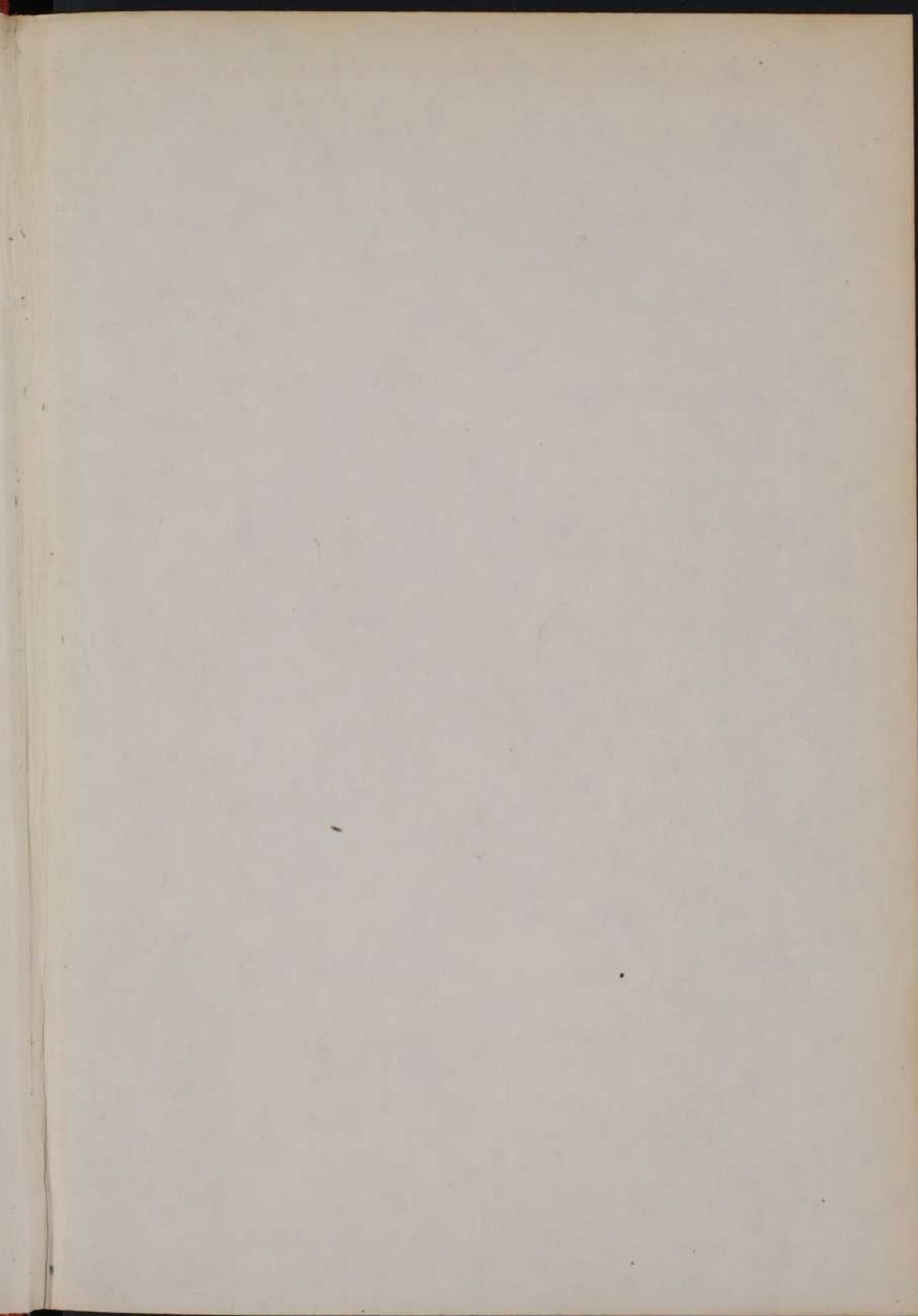
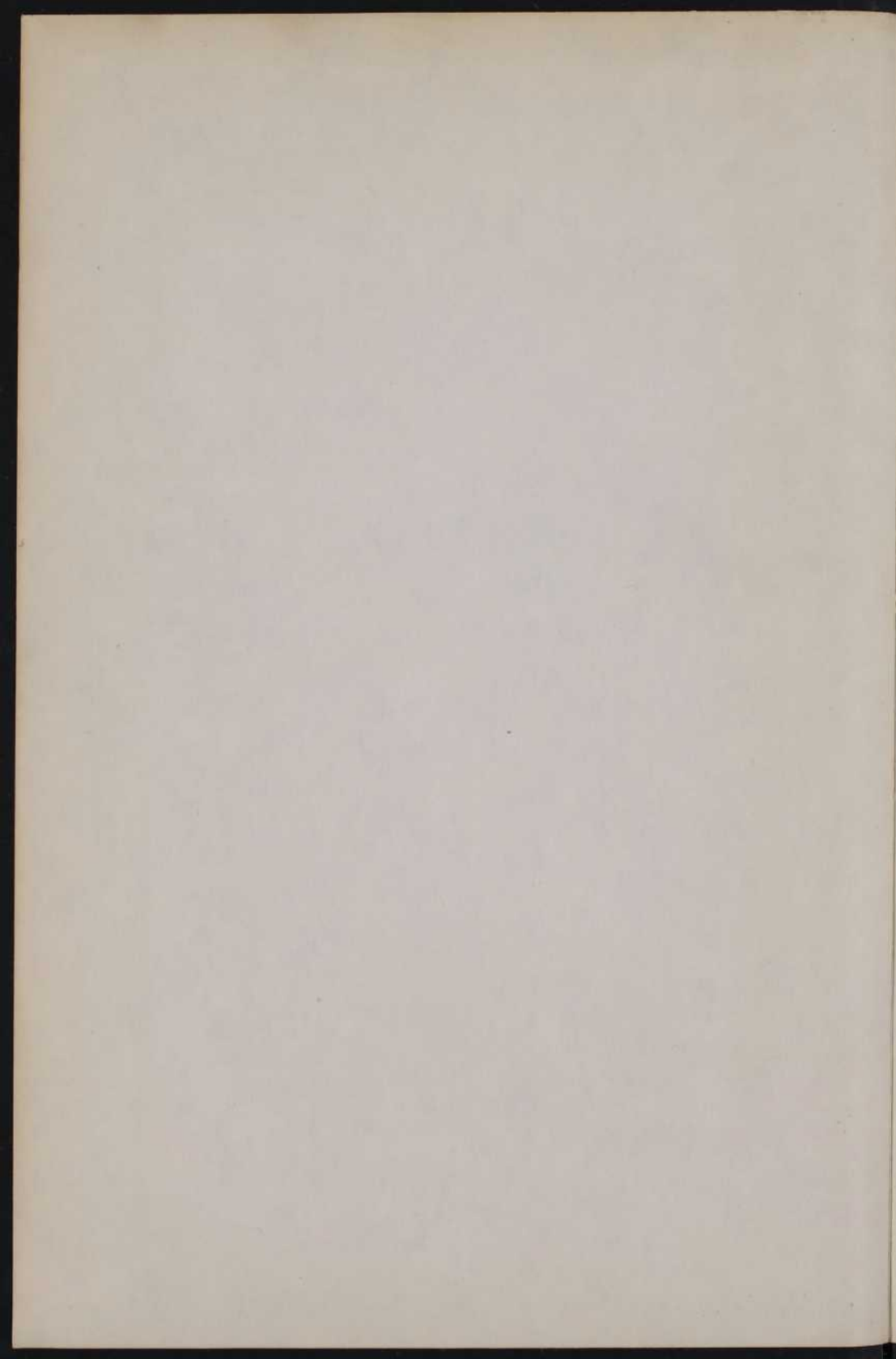
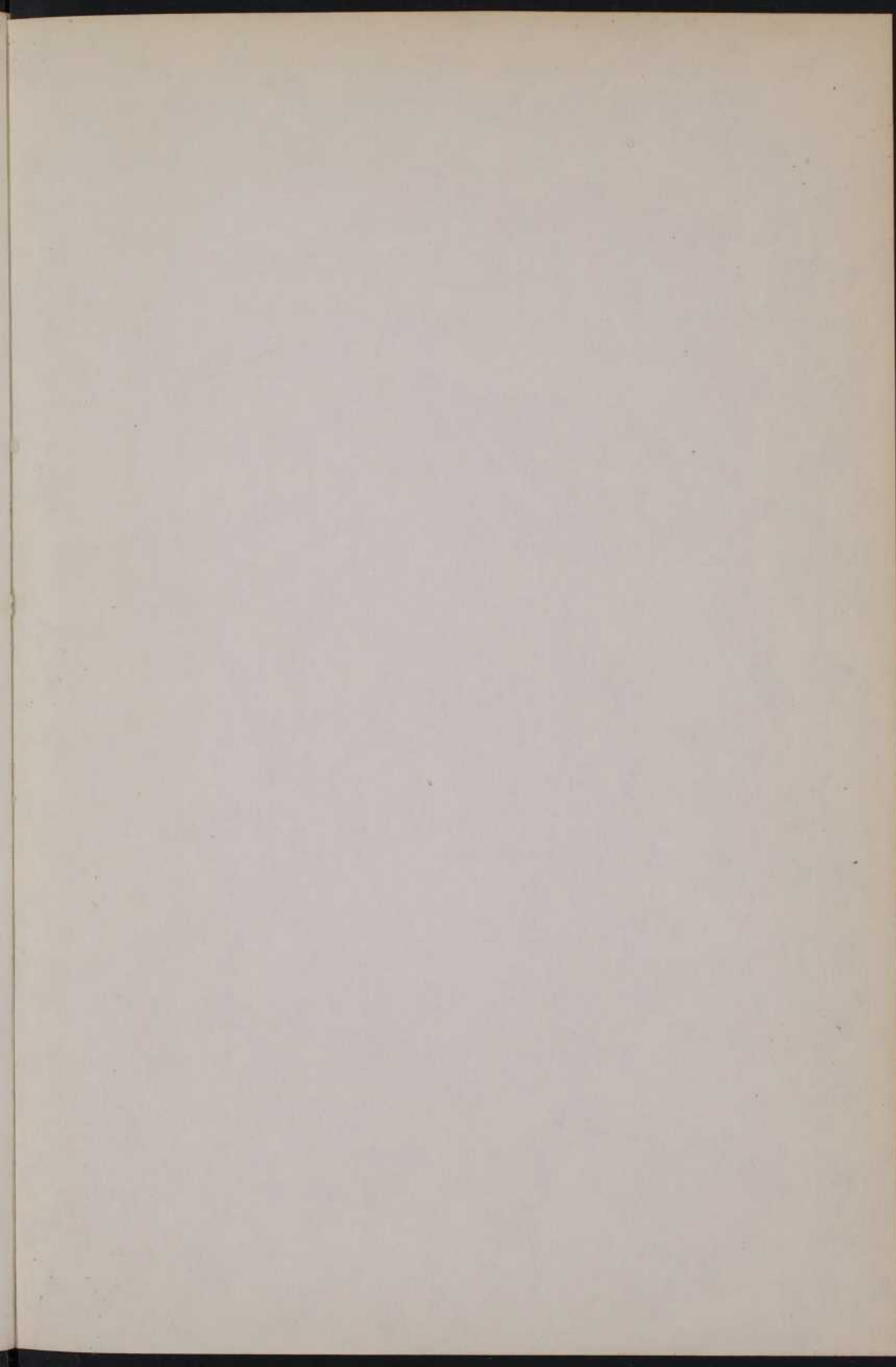
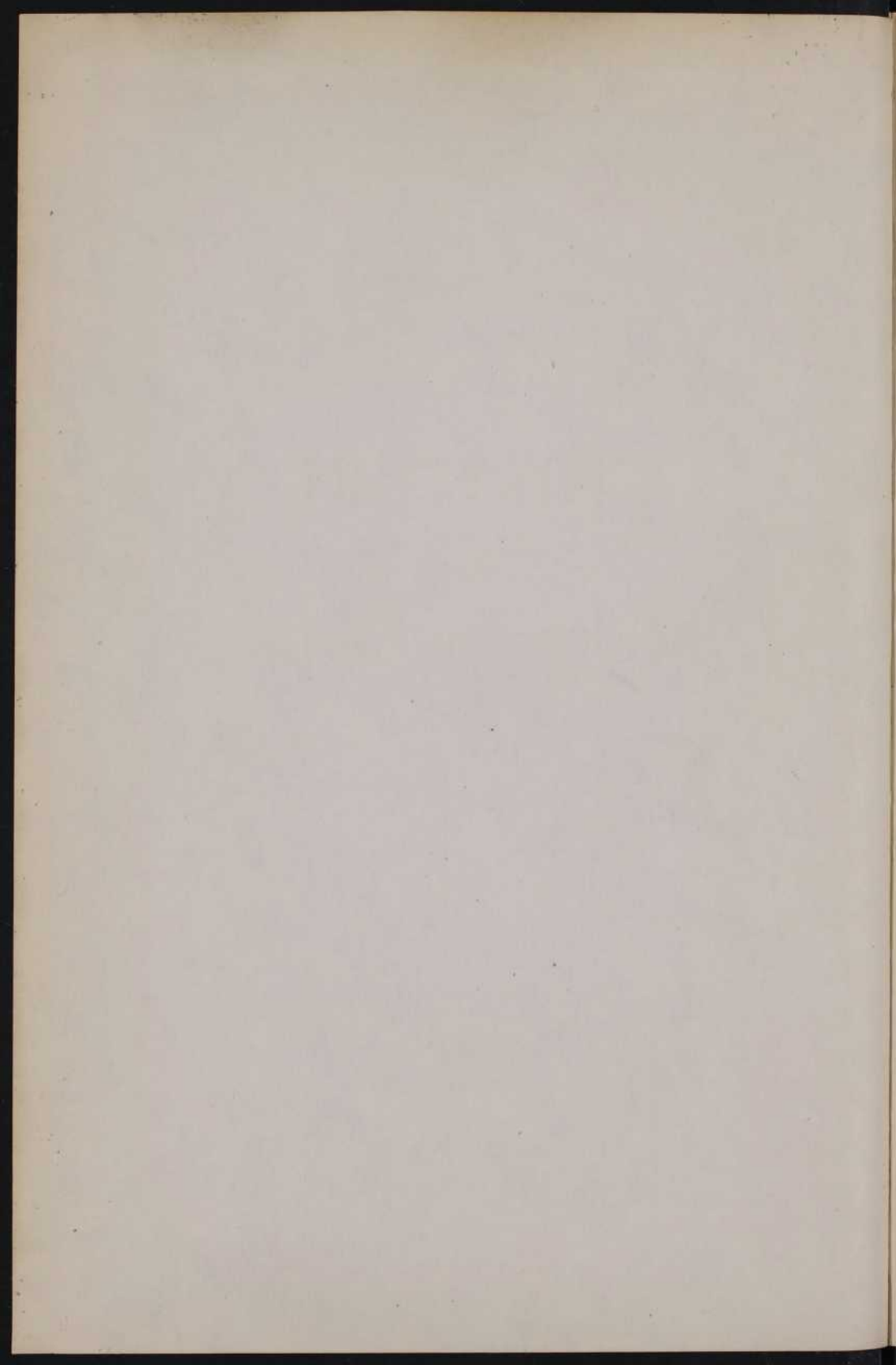










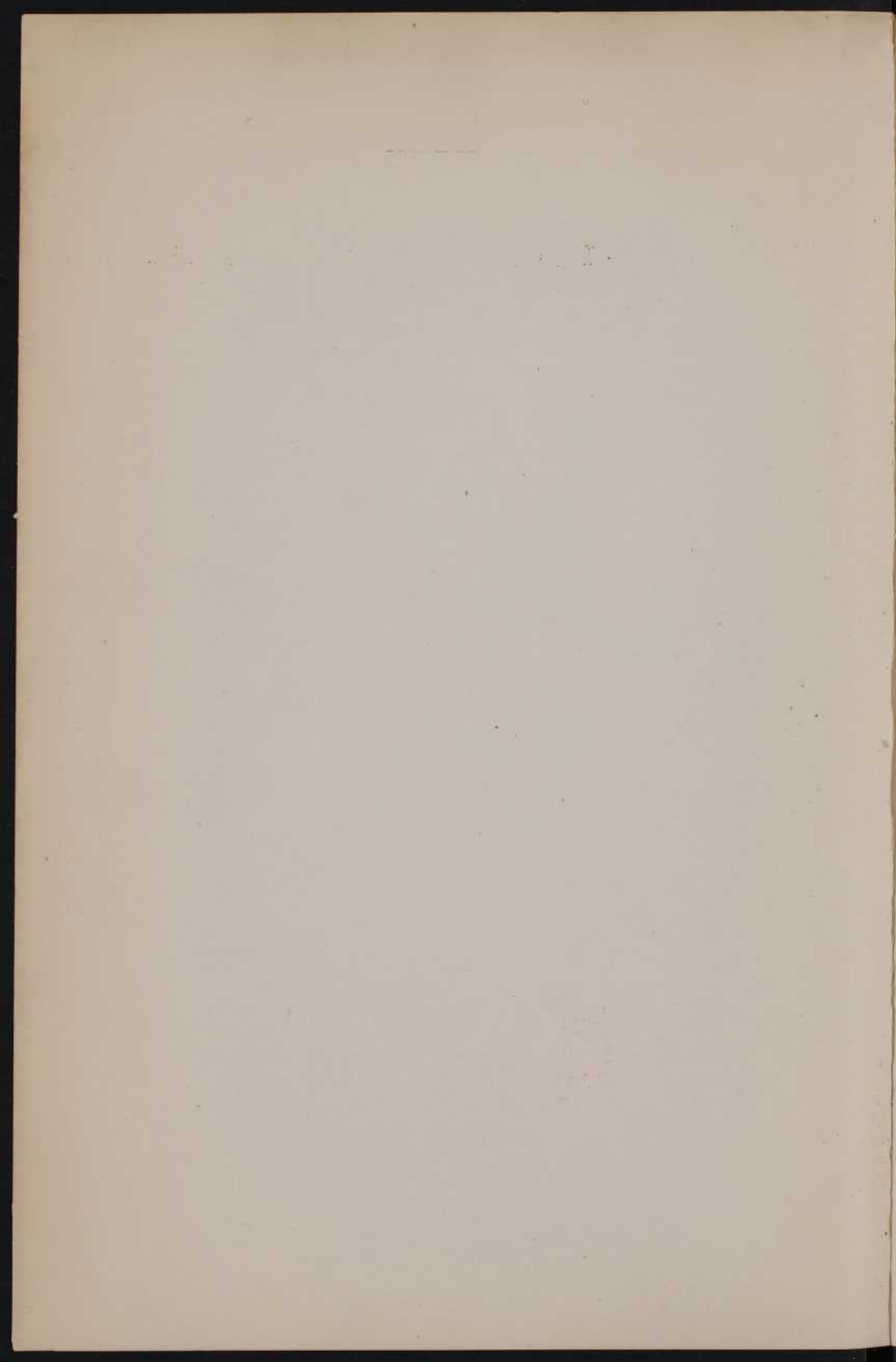


LÉOPOLD HOULÉ
DE LA SOCIÉTÉ ROYALE DU CANADA

L'HISTOIRE
du
Théâtre au Canada



6168

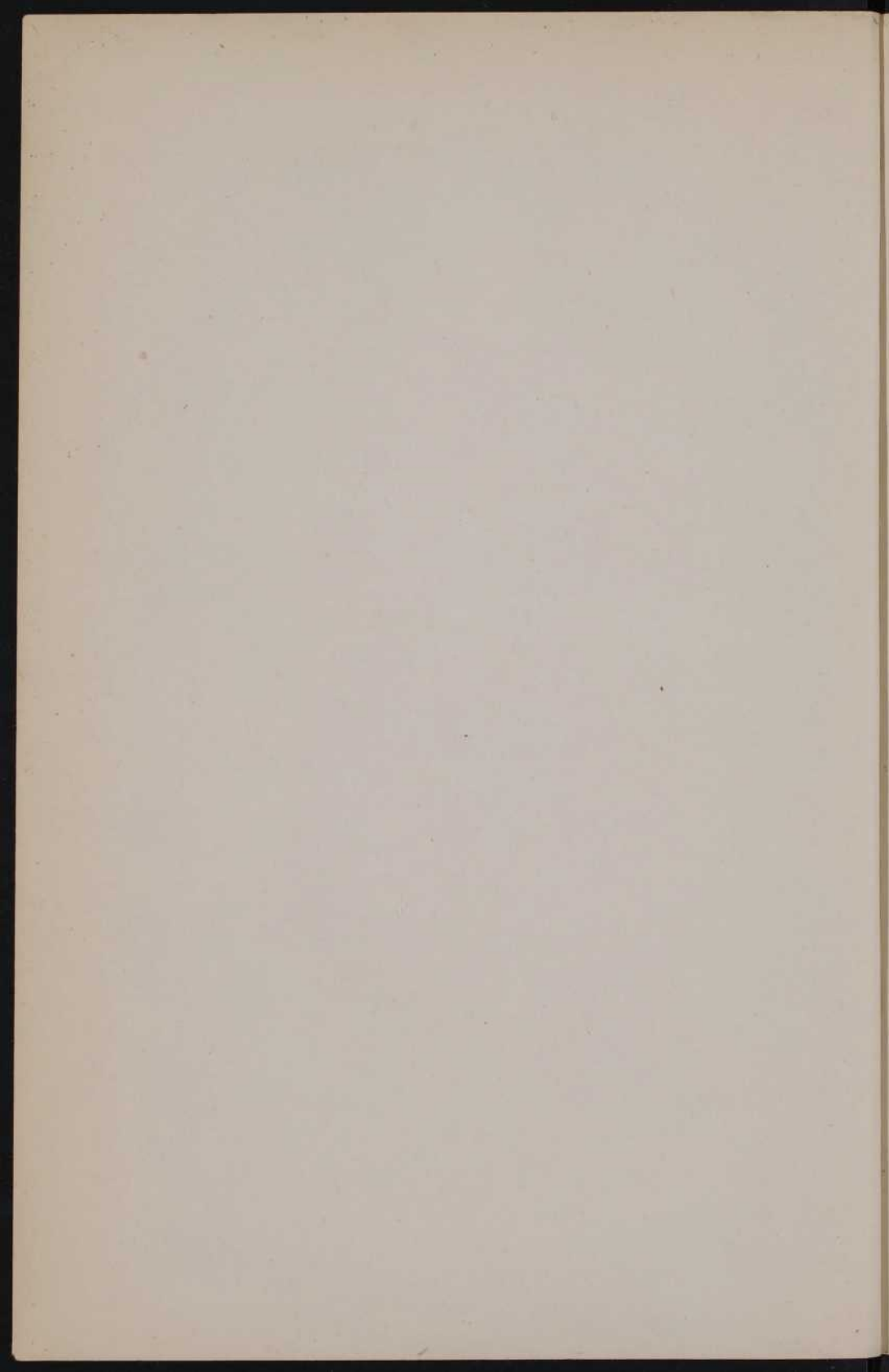


1) Notre théâtre - Histoire de sa fondation

par Emest Tremblay

chez Le Terrain - juin 1909 -

205 - 214



L'histoire du Théâtre au Canada

Pour un retour aux classiques

Du même auteur

Le Presbytère en Fleurs, trois actes, (Editions Albert Lévesque). Couronné par l'Académie Française.

