne* de Normand Canac-Marquis (par Lorraine Pinal, en 1987), Huffman tente d'illustrer «les techniques utilisées par les metteurs en scène pour réaliser l'enfermement relaté dans chaque pièce». Cette analyse, ponctuée de photos tirées de bandes vidéographiques, met en relief les approches hétéroclites des metteurs en scène pour traduire la «cage en scène» et propose «une compréhension théorique de leur fonctionnement».

De son côté, André Loiselle traite du théâtre transposé à l'écran. À maintes reprises dans «Scenes from a failed marriage: A brief analytical history of Canadian and Québécois feature film adaptations of

drama from 1942 to 1992 », il fait allusion à la « force libératrice du cinéma » par rapport au « caractère d'enfermement du théâtre ». Loiselle pose des questions théoriques fort pertinentes sur la nature du théâtre par rapport au cinéma et sur leur (in)compatibilité, tout en détaillant une des caractéristiques déterminantes de la psyché canadienne. On peut toutefois lui reprocher de tenter de combiner, voire de confondre, les perspectives québécoise et « canadienne » en général, lesquelles dénotent une tension qui n'est pas sans rappeler celle qu'il remarque entre le théâtre et le cinéma.

Deux articles traitent de l'influence asiatique dans le théâtre de l'Occident. De fait, il ne s'agit pas d'une influence mais d'un véritable phénomène, selon Elisabeth Lominska Johnson qui propose une étude diachronique de l'opéra cantonais au Canada. Le deuxième article traite de l'influence du taoïsme et du bouddhisme Zen dans la formation de l'acteur dans des conservatoires de théâtre occidentaux. James Forsythe, dans « Spirituality in actor training », tente de voir s'il y a « une relation entre les doctrines spirituelles d'autres cultures et la formation des acteurs ».

Le numéro 2 n'était pas encore sorti au moment de la rédaction de ce compte rendu.

Anthony M. Watanabe
Université de Toronto

Pour des raisons éditoriales, nous n'avons malheureusement pas pu intégrer à notre revue les périodiques suivants : *Modern Drama*, *New Theatre Quarterly* et *Theatre Research International*. Nous tenons néanmoins à signaler la parution en 1996 de quelques numéros spéciaux, notamment : « Lesbian/Gay/Queer Drama » (*Modern Drama*, vol. 39, n° 1, sous la direction de Hersh Zeifman) et « Form and Performance » (*Modern Drama*, vol. 39, n° 4, co-dirigé par David Blostein et Josette Féral) ; « Cultural Identities » (*Theatre Research International*, vol. 21, n° 1, sous la direction de Helen Peters) et « Aspects of Francophone Theatre in the Americas and Africa » (*Theatre Research International*, vol. 21, n° 3, sous la direction de Kevin Elstob).

NOTICES BIOGRAPHIQUES

SERGE BERGERON est spécialisé dans l'analyse de l'adaptation théâtrale et est étudiant au doctorat à l'Université Laval, où il prépare actuellement une thèse dont le titre sera « Michel Tremblay adaptateur : d'Aristophane à Paul Zindel ». Il enseigne en littérature québécoise au Cégep de Sainte-Foy.

GILBERT DAVID enseigne depuis 1980 la dramaturgie, l'histoire et la théorie du théâtre dans différentes universités du Québec. À compter du 1^{er} juin 1998, il deviendra professeur adjoint en littérature québécoise au Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Critique et essayiste, il a fait porter ses recherches récentes sur les orientations socio-esthétiques du théâtre québécois du xx^e siècle. Depuis février 1997, il est président de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET).

JEAN CLÉO GODIN est professeur titulaire au Département d'études françaises de l'Université de Montréal ; il a également dirigé le Centre d'études québécoises de 1977 à 1993. Il a publié de nombreux articles sur le théâtre québécois, auquel il a consacré deux volumes écrits en collaboration avec Laurent Mailhot. Il a été président de la Société d'histoire du théâtre du Québec (SHTQ), de 1975 à 1980, et de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET), de 1995 à 1997. Il prépare, avec Dominique Lafon, un ouvrage sur le théâtre québécois des années 1980.