Matines et Laudes ou *Du Bal au Cloître*, théâtre avec étude sur les spectacles au Canada. (Editions Bernard Valiquette)

Clinique des Mots (Radio-Canada) Edition épuisée. Réimpression sous peu.

Le député de l'Ungava, comédie en trois actes, *Monsieur ne danse pas ?* ou *Grabouillet*, comédie en trois actes, *Lili reçoit*, comédie en un acte, *Bien fol qui s'y fie*, deux actes, *Mademoiselle Sténo*, deux tableaux, etc. (textes dactylographiés).

— * —

Des chapitres de cet ouvrage ont servi à la thèse de l'auteur sur le théâtre classique au Canada, thèse soutenue à l'Université Saint-Joseph du Nouveau-Brunswick pour le doctorat ès lettres.

LÉOPOLD HOULÉ, M.A., D. ÈS L.

DE LA SOCIÉTÉ ROYALE DU CANADA
LAURÉAT DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE
OFFICIER D'ACADÉMIE
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE (FRANCE)

L'HISTOIRE du Théâtre au Canada

Pour un retour aux classiques



25 est, rue Saint-Jacques
MONTREAL
1945

PNV
2301
H68

Liminaire

Le théâtre classique, au cours littéraire, à la séance académique, s'affirme nécessaire à l'épanouissement des choses de l'esprit. A la scène, il devient pour le grand public une leçon, une morale, une esthétique. Il constitue avec les oeuvres gréco-latines auxquelles il s'apparente par des origines communes, la somme de l'homme de culture. Il est pour tous une valeur. La réaction contre le fléchissement des études, contre l'individualisme, contre un matérialisme envahisseur, contre l'inquiétude, contre un scepticisme railleur, bref contre toutes les caractéristiques d'une dégénérescence morale, n'explique pas autrement que par un acte providentiel, le retour des esprits à ces professeurs d'énergie que furent Corneille et Racine, à ce flagellateur que fut Molière.

Sociétés et revues proclamaient encore peu de temps avant la dernière guerre, au nom de la conscience enfin ressaisie, l'urgence et la nécessité de ce retour.

Il est vrai que les tenants de l'orthodoxie classique ont veillé fidèlement et combattu sans cesse. Il est vrai encore que s'ils ont tenu, c'est qu'ils sont d'une terre où l'on n'admet ni les abdications, ni les reculs, ni les lassitudes, ni les trahisons.

Les disciplines et les gestes d'une jeunesse héroïque au cours des deux grandes guerres ne découlent ni de quelque illusoire altruisme enseigné par un petit maître de la sociale laïque ni d'une sombre fatalité mais des sources mêmes d'une vie active, réfléchie et enrichie de tous les dons. Ces dons sur

lesquels personne n'aura de prise sont ceux que lui assure une solide formation. Tout ce que la culture classique lui apportera de beauté et de lumière aura de lointaines répercussions dans tous ses actes : elle le marquera du signe de la prédestination. Au fait, de ceux qui postulaient le grade d'officier, de ceux qui aspiraient à jouer un rôle de chef, on exigeait des preuves de cette formation. L'état-major avait donné le mot d'ordre.

Nos éducateurs et nos stratèges sur le plan politique et économique, tous ceux à qui nous devons d'être nous-mêmes auraient succombé tantôt sous les doléances tantôt sous les plus alléchantes promesses d'éléments assimilateurs, ne fût-ce leur formation intellectuelle; ils n'ont vu dans les démonstrations de l'utilitarisme que des mirages. Cette formation leur est venue de ces professeurs d'énergie, de ces psychologues au verbe éclatant que furent les pères de la tragédie.

La vie publique, autre champ de bataille, s'accommoderait mal de chefs dont la préparation n'aurait consisté que dans la fréquentation des clubs politiques, dans l'acceptation complaisante du sophisme, dans la lecture d'articles d'une presse partisane le plus souvent indigeste, de chefs, dis-je, dont tout le talent consiste dans la facilité verbale. Des primaires, il est vrai, réussissent à se hisser au sommet. Mais ils éprouvent à côté du voisin élevé dans les sciences et dans les arts comme un sentiment de déséquilibre, et si on veut, comme une sensation de vertige.

Le miracle canadien

Qu'est-ce que le "miracle canadien", si ce n'est cet atavisme, cumul de tous les courages, de toutes les énergies, de toutes les forces sans cesse rebondissantes des découvreurs, des

bâisseurs, des missionnaires, de cet atavisme dont l'Acadie, par exemple, est la preuve émouvante entre toutes, de cet atavisme qui a su engendrer le génie de Corneille, l'art de Racine, et motiver les colères de Molière, l'atavisme, force invincible.

La science et la vertu de courage ne vont pas l'un sans l'autre. Au pleutre qui par aptitude à la profanation et dans un relent de soupeur osera prétendre que Polyeucte ou Titus est un fou ou qu'Andromaque ou Pauline est une immorale, il n'appartiendra plus qu'à considérer les mœurs et les arts comme une fumisterie, le devoir et ses disciplines, comme une tyrannie.

La médiocrité s'affiche abondamment farcie de toutes les sentences pompeuses, à défaut de critères, d'une cabale qui, depuis 1900 en France et parfois même au Canada, conduit le bal contre les classiques du rythme et de l'harmonie, contre les clartés de l'intelligence et partant des principes d'ordre.

Si les classiques ne sauvent pas contre un mauvais destin, dont ils ne sont pas d'ailleurs les artisans, ils contribuent cependant au salut de l'esprit. Ils se sont érigés sans cesse contre les partisans des réformes outrancières du haut enseignement et contre les satisfaits de l'incuriosité intellectuelle. Leur résistance fut effective. Les jeunes gens qui se sont obstinément refusés à cette doctrine de pis aller ont été maintes fois mis en garde par les théoriciens de l'opportunisme, sous prétexte qu'avec les mœurs et les obligations d'ordre matériel actuelles, ils allaient compromettre leur carrière et entrer dans la vie sans autres armes pour se défendre que leurs livres de rhétorique. "Les classiques et leur théâtre, prônaient les réalistes, fief des rêveurs!" . . .

Et pourtant la plupart des officiers qui ont accompli tant

d'exploits dans le ciel d'Europe se sont formés à la morale de ces opiniâtres que furent les défenseurs d'un Corneille, d'un Racine, d'un Molière, d'un Musset ou d'un Claudel. Les traits de courage abondent chez eux dont l'exemple sera toujours suivi par leurs frères cadets qui se penchent à l'heure de l'étude sur les vers des grands poètes tragiques pour comprendre le mystère de la vertu du courage et se nourrir des notions des plus sublimes engagements.

Le théâtre est fait pour être joué

Le théâtre est fait pour être joué. Si, comme dit Pascal, "c'est un divertissement qui nous console de nos misères", c'est aussi un art. Pour être fidèle à sa vocation, il doit plaire et savoir plaire, c'est faire profiter.

Sur les bancs du collège, la leçon est profitable mais au théâtre, elle l'est davantage. Elle est excellente. Le théâtre classique ouvre des horizons nouveaux aux profanes. Il les éclaire s'ils ont le sens des valeurs humaines. Certes le monsieur de l'orchestre qui applaudit aux revendications en trois ou quatre actes des tenants de l'individualisme à la Jean-Jacques ne comprendra pas,—ni ne voudra accepter à plus forte raison,—la haute mission des pratiquants de la tradition classique. Il s'en tiendra aux visions que le théâtre naturaliste lui a suggérées, d'une société enfin libre de toute contrainte, de toutes les obligations qui dans l'ordre moral lui apparaissent comme autant de servitudes. L'idée du sacrifice, d'un sacrifice nécessaire et généreusement consenti pour le salut de la cité lui semblera sans doute édifiant mais il n'en trouvera de sens que si elle est appliquée au voisin et comme étant la conséquence du système d'une oligarchie malfaisante. Le monsieur

de l'orchestre au théâtre naturaliste ne comprendra rien à l'esprit de solidarité et niera même l'instinct grégaire de la conservation jusqu'au jour où l'épreuve l'atteindra à son tour.

On ne saurait mettre en cause la chronique dramatique car on n'a jamais représenté sauf dans d'exceptionnelles occasions des spectacles qui pussent lui permettre de nous entretenir de la valeur du théâtre de Racine et de Molière.

Elle n'a donc cultivé qu'un genre celui auquel l'obligeait d'ailleurs l'industrie du théâtre : la formule brutale du donnant-donnant, en d'autres termes, le compte rendu à tant la ligne. Le théâtre suppose pourtant une critique éclairée, consciente de ses obligations morales, rigoureusement elle-même, c'est-à-dire à l'abri des injonctions des chapelles et des sollicitations des impresarios. L'insuffisance de théâtre, a-t-on dit, explique l'absence d'une saine critique. La critique guide et censure au besoin. Or, pendant longtemps, la censure, si curieux que cela puisse paraître, ne s'est guère exercée autrement que par mandements épiscopaux. Au fait, si on veut connaître le caractère des spectacles du temps jadis, on n'a qu'à les lire.

Il est vrai qu'à Montréal, pendant des années, lorsqu'il y avait des plaintes contre le théâtre,—comédie, opérette, ballet,—les autorités municipales confiaient le rôle de censeur et de gardien de la morale à des *policemen* qui mesuraient à la longueur des jupes, si l'on peut dire, la gravité de la faute commise contre la décence. Pour résumer, la critique ou plutôt la chronique dramatique ne date guère que de 1880 et elle se résume à quelques commentaires bienveillants à l'égard des troupes de passage, comme celles de Sarah Bernhardt, de Mounet-Sully et de Firmin Gémier. Aujourd'hui, cependant,

une presse libre permet à des écrivains de s'exercer dans cette voie et ils le font avec une grande sûreté de métier.

Molière

Au commencement du siècle et jusque vers 1850, à Montréal et à Québec, des gens du monde—les théâtres de société—donnaient des spectacles où Molière avait parfois la place d'honneur. Un chroniqueur, en parlant du théâtre français à Québec pourtant chose rare, déclare que c'était encore un moyen de réagir contre les forces enveloppantes de l'élément anglais et de l'élément irlandais avec leurs fêtes et leurs spectacles. Il ajoute que c'était là également un excellent dérivatif pour l'élite qui, faute d'ouvrages littéraires car la loi ne permettait pas de les importer, n'avait que le théâtre pour se retrouver dans l'atmosphère convenable, dans une atmosphère vivifiante.

Les impresarios firent leur enjeu sur l'affaire. C'est à Montréal que surgirent les entreprises théâtrales. Du temps du Théâtre National, de 1900 à 1914, on jouait du mélodrame qui est, comme on l'a dit, la littérature des petites gens, un théâtre de moralité à sa façon, à la façon plutôt des *comics* de nos magazines.

Le théâtre des Soirées de Famille, au cours de son existence,—1898-1901,—a joué *le Médecin malgré lui* et *le Malade imaginaire*, de Molière, pas autre chose des classiques et pourtant ses acteurs constituaient une élite; c'était des hommes de profession et des étudiants.

Au Théâtre des Nouveautés, autour de 1905, on servait aux fines bouches sur un plateau de cristal, comme disait un journal, des mets qu'on ne destine pas au vulgaire, c'est-à-dire

du théâtre littéraire dans un ordre singulièrement agencé. C'est ainsi qu'on plaçait *L'Aiglon* entre la *Marraine de Charley* et le *Contrôleur des Wagons-lits*, *Cyrano* entre *Nos Intimes*, de Sardou et *Don César* de Bazan. Du classique rarement. Cependant, à la Semaine sainte, on revenait à récipiscence en annonçant tantôt *Athalie*, tantôt *Polyeucte*, c'est-à-dire à un moment où les théâtres se vidaient. Sarah Bernhardt avait bien joué *Phèdre*, Segond-Weber et Mounet-Sully, *Oedipe Roi*, Cécile Sorel et Lambert, *Le Misanthrope* et Firmin Gémier, *Le Bourgeois Gentilhomme*, lors de rapides séjours à Montréal, mais cela ne suffisait guère à entretenir le feu sacré.

Les classiques à la radio

Quand Radio-Canada inscrivit au programme de son Radio-Collège, des œuvres allant de Corneille, de Racine, de Molière, à celles de Hugo, de Massenet, de Rostand et de Claudel, la satisfaction fut grande dans le monde de l'enseignement. Avec des comédiens de carrière, ces émissions théâtrales deviendraient et allaient devenir pour les professeurs de belles-lettres et les élèves une démonstration vivante de leurs cours. Les cercles littéraires et artistiques se réjouirent à leur tour car à défaut d'une scène ouverte aux chefs-d'œuvre, la radio officielle, elle, prenait une initiative heureuse entre toutes.

La radio en Angleterre a tourné également ses regards vers le théâtre de la période élizabethaine. Aux Etats-Unis, elle donna des versions anglaises d'œuvres classiques et romantiques, du Molière et du Rostand pour ne citer que ces deux auteurs. Elle fit plus : pour être conforme à l'idée qui avait présidé à l'institution de ce théâtre, elle fit jouer des œuvres

de Sophocle et d'Aristophane. En revenant aux écrivains classiques et romantiques, elle affirmait vouloir lutter contre les tendances de plus en plus grandes du théâtre de négoce au sein des masses. Un équilibre nécessaire, quoi !

A leur tour, des sociétés artistiques de Londres se sont intéressées à cette renaissance et leur expérience fut particulièrement convaincante. Elles dirigèrent vers les usines de guerre, pour distraire l'ouvrier dans ses loisirs, des troupes dont le répertoire était fait d'œuvres de Shakespeare. Les sceptiques s'étaient esclaffés. Les ouvriers des usines trouvèrent les spectacles qu'on leur offrait aussi intéressants que ce qu'on leur avait donné jusqu'ici.

Chez nous, les Compagnons de Saint-Laurent tentèrent le coup. Pour plusieurs, entreprendre une tournée avec *Bérénice* ou *Le Cid*, c'était folie. Pourtant, ils concurrencèrent avec bonheur d'autres troupes dont les spectacles avaient été annoncés à grand orchestre. L'application de la formule néo-classique donna des résultats inespérés.

Pour la formation du goût

On a donc reconnu, après examen de conscience, que les classiques avaient du bon. Dans un travail, il y a quelques années, d'un ministre des Beaux-Arts en France, Paul Boncour,—travail dont nous empruntons l'un des passages,—on y signale le rôle du théâtre classique comme adjuvant dans la formation du goût et du caractère :

“Nous avons un théâtre lyrique incomparable. D'autres ont pu avoir des génies plus lyriques, des cerveaux plus complets : Shakespeare ou Gœthe; aucun pays ne possède un théâtre aussi universel dans l'espace, aussi éternel dans le temps,

qui peut être goûté par tous les pays et par toutes les époques, parce qu'il est fondé sur la seule raison, qu'il est à l'art dramatique ce que les sculptures du Parthénon sont à l'art plastique, quelque chose de définitif et de parfait, qui pénètre d'une émotion d'autant plus intense que l'expression y reste toujours un peu en deça du sentiment qui l'anime, et qu'une passion contenue gonfle les beaux vers harmonieux comme ces jeunes seins qui soulèvent la draperie d'une statue de Phidias.

"Quand on possède une tradition classique comme celle-là, tous les efforts doivent être faits pour la mettre en pleine valeur.

"C'est d'autant plus nécessaire, et le théâtre à cet égard est appelé à avoir un rôle d'autant plus utile, que le fléchissement des études classiques est indéniable.

"Comme si les études classiques n'avaient pas été le fonds solide auquel s'alimenta, durant des siècles, la bourgeoisie française qui fonda la société moderne ! Comme si, au surplus, la tradition classique avait quelque chose à faire avec la politique : elle est la tradition et l'honneur de notre race, la plus haute expression de notre génie ; quel que soit le régime politique qui nous gouverne, quelle que soit la forme sociale sous laquelle nous vivons, le jour où il nous arriverait de rompre avec elle, nous nous diminuerions du meilleur de nous-mêmes.

"Si les tragédies de Racine, de Corneille, si les comédies de Molière sont moins commentées qu'elles ne l'étaient autrefois, si comme on l'affirme, l'enivrement de ces beaux vers ne se confond plus, comme jadis, avec les premiers troubles de la puberté naissante, si même les leçons du professeur doivent manquer un jour pour diriger notre goût vers les sources pures

de notre tradition nationale, qu'au moins, sous une forme moins sévère et plus vivante, le théâtre soit là pour maintenir dans l'ensemble du public un peu de la culture qu'une déplorable tendance tend à faire sortir de nos programmes universitaires."

C'est s'exprimer en éducateur sensé et en patriote. Ces paroles appliquées au théâtre littéraire chrétien ont un sens beaucoup plus grand que ce qu'a voulu faire entendre le ministre français. Il ne s'agit pas seulement d'atteindre l'élite. La Société Radio-Canada et les Compagnons de Saint-Laurent, pour ne citer que ces institutions, ont présenté des chefs-d'œuvre aux gens de tous les milieux, aux bacheliers comme aux autres, à tous ceux qui aiment le théâtre. Parmi ces bacheliers, beaucoup n'apprirent d'une œuvre de Corneille et de Racine que les quelques passages exigés aux examens sans faire cas souvent de l'œuvre même. L'abondance des matières est indigeste, c'est entendu. Mais rien cependant ne pouvait les empêcher, leurs études terminées, de lire les ouvrages dramatiques qu'on leur avait dit être des chefs-d'œuvre. Ce qu'on a été obligé d'étudier et d'étudier à la hâte en face d'un programme déjà chargé n'intéressera guère. Il est indéniable cependant que des jeunes gens dont on admirait au collège ou à l'université le talent et la science n'ont souvent découvert le Cid ou le Misanthrope qu'à un âge avancé, à un moment où la lecture remplace d'autres distractions.

Une révélation

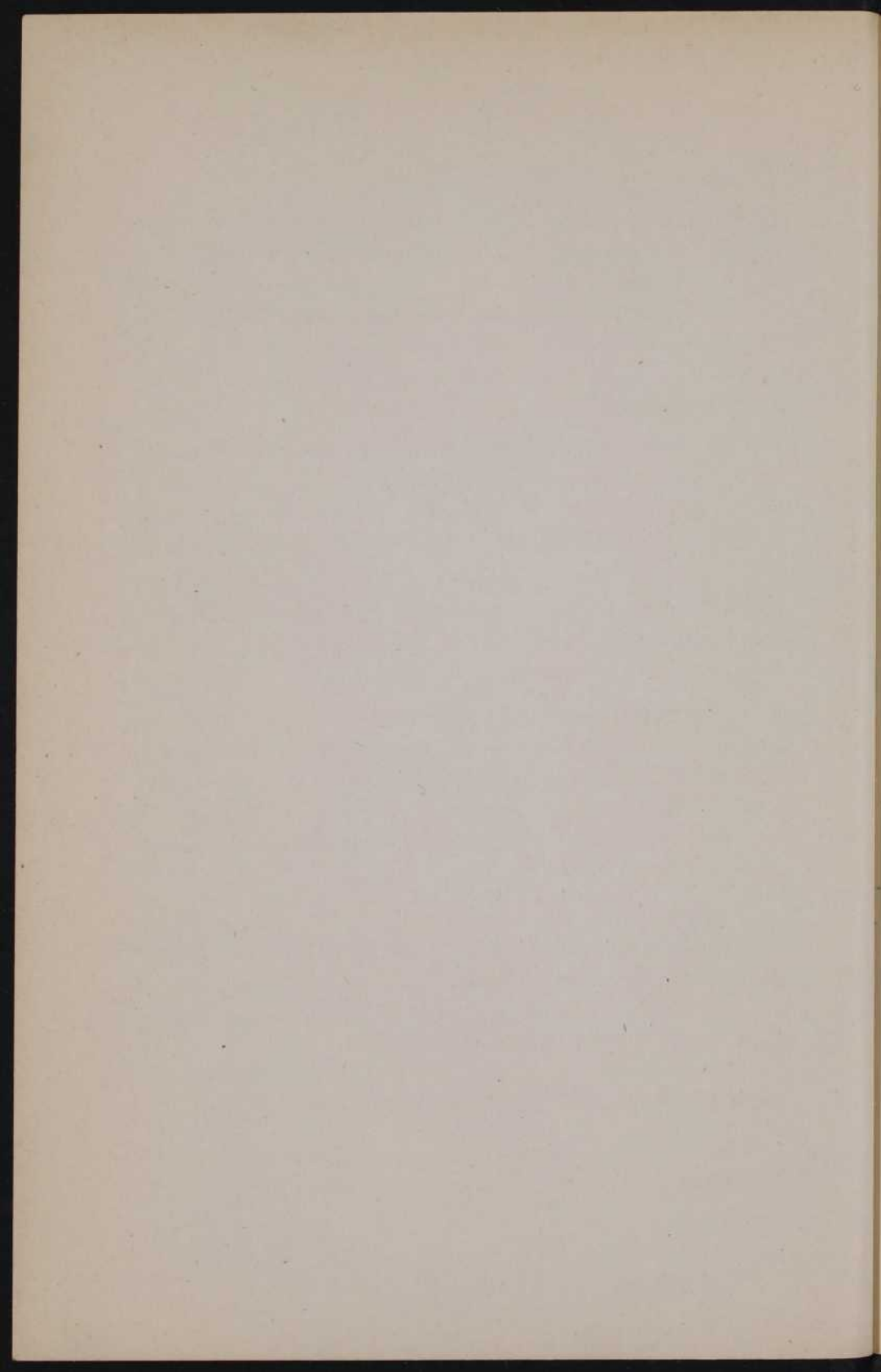
Pour les autres, ceux qui n'ont pas fait d'études, ce fut une révélation. Ils n'ont pas vu dans *Andromaque* ou dans *Célimène* un sujet effarant d'études mais une pièce tout simplement comme ils en auraient applaudi à la scène.

Aujourd'hui donc, avec une civilisation évoluée, les con-

ditions de l'existence deviennent telles que pour ne pas crouler dans une morne banalité, il faut se hâter de mettre à profit,—de savoir mettre à profit,—notre formation gréco-latine dans son expression la plus haute, celle d'un théâtre comme l'ont conçu chez les modernes un Corneille, un Racine, un Molière et chez les contemporains, un Rostand, un Claudel, un Giraudoux, un Ghéon.

Un examen de conscience s'impose. Et c'est l'objet de notre étude en face des oublis d'hier et des espoirs d'aujourd'hui à la lumière du fait historique, examen qui doit porter sur le rôle de la critique, sur l'orientation du théâtre, sur sa valeur éducative et par conséquent sur sa véritable mission que poursuivent dans un chaleureux prosélytisme quelques-uns des nôtres.

*



Le théâtre sous le régime français

Entre les deux guerres, il y eut une mode des grands anniversaires. Tous les prétextes étaient bons. A vrai dire, on se tenait à l'affût de n'importe quel nom que l'on pouvait mettre sur les pavois dès que les mondains, les snobs et les dîneurs éprouvaient le besoin de s'agiter à quelque cause ou autour d'une table.

Il y eut cependant des fêtes élaborées avec discrétion par des animateurs sincères comme, par exemple, celles du troisième centenaire de Racine.

Ne fussent les événements tragiques nés de la dernière guerre, les Moliéristes n'auraient pas manqué de commémorer celui de l'Illustre Théâtre qui, pendant les années 1643 et 1644, révéla, malgré bien des infortunes, le nom que devait prendre Jean-Baptiste Poquelin, celui plus euphonique et plus distingué de Molière.

C'est un nom que l'on voit très rarement sur nos affiches et qui aurait été en quelque sorte oublié si la Société Radio-Canada, par exemple, ne l'avait réintégré au programme de son théâtre classique. S'il occupe une place immense dans les pages de la littérature française, il marque dans nos annales du théâtre, sous le régime français, une date sombre. Il n'a guère été favorisé non plus sous l'autre régime.

La petite histoire nous a raconté comment le gouverneur Frontenac voulut faire représenter Tartuffe, peut-être pour

défier l'évêché, et qui se rendit ridicule aux yeux de Versailles et de sa propre cour en acceptant cent pistoles de Mgr de Saint-Vallier à titre de dédommagement s'il retirait cette pièce.

Nos pères, malgré une rude vie, une vie faite de périls de toutes sortes, savaient rire et chanter. Le Père Charlevoix raconte qu'ils ne perdaient aucune occasion de s'amuser. L'historien A.D. DeCelles fait observer que "le colon normand et picard n'aurait rien voulu sacrifier des coutumes de France susceptibles de donner du charme à l'existence". Ces plaisirs étaient variés. L'arrivée d'un vaisseau devenait une fête. Le retour d'un coureur des bois tenait, avec ses récits, du fantastique. Mais le plaisir le plus recherché, c'était le théâtre. Au fait, Frontenac déclare, d'après les jugements du Conseil supérieur, que "des tragédies avaient été représentées de tous temps dans notre pays". Il est vrai que le théâtre, avec ses spectacles à intervalles fort éloignés, était destiné à des privilégiés comme les gens de la maison du gouverneur et de la bourgeoisie. Il y avait tolérance. Le clergé voyait d'un très mauvais œil les fêtes élégantes données par exemple par Frontenac. Mgr de Saint-Vallier avait déjà attiré l'attention du gouverneur précédent, M. de Denonville, sur la comédie qu'il considérait "plus dangereuse que la danse". Rien dans les mandements de Mgr de Laval n'indique cependant que la société québécoise du temps ait été mise en garde contre les spectacles.

Le premier spectacle

Benjamin Sulte nous dit quelque part que le premier spectacle qui fut donné à Québec devait consister en un feu de la Saint-Jean, le soir du 24 juin 1636, une coutume des Normands. On s'imagine ce qu'a pu être pour les habitants de la

petite ville avides de curiosité l'ignition d'un bûcher qui remplaçait les serpentaux et les fusées des artificiers du Roi. (1)

A vrai dire, le premier spectacle, on le trouve à l'origine même de la colonie. Marc Lescarbot, premier historien de la Nouvelle-France, écrivit et fit représenter sur les flots de Port-Royal, le 14 novembre, 1606, au retour du pays des Armochiquois, du Sieur de Poutrincourt, chef de la deuxième expédition envoyée en Acadie par De Mons, le Théâtre de Neptune, "une gaillardise" en rimes.

Les comédiens n'étaient autres que les membres de l'expédition qui attendaient à Port-Royal. Cette bluette fut publiée dans ses Muses de la Nouvelle-France et plus tard, éditée à Paris par Lescarbot qui en fit hommage à quelque grand seigneur.

(1) Il faut dire que Paris avait créé des charges pour l'entretien des artilleurs en pyrotechnie. A Québec, on pouvait se contenter d'un amas de bois sec et de suif pour illuminer les nuits, un jour de fête, mais à Paris et dans les autres villes du royaume, les sujets de Sa Majesté réclamaient de véritables apothéoses. Aussi les artificiers avaient créé ou voulu créer toute une esthétique dans le but d'édifier et d'émouvoir les foules. Edifier les foules, le mot n'est pas de trop. C'est ainsi qu'un Jésuite, le Père Ménestrier, dans son ouvrage publié au XVII^e siècle, sous le titre "Avis nécessaire pour la conduite des feux d'artifice" estime que le spectacle doit avoir autant de valeur pour l'esprit qu'il a de charme pour les yeux. On juge du rôle que jouait l'artificier du Roi et de l'importance qu'il se donnait. Ici et là, on s'évertua de faire comprendre à la populace, le symbole de ce merveilleux luminaire. La chronique du temps nous apprend que "tout n'allait pas sans peine". Les négociants et les mastroquets profitaient de ces fêtes pour faire des affaires d'or de même que les violons qui faisaient danser les couples sur la place après les derniers feux. Hélas! le bon peuple avait tôt oublié les belles devises inscrites en lettres de feu dans le firmament de Paris. Les feux de la Saint-Jean avaient sans doute un autre caractère mais ils remplaçaient d'une façon aussi heureuse l'art et les ingénieuses ressources des pyrotechniciens du Roi.

Lescarbot a raconté dans les termes suivants comment fut présenté ce spectacle :

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

Frontenac avait raison de dire qu’on s’était intéressé aux œuvres du théâtre en Nouvelle-France. C’est grâce au journal des Jésuites que l’on a appris ce que fut ce théâtre. La première représentation dramatique à Québec remonte à 1640, alors que le gouverneur De Montmagny, dans une ordonnance, invita la population à célébrer le premier anniversaire de naissance du Dauphin, plus tard Louis XIV. L’auteur de la relation nous rappelle que lors de la naissance du Dauphin, l’année précédente, il y avait eu des feux de réjouissances ainsi qu’une procession solennelle. Pour prolonger la joie et l’affection de ses sujets, le Chevalier de Montmagny fit représenter une tra-

gédie en l'honneur du Prince. "Je n'aurais pas cru", dit-il, "qu'on eût pu trouver un si gentil appareil et de si bons acteurs à Québec . . . et que nos sauvages en pussent retirer quelque utilité." Le gouverneur invita les acteurs "d'y mêler quelque chose qui put leur donner dans la vue et frapper leurs oreilles."

Il ajoute : "Nous fîmes poursuivre l'âme d'un infidèle par deux démons qui enfin la précipitèrent dans un enfer qui vomissait des flammes. Les hurlements de cette âme et de ces démons qui parlaient en langue algonquine donnèrent si avant dans le cœur de quelques-uns, qu'un Sauvage nous dit, à deux jours de là, "qu'il avait été fort épouvanté, la nuit, par un songe très affreux. Je voyais un gouffre horrible d'où sortaient des flammes et des démons. Il me semblait qu'ils me voulaient perdre, ce qui me donna bien de la terreur."

"Le Cid" chez les Cent-Associés

Six ans plus tard, c'est-à-dire le 31 décembre, 1646, il est question de la représentation du Cid, de Corneille, dans une des chambres du magasin des Cent-Associés. "Le dernier jour de l'an on représenta une action dans le magasin du sit. Nos Pères y assistèrent pour la considération de Monsieur le gouverneur qui y avait de l'affection et les sauvages aussy, à savoir les PP. de Quen, Lalement et Defrétat; le tout se passa bien et n'y eut rien qui put mal édifier. Je priaï Monsr. le gouverneur de m'en exempter."

Le même journal parle de la représentation d'Héraclius, de Corneille, le 4 décembre, 1651. Le 16 avril, le Cid revient à l'affiche.

Le 28 juillet, 1658, il dit que "la jeunesse a joué un petit

drame en français" en l'honneur du gouverneur, le vicomte d'Argenson et de l'abbé Queylus. Il s'exprime ainsi : "M. le gouverneur nous fit l'honneur, avec M. l'abbé Queylus, de dîner chez nous, où il fut reçu par la jeunesse du pais d'un petit drame en français, huron et algonquin, dans notre jardin, à la vue de tout le peuple de Québec. Le dit sieur gouverneur témoigna être content de cette réception."

Contentons-nous de signaler, par ordre de dates, les autres spectacles dont parlent les Jésuites. Le 3 août, 1659, on joue dans la chapelle des Pères, une pièce en l'honneur de l'évêque de Pétrée. Le 7 février, 1668, *Le Sage Visionnaire* obtient un tel succès qu'à la demande générale on reprend cette pièce deux jours après. Le 21 mars, 1668, le Père Pierson fait représenter au Collège des Jésuites une pièce en latin "*La Passion de Notre-Seigneur*".

Mais il arriva que, par suite de l'intransigeance de Frontenac, le théâtre en Nouvelle-France reçut son coup de mort. Les premiers jours de 1694, Frontenac avait déjà fait monter au Château Saint-Louis, *Mithridate* et *Nicodème*, dont les rôles avaient été confiés à des gens de sa maison et de la société québécoise.

Imaginez que le gouverneur avait confié à son hôte et ami, le lieutenant Jacques Théodore Cousineau de Mareuil, le bel officier d'un détachement de troupes de la marine, le bel esprit et l'animateur de la petite cour, la redoutable tâche de faire jouer *Tartuffe* ! Jouer *Tartuffe* à Québec ! . . .

On peut s'imaginer l'émoi que put créer cette initiative considérée comme "sacrilège et impie" à l'évêché et l'inquiétude qui s'empara des quelque quatre cents familles de la petite ville. Mais Frontenac en voulant imposer un spectacle honni

comme l'avait été Tartuffe, lors de sa création à Paris, en 1664, dépassait la mesure. On répétait ici et là, ai-je dit, qu'il voulait porter un défi à l'évêque qu'il n'aimait pas !

De son côté, le clergé connaissait dans tous les détails la dispute qu'avait soulevée en France la représentation de Tartuffe. La cabale *des dévots* avait éclaté en une explosion d'anathèmes contre Molière. Le curé de Saint-Barthélémy, à Paris, Pierre Roullé, dans un panégyrique de Louis XIV, avait même qualifié Molière de "démon vêtu de chair et habillé en homme qui méritait par cet attentat, c'est-à-dire la création de Tartuffe, un dernier supplice exemplaire et public. Et le feu même avant-coureur de celui de l'enfer . . ." Il est vrai que "le roi glorieux du monde" ne permit pas la publication du discours de Roullé !

Richelieu avait espéré voir dans le théâtre une école de bon goût et de bonne tenue. Nombre de prélats et d'ecclésiastiques avaient eu beau fréquenter "au banc des évêques" les spectacles de la cour, les Messieurs de Port-Royal, le fameux Nicole en tête, avaient condamné avec plusieurs curés dont le confesseur d'Anne d'Autriche, les romanciers et les auteurs dramatiques. Ils avaient même condamné les pièces jouées en travesti chez les Jésuites. On conçoit qu'à l'évêché de Québec, on ne pensait pas autrement et qu'il fallait par conséquent s'opposer par toutes les admonestations et par les mandements aux spectacles considérés comme dangereux en un temps où les gouvernants et les membres de leur entourage devaient donner l'exemple du respect à l'Eglise, assurer le prestige de la Couronne.

Frontenac espérait obtenir avec Tartuffe le même succès qu'aux spectacles précédents.

Les mandements de Mgr de Saint-Vallier

Le 16 janvier, 1694, Monseigneur de Saint-Vallier lance un premier mandement sur les discours impies dans lequel il dénonce le lieutenant de Mareuil pour avoir tenu "*des discours en public et en particulier capables de faire rougir le Ciel et d'attirer les carreaux de la vengeance de Dieu sur sa tête*". De Mareuil se vit refuser la Sainte Table jusqu'à ce qu'il rachetât ses fautes par quelque bon exemple.

Monseigneur de Saint-Vallier lança un second mandement au sujet des comédies dans lequel il déclare que l'on ne peut assister à la représentation de Tartuffe sans commettre de péché car, dit-il, "*il y a des pièces qui sont honnêtes de leur nature mais ne laissent pas que d'être très dangereuses par les circonstances*".

Le chanoine Glandelet, dit la chronique, avait donné à la basse ville des instructions identiques, le dimanche précédent.

Au Château Saint-Louis et dans toute la ville, on fit grand éclat de l'affaire, d'autant plus que Frontenac avait dit partout que Tartuffe serait joué non seulement chez lui mais au Séminaire et dans les communautés religieuses.

Les caquettages devaient trahir les satisfactions des uns, le dépit et le regret des autres. Les belles dames que l'on voyait à toutes les fêtes de la petite cour, les gorges poudrées, les torses sanglés des plus fines soies, toutes les minauderies sous les fards, toutes les grâces des muses en furent quittes pour prendre le deuil du comique français.

En cette année 1694, la chasse et la récolte avaient été abondantes, nous dit la chronique. Il y avait partout dans le

peuple de la joie, de l'apaisement, de la confiance. Tous se ressaisissaient dans l'espoir de jours meilleurs. Chez les grands, il y avait une fièvre des plaisirs.

Ces plaisirs étaient divers : bals, diners et spectacles, étalage de toilette surtout. L'arrivée d'un vaisseau en rade de Québec faisait battre les cœurs. Qu'apportait-il ? Des séductions de la cour, les nouveautés de Paris, des vins, les derniers ouvrages littéraires, choses rares sans doute, des anecdotes et aussi des potins ! Tout cela constituait une cargaison d'une précieuse valeur pour nos courtisans, mais que ne représentait-elle pas pour ces "muses" quand elle renfermait des étoffes soyeuses, des rubans, des mouches, des poudres, des parfums, toutes les vanités, toutes les fantaisies, bref, tout ce qui garotte l'esprit et la conscience et libère les sens.

Mgr de Saint-Vallier connaissant le caractère du gouverneur, peut-être aussi ses coups de tête, décida sans plus tarder d'aller le rencontrer et d'avoir une explication définitive. Frontenac n'était pas homme à jouer les utilités. Il fallait agir promptement et fermement. Il faut dire que tous deux sans être liés par l'amitié, s'étaient toujours bien entendus. Le régime, les événements, leur rôle les y obligeaient.

L'aventure en pays de mission ne fut pas banale. Mgr de Saint-Vallier rencontra sur la grand'place notre gouverneur qui s'entretenait avec l'intendant Champigny. L'évêque lui rappela l'objet de son mandement sur le théâtre, en particulier sur Tartuffe, et le pria de retirer la pièce.(1) Il est évident que

(1) Mgr de Saint Vallier n'agissait pas autrement que l'archevêque de Paris, Hardouin de Péréfixe, qui avait interdit la pièce sous peine d'excommunication vingt ans auparavant. Bien que Louis XIV n'en permit pas tout d'abord la représentation publique, il n'empêcha pas Molière d'en donner la lecture partout où on l'invitait. Cette comédie

la mise en scène—décors et costumes—toutes les dépenses nécessaires à pareil spectacle avaient coûté cher.

Mgr de Saint-Vallier, lui qui fut aumônier à Versailles, savait la dépense que pouvait entraîner pareille fête.

Il y a ici matière à compensation si le gouverneur veut bien accepter cent pistoles ! . . . Cent pistoles, cela valait la pièce ! Le gouverneur s'étonna, se ressaisit et accepta le billet qui est signé aussitôt.

On savait Frontenac courageux et fier. On le savait également ombrageux et colère. Cet étrange commerce avec l'évêque surprit et chagrina bien des gens de son entourage. Ne l'avait-on pas déjà accusé de trafics plus ou moins dignes, comme par exemple la traite ? Mais, sachant que ses revenus étaient peu élevés et qu'il fallait conserver à sa cour le prestige du paraître, on gardait le silence.

Drôle d'homme que ce Frontenac dont on n'avait pas oublié la rude galanterie et les brusques revirements. Il avait enlevé une jeune fille pour en faire sa femme dont il s'était éloigné, vu les guerres. Cet éloignement avait des allures de désertion mais d'une désertion en quelque sorte voulue et favorisée par sa femme même dont le salon à Paris groupait les

créée à Versailles en 1664 et tour à tour intitulée l'Hypocrite, l'Impos-
teur et Tartuffe se proposait de fustiger la fausse dévotion et non la
vraie piété. Molière se défendit, lors de la publication de son oeuvre,
d'avoir attaqué la religion. Il aurait dénoncé les hypocrites quels que
fussent leur état, leur sang, leur nom : courtisans, gens de robe, gens
d'épée, abbés de cours, etc. Molière, appelé à Fontainebleau, pour re-
présenter La Princesse d'Elide devant Mgr Chigi, légat du pape Ale-
xandre VII, en profita pour lui lire la pièce. Mgr Chigi, dit l'histoire,
en fut fort satisfait.

On raconte que Louis XIV, en autorisant la représentation, cinq ans plus tard, c'est-à-dire en 1669, voulut se venger de ceux qui lui reprochaient sa conduite.

beaux esprits et les amuseurs du temps. Frontenac n'avait ni le caractère ni le ton, ni la souplesse capables de satisfaire aux exigences mondaines de ce salon. Quand il revint au Canada, c'est parce que Madame Frontenac avait agi à la cour pour qu'il en fût ainsi.

Frontenac, pris par surprise, eût-il voulu jouer lui-même la comédie en acceptant les cent pistoles de l'évêque qu'il ne pouvait jouer son rôle plus mal à propos. Il se défendit hélas, en prétendant simplement qu'il voulait s'amuser. Cette plaisanterie lui attira plus tard une vive réprimande de la cour et la réprobation des courtisans. Ce qui ne l'empêcha pas de garder l'argent !

Tartuffe ne fut joué, ni d'autres pièces dans la colonie, sous le régime français.

Le premier des metteurs en scène

Le lieutenant de Mareuil est, par ordre chronologique, le premier des metteurs en scène au Canada. Il est vrai qu'il n'exerça cet emploi que très peu de temps. Il n'empêche que de Mareuil, pour les courtisans et les bourgeois de la ville, à cause des légendes qui couraient à son sujet, était un personnage redoutable et redouté.