MADELEINE GREFFARD a fait partie de la troupe des Apprentis-Sorciers et du Théâtre de la Grande-Réplique comme dramaturge et auteure. Professeure à l'Université du Québec à Montréal jusqu'en septembre 1997, elle a fait paraître, en collaboration avec Jean-Guy Sabourin, *Le théâtre québécois* (Boréal, 1997).

YVES JUBINVILLE est professeur de français au Collège Édouard-Montpetit. Il complète actuellement une thèse de doctorat sur le prologue dramatique dans le théâtre français du XVIII^e siècle, sous la direction de Martine de Rougemont (Paris III-Sorbonne-Nouvelle). Il bénéficie de l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada.

HÉLÈNE LALIBERTÉ est étudiante au Doctorat en littérature québécoise, spécialisation théâtre, à l'Université Laval. Elle poursuit actuellement des recherches sur les manifestations de l'espace dans le texte dramatique. Sur Internet, dans le magazine culturel électronique *Sur scène*, volet ville de Québec, elle signe la chronique « Laliberté au théâtre ». Comédienne et écrivaine à ses heures, elle a reçu le premier prix à un concours universitaire d'écriture dramatique pour sa pièce *L'impasse du gouffre*, publiée en 1996, dans la revue *Imagine...*, et le troisième prix au concours du Cercle d'écriture de l'Université Laval (Ceula) pour sa nouvelle *La dernière religieuse* publiée, en 1997, dans *L'écrit primal*.

JEAN-MARC LARRUE est professeur de théâtre au Collège de Valleyfield. Historien de théâtre de formation, il est spécialiste en théâtre au Québec et a consacré divers ouvrages et articles à ce sujet dont *Les nuits de la « Main »* (VLB, 1993, en collaboration avec André-G. Bourassa), *Le Monument inattendu : le Monument-National, 1893-1993* (HMH Hurtubise, 1993), *Le théâtre yiddish à Montréal* (Éditions JEU, 1996). Il est membre du Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique (GRAFICS).

YVES RAYMOND est comédien, metteur en scène, concepteur multimédia, auteur, compositeur et interprète. Diplômé de l'Option-Théâtre du Cégep Lionel-Groulx, section interprétation, il a obtenu une Maîtrise en art dramatique à l'Université du Québec à Montréal en 1995. Il termine présentement la rédaction d'une thèse de doctorat sur la sémiologie théâtrale. Il est membre du comité de rédaction de la revue *Théâtre – Les Cahiers de la maîtrise*.

L'Annuaire théâtral 23

Sommaire

Les crises comme jalons de l'histoire • **Chantal Hébert**

DOSSIER

QUÉBEC, 1930-1950 : ASPECTS D'UNE SORTIE DE CRISE

Signaux contradictoires d'un théâtre renaissant • **Gilbert David**

Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières

• **Jean-Marc Larrue**

L'offensive du théâtre théocentrique. Le messianisme des clercs
entre la Crise et l'après-guerre • **Gilbert David**

Le théâtre à la radio : un facteur de légitimation et de redéfinition

• **Madeleine Greffard**

L'Équipe (1942-1948) de Pierre Dagenais • **Jean Cléo Godin**

La traversée du désert. Lecture discursive

des *Cahiers des Compagnons* (1944-1947) • **Yves Jubinville**

DOCUMENT ARCHIVISTIQUE

AUTOUR DE LA CATHÉDRALE... (1949) DE JEAN DESPRÉZ

PRATIQUES & TRAVAUX

Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique

• **Hélène Laliberté**

L'adaptation de *Mistero Buffo* de Dario Fo par Michel Tremblay :
un agent de mutation culturelle • **Serge Bergeron**

NOTES DE LECTURE

REVUE DES REVUES