C'était dans les mœurs du temps. Le poète et l'acteur, surtout l'acteur, défrayaient tous les potins, déchaînaient les haines en même temps que les enthousiasmes et les rivalités dans le monde de la galanterie. Madame Dussane, dans son étude intitulée "Quelques reines du théâtre", écrit : "*Du temps de Clairon (l'idole de Voltaire et de Diderot), les comédiens excommuniés passionnaient Paris et l'Europe; on se battait*

pour une intonation de tel ou tel dans Phèdre ou pour une cadence dans Gluck ou dans Rameau . . . après quoi, le héros de la tragédie se voyait mettre aux arrêts". Heureux temps où l'on s'échangeait des épigrammes pour en venir à des coups sur une simple question de césure ou de rime. L'épée ou la bastonnade. On adulait et méprisait à la fois le comédien et la comédienne. On lui refusait sa maison et on l'enrichissait.

Une déclaration de Louis XIII, datée de 1641, et inspirée par le cardinal de Richelieu, donna l'ordre de supprimer tout ce qui pouvait paraître reprehensible au théâtre. Elle disait "*. . . en cas que les comédiens règlent tellement les actions du théâtre qu'elles soient du tout exemptes d'impureté, nous voulons que leur exercice qui peut innocemment divertir nos peuples de diverses préoccupations mauvaises ne puisse leur être imputé à blâme, ni préjudice à leur réputation dans le commerce public*".

Sa déclaration ne changea rien de l'opinion qu'on avait. Phèdre ou Roxane étaient, dis-je, honnies et recherchées à la fois. Les mémoires abondent qui relatent les enlèvements de comédiennes, leur séjour doré à la Bastille pour avoir refusé tel ou tel emploi ou pour avoir pris part à telle ou telle cabale, dans l'espoir de détrôner une rivale. La Bastille avait ses douceurs. Funck-Brentano l'a raconté dans des récits savoureusement détaillés. L'exempt qui, par exemple, conduisait à la prison une héroïne du Théâtre des Marais, — souvent en compagnie de tel ou tel chevalier servant, — s'excusait en faisant des grâces. Jusqu'au géolier sachant qu'elle comptait parmi ses admirateurs de très puissants protecteurs qui s'évertuait de se ménager toutes ses faveurs dans l'espoir de quelque avancement. Que de petits dîners, que d'heures joyeuses, que de fêtes avec des visiteurs aimables derrière les murs de la sombre

prison, une vraie cour où l'on jouait gros jeu, où l'on s'exerçait au madrigal, où s'élaboraient des romans. Séjours dans des prisons dorées en effet !

Néanmoins, les beaux jours du lieutenant de Mareuil, à Québec, étaient finis. Plus de danses, plus de soupers et surtout plus de théâtre dont il avait été l'enthousiaste animateur, mais une enquête, une enquête d'autant plus grave qu'elle avait été inspirée par l'évêque, la menace d'un procès, l'incarcération, des situations aggravantes dont il était la cause, "la détestation de tout le monde qui le traitait d'impie et de scélérat" du mot du gouverneur lui-même.

Mgr de Saint-Vallier, le 1er février, 1663, l'avait accusé d'être un blasphémateur. On avait appris à l'évêché qu'au cours de beuveries, le protégé du gouverneur avait tenu des propos sacrilèges. Frontenac tenta de détourner l'accusation en demandant au conseil *"de nommer des commissaires qui se prononceraient sur le caractère des drames et des comédies joués pendant le carnaval"*.

Louis Rouer de Villeray devait présider l'enquête en sa qualité de doyen du conseil. La démarche du gouverneur ne modifia en rien l'acte d'accusation qui resta tel quel.

L'affaire n'aboutit qu'en novembre alors que Frontenac prit sur lui d'élargir son protégé. Ce ne fut pas sans peine; maintes fois, il avait insisté pour qu'on se prononçât sans délai. Le 15 mars, il disait en parlant de son protégé qu'on devait procéder sans retard car *"il devait être très fâché de se voir privé des sacrements"*. Le 11 juin, il se demande dans une nouvelle intervention si l'évêque *"n'a pas outrepassé les bornes de son autorité au préjudice de Sa Majesté"*. Le 28 juin, Mareuil proteste encore une fois *"au sujet des retards à lui rendre"*

bonne et brève justice d'autant plus qu'il doit aller vaquer au service du roi". Le 14 octobre, M. de Villeray ordonne que Mareuil soit conduit en prison pour être interrogé. Un incident typique devait se produire ici. Il récusait le commissaire enquêteur sous prétexte qu'ayant donné la bastonnade à l'un de ses domestiques, c'était déjà compromettre sa cause.

Mgr Auguste Gosselin, dans un mémoire à la Société Royale, (1898) raconte l'incident dans les termes suivants :

"Les chevaux de M. de Frontenac étaient passés deux fois "en dommage dans les prairies" de M. de Villeray, l'été précédent. La deuxième fois, Villeray donna ordre à ses domestiques de les prendre et de les renfermer; puis il fit dire "au sieur Chrestien", palefrenier de Frontenac "que, s'il le trouvait bon, il ferait prendre soin des chevaux et qu'il n'aurait qu'à les envoyer quérir toutes fois et quantes il en aurait besoin." A la suite de cet incident, il y eut altercation entre un des valets de Villeray, jeune homme d'une quinzaine d'années et "le charretier de Frontenac". Mareuil intervint alors pour les séparer et le jeune homme lui ayant dit que "ni lui ni son maître ne se souciaient de M. le gouverneur", Mareuil lui donna "des coups de bâton" et ajouta que "son maître (Villeray) en méritait autant".

A vrai dire, le lieutenant de Mareuil devenait un embarras et pour le Conseil et pour le gouverneur lui-même. Metteur en scène, il jouait maintenant la comédie. Il réclamait par lettre qu'on lui fit son procès sans retard,—attitude contradictoire,—refusait de répondre aux questions que lui posait le Conseil. Il arriva qu'à la séance du 22 novembre, on décida de lui faire un procès "comme à un muet volontaire !" . . . Il pose sans cesse à la victime. Il ruse. Il veut faire intervenir des

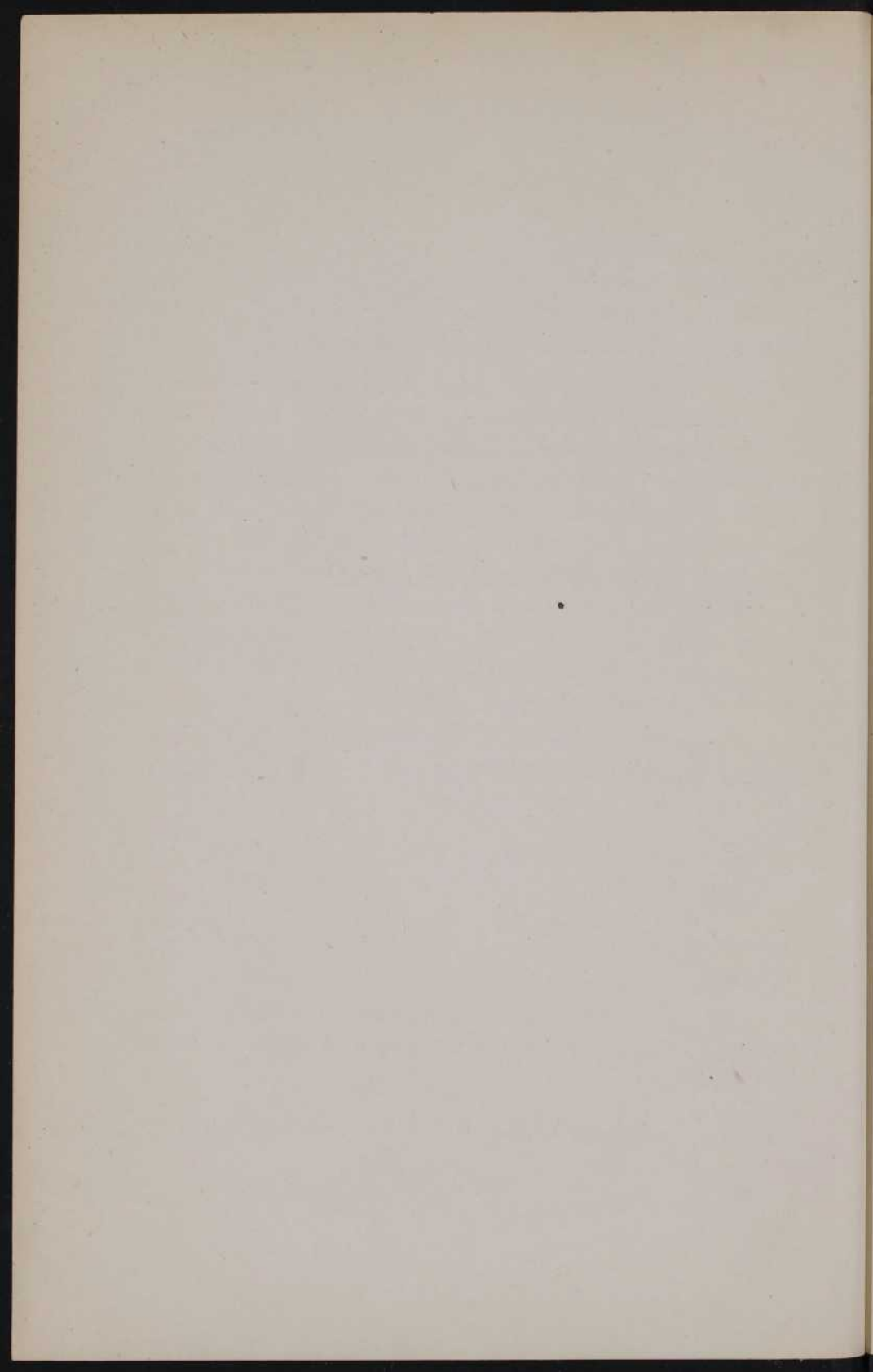
courtisans. Il s'emporte, rage et s'adresse au gouverneur lui-même pour accuser à son tour le Conseil de "tentatives d'intimidation" afin d'obtenir de faux témoignages contre lui, "de partialité", "de cabale" et de menées odieuses.

Le gouverneur, à bout, décide sans égard pour le Conseil, de régler l'affaire. L'évêque qui avait accusé son protégé avait d'ailleurs quitté le pays. La route était libre. Le 29 novembre, Frontenac se présente au Conseil et après avoir dit *"avoir respecté les lois et les ordonnances"*, déclare *"qu'il croirait manquer beaucoup à ce qu'il doit au public s'il n'essayait pas de suspendre le cours de cette conduite jusqu'à ce qu'on veuille la redresser et la mettre en forme puisqu'elle n'est remplie que de passions particulières et qu'elle ne tend qu'à opprimer un homme dont on hait peut-être encore plus la personne que le crime qu'on prétend qu'il a commis"*.

Frontenac ajouta qu'il tenait que Sa Majesté soit pleinement informée de sa conduite et de celle de toute la compagnie.

Le lieutenant de Mareuil sortit de sa prison, rentra en France où on n'entendit plus parler de lui. Mgr Gosselin, dans son étude, dit qu'il n'a pu *"découvrir trace de ses mouvements pas plus qu'on connaît le règlement définitif de cette affaire ainsi que bien d'autres qui furent soumises à la Cour à la même époque"*.

Molière s'effaça dès lors de nos scènes pour n'y revenir que sous le régime anglais avec Harpagon, M. Jourdain, Argan et Chrysale.



Molière, artisan d'entente cordiale sans le savoir

C'est à des officiers anglais en garnison à Montréal que l'on doit les premières représentations, avec des œuvres de Molière, du théâtre français au Canada au lendemain même de la cession. Il ne faut pas s'en étonner. L'attitude du clergé depuis les mandements de Mgr de Saint-Vallier contre la *comédie impie*,—l'affaire des trente pistoles, des pistoles versées à Frontenac pour faire disparaître Tartuffe de l'affiche,—n'avait pas changé. Plusieurs de ces militaires connaissaient et parlaient parfaitement le français tout d'ailleurs comme les gouverneurs de l'époque, Murray, Carleton, Haldimand, Prevost pour ne citer que ces noms. C'étaient des gens de culture. Ils avaient ce goût de l'art dramatique que leur célèbre acteur, David Garrick, avait su développer vers le milieu du XVIIIe siècle en Angleterre. Certes, si le peuple londonien était réfractaire à ce qui s'importait d'outre-Manche, l'aristocratie par contre avait de fréquents engouements pour tout ce qui était de Paris, arts et littérature. Aussi, quand David Garrick voulut faire jouer des comédiens français à Londres, les plus grands noms de la noblesse tinrent à figurer sur la liste des invités de Drury Lane. Cette initiative fut cependant diversement interprétée.

La langue française à la Cour

La citadelle britannique, malgré ses fossés n'avait jamais pu se protéger contre la pénétration du verbe français. Sans

doute, depuis la conquête normande, avait-on sans cesse parlé français à la cour. Avec les réfugiés qui furent nombreux au lendemain de la Saint-Barthélémy, au XVI^e siècle, l'essor de la langue française ne pouvait surprendre personne. Il en fut ainsi au XVII^e siècle après la révocation de l'Edit de Nantes.

Tout le monde sait également que sous la dynastie des Stuart, les femmes mettaient toute leur coquetterie à ne plus s'exprimer qu'en français, du moins à la cour, et les barons devaient suivre cette mode tant bien que mal. A vrai dire, les fêtes de Versailles et le prestige du théâtre avec Corneille, Racine et surtout Molière éblouissaient la belle société anglaise et écossaise. L'envie s'en mêlant, les émulations firent naître d'extraordinaires mouvements. On voulait égaler les pavois français. Mais ici pour égaler, c'était dans l'opinion des bien-pensant, vouloir adopter tout un genre, un genre qui ne pouvait avoir d'expression propre et effective que dans l'usage du français. On convenait avec le philosophe Locke, et c'est une pensée dont s'est servi Sir Andrew MacPhail, ces dernières années, dans "A Canadian Speech", que pour bien savoir parler l'anglais, il fallait avoir étudié la langue française. Les parents s'entretenaient avec leurs fils et leurs filles dans cet idiome et cela "faisait chic", suivant le terme de nos parlottes mondaines.

Et puis il y avait Berlin, Berlin où les gens de qualité s'exprimaient dans notre langue au point, suivant l'écrivain Jean Gottfried Herder, de ne plus lire que des ouvrages venant de Paris et même de ne plus comprendre leurs propres auteurs! Du moins, le faisaient-ils croire.

Que n'a-t-on dit ? Goëthe, faut-il le répéter ne savait s'il devait écrire ses ouvrages en français ou dans sa propre langue ! La plupart des cours allemandes, dit un voyageur de

l'époque, s'expriment "à la française" et quiconque veut s'y distinguer doit réciter des vers de Racine et avoir vécu à Paris. Au fait, Frédéric de Prusse considérant l'allemand comme un pur jargon, n'hésite pas à proclamer le français langue officielle de la cour et va jusqu'à obliger l'Académie Royale de Berlin à se choisir un président français et à reconnaître avec le travail de Rivarol, l'Universalité de la langue française. N'est-ce pas le mot de Voltaire : "Je me trouve ici en France" ?

Et tant d'autres qui allaient jusqu'à délaisser le latin, la langue seconde pour le français. "A Berlin, disait-on, langue, toilettes, mets, arts et jusqu'aux maladies, tout doit être français". C'était trop beau. C'était trop beau pour durer. Cette gallomanie des Germains devait provoquer des situations parfois cocasses et parfois scandaleuses. Un neveu de Frédéric le Grand, pour avoir trop aimé le rythme du vers français, fut pris d'une grande passion pour la Clairon. Pour l'avoir à ses côtés, pure vanité ! il la pria de se charger de l'éducation des petits princes ! Clairon, gouvernante des petits neveux de Frédéric le Grand parce que française !

Ce qui était de l'Allemagne l'était aussi de l'Autriche et de bien d'autres pays de l'Europe Centrale. "La langue allemande, écrit Joan Moore, en 1780, doit être considérée comme un dialecte vulgaire et le français, comme la seule acceptable aux gens de goût". Parler le français, c'était déjà avoir des titres de noblesse. Le vulgaire, les demi-civilisés, les rôturiers ne devaient avoir aucun accès à ce domaine du savoir.

Dans son Etude sur l'hégémonie du français en Europe, au XVIIIe siècle, Louis Réau écrit : "Nous avons partout constaté que le français avait été adopté de préférence par les princes et les gens de qualité qui s'en servent par vanité pour

se distinguer du vulgaire ou pour les commodités de la cryptobalie afin de n'être pas compris de leurs domestiques. . . . Les femmes ont été les meilleures alliées de la langue française; elles l'ont fait triompher dans les cours et dans les salons . . . On l'avait déjà remarqué au XVIIIe siècle, les femmes en sont plus entichées que les hommes : c'est l'érudition de leur sexe. Le latin des pédants les renfrognait; le français leur permet de briller dans la conversation. N'était-ce pas la langue de Paris, capitale de l'élégance et de la mode ? Il n'en fallait pas plus pour conquérir le beau sexe. Or, le XVIIIe siècle est le siècle de la femme".

On conçoit que malgré certaine résistance passive, malgré l'orgueil national, malgré les haines et les rivalités issues de la guerre, les Anglais de l'élite ne pouvaient pas ne pas considérer le français comme possédant le mot de passe aux fêtes du bel esprit, comme un signe de distinction.

La scène anglaise et Garrick

Quant au théâtre en Angleterre, les critiques littéraires reconnaissent qu'à l'exception de Shakespeare dont les dramaturges ne comprirent l'art magnifique que très tard, il ne fut souvent qu'une copie des œuvres classiques signées de Corneille et de Molière. Au fait, Corneille, Racine et Molière, pour ne citer que ceux-là, donnèrent beaucoup au théâtre anglais. Pas de pillage mais de l'emprunt. Comme le livre qu'on vient chercher chez vous et qu'on ne rend pas ! Ce fut, explique W. Harvey-Jellie, dans son étude sur le théâtre classique en Angleterre au temps de Dryden, en parlant des dramaturges de Londres, des disciples zélés de Racine et de Molière.

Ainsi donc, la sympathie à l'égard des œuvres françaises

se manifesta d'une façon non équivoque. Mais le plus vibrant témoignage de cette sympathie, si l'on peut dire, ce fut le célèbre acteur David Garrick qui le donna. Non seulement Garrick avait voulu relever le métier de comédien et en faire un art, d'un terme qu'on a joliment ravalé aujourd'hui, mais on voyait également en lui comme un maître de la littérature anglaise, un aristocrate du savoir. Il était l'idole du peuple et les Communes le lui prouvèrent. Un jour que les tribunes manifestaient et se livraient à des menaces, l'Orateur les fit évacuer "manu militari". Garrick qui se trouvait parmi les assistants refusa d'obtempérer à cet ordre. Le célèbre Edmond Burke,—plus tard, redoutable dénonciateur de tout ce qui se rattache à la révolution française,—prit sa défense sous prétexte que "les meilleurs orateurs de l'époque avaient appris à son école, l'art de la parole et les éléments de la rhétorique et qu'un tel homme avait bien droit à quelques privilèges spéciaux dans une enceinte où tant de gens devaient se considérer comme ses élèves et ses obligés". Garrick fut acclamé et assista à la séance.

Or, ce Garrick avait dans ses veines plus de sang français que de sang anglo-saxon. Son vrai nom était Le Garrigue, étant le petit-fils d'un huguenot français, Louis Le Garrigue, marchand de Bordeaux, émigré en Angleterre après la révocation de l'Edit de Nantes, et d'une Irlandaise de pur sang celtique. Connaissant et propageant par son art tout ce que la littérature anglaise possédait de riche, il n'avait pas moins recherché le commerce des lettres françaises, celui des grands écrivains qui faisaient l'orgueil de Louis XIV et de Louis XV. Il aimait la France. "*Londres est bon pour les Anglais, disait-il, mais Paris l'est pour tout le monde.*"

Il rêvait de rapprocher ou, si l'on préfère, de faire compénétrer les deux littératures et de créer ainsi une espèce

d'amnistie entre les puissances rivales des deux côtés de la Manche. Ainsi donc, il fit venir pour les faire jouer à Drury Lane, en 1749, une troupe de comédiens de Paris. Ce geste devait recevoir non seulement l'appui de l'aristocratie de Londres mais sa participation entière. Elle versa les fonds nécessaires au succès de l'entreprise mais elle n'avait pas compté sans la populace qui manifesta contre les visiteurs. "Les visiteurs", c'était pour elle "les ennemis". Il arriva donc que Drury Lane donna des spectacles d'un tout autre genre que celui prévu par David Garrigue, dit Garrick. Des spectacles vraiment sensationnels. Des rencontres à coups de bâtons et de poings entre les loges et le paradis compromirent, comme on le conçoit, l'avenir de Molière et Compagnie à Londres. Les gentlemen voulant poursuivre, grâce à Garrick, ce qu'ils considéraient comme une mission d'art, eurent bien recours aux matelots et aux bouchers pour maîtriser la racaille mais le Lord Chambellan, de peur de voir s'aggraver l'affaire, fit fermer le théâtre. Et le malheureux impresario, un nommé Monet, fut jeté en prison pour dettes. Garrick et ses amis de la "haute" auraient considéré comme une disgrâce l'abandon, à main forcée et comment ! d'un si beau mouvement. Il y eut une soirée bénéfice !

Grâce à l'aristocratie londonienne, la troupe française put reconquérir un prestige fortement ébranlé. Du moins, elle rentra en France consolée et prête même à tenter une nouvelle aventure sur les rives de la Tamise. C'est ce qui arriva. En effet, en 1755, Garrick invita de nouveau les comédiens français à jouer à Londres. Malheureusement encore, la populace cette fois entraînée par des acteurs de deuxième ordre et des figurants, jaloux de l'appui que les "artistes" français obtenaient en hauts lieux, voulut leur faire un mauvais parti. De nouveau

encore, les "gentlemen" durent avoir recours aux bons offices des bateliers et des bouchers. Ceux-ci y allèrent allègrement.

Un biographe raconte que Garrick, ne fussent les guerres napoléoniennes, aurait pu devenir un incomparable artisan de l'entente entre les deux pays. Il aurait été le précurseur dans cette voie d'Edouard VII.

Or, pour les officiers en garnison à Montréal, le nom de Garrick représentait une valeur peut-être aussi grande que celle de Shakespeare. Beaucoup d'Anglais considéraient d'ailleurs que ces deux noms étaient intimement liés dans l'histoire de la littérature. Personne plus que Garrick n'avait travaillé à reconquérir au Cygne d'Avon les publics de Londres et conquérir ceux de Paris. Poète à ses heures, il s'était même permis de modifier des scènes et des textes des principales œuvres shakespeariennes. Ces officiers ne pouvaient pas ne pas avoir connu Garrick, ne pouvaient pas ne pas l'avoir applaudi. Ils n'ignoraient pas non plus ses efforts pour faire connaître la littérature dramatique française. On peut se demander à bon droit si quelques-uns parmi eux ne l'avaient pas aidé dans cette mission.

Nos archives et l'histoire

Il n'est pas de jeu d'esprit plus captieux que de vouloir évoquer à même les documents qu'offrent à notre curiosité les Benjamin Sulte, les Gustave Lanctôt, les Massicotte, les Pierre-Georges Roy et les Séraphin Marion sur les divertissements au temps jadis. Il faut recourir à la méthode dont parlait Taine quand il écrivait à Flaubert au sujet de ses romans historiques que "*les mœurs, les sentiments et le décor ne peuvent être rendus que par intuition*". Et Louis Bertrand conclut "*qu'il n'y a d'historien complet que celui qui prolonge et achève les don-*

nées de la méthode scientifique par une divination analogue à celle de l'artiste".

Les documents en question sont rares. Le théâtre, à vrai dire, était à peu près inexistant. La Gazette Littéraire ne laisse rien prévoir au sujet des spectacles.

"Les écrivains du temps, écrit M. Séraphin Marion, en parlant des collaborateurs de cet ancêtre de nos journaux, s'entichent d'abord d'opinions voltairiennes ou antivoltairiennes, en outre, ils ne perdent aucune occasion de converser avec les belles; ce sont des touche-à-tout qui ont laissé de leurs incursions à droite et à gauche de savoureux spécimens."

En jouant *Les Fourberies de Scapin*,—nous sommes en 1780,—ces officiers maintenaient une tradition qui, sans doute, leur était chère. Il est vrai aussi qu'ils voulaient se gagner les sympathies canadiennes françaises. Il faut faire observer ici qu'à cette époque on faisait assez large part aux fêtes mondaines, histoire, comme dit Benjamin Sulte, de chasser l'ennui. Ce théâtre valait bien une réception, un jeu de société. Les acteurs étaient en quelque sorte les précurseurs des animateurs de notre petit théâtre, "théâtre d'amateurs, théâtre à l'usage des gens du monde", "théâtre sans but lucratif". On s'imagine ce que pouvaient être les répétitions où devaient se rencontrer les deux éléments. Les répétitions valaient bien le spectacle lui-même. Il va de soi que ce milieu où l'on devait s'exercer à l'épigramme et aux jeux de l'humour anglais, était très fermé. Le petit peuple n'y avait pas accès. On lui laissait d'autres plaisirs. Au fait, l'arrivée d'un brick avec une cargaison de rhum constituait pour le peuple une scène autrement attrayante que la représentation d'une pièce de Molière. Un pauvre bougre coupable de larcin et soumis à la peine du

carcan offrait là encore un moyen de distraire à bon marché. Ce jeu de massacres avait sa clientèle.

Les femmes proscrites de la scène, les femmes du monde s'entend, ne pouvaient s'y intéresser qu'à titre de spectatrices. Nos officiers jouaient "entre hommes". Qu'on n'oublie pas que sous le règne d'Elizabeth, les rôles de femmes étaient tenus par des jeunes gens. A vrai dire, le capitaine William, de la garnison anglaise, metteur en scène et acteur, aurait bien voulu obtenir le concours des Canadiennes. Mais, celles-ci s'obstinaient,—et pour cause !—à ne pas monter sur la scène. Ici et là, dans la chaire et dans les salons, on aurait d'ailleurs considéré la chose comme un scandale.

William ne pouvait pas non plus offrir de rôle aux Anglaises. Elles ne pensaient pas autrement que les Canadiennes. Il est vrai qu'elles étaient ici en nombre infime. Mais toutes avaient d'autres préoccupations dont les moindres n'étaient certes pas les réceptions qui accompagnaient ces fêtes de théâtre. On s'imagine sans peine les lazzis que nos belles lançaient aux jeunes Messieurs qui, sous le règne de Scapin, s'exerçaient à tous les atours, s'évertuaient de copier leurs gestes et faire des grâces. Des hommes de guerre en travesti ! Cela, on l'imagine, devait provoquer chez elles, de piquants apartés.

M. Massicotte nous dit, d'après les recherches qu'il a faites, qu'en 1774, on joua *Le Bourgeois* et *Le Médecin* puis *Le Bourgeois* et *Maître Bonne*. Il se demande s'il s'agit ici de deux ou trois pièces dont une seulement en langue anglaise. Les précisions manquent en effet. Mais ne serait-ce pas plutôt *Le Bourgeois Gentilhomme* et *Le Médecin malgré lui* ? Plus tard, vers 1785, une troupe anglaise vint visiter Montréal et Québec. Elle se composait d'acteurs qui avaient obtenu quelque succès en Angleterre et moins bien à New-York et à

Albany. A New-York, étant donné la révolution et l'attitude du clergé protestant, la sympathie du public pour cette troupe ne s'était guère manifestée. D'ailleurs, on n'avait pas cru mieux faire—bien mince subterfuge—que d'annoncer un programme de conférences dialoguées et de concerts.

Que le capitaine William et ses collaborateurs aient voulu répéter dans un espoir de rapprochement le geste de Garrick, cela n'a rien d'étonnant. Au fait, leur théâtre amateur fut beaucoup plus qu'un divertissement. Imaginons que William en présentant Molière à l'auditoire canadien y mit quelque accent prophétique. A cent soixante-dix ans de distance, un message du roi ne proclamait-il pas la merveilleuse et nécessaire dualité de la culture au Canada, culture anglaise, culture française. Et ainsi, cet épisode de théâtre nous paraît avoir eu une plus grande signification, une signification plus heureuse qu'une simple mention dans la chronique de la petite histoire.

*

Le théâtre, rareté aux jours de jadis

Le théâtre français n'a consisté pendant trois quarts de siècle dernier qu'en une série de faits isolés qui échappent presque toujours à la science documentaire. A vrai dire, il est à peu près inexistant, si on compare sa carrière à celle autrement plus active du théâtre anglais. Quant à celui-ci, les militaires et la société en furent d'abord les animateurs. Puis il y eut les troupes de tournées venant de New-York et d'Albany dont les spectacles n'étaient pas toujours conformes au bon goût mais qui maintenaient la tradition des villes éprises de ce genre de divertissement. Prédestination, disait-on, car un peuple sans théâtre est voué à la déchéance. C'est d'ailleurs ce que pensait Lord Durham quand il écrivait : *"Bien qu'elle descende d'une nation qui a le plus aimé et qui a le mieux cultivé l'art dramatique et vivant dans un continent où presque chaque ville, grande ou petite, possède un théâtre anglais, la population française du Bas Canada séparée de tout un peuple qui parle sa langue est incapable de maintenir une scène nationale"*.

D'autres personnages, lorsque les Canadiens français annonçaient un spectacle, y voyaient comme une conspiration, comme une manœuvre de factieux complices d'un Papineau, comme une félonie ! A preuve ! En 1839, Lord Thompson était prévenu par ses agents que la Société d'Amateurs qui donnait à Québec *"La Mort de César"*, de Voltaire, était formée de révoltés et qu'il fallait avoir l'œil.

Ainsi donc, de 1800 à 1880, l'année qui marquera le début des grandes tournées avec Sarah Bernhardt, les spectacles sont rares, disséminés sur de longues périodes et présentés sans discrimination.

Une incursion aux jours d'antan à même nos vieilles gazettes aura de quoi satisfaire notre curiosité et intéressera peut-être aussi, par le récit qu'on en peut faire, le lecteur ou l'amateur qui, lui, n'aura ni la patience ni le temps de les parcourir. Mais nous n'irons pas chercher en fait de théâtre autre chose que des témoignages, de très modestes témoignages. A la vérité, si l'on mettait bout à bout ce que renferment nos journaux, il y aurait à peine de quoi remplir la "page théâtrale" de l'un de nos quotidiens. Le Spectateur, par exemple, le plus généreux, si l'on peut dire, à l'égard des spectacles ne nous offre comme lecture que de simples faire-part. Quatre ou cinq de 1815 à 1817. A l'exception du *Fantasque*, de Québec, publié au lendemain de la rébellion qui, lui, s'est exercé à deux ou trois reprises à la critique et encore était-ce pour brocarder l'autorité, les journaux ne nous auront rien révélé du jeu scénique des nôtres, du jeu de ces amateurs dont les noms nous sont pour la plupart inconnus, d'amateurs qui, faute d'école, substituaient tout un art à leur enthousiasme, à de savoureuses gaucheries, à d'irréductibles audaces.

Des histoires de théâtre, et non une histoire

"Qui sait si notre curiosité, servie par l'expérience des secrets, des ruses et des lois de notre métier, ne pourra jeter quelque lueur deci delà dans cette nuit?" Cette question de Madame Dussanne, de la Comédie Française, dans ses *Etudes sur les comédiens du passé*, sollicite la réponse maintes fois

donnée au sujet des histoires romancées. La tentation, dois-je le répéter, est grande en face de la pauvreté de la chronique : on jugera peut-être des événements à travers son tempérament, mais on ne les situera pas. L'étude chronologique du fait théâtral ne saurait donc établir les rapports entre les genres exploités au Canada français, démontrer les tendances des goûts, les variations du jeu sous Molière, sous Victor Hugo, sous Claudel et sous Fridolin, acteur et revuiste. Interrogez les critiques de notre histoire littéraire et ils vous répondront avec feu Monseigneur Camille Roy qu'en effet il n'y a pas eu au temps jadis de théâtre dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui, c'est-à-dire un théâtre digne de mention, une histoire, non, mais des histoires de théâtre, à la façon de celles que racontent les vétérans de la scène, anecdotes fantaisistes pour anas, anecdotes qu'utiliseront les réclamisistes en mal de légendes.

Les Jésuites sous le régime français avaient joué du Corneille et du Racine. Les Anglais ont joué du Molière. Au Collège Saint-Raphaël, à Montréal, le "jeu" se déroulait dans la dignité des fêtes académiques. Mais si le clergé qui n'a jamais d'ailleurs condamné ni Corneille ni Racine veillait et veillait sans cesse, c'est qu'il craignait l'avènement d'un Scapin, ce couronné des fêtes de la folie, un Scapin railleur et cynique comme celui de certaines farces du temps jadis.

Mais il y eut Joseph Quesnel (1749-1801), le premier de nos auteurs dramatiques que la chronique considère comme l'un des nôtres. Il était venu de Saint-Malo. Quesnel n'avait d'autre souci que d'amuser. Il optait pour le genre de Lulli. A vrai dire, c'était un vaudevilliste. Ce rimeur,—*le Père des Amours*, disaient ses contemporains,—révéla pourtant aux cercles littéraires de Montréal et de Québec qu'il y avait place

pour le théâtre. Quesnel reprenait la tradition des fêtes dramatiques interrompues par l'esclandre Frontenac-Mareuil, en 1694. Grand voyageur, marin de carrière, musicien et acteur, on s'imagine le rôle qu'il pouvait remplir dans une ville où l'on vivait dans une atmosphère de suspicion et poursuivi sans cesse par le cauchemar de la guerre.

Quesnel capturé en haute mer par les Anglais était venu à Québec grâce au gouverneur anglo-suisse Haldimand qui l'avait connu en France et qui croyait d'ailleurs que le séjour du barde pouvait délasser et calmer les esprits. Avant de se fixer définitivement à Montréal, il tenta de nouvelles aventures en parcourant divers pays américains où, dit Sulte, "*il ne pouvait rencontrer meilleure compagnie que les voyageurs canadiens et compositeurs de chansons*", ajoutant "*qu'il avait un violon et en plus Molière, Boileau et LaFontaine, comme bagages littéraires.*" De retour à Montréal, il se multiplie; c'est l'animateur par excellence des fêtes mondaines.

En 1790, il donne à la scène *Colas et Colinette*, qu'il avait écrit en 1788, moins une opérette qu'un vaudeville. Sa serviette se remplissait d'œuvres de tous genres car il était prodigue de ses rimes et de sa prose. C'est *l'Anglomanie* ou *Le Dîner à l'Anglaise*, satire des complaisances que l'on sait, *La Partie de Campagne*, une bluette dramatique, *Les Républicains Français* que Monseigneur Camille Roy estime "d'esprit plutôt français que canadien" et que Pascal Poirier, le premier de nos critiques par ancienneté et dont je parle ailleurs, qualifiait de légèrement évaporée, "*œuvre, écrivait-il, dont ni les autorités religieuses ni les autorités civiles n'auraient à coup sûr permis la représentation si Monsieur J.P. Tardivel et La Vérité avaient vécu dans ce temps-là.*" Quesnel écrivit encore un opéra, *Lucas et Cécile*. Il composa même un *Traité d'art dramatique* tant et

si bien qu'on peut le considérer comme un précurseur : il rêva en effet de fonder une école d'art sur le plan de l'Ecole royale de chant et de déclamation que le baron de Breteuil avait instituée en France, une dizaine d'années auparavant, soit en 1768 et que la Convention ratifia plus tard, c'est-à-dire en 1793, sous le nom de Conservatoire.

Des amateurs de talent

La chronique a voulu en faire le père de notre littérature nationale ajoutant qu'il fallait le considérer comme "le précurseur du théâtre d'un Petitclerc, d'un Gabriel Marchand et d'un Louis Fréchette". Ce rimeur enthousiaste n'a cependant laissé qu'un nom dans le pâle armorial de nos lettres. Si ses entreprises théâtrales n'eurent pas de lendemain, elles permirent néanmoins à la jeune génération d'alors de se livrer à de rassénérants exercices.

Ses audaces d'ailleurs avaient leur récompense. Quesnel avait trouvé chez les nôtres des amateurs de talent. En 1786, à Québec, ils avaient interprété *Le Barbier de Séville*, de Beaumarchais, avec tant de talent que M. de Salaberry qui avait vu cette œuvre à Paris aurait dit, d'après Aubert de Gaspé, qu'on "*ne faisait pas mieux en France*". *La Gazette de Québec*, parlant de l'interprétation de cette comédie, en mars, fait observer : "*Il est à propos de considérer que les efforts de ces jeunes Messieurs (les interprètes) ne sont l'effet que de la simple nature, le résultat de leurs propres idées des caractères et des choses, ayant été privé du secours de l'exemple et de la reconnaissance préalable des artifices du théâtre*". Certes, le décor, la garde-robe et le théâtre lui-même faisaient penser aux premiers spectacles que donnait Molière en jouant dans des granges. Néanmoins, la grâce et l'intelligence des acteurs

faisaient oublier la pauvreté de la mise en scène. Il est vrai, dit la chronique, que *"puisqu'ils ont voulu donner gratis cet amusement au public, nous ne pouvons faire moins de sa part de leur témoigner cette faible reconnaissance."*

Nos jeunes gens dont on pouvait admirer l'initiative et les ressources créaient cependant des inquiétudes et des soucis. L'abbé Plessis qui devait être sacré évêque de Québec en 1801 avait élevé la voix en plusieurs circonstances contre les dangers de la scène. Ainsi, lorsque fut créé, en 1790, le Théâtre du marché à foin, un théâtre qui pouvait à peine contenir deux cents sièges, l'abbé Plessis donna des avertissements. *"Il lui semblait"*, dit Pierre-Georges Roy, *que les promoteurs de cette entreprise théâtrale n'offraient pas toutes les garanties désirables au point de vue moral."* Avait-il été question des pièces de Molière qui avaient encouru sous le régime français l'ardente dénonciation de Mgr de Saint-Vallier ? Il est évident que les pièces annoncées dans les cercles littéraires du temps ne répondaient pas aux goûts de tous, puisque *La Gazette*, en janvier, 1791, en prenant la défense des Jeunes Messieurs Canadiens, écrivait que les quelques pièces de théâtre données à Québec loin d'être contraires aux bonnes mœurs contenaient des leçons utiles. *"On voudrait persuader, disait le journal, que le théâtre est dangereux pour la jeunesse qui le fréquente, mais cela n'est point du tout vraisemblable; au contraire, un peu de réflexion nous convaincra que les acteurs et les spectateurs mêmes pourraient employer le temps qu'ils donnent à ces spectacles à des amusements beaucoup moins décents, beaucoup plus préjudiciables aux bonnes mœurs, à leurs intérêts, à leur santé et à l'édification du prochain."*

Les Messieurs Canadiens

C'est dans ce théâtre que le prince Edouard, duc de Kent, père de la reine Victoria, qui aimait le Canada et l'esprit français, allait applaudir, en février 1792, *la Comtesse d'Escarbagnas* et *Le Médecin malgré lui* de Molière. Les gouverneurs Clarke et Simcoe et leur suite se joignirent au prince pour louer les jeunes comédiens. Le prince fit un don aux Messieurs Canadiens,—c'était le nom de la Société,—pour leur permettre de décorer leur salle qui en avait fort besoin. Il est clair que dans l'esprit de Kent et de la haute bourgeoisie, ces divertissements,—le théâtre et le bal,—devaient concilier, du moins l'espéraient-ils, tant d'éléments de foi, d'aptitudes et d'aspirations diverses. Au fait, il y avait dans ces réjouissances un calcul inestimable : la conquête par les sommets. Le peuple suivrait. Il est ainsi arrivé, dit la chronique, que plusieurs jeunes filles de la meilleure société canadienne française épousèrent des officiers et des marchands à qui elles cédèrent parfois de riches patrimoines. "*Ces mariages, ajoute-t-elle, leur faisaient perdre leur langue quand elles n'apostasient pas.*" Ce théâtre n'était fréquenté donc que par une élite, c'est-à-dire par les seigneurs, leurs amis et leurs protégés. Comme il fallait des spectacles de choix, les préférences allaient à un Molière ou à un Beaumarchais. On laissait aux autres le montreur d'ours et le ménestrel,—chanteur et raconteur,—des fêtes populaires et aussi certains divertissements pas très dangereux comme par exemple le Théâtre des Marionnettes du Père Marseille qui fit le bonheur des grands et des petits, de 1795 à 1838, et dont nous parle encore M. de Gaspé dans ses Mémoires.

Scapin change de masque suivant les milieux qu'il fréquente. Flexible, versatile, transmuable, il poursuit inlassa-

blement son rôle qui est de faire rire ou pleurer, ce qui est la même chose, tantôt au théâtre de société, tantôt au cirque, tantôt au marché des esclaves à Montréal, tantôt à l'échafaud. Pour le bas peuple, — matelots, coureurs des bois, — il y a de quoi assouvir son atavisme; brutalité et laideur, tout pour lui est spectacle. Mais dans le fichier des divertissements, le théâtre dit littéraire occupe une place à part. On le réserve aux fines bouches.

Les Jésuites, sous le régime français, avaient joué du Racine et du Corneille jusqu'au jour où Monseigneur de Saint-Vallier fait disparaître du programme des fêtes préparées par le lieutenant de Mareuil, moyennant les cent pistoles qu'il versait à Frontenac, la représentation de *Tartuffe*. Les officiers de la garnison anglaise, comme nous l'avons vu précédemment, jouent du Molière. En 1776, au château de Vaudreuil, c'est-à-dire au Collège Saint-Raphaël, les élèves jouent *Jonathas et David* ou *Le Triomphe de l'Amitié*, du Père Brumoy, un Jésuite. On peut se rendre compte du succès de cette fête par la décision de Fleury Mesplet et de Charles Berger, les premiers imprimeurs de Montréal, d'éditer cette tragédie. Deux ans plus tard, Haldimand était reçu solennellement au Château de Vaudreuil où on lui faisait "*les honneurs du Sacrifice d'Abraham*". Le gouverneur en fut si touché qu'il donna cent guinées au supérieur du collège, ce qui ne l'empêcha pas à l'occasion de traiter les Canadiens français avec rudesse.

Le théâtre de Quesnel ne pouvait offusquer personne. Si cet amuseur était redouté du clergé, il n'était pas voué cependant aux géhennes des éternels pleurs. Sans doute, il ne se souciait guère de suivre les traces de l'auteur du *Cid* ni d'initier son public à quelque nouvelle esthétique mais il avait néanmoins le sens de la discipline et de l'honneur. Ce qui ne

l'a pas empêché d'être dénoncé par le curé de Notre-Dame de Montréal. Le fils de M. Olier ne pouvait accepter que son organiste pût alterner entre les chœurs de la "paroisse" le jour et la musique profane, la nuit. La scène, quoi ! de "Mam'zelle Nitouche": "Célestin, c'est Floridor... Floridor, c'est Célestin".

La vie sociale d'autrefois

A vrai dire, ce que le clergé redoutait, c'était la désorientation du théâtre, d'un théâtre déjà redouté, une désorientation pouvant l'entraîner dans le genre fangeux ou stupide exploité dans les milieux populaires au seizième siècle. Pour les jeunes gens assoiffés d'héroïsme et de noblesse, de grandes actions et d'initiatives chevaleresques dans un pays où devait s'élaborer une vie nouvelle, où devait s'affermir la ferme volonté de tenir, il y avait d'autres préoccupations que d'aller paraître aux réjouissances organisées par les seigneurs dans le seul but, disait-on, d'obtenir leurs suffrages, de se les attacher, de les dominer. D'ailleurs la chronique nous apprend que si le clergé voulait protéger et les cœurs et les cerveaux en un temps et dans un milieu où la fidélité à la cause de l'Eglise et du français était d'une si impérieuse nécessité, le patriote, de son côté, farouchement tenace, dénonçait en les raillant nos Artabans, nos intrigants, nos "arrivistes", comme on dit aujourd'hui,—et ils n'ont guère changé,—dont l'attitude et les manières étaient en effet souvent ridicules. De tous temps d'ailleurs, les favoris du régime ont inspiré la satire. C'est ainsi, par exemple, qu'en 1839, *Le Fantasque* daubait un pauvre mari dont l'épouse avait dépensé presque une fortune pour aller se pavaner à un lever de Lord Thompson.

La vie sociale d'autrefois s'accommodait d'un genre de distractions bien plus simples. Sans doute fallait-il faire acte

de présence aux fêtes auxquelles de hauts patronages donnaient un caractère de solennité. Les convenances évidemment l'exigeaient, la diplomatie aussi. Ces fêtes, bals et réceptions, étaient considérés comme autant d'assauts masqués sur des individus, dont la communauté de traditions et de mœurs s'affirmait d'un indéfectible revêtement.

C'est au sein de la famille que l'on se divertissait. Nos arrières grands-pères savaient rire et chanter. A la veillée, les jeunes s'exerçaient à divers jeux sous le regard amusé des parents. La tradition orale nous rassure. Elle permet d'établir que les fêtes familiales à cette époque n'avaient rien de cette tenue ennuyeuse et de cette morne correction dont nous parlent certains chroniqueurs. Au temps des fêtes qui étaient, on le sait, beaucoup plus nombreuses qu'aujourd'hui on se visitait, on banquetait, on veillait et parfois on dansait.

Certes les spectacles auxquels nos gens étaient invités offraient par leur disparité de quoi contenter tous les goûts, tous les appétits. On allait au cirque, le fameux cirque Ricket qui vint plusieurs fois à Montréal et à Québec autour de 1800; on fréquentait le Théâtre des Marionnettes aussi florissant à Montréal qu'à Québec; les forains avec leurs animaux dressés, leurs acrobates, leurs ménestrels avaient déjà des clientèles assidues.

Parfois, ces forains, applaudis par les uns, honnis par les autres, s'exerçaient à des gestes qui les faisaient accueillir un peu partout avec des sympathies. C'est ainsi que le cirque Cyatano,—formé d'acrobates et d'écuyers espagnols,—qui, en 1812, malgré la guerre, n'avait pas craint de venir à Montréal, donna une soirée pour les pauvres. Il versa les deux-tiers de la recette aux œuvres catholiques et un-sixième aux œuvres protestantes.

Le "bluff" américain

Quelquefois les spectacles donnés par les étrangers donnaient lieu à des protestations. C'est ainsi que le cirque Bowery qui, en 1840, visitait nos principales villes, fut pris à partie par la chronique dans les termes suivants : *"Ce que c'est que le bluff américain ! Les chevaux sont les plus instruits de la compagnie, y compris bien des spectateurs !"* Et elle ajoutait pour protester contre l'insuccès de la scène littéraire : *"On défend le bon théâtre et on encourage la bouffonnerie !"* C'était une époque, il est vrai, où les spectacles organisés par les acteurs amateurs, avaient peine à remplir leurs salles malgré toutes les plus chaleureuses sollicitations. Il en sera ainsi jusqu'au dernier quart du XIX^e siècle alors que "la population, écrit Aegidius Fauteux, commencera à se familiariser un peu avec le théâtre régulier . . ." sans qu'il soit nécessaire, "d'examiner ici si c'est oui ou non pour son avantage", elle, dit-il encore, "élevée par ses prêtres dans l'horreur de cette invention diabolique."

En vérité, les affaires théâtrales ne furent jamais brillantes au gré des impresarios, même avec deux ou trois spectacles par an et le plus souvent dans des salles qui ne contenaient guère que de deux à trois cents sièges. Ajoutons que les souscripteurs se montraient récalcitrants. C'est ainsi que le Théâtre Patagon à Québec qui avait débuté avec grand éclat en octobre 1804 fermait ses portes en 1805. Son propriétaire, M. Ormsby, en avait eu assez de l'aventure. Il offrait le tout, théâtre et accessoires, pour une somme de huit cents livres. On y avait joué du Molière pourtant fort connu et même Colas et Colinette, pièce, disait-on, dont le succès avait été exceptionnel puisqu'on l'avait jouée deux fois !

Ainsi donc, pendant trois quarts de siècle, toutes les

aventures du genre finirent piteusement moins à la vérité parce que le clergé se montrait sévère à l'égard de la scène que parce que nos gens cherchaient leur plaisir en famille. Les impresarios,—impresarios bénévoles,—avaient bien des ressources pour inciter nos gens à fréquenter leurs théâtres. Il y en avait d'ingénieuses et de typiques à la fois. Comme on comptait sur la présence des dames, présence nécessaire ne fût-ce que pour la bonne tenue des spectacles, il fallait bien les intéresser par quelque moyen. C'est ainsi qu'à une représentation donnée en 1831 au Théâtre Royal à Montréal, la Société des Amateurs leur avait distribué des programmes imprimés sur de la soie bleue ! Ces programmes qui pouvaient en même temps leur servir de mouchoirs au moment des fortes émotions, sortaient des ateliers de Ludger Duvernay, éditeur de La Minerve et fondateur de la Société Saint-Jean Baptiste.

Elles avaient du scrupule à s'y montrer au point, comme des anciens me l'ont affirmé, qu'elles prenaient soin de cacher cet acte, d'une conduite par ailleurs irréprochable, à leurs enfants ainsi qu'aux gens de leur maison. Et puis aller au théâtre la nuit, c'était suivre l'exemple des galants et des belles qui allaient au bal de la garnison. On pourrait encore ajouter que nos rues, pas ou peu gardées, permettaient le libre mouvement des coupe-jarrets et des marouffles. Les *watchmen* avec leur monotone refrain de la ronde nocturne "*Nine o'clock, all's well*" n'avaient pas de quoi rassurer les retardataires sans escorte depuis le jour où l'on eut raison de croire que la bravoure n'était pas leur principale vertu. D'un côté, la pudeur en face de Scapin, de l'autre, le risque d'un nez à nez avec un coquin.

Les premiers *policemen* engagés, vers 1850, ne valaient pas mieux. L'auteur du Bon Vieux Temps nous assure qu'à

Montréal on les recrutait faute de mieux à la prison, parmi les ivrognes et des batailleurs ! On leur rendait la liberté à condition de s'engager. Mais ils n'étaient pas lents à déguerpir. Le voisinage des "saloons" à Québec n'était pas non plus très engageant vu les tragiques incursions des "press gangs" chargés de conscrire pour les navires de guerre, les malheureux qu'ils rencontraient. Ces rondes ajoutaient aux inquiétudes.

Les théâtres, il est vrai, levaient le rideau à six heures et le laissaient tomber à neuf heures. Nos audacieuses élégantes s'y rendaient à pied; elles se dispensaient des "cabrouets" d'ailleurs fort rares à cette époque; elles rentraient au foyer le plus discrètement possible.

Nos impresarios se souciaient fort peu des vues sociales de leur théâtre du moment qu'il paraissait honnête et divertissant. Ils savaient que le clergé dont plusieurs attendaient du reste les directives, aurait défendu aux fidèles comme il l'avait fait dans le passé, d'assister aux spectacles. Il leur fallait un public. Condition essentielle. Parfois, une gazette rassurait les lecteurs en se portant garante de la pureté d'intention des metteurs en scène et des comédiens. Personne ne se serait imaginé que l'honnêteté et le divertissement eussent pu faire bon ménage au théâtre, comme on l'entend aujourd'hui.

Les goûts du public

Le répertoire, si restreint qu'il fut, nous permet de nous rendre compte des goûts du public. De 1800 à 1880, les suffrages allèrent à Molière d'abord avec *Les Fourberies de Scapin*, avec *L'Avare*, avec *M. de Pourceaugnac*, avec *Georges Dandin*, avec *Le Malade imaginaire*, avec *Le Médecin malgré*.

lui, avec *Le Mariage forcé*, etc.; à Racine, avec *Les Plaideurs*; à Beaumarchais, avec *Le Barbier de Séville*; à Regnard, avec *Le Retour imprévu*; à Scribe, l'auteur aux quatre cents pièces avec *l'Héritière*, *La Famille du Baron*; avec Philippe Destouches, un auteur à la mode à la fin du XVIII^e siècle, dont les aphorismes firent son succès, comme par exemple "La critique est aisée et l'art est difficile", à Destouches, dis-je, avec *Le Mari devin*, *Le Trésor caché*, à Claris de Florian, petit-neveu de Voltaire, poète et fabuliste, avec *Deux Billets*, et enfin, ô surprise! à Victor Hugo, en 1846, avec *Hernani* . . . et nous en passons.

Entre 1850 et 1880, des troupes françaises viennent comme celle de Marie-Aimée, chanteuse algérienne, "grande première du théâtre de l'opérette", disait-on, faire de rapides séjours parmi nous mais leur nombre est infime. Elles ne comptent à peu près pas dans l'ordre chronologique des spectacles des tournées anglaises.

La courbe indique les contretemps d'un théâtre tour à tour vivant et morne suivant les époques tourmentées de notre histoire. En 1812 et en 1837, les amuseurs professionnels avaient d'autres soucis. Les publics inquiets portaient leurs regards sur d'autres scènes où des recours contre une autorité injuste et malveillante, contre une bureaucratie grotesque et ignorante, de l'avis même des gouverneurs, s'ébauchaient en de tragiques réalités, où devaient se mettre en branle vers une liberté chèrement achetée les fondés de pouvoir de la conscience nationale.

Le théâtre anglais

Le théâtre anglais subissait lui aussi les contraintes du temps bien qu'il voulût faire bonne figure en face des événe-

ments tragiques en confiant l'interprétation des spectacles à des amateurs. Au fait, en 1837, les affaires avaient été si mauvaises que les acteurs professionnels, ceux des tournées, n'osaient pas s'aventurer dans la région de Montréal de peur de se faire écarteler. Ce en quoi ils exagéraient. Néanmoins la chronique signale en 1838 la visite d'une actrice célèbre du temps, Helen Tree et un nom non moins célèbre, M. Abbott, que nos compatriotes de langue anglaise firent applaudir par un public d'élite à Montréal et à Québec, public auquel on avait invité à se joindre, histoire de les éblouir sinon de les édifier, des Iroquois et des Sioux.

La reprise du théâtre en 1840 donna lieu à de pittoresques événements,—pittoresques vus évidemment à la distance où nous sommes. C'est ainsi que Charles Dickens qui devait devenir le grand écrivain que l'on sait fit du théâtre à côté d'officiers militaires à Montréal. De plus, s'imagine-t-on que le fameux Barnum, le Barnum du grand cirque, fit ses premières armes à Montréal et à Québec, comme organisateur directeur et réclamate de troupes de comédie ! Quel chapitre à écrire si les documents ici ne manquaient ! Est-ce lui ou un autre qui faisait annoncer l'arrivée d'un comédien en renom au son d'une cloche dans les rues de Québec ?

Les tournées des troupes anglaises devinrent de plus en plus fréquentes à mesure que les Blue Laws en permettaient le libre exercice, mais elles ne pouvaient guère miser sur l'élément de langue française pour faire des recettes malgré toutes les ressources d'une mirobolante publicité. Maintes fois, le clergé dénonça leurs spectacles.

Les réclamisistes

Quant à l'annonce dans la presse française, ce qui était exceptionnel, elle ne prenait d'importance que si le spectacle risquait d'éloigner la clientèle, à cause d'un genre généralement proscrit. Le théâtre savait payer. Celle-ci publiée en janvier 1817 dans *Le Spectateur*, à Montréal, donne une idée de la méthode publicitaire d'alors et aussi de l'opinion que pouvaient avoir les directeurs à l'égard des gens du parterre... dont il fallait protéger les spectateurs honnêtes :

THEATRE DE SOCIETE

*Les Amateurs Canadiens ont l'honneur d'informer
le Public que VENDREDI, le 24 DU COURANT,
ils donneront la Représentation de —*

GILLES RAVISSEUR,
Comédie en Un Acte,
par Mr. D'hell,

Suivie de
— la célèbre Pièce intitulée —

LE DEMON
DE LA FORET

ou

L'HORLOGE A SONNE!!!
par Mr. Turnbull de cette ville,
Et Traduit de l'Anglois par un
des Amateurs,
GRAND MÉLODRAME,
en 4 Actes,

Entremêlé de Chants, Musique, Dances, Processions, Réjouissances et Pantomimes. Ils se flattent que la beauté et la diversité des Costumes, ainsi que l'élégance des Décorations peintes exprès pour cette Pièce par l'auteur, mériteront l'approbation de leurs amis qui fréquentent le Théâtre. Les Amateurs ont de plus l'honneur d'informer le Public que vû la difficulté de trouver des personnes exactes pour porter la Souscription, ils sont dans la nécessité d'abandonner ce plan; mais en même temps ils assurent les Dames et Messieurs de la ville, qu'ils n'admettront que des personnes décentes et respectables; il y aura 5 ou 6 bancs de choix réservés pour les Dames et ceux qui les accompagnent . . .

Le Spectateur jouait gros jeu. Il s'arrogeait des droits qu'il savait pourtant faciles à révoquer si l'on considère que les spectacles de variétés, — danses, pantomimes et déshabillés — étaient vite l'objet de la réprobation. Nos vieilles gazettes étaient accusées à moins. Le Spectateur n'avait-il pas répondu, par une lettre signée Argus à des menaces au lendemain de la représentation à l'Hôtel de Tessyman du *Malade Imaginaire*, de Molière et de la *Sérénade* de Regnard. Il avait recommandé le spectacle. Mais le Théâtre de Société bien que formé de jeunes gens des familles les plus en vue de Montréal était considéré comme un danger. On le tolérait mais . . .

COMMUNICATION

. . . Il me semble pourtant que dernièrement encore, l'on s'appuyait de l'autorité d'un certain Pontas pour anathématiser

ceux qui fréquentent ces assemblées nocturnes. Il est vrai que Pontas n'est point un père de l'Eglise, et que son opinion n'est nullement conforme à celle de St. Thomas d'Aquin qui disait que les spectacles étaient très propres à former l'esprit des jeunes gens, et à les distraire de la débauche, et de mille autres habitudes pernicieuses. L'on dit au peuple que l'on prive des sacrements les personnes qui vont voir jouer des pièces très morales sur le Théâtre de Société de Montréal mais on a grand soin de lui cacher que Sa Majesté très Chrétienne qui assiste tous les soirs, soit à la Comédie ou à l'Opéra, qui y voit souvent représenter des pièces sinon obscènes au moins très libres, fait régulièrement ses Pâques, que sous le règne de Louis XIV les plus grands personnages et le Roi lui-même ont figuré dans les pièces de Molière cependant ils n'étaient point censés exercer un Métier infâme . . .

On ripostait, sous visière baissée, aux dénonciateurs. On ne voulait pas "engager le journal". Déjà !

Propos de "La Minerve"

Le compte rendu n'existait pas. Pourtant, il est arrivé et c'est *La Minerve* qui, en 1829, en donna l'exemple étonnant pour l'époque, crut bon de féliciter "MM. les Amateurs de Montréal" d'avoir "joué devant un auditoire respectable *L'Avare* et *le Retour Imprévu*". Et le rédacteur même qui, lui, sans faux-fuyant exprimait toute sa pensée, ajoutait :

Nous avons cru que les spectateurs seraient accourus en foule, pour assister à cette représentation, qui devait fournir une ample source d'instruction et de plaisir; mais, pour des raisons que nous ne pouvons imaginer, il y avait peu de monde . . .

Nous devons remercier MM. les Amateurs d'avoir fait revivre *L'Avare* qui n'avait pas été joué à Montréal depuis 1816. Ils ont montré beaucoup de goût et ils ont le mérite d'avoir bien joué le chef-d'œuvre de Molière que son génie a rendu le concitoyen de toutes les nations. C'est Molière, comme nous l'avons lu quelque part, qui a eu le courage de venger la religion et la piété des insolents outrages de l'hypocrisie; c'est sa main hardie qui a brisé le masque sur le front des plus dangereux ennemis de la vertu, c'est lui qui a purgé la société des travers qui en altèrent le charme, des entraves pédantesques qui en gênent le commerce, des vices plus odieux qui en troublent l'harmonie . . . ,

Dans certaines circonstances, des journaux anglais se firent les défenseurs de *Thalie*, une muse qui, au Canada, d'après eux portait le masque d'un cauchemar. Que de fois, des journaux, — le *Mercury* et le *Herald*, par exemple, — se sont apitoyés sur l'insuffisance culturelle ou le manque de goût des nôtres, — l'*inferiority complex* comme on dit dans certains milieux, — sous prétexte qu'ils étaient incapables de créer une Académie nationale d'art dramatique ! A preuve cet appel du *Mercury* en date de mai 1827, au lendemain d'une déconfiture théâtrale :

"To the Public,

Foreigners and far distant from their native land, the Company of French comedians find themselves destitute, their manager having absconded with the proceeds of the last night's representation. In a country in which their mother tongue is spoken, will not the Canadians, naturally so huma-

ne, rescue from misery seven persons, who have, successfully they trust, exerted their best efforts to amuse them."

L'appel, généreux, on l'admettra, était destiné à sauver du pire dénûment les comédiens d'un "Monsieur Victor" dont le théâtre avait reçu pourtant le haut patronage du gouverneur et de lady Dalhousie. C'est que "Monsieur Victor" très sceptique quant à l'engouement du public pour ses "artistes" s'était éclipsé avec la recette. Les acteurs furent secourus et purent rentrer en France, moins édifiés sur les dispositions artistiques des Canadiens que sur les principes de "Monsieur Victor".

"Le Fantasque"

Seulement, ces journaux n'étaient pas toujours de cet avis. Quand Napoléon Aubin, l'aïeul de nos pamphlétaires, rédacteur du *Fantasque* publié à Québec et ouvertement hostile au gouverneur Thompson et à ses affidés, annonçait en 1839, au lendemain de la rébellion, qu'on allait jouer *La Mort de César*, de Voltaire, ce fut un émoi d'abord et une clameur d'indignation ensuite. Les clubs maçonniques menaient le bal. C'est que jouer *La Mort de César*, c'était ni plus ni moins une conspiration, un nouvel appel aux factieux. A la vérité, Aubin voulait se venger du chef de police T. A. Young et de ses sbires dont les soupçons et les attitudes risquaient de provoquer de nouveaux soulèvements. Aubin voulait réchauffer le patriotisme des nôtres, dit suavement la chronique. *La Mort de César* fut jouée au Théâtre Royal, en octobre, de cette année (c'est-à-dire 1839) au milieu d'un si grand enthousiasme

et de tant d'applaudissements que le rideau ne tomba qu'à deux heures du matin. Ce qui apparaissait pour Young et compagnie, comme un délit, comme un attentat de lèse-majesté.

"I proceeded to the theatre and remained there until 2 o'clock A.M. when the audience dispersed. M. Napoléon Aubin is the principal performer. The play was "La Mort de César", followed by a ghost story and two entertainments by Mr. Aubin.

"The whole performance was decidedly of a political character tending to excitate the passions of the audience against the constituted authority and every allusion to resistance and even assassination was loudly applauded."

Le Fantasque, comme on le conçoit, défendit avec une éloquence à la fois cocasse et virulente, le théâtre des Amateurs Typographes qui, aux yeux de Young, étaient des traîtres tout au plus, les inconscients outils d'une révolte. Les Amateurs Typographes s'étaient préparés depuis longtemps à cette fête. Les invités à ce spectacle se faisaient tirer l'oreille. Mais Aubin se disait: Si nos femmes acceptent d'y assister, l'affaire sera bonne. Et les femmes étaient venues en petit nombre, il est vrai, mais elles étaient venues. Et le succès fut pour tous, l'animateur et ses comédiens, quelque chose d'inespéré. Young avait voulu se venger le soir même du spectacle en faisant fermer les portes de la ville. Il s'ensuivit que bon nombre des spectateurs durent coucher à la belle étoile, si l'on peut dire, car ils goûtèrent "cette petite douceur des autorités militaires" avec une savoureuse satisfaction: le tour était joué.

Ils passèrent la nuit, par groupes, à se raconter "de bonnes histoires et à blaguer".

Le directeur du Théâtre Royal ferma ensuite la porte aux Amateurs Typographes pour la leur ouvrir cependant en novembre, toujours avec Voltaire à l'affiche. Cette fois, Aubin et ses gens avaient soumis la pièce à la censure, en l'occurrence, les magistrats de la ville. Sa vanité satisfaite, ses craintes atténuées, Young avait accepté de laisser jouer de nouveau *La Mort de César*, malgré les nouvelles et véhémentes protestations de la *Gazette*. Chose curieuse et contradictoire, le *Mercury*, cette fois, prenait la part des Canadiens. Il ne voyait rien de reprehensible dans ces représentations. Après tout, les émules de Voltaire ne pouvaient rien contre l'ordre, contre l'attachement d'Albion à ses traditions, à la couronne.

Villes rivales

Aubin, grâce à ses quelques articles, nous a fait connaître certaines particularités frappantes des caractères et des mœurs de son temps et d'ailleurs de presque tout le XIXe siècle. Il raconte que les gouverneurs étaient portés à faire plus de faveurs à Montréal qu'à Québec, du moins quand il s'agissait de fêtes mondaines. Ce n'était pas de nature à rapprocher deux villes rivales. Ils assistaient volontiers aux fêtes,—le théâtre et le bal,—qu'ils patronnaient. Aubin, en défendant son initiative qui avait failli lui coûter la geôle, disait que l'un des motifs à le faire agir, c'était la démoralisation qui menaçait les jeunes gens faute de distractions honnêtes. Il suggéra à son tour la création d'une école d'art dramatique et musicale. Il avait constaté par le jeu de *La Mort de César* que nos jeunes gens avaient plus de bonne volonté que de métier. Il leur reprochait leur susceptibilité en face

des conseils qu'on leur donnait. "Trop de louanges devient un désastre . . ." Apprendre à articuler, à se tenir, à se présenter, voilà le mot d'ordre du théâtre amateur ou ce qu'il devrait être. Hélas ! . . .

N'avait-on pas à Québec des éléments capables de réagir ? N'avait-on pas à Québec dans le sieur Mazzocchi un maître capable de diriger un conservatoire, le sieur Mazzocchi, chef de musique que les dirigeants anglais avaient incité à venir au Canada pour y poursuivre une carrière, brillante en Italie et en Angleterre, mais qui aurait crevé de misère n'eût été le Séminaire de Québec qui l'engagea comme professeur.

Le théâtre, au dire d'Aubin, devait démontrer le degré de culture des deux publics l'un, canadien, l'autre anglais. "L'enfant terrible", du mot de ses admirateurs, éprouvait un piquant plaisir à les comparer. Il voyait dans les manières de l'un, par sa correction, sa tenue, ses belles manières, son respect de la scène et l'autre, par ses grossièretés, son sans-gêne, ses apostrophes épicées aux acteurs, sa façon de garder le chapeau sur la tête et de fumer, l'antagonisme d'une élite et d'une société de boutiquiers et d'aventuriers. "*La bienséance fuit le Canada et les Etats-Unis. . . . Port du chapeau . . . anglicisation dont on pourrait se passer. . . .*"

Il racontait encore dans les pages de son *Fantasque*, publié, si je ne m'abuse de 1838 à 1840, que le champ de courses offrait encore l'irréfutable preuve de ses avancés. Le clergé anglican crut devoir dénoncer ces meetings où l'humanité,—et quelle humanité !—trahissait des aptitudes de cannibales; il fallut même un certain jour lire le Riot Act, de sorte que les courses, explique le chroniqueur, manquèrent de couleur et devinrent particulièrement ennuyeuses. Et après les courses, les étranges séances consacrées au mesmérisme ! Un redou-

table divertissement, avec bien d'autres, comme par exemple le jeu de cartes, sur lesquels les chercheurs et les amateurs de la petite histoire pourront s'exercer à de captivantes recherches, des recherches révélatrices, sans verser pour cela dans la caricature ! Un magnétiseur nommé Wakefield, un habitué, à magnifiques cachets, des salons de Québec et de Montréal, n'avait-il pas endormi un aide-de-camp de Lord Thompson ! Reste à savoir, si aux yeux de la cour du gouverneur, l'aide-de-camp, sujet de Wakefield, n'était pas lui-même un mystificateur.

La Mort de César, les attaques acerbes de Napoléon Aubin, l'attitude des autorités deviennent, dans les maigres annales de notre théâtre comme l'un de ses principaux épisodes tout comme le sera la visite de Sarah Bernhardt à Québec, en 1905. De cette date jusqu'à la visite de la célèbre comédienne, Scapin poursuit une carrière aventureuse. Il ballotte, risque de sombrer, revient à la surface, s'attire les foudres épiscopales, promet de s'amender, s'agrippe à la taille trop petite des Messieurs Amateurs du Théâtre de Société que Mgr Bourget, évêque de Montréal, condamnera plus tard, c'est-à-dire en 1885, à la suite de plaintes qu'il avait reçues.

"On commence en effet de bonne foi sans nul doute à imiter les coutumes d'autres pays et l'on cherche à faire pénétrer dans nos bonnes familles des récréations et des délassements inconnus jusqu'ici et qui ne sont pas sans de graves dangers pour la modestie et la réserve dans lesquelles nos jeunes filles doivent être élevées. . . . Les théâtres de société sont en effet considérés par des personnes du monde comme périlleux. . . ."

"Pour réussir, il faut le sacrifice complet; il faut rompre avec les prescriptions de l'Evangile; il faut rompre avec la

pudeur naturelle ou pour mieux dire, il faut se créer une nature factice dans laquelle se concilient les plus inconciliables sentiments, une seconde conscience au moyen de laquelle s'allient les principes les plus contraires.

"On répète. C'est là, chacun l'avoue, le côté piquant des représentations. Il s'établit une certaine familiarité. . . ."

"Puis n'y eut-il d'autre danger que celui d'y prendre l'amour du théâtre que notre société catholique devrait repousser les théâtres de société. . . ."

Lettres des évêques

C'est par les lettres des évêques de Québec et de Montréal que l'on peut suivre, plus que dans les journaux, la marche des événements dans le monde théâtral, les tendances d'une scène à la fois aimée et redoutée, l'état d'esprit à diverses époques. Il n'y eut de censure civile qu'au commencement du siècle et encore était-elle exercée après les plaintes répétées et la menace de recours des citoyens et savez-vous par qui ? . . . Par des agents de police !

Les avis et les mandements de l'évêché,—les archives le démontrent,—n'agissaient que sur les plaintes ou les dénonciations des familles. Les cabots le savaient qui allaient parfois, non pas demander au grand vicaire quelque imprimatur pour "des pièces innocentes" mais protester de leur esprit chrétien. Cela devait donner lieu à des situations cocasses et pénibles à la fois.

Le cas d'Alfred Maugard est typique. Le fait s'est maintes fois répété. Maugard qui avait échappé aux horreurs de la guerre franco-allemande arrivait à Montréal, l'été de 1871, y donnait des spectacles, opérette et comédie, avec sa

Compagnie lyrique et dramatique des Antilles et poursuivait sa tournée à Québec avec un résultat si heureux, nous dit P.G. Roy, qu'il crut pouvoir y établir un théâtre permanent. *"Les premières pièces furent irréprochables mais il commença à donner des pièces plus ou moins acceptables. Les autorités religieuses patientèrent pendant quelques semaines puis voyant que M. Maugard ne tenait pas compte de leurs avertissements charitables, Mgr Taschereau, par une lettre du 7 novembre, 1873, lue dans toutes les églises de la ville condamnait le théâtre français et défendait aux Catholiques d'y assister."* Les Maugard se consolèrent en ouvrant, l'année suivante, un restaurant qui devint bientôt fort à la mode. Ils avaient des amis en hauts lieux. N'avaient-ils pas créé à la scène *Erreur n'est pas compte* de l'honorable Gabriel Marchand, geste qui leur avait valu bien des sympathies.

Les managers n'avaient pas les mêmes scrupules, si l'on peut dire. Ils croyaient, du moins l'espéraient-ils, rallier à la cause de leur théâtre ceux des Canadiens qui déploraient l'absence d'une scène nationale. Aussi s'empressaient-ils de faire venir de New-York, en octobre, 1874, les troupes françaises qui pouvaient s'y trouver, comme celle de Marie-Aimée à qui la presse américaine reconnaissait à la scène de l'opérette, un plus grand prestige qu'elle n'en avait accordé quelques années auparavant à l'actrice Rachel, incomparable interprète de Chimène. C'était une Algérienne qui mettait à l'interprétation de *Madame Angot* une verve endiablée, tout l'emportement sensuel de sa race.

Mgr Bourget, deux ans auparavant, avait condamné les spectacles qui se donnaient au Théâtre Royal. L'évêque n'avait pas manqué de dénoncer devant la réclame tapageuse des agents le séjour annoncé de Marie-Aimée. Les troupes an-

glaises qui se disputaient les clientèles de Montréal et de Québec offraient encore moins de sécurité au point de vue de la morale, de la décence, de la bienséance. Les journaux appuyaient les mesures répressives de l'épiscopat et ils le firent sans réserve jusque vers 1880 lors de la tournée de Sarah Bernhardt. L'un d'eux, le *Nouveau-Monde*, en octobre 1874, en parlant du théâtre de Marie-Aimée, se disait heureux d'ouvrir ses pages à "un homme qui s'est occupé d'étudier l'art" et dira "ce qu'il faut penser de cette musique bâtarde,—Offenbach, Lecocq et compagnie,—et des pièces dramatiques dont on ne pourra tolérer même le langage dans une famille respectable."

Ce qui n'empêcha pas Marie-Aimée de revenir en 1877 avec Giroflé-Girofla et le Théâtre Royal d'exploiter, avec le genre burlesque, "les goûts de cendre de la sensualité" du mot d'un critique. D'année en année, le cardinal Taschereau et Mgr Bourget lançaient des mandements.

Mgr Taschereau et les forains

Le "Genuine New-York Black Crook" avec ses danseuses, ses chanteuses, ses clowns, son orchestre, avait fait beaucoup de bruit à Montréal au printemps de 1874. Il annonçait sa visite à Québec pour le mois de mai. Mgr Taschereau lança alors un mandement que nous résumons ainsi :

"Une troupe nombreuse de baladins étrangers s'annonce comme devant donner des représentations théâtrales dans le cours de la semaine prochaine. Or, nous avons appris de source certaine que la morale et la décence la plus élémentaire y sont affreusement outragées. N'avons-nous pas le droit de nous regarder comme insultés par cet étalage d'infamies. . . .

"Laissez donc ces horribles scandales s'étaler dans le vide. Quand des acteurs verront que les recettes ne payent pas les dépenses, ils nous délivreront bientôt de leur présence . . ."

Mgr Bourget avait fait les mêmes recommandations et les mêmes exhortations quelques mois auparavant au sujet des forains venus de New-York.

"Il nous répugne beaucoup d'entrer dans les détails que contient le présent avis . . ."

"Des troupes de comédiens et de comédiennes se succèdent depuis quelque temps sans interruption dans cette ville et donnent dans une maison de théâtre le spectacle des immoralités les plus révoltantes . . . Ce sont chez les comédiennes des nudités qui feraient rougir d'honnêtes païens s'ils en étaient témoins. Rien n'égale l'indécence des jeux que se permettent ces baladins, pour attirer une foule de curieux de tout âge de tout sexe et de toute condition. Des jeux scandaleux, des danses criminelles, des libertés plus malhonnêtes sont comme les pâtures ordinaires dont ces bouffons saturent les spectateurs.

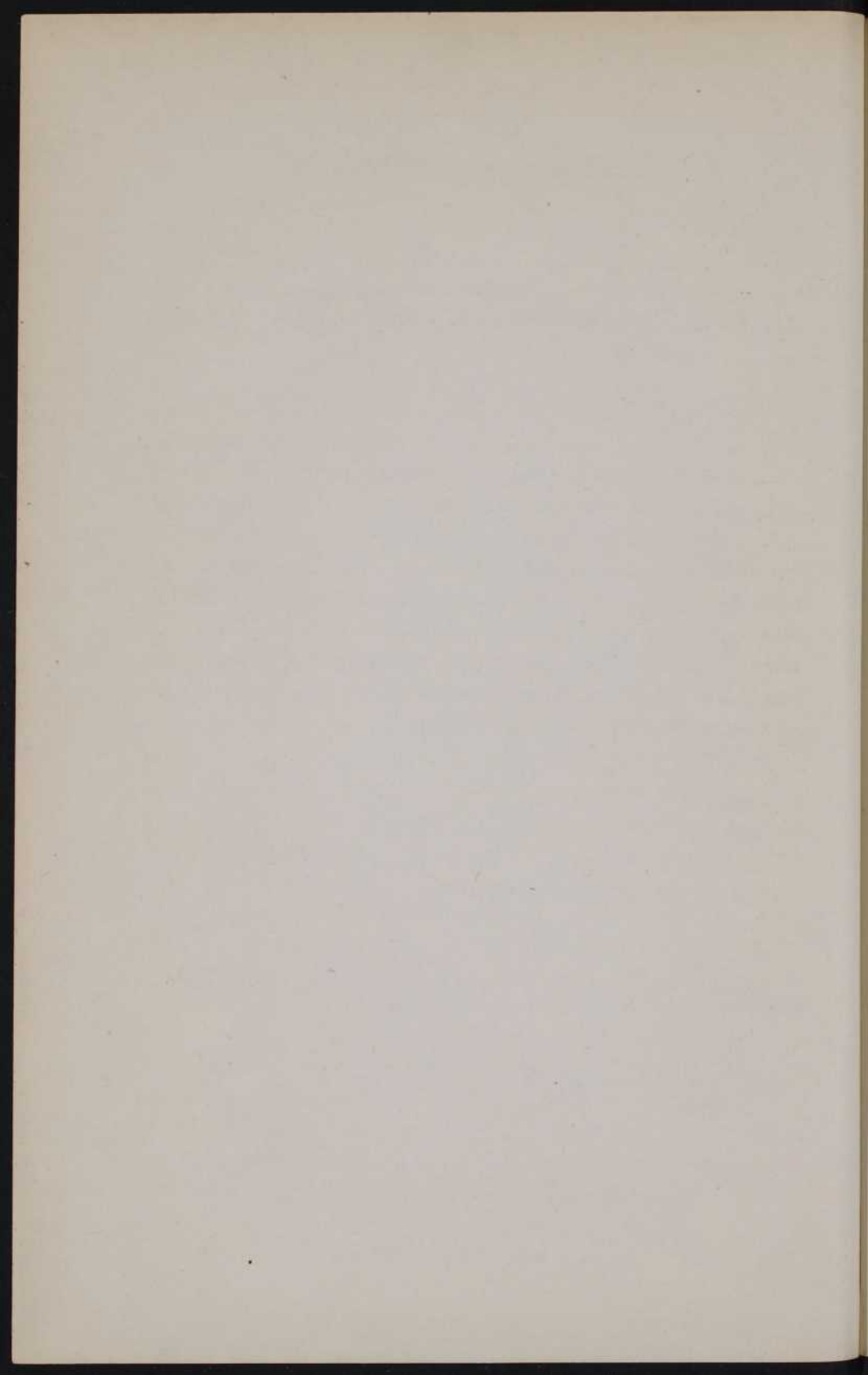
"Car c'est dans ces repaires de tous les vices que se commettent les crimes qui compromettent la réputation des familles les plus respectables et la paix et la prospérité des citoyens. Là, en effet, se font de folles dépenses pour satisfaire la sensualité et la gourmandise. Là s'entretiennent les mauvaises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

fants à leurs parents. Là ces enfants malheureux apprennent à mépriser les auteurs de leurs jours, à les contrister en leur désobéissant par une conséquence nécessaire, à attirer sur leurs têtes les malédictions réservées à ceux qui n'honorent pas leurs pères et mères . . ."

Puis suivent les exhortations de l'évêque, les appels au cœur et à l'esprit.

Les managers usaient de diplomatie pour se protéger du danger d'être amenés en correctionnelle si le bras laïc menaçait à son tour. Quelquefois, des troupes françaises formées d'éléments disparates venaient jouer du mélodrame comme celle de Thérèse Newcombe qui, en février 1878, représentait *Marie-Jeanne ou la Femme du Peuple*, *le Doigt de Dieu* et *la Fille du Paysan*. Des troupes d'opéra français n'avaient-elles pas chanté plusieurs années auparavant, au même théâtre, *les Diamants de la Couronne* et *le Chalet* ?

Voilà, en vrac, ce que le divertissement au Canada français nous a apporté pendant quatre-vingts ans. Ce n'est qu'avec les grandes tournées que la scène tente de s'affermir chez nous et de donner lieu après cet aspect panoramique, à des espoirs qui ne se réaliseront qu'en partie.



De grandes tournées, mais peu de classiques

La carrière réelle du théâtre français au Canada a débuté, bien ou mal, avec la visite de Sarah Bernhardt dont le nom devait remplir en manchettes éclatantes la presse new-yorkaise, l'été et l'automne de 1880. Il n'y eut pas que ses managers pour faire resplendir dans une féerie de louanges et l'invention des plus extraordinaires légendes le nom de Sarah, "Sarah Barnum", disait l'actrice Marie Colombier dans un pamphlet d'une extrême violence, contre son ancienne compagne. La comédienne avait également d'amples ressources pour faire valoir auprès des journalistes son esthétique, ses connaissances littéraires, son amour du beau, sa foi dans les maîtres de la pensée française. Bien plus quand ses managers annonçaient "La Dame aux Camélias", avec force panneaux et grandes affiches multicolores était-ce avec l'intention de provoquer du même coup l'indignation du clergé et des sociétés catholiques et protestantes, "*le tapage*", explique son biographe Louis Verneuil, *quel qu'il soit, profitant toujours à une entreprise théâtrale*". La presse tout en la reconnaissant comme une incomparable actrice en faisait en même temps une vile courtisane ! A son dire, son art la rendait très dangereuse au point de vue des mœurs. Sa visite à Montréal en décembre 1880 avait été précédée, comme on l'imagine, d'une bruyante réclame. Son succès d'ailleurs était assuré depuis longtemps. Sarah n'était-elle pas l'ambassadrice du génie français ? N'allait-elle pas ranimer nos cœurs et nos énergies sous le rythme prestigieux des vers de Racine ? N'allait-elle pas ré-

veiller chez nous la fierté du verbe ? Benjamin Sulte voyait là une faveur exceptionnelle : *"Sarah, c'était une démonstration magnifique de l'art de dire"*. *"Quelle langue, écrivons-nous ?"* se demandait-il. *Il y a bien la langue de Bibaud, de Viger, de Garneau, de Crémazie, de Chauveau, mais la langue parlée ? En décadence, oui, en décadence. Pas un patois, mais quelle pauvreté !"*

Ainsi donc, l'élite montréalaise voyait dans le séjour de Sarah une saine et heureuse émulation mais elle avait compté sur de trop mirobolantes promesses des agences. Sarah dans Chimène ou dans Phèdre, c'était le rêve. Hélas ! les managers annoncèrent pour le jeudi, 23 décembre et les journaux suivants, *Adrienne Lecouvreur*, de Scribe, *Froufrou*, de Meilhac et Halévy et *Hernani*, de Victor Hugo. Et, Sarah allait jouer le jour de Noël ! Ce qui était contraire aux traditions d'alors, à l'esprit chrétien de la population. La déception fut grande partout.

Disons que les visites de Sarah au Canada ont ajouté chaque fois un chapitre cocasse aux pages de la petite histoire du théâtre. Qu'on nous permette ici d'en signaler les principaux.

Lors du voyage de 1880, des personnalités et nombre de journalistes s'étaient portés à sa rencontre à St-Albans, Vermont, d'où tous devaient se rendre à Montréal par convoi spécial. Le maire Honoré Beaugrand, le sénateur Rosaire Thibodeau et le poète Louis Fréchette furent les premiers à l'accueillir. Les journaux,—libéraux et ultramontains,—louangeaient ou faisaient des gorges chaudes suivant que les leurs fussent ou ne fussent pas invités aux réceptions.

Fréchette et Sarah

La Patrie, le journal de Beaugrand, ne savait quels termes assez ronflants pouvaient le mieux exprimer son enthousiasme, histoire de narguer *La Minerve*, "le journal des prudes", disait-elle. Celle-ci riposta, tout en se félicitant de la venue à Montréal de Sarah, par des bourrades contre Fréchette, collaborateur de *La Patrie* et "chef des coryphées". Elle lui reprocha de vouloir se faire connaître comme poète en lui lisant ses vers. "Rendons justice au poète lauréat, clamait-elle. Il a joué une comédie qui éclipse "Papineau" et même "Le Retour de l'Exilé" qui n'est pas de lui." Cruelle, elle ajoutait :

"Qu'on se représente, dans une gare de chemin de fer, Sarah descendant d'un wagon dont le mouvement lui a donné le mal de mer, pâle ou plutôt jaune, étirée, lasse et plus maigre que jamais et M. Fréchette essoufflé, riche en couleur, mettant genou en terre et le front dans la poussière pour saluer l'actrice et l'on avouera que cette mise en scène ne laissait rien à désirer. Des vers ? Humiliant pour la poésie de s'abaisser, mais la poésie n'y était pas; la rime s'y trouvait seule.

"Salut, Sarah ! Salut, charmante Dona Sol

"Lorsque ton pied mignon vient fouler notre sol . . .

Sarah prit la chose pour une épigramme.

"Notre sol tout couvert de givre . . .

Deux pieds de neige, murmura l'actrice, vous appelez cela du givre, vous ?

Le poète continua :

*"Est-ce un frisson d'orgueil ou d'amour, je ne sais
"Mais nous sentons courir dans notre sang français
"Quelque chose qui nous enivre . . .*

*"Femme vaillante au cœur saturé d'idéal
"Puisque tu n'as pas craint notre ciel boréal
"Ni redouté nos froids sévères,
"Merci . . .*

Sarah, après cette belle exaltation poétique, aurait fait au poète l'offre suivante : *Très bien, mon ami, mais vous me passerez vos charments vers et je vous apprendrai comment il faut les dire !* . . .

Le pauvre poète ne rêvait-il pas de faire jouer l'une de ses pièces par l'actrice. Hélas ! Sarah ne ménageait, par ses ripostes parfois cruelles ni les poètes, ni son public d'ailleurs. Elle dit à ses camarades, d'après *La Patrie* même, au lendemain d'une visite à Caughnawaga : *"Singulier pays, les sauvages sont civilisés et les poètes sont gras !"*

A la nouvelle que Sarah devait débiter avec Adrienne Lecouvreur, de Scribe, Mgr Edouard Fabre envoya aux journaux une lettre datée du 21 décembre 1880, dans laquelle il demandait de publier *"l'aperçu critique d'une représentation annoncée sur les programmes des théâtres"*, critique *"d'une personne autorisée et compétente."* La lettre parlait *"des liaisons adultères dans la pièce, drame immoral par ses maximes, triste leçon pour les familles chrétiennes . . . ajoutant que "le talent des acteurs ne pouvait servir qu'à augmenter les dangers et à rendre plus fascinatrices les passions mauvaises qui grondent au fond du cœur humain."*

Dans son compte rendu de la pièce, *La Minerve* écrivait : "Nous voudrions pouvoir dire qu'elle ne mérite pas le jugement sévère qui en a été donné dans ces colonnes. On s'accorde à regretter qu'un aussi grand talent ne s'applique pas à interpréter des pièces plus en rapport avec nos idées de beau et de grand . . ." "Le public canadien, disait-on en protestant, a été trompé." Où sont donc les chefs-d'œuvre grâce auxquels elle devint célèbre ? La chronique raconte que Sarah s'excusa en disant qu'elle n'avait pas été prévenue par ses impresarios des goûts du public canadien et qu'elle leur fit même des remontrances. Il est avéré cependant qu'avant son départ pour l'Amérique, elle avait eu quelque répugnance à jouer certaines pièces comme par exemple, "La Dame aux Camélias", mais qu'on lui avait fait observer que c'était le genre qui seul conviendrait aux publics américains. L'actrice ne s'en fit pas davantage. Elle s'en consola aussitôt grâce à la ridicule démonstration d'admirateurs qui, après le spectacle, la veille de Noël, dételèrent les chevaux et tirèrent son carrosse jusqu'à son hôtel. "Des médecins, des avocats, des étudiants donnaient le coup d'épaulé au char de triomphe." Louis Fréchette conduisait le cortège.

Sarah Bernhardt revint plusieurs fois au Canada avec un répertoire qui ne convenait pas toujours aux auditoires de Montréal et de Québec. En avril 1891, de retour au pays, elle est félicitée par *La Minerve* d'avoir inscrit à son programme, *Jeanne d'Arc*, de J. Barbier. Ce qui lui attire toujours la colère de *La Vérité*, de Tardivel qui l'accuse d'avoir fait à l'actrice "une réclame scandaleuse et tapageuse". *La Minerve* lui demanda de modifier dans le sens de la justice ses assertions désobligeantes, vu le bien qu'il fallait dire d'une pièce propre, non entachée de romantisme. Les journaux, tout comme en

1880, écrasaient la visiteuse de louanges dans des termes que n'aurait jamais osé employer un critique sensé. L'un d'eux, en parlant de l'interprète de *Fédora*, écrit : "*Sarah est harmonieuse, pliante, électrique et chimérique . . .*" Il est vrai qu'il avoue être "*troublé par le parfum capitant des bouquets de toutes les dames du parterre*".

Mais 1905 ! Décembre 1905 ! Une date dont Sarah ne parle qu'imparfaitement dans son journal. L'archevêque de Montréal, Mgr Bruchési, avait attiré l'attention des fidèles sur les spectacles qu'elle devait donner tout comme l'avait fait Mgr Bourget. Les journaux, en publiant la lettre de l'archevêque, avaient annoncé à qui mieux mieux le répertoire de Sarah, dont *La Sorcière*, de Sardou, blessante pour les Catholiques. Mgr Bruchési leur en fit le reproche et leur exprima sa tristesse :

"Nous prenons le théâtre tel qu'il est à Montréal. Que ceux qui le fréquentent soient sincères; qu'ils nous disent s'ils en sortent meilleurs . . . Presque toutes les pièces du répertoire se jouent ici les unes après les autres, pièces que l'on n'aurait pas osé offrir il y a quelques années pour ne pas effrayer notre population, simple et timorée comme l'on disait . . ."

Il ajoutait qu'on jouait ces pièces sans la moindre coupure.

Colère de Sarah

L'archevêque de Québec, Mgr Bégin, condamna à son tour le répertoire de Sarah. Il le fit à peu près dans les mêmes termes. Sarah se lança, paraît-il, dans des imprécations qui n'avaient rien de celles tout de noble courroux de Camille. On se rendit compte de son état d'âme dans l'interview qu'elle

donna aux journalistes, entrevue que nous résumons d'après *L'Événement* du mardi, 5 décembre, 1905 :

"C'est d'un pas nerveux et d'une démarche affectée que Mme Sarah Bernhardt entra dans l'appartement où l'attendaient les journalistes. L'impression fut plutôt défavorable . . . et la suite fera voir que, malgré l'opinion que Mme Sarah entretient sur les Canadiens, cette impression était juste.

—"Québec, ah ! oui, c'est une belle ville, très belle . . . et le Canada aussi est un beau pays ! J'y suis venue il y a 15 ans . . ." — En 1891, interposa son gérant Monsieur Meyer.

—"Je n'ai pas la mémoire des dates, reprit Mme Bernhardt.

L'actrice s'échauffait, elle gesticulait déjà beaucoup et elle continua encore plus excitée :

—"Mais je ne comprends rien à votre population . . . Vous avez des Canadiens-anglais, des Canadiens-irlandais, des Canadiens-français, des Canadiens-Iroquois ! mais voulez-vous me dire pourquoi vous vous appelez des Canadiens-français ? — Des français, vous autres ! Mais pourquoi ? . . . Vous avez à peine une goutte de sang français dans les veines ! . . .

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

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

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

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

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

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

"Mais le clergé a fait beaucoup pour les Canadiens français observe un autre.

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

Madame Sarah ayant enfin passé sa crise, les journalistes se retirèrent, emportant de leur visite, une opinion bien nette et bien unanime que chacun devine . . .

Au lendemain de cette entrevue, il y eut une démonstration hostile. Les journaux du pays rapportaient que Sarah avait non seulement été huée en se rendant du Château Frontenac à la gare, mais qu'elle avait reçu des œufs et autres projectiles asphyxiants et qu'on l'avait assommée presque. A la vérité, la police avait été prévenue et avait empêché les manifestants de se conduire comme l'avaient prétendu certaines dépêches.

Des journaux protestèrent contre "l'attentat", surtout *La Patrie* qui reprocha aux "jeunes" d'avoir soulevé le cri de race en criant à Sarah : "A bas, la Juive !"

A Ottawa, le gérant de la tournée nia les propos que l'on avait prêtée à l'actrice; Sir Wilfrid Laurier lui adressa des excuses; elle fut reçue chez le gouverneur général; Sarah jura qu'elle n'avait jamais rien dit d'injurieux et partit pour revenir plusieurs fois encore, toujours avec des répertoires sans doute fort intéressants pour un certain public, mais qui auraient plu davantage si elle avait accordé une juste part aux classiques, de ceux qu'elle faisait applaudir à Paris.

Coquelin et Mounet-Sully

Mais si Sarah avait accepté d'autres suggestions que celles des mercantis qui l'entouraient et fait comme un peu plus tard un Mounet-Sully, une Jane Hading, un Coquelin, un Gémier pour ne citer que ces noms, le rayonnement de la pensée française en Amérique aurait dissipé bien des préjugés.

Coquelin vint à Montréal avec Jane Hading en novembre 1888. Il y fut accueilli avec un enthousiasme moins tapageur que Sarah. On l'invita un peu partout, même chez les Jésuites à Montréal où sa façon de dire, ne fut-ce qu'une fable de LaFontaine devait être pour tous, professeurs et élèves, une révélation, une incomparable leçon. Ce fut un événement dans les annales de cette maison.

A l'Académie de Musique, la troupe joua *La Joie fait Peur*, de Madame de Girardin, *Les Précieuses Ridicules*, de Molière, *Mademoiselle de la Seiglière*, de Jules Sandeau et *Le Maître de Forges*, de Georges Ohnet. Cette fois, on pouvait se féliciter sur le choix des œuvres, y conduire les siens ou y aller, comme un ancien me l'a dit, sans se cacher d'eux. Une pièce faisait contraste, *Les Surprises du Divorce*, de Sardou, mais en somme il y avait progrès, s'empressait-on de répéter. Coquelin

qui revint plusieurs fois à Montréal,—en 1889, et en 1894 avec Sarah et de nouveau avec Jane Hading en 1893,—ne cacha pas chaque fois le plaisir qu'il avait de jouer "devant des publics capables de comprendre son art comme ceux de Paris. Des publics autres que ceux des Etats-Unis !"

La venue de Jean Mounet-Sully en mai 1894 avec Jane Hading et Segond-Weber, "*ce génie enivré de Racine et de Hugo*", devait soulever dans des élans également "supraterrestres" la prose des chroniqueurs montréalais. Mounet-Sully était d'une dignité, d'un solennel, d'un grave qui ne le quittaient jamais. C'est ainsi qu'il avait su plaire à McGill. Peut-être aussi grâce à son camarade de collège, M.D. Cousserat, professeur de langues orientales à cette institution. Mounet-Sully était d'ailleurs protestant. Il était le rival d'Irving et c'est peut-être pour cette raison que malgré les plus aimables invitations, l'élément anglais s'était abstenu. Un journal écrivait à ce propos :

"Hamlet tel que l'a donné Mounet-Sully peut être joué dans toutes les langues sous tous les climats en face de toutes les races, de tous les sangs et il sera compris. Joué par Irving et la pléiade des tragédiens anglais ou américains il ne peut être compris que par les Anglais. Mounet joue Hamlet; les Anglais jouent Shakespeare . . . Est-ce à cela qu'il y avait si peu d'Anglais ? Peut-être. Dans tous les cas, c'est mal reconnaître les sacrifices que nous nous imposons pour entendre les maîtres anglais.

Et le chroniqueur terminait ainsi :

"A tous ceux qui aiment la langue anglaise, qui aiment à l'entendre parler, à tous ceux qui veulent prouver que nous ne sommes pas des ingrats, ne manquez pas, cette semaine, d'aller entendre Mounet-Sully.

Et savez-vous ce que donna cette troupe exceptionnelle ? Un programme non moins exceptionnel, le seul qu'on ait eu au Canada français, franchement d'expression et d'allure classique et vraiment dans les plus belles traditions du théâtre français : *Hamlet*, *Oedipe-Roi*, *Hernani*, *Ruy Blas* et *Andromaque*.

D'autres viendront comme Cécile Sorel et Albert Lambert qui, en 1921, joueront *Le Misanthrope* un jour et le lendemain, *La Dame aux Camélias*, cette péripatéticienne des boulevards à qui on pardonna son péché parce qu'elle se fit oublier sous les traits de Célimène, comme Firmin Gémier, dont l'interprétation du *Bourgeois Gentilhomme*, au *Majesty* en décembre 1924, fut une reconquête sur la farce et le vaudeville des théâtres de faubourg, comme de Féraudy, qui, vers la même époque, joua *L'Avare* pour se livrer quelques jours après aux érucations de quelque pâle personnage du théâtre naturaliste.

Un beau geste, mais . . .

Gémier était un grand nom de la scène française. Son séjour chez nous eut pour effet de raviver la foi dans les classiques et de faire croire à la réalisation de projets magnifiques dans ce domaine. A un dîner qui lui fut donné au Club Saint-Denis, M. Edouard Montpetit, qui représentait l'Université de Montréal, parla de l'urgence de la création dans la métropole d'une scène classique, d'une scène propre à révéler Corneille, Racine et Molière aux profanes. Gémier qui était venu aux Etats-Unis et au Canada en mission de propagande, déclara qu'il était prêt à aider de tout son cœur et sans qu'il coûterait un sou au gouvernement, à la réalisation du rêve de M. Montpetit. M. Athanase David, alors secrétaire de la province,

ministre par conséquent de l'éducation et des beaux-arts, applaudit à ce double geste mais sans plus engager le gouvernement. Celui-ci, en invitant Gémier au Canada français, disait-on dans les coulisses, devait défrayer en partie le coût de cette tournée artistique.

Quoiqu'il en soit, l'état et l'université reconnaissaient enfin la fécondante vertu des classiques à la scène, fustigeaient du même coup l'inutile jactance des réclamisistes du théâtre libre qu'on avait voulu implanter à Montréal et demandèrent en insistant sur les opportunités qui s'étaient offertes avec les visites des Mounet-Sully et des Gémier, la fondation d'un théâtre vivant, riche en épopées merveilleuses, d'un théâtre-école d'élocution et de belle tenue.

Ce ne fut qu'un rêve.

Gustave Comte, chroniqueur théâtral, écrivait au lendemain de cette ardente et très prometteuse fête, que "*Gémier rentré en France pourrait dire que les quelques Peaux-Rouges chers à feu Barrès se sont considérablement multipliés et civilisés depuis un siècle et demi dans la province*".

C'est du début du siècle jusqu'à la première Grande Guerre que le théâtre a vécu ses plus belles heures. *Les Variétés*—notre premier *Ambigu*, la *Gaieté*, qui n'avait rien de gai, rapporte un chroniqueur,—les *Soirées de Famille* dont les artistes se recrutaient chez les professionnels et les étudiants, le *National* qui n'avait de national que le nom, le *Bijou* où l'on jouait des pièces à la manière de Feydeau, l'*Empire*, le *Français*, avec ses drames à l'américaine, les *Nouveautés*, rendez-vous du "monde chic", le *Parisien*, l'*Académie de Musique* et d'autres s'exercèrent à tous les genres dans l'espoir de réussir.

Les *Soirées de Famille* dont les anciens ne sauraient

évoquer le souvenir sans émotion furent fondées en novembre 1898, au Monument National, à Montréal. Ce théâtre qui se proposait de défendre dans l'atmosphère des fêtes familiales la cause du bon langage; de former, dans l'art de dire, à défaut de conservatoire, les jeunes qui se destinaient aux carrières libérales, à la politique, au professorat, etc., réalisait l'un des premiers objets de la Société Saint-Jean-Baptiste. Celle-ci avait créé trois ans auparavant des cours d'élocution et à la suggestion de son président, M. J.X. Perreault et avec l'assentiment de l'archevêque de Montréal et l'appui des ministres fédéraux et provinciaux, fondait cette Ecole dramatique qui devenait peu après les *Soirées de Famille*. Sans doute voulait-on aider aux orateurs novices mais aussi y attirer, pour former son goût, l'égayer et l'édifier un public "*qui oubliera la route de certains théâtres anglais où l'art est remplacé par l'immoralité et qui cependant recrutent leur grande clientèle en grande partie parmi les Canadiens français.*"

L'œuvre ne dura que trois ans. Ses artisans furent appelés à exercer leurs professions respectives,—droit, notariat, médecine, journalisme, etc.—et ne furent pas malheureusement remplacés. Ils sont devenus pour la plupart des personnages dans la politique, la magistrature, la haute finance, etc.

Qu'y jouait-on ? Citons au hasard : *Le Testament de César Girodot*, *Le Voyage de M. Perrichon*, *Les Petits Oiseaux*, *Le Gendre de M. Poirier*, *Le Roman d'un Jeune Homme Pauvre*, *Le Maître de Forges*, *La Grammaire*, *La Marraine de Charley*, *La Joie fait Peur*, *Le Médecin malgré lui*, *Un Chapeau de paille d'Italie*, etc.

Le Théâtre National

Un seul de ces théâtres put tenir le coup. Ce fut le *National* qui se tailla, grâce au mélodrame, le plus gros domaine. Sa carrière fut exceptionnelle. Les autres disparurent peu à peu.

Les pionniers de cette scène du National, les Filion, les Godeau, les Palmieri, les Hamel, les Daoust, ont parlé de cette époque avec tendresse, de cette époque où ils jouaient, sept jours par semaine, avec, chaque fois, le même enthousiasme, *Don César de Bazan*, *Les Deux Orphelines*, *Les Trois Mousquetaires*, *Monte-Christo*, *La Mendiante de Saint-Sulpice* et tant d'autres pièces où le malheur était le malheur; le vice, le vice; la vertu, la vertu; le châtement, le châtement; la récompense, la récompense. Enlèvement, fripon, bretteur, imprécations, chanteur de rues, traîne-misère, hospice d'enfants trouvés, ricanements, ex-voto, sauveteur, délivrance, apothéose! Voilà dans ce trait schématique,—sous-chapitre de roman de cape et d'épée,—la synthèse du mélodrame.

Paul Cazeneuve, qui était le fils d'un professeur de français à Harvard, et qui avait fait plusieurs tournées avec des troupes américaines, en devenant directeur du *National*, élargit les cadres de ce théâtre. Il avait le sens du pictural, le goût de la machinerie et des jeux de scène particulièrement compliqués. Sa conception scénique pour *Faust* et pour *Les Trois Mousquetaires*, par exemple,—ses propres versions,—avaient quelque chose d'hallucinant. Ce que les grandes tirades que soulignaient les trémolos du violon ou les plaintes du violoncelle en ont arraché de pleurs! Ce que le ricanement de Palmieri, le traître dans *Marie-Jeanne* ou le sarcasme d'Elzéar Hamel, le mécréant des *Deux Orphelines*, ont soulevé d'indi-

gnations dans le parterre! "Ah, le monstre", s'écriaient ces dames! . . . Et ce que le paradis à la chute du rideau leur infligeait de huées! (1)

Ainsi donc, ce bon public venait au théâtre National pour pleurer à chaudes larmes ou pour rire de bon cœur. Il lui fallait les deux à la fois. Et pendant l'entr'acte aussi, des friandises, et à l'auberge des "frères Gauvreau", à côté, d'autres choses plus substantielles tant il est vrai, pour parodier Huysmans, que rien ne rassérène autant qu'une bonne bouchée à condition de bien l'arroser. Il lui fallait, pour que son émotion fût complète, le surchauffement des scènes. On conçoit que le théâtre dit littéraire ne pouvait exercer sur lui aucune influence, aucun prestige, aucune attirance.(2)

(1) "Chez nous, écrit Palmiéri-Archambault dans *Mes Souvenirs de théâtre*, le théâtre a toujours été plutôt une affaire commerciale, le véritable mécène n'existe pas; il fallait que l'entreprise fasse tout d'abord tomber des gros sous dans la caisse des promoteurs. Voilà pourquoi, faute de temps, faute de préparation, l'art dramatique, chez nous, est toujours resté à l'état médiocre. Lorsqu'on réalise qu'une seule semaine était donnée aux artistes pour étudier, répéter, préparer la mise en scène d'une pièce de quatre ou cinq actes, on pourrait se croire en pays d'aliénés."

(2) On n'a pas à se demander ce qu'est devenu le contingent des comédiens qui, de 1900 à 1914, occupait la chronique dramatique à Montréal. Le temps en a fait ce qu'il a fait évidemment du théâtre. Ce contingent était assez imposant, si l'on songe qu'en plus du National, des Nouveautés et des Soirées de Famille, d'autres scènes de moindre importance, il est vrai, se partageaient la clientèle des quartiers. Eclipsés par le cinéma, ces théâtres disparurent peu à peu après des existences mouvementées et les comédiens s'orientèrent vers d'autres carrières jusqu'au jour où la radio alla les chercher, quelques-uns d'entre eux du moins, dans leur retraite. Elzéar Hamel, du Radio-Théâtre, fut l'un des survivants de cette pléiade, de même que Palmiéri qui, en même temps qu'il écrivait ses souvenirs, (1944) accepta de remplir un rôle au cinéma.

Le seul à poursuivre sa carrière avec une verve étonnante, fut An-

Les directeurs, les impresarios et les publicitaires s'en rendirent compte lorsqu'ils orientèrent le théâtre d'avant et d'après-guerre vers la comédie de mœurs, la pièce à thèse, vers "le genre mufle", du mot d'Henry Bataille, qui s'y connaissait, "du genre, prétendait-il, qui seul peut réussir" mais qui chez nous fut un complet échec.

Un "public averti"

Ce fut le genre des Nouveautés qui, de 1900 à 1906 ou 1907, servirent à leur clientèle,—"un public averti", disait-on

toine Godeau, directeur artistique du Théâtre Arcade. C'est Godeau qui fonda, en 1893, avec le concours de feu Léon Petitjean, le Théâtre des Variétés, rue Sainte-Catherine, près Papineau, le "premier théâtre régulier", dit une chronique. Il y en eut bien d'autres dont l'existence fut particulièrement éphémère comme le Bijou, rue Lagachetière, la Renaissance, le Casino, La Liberté, le Quinze-Quinze, le Théâtre Canadien Français situé rue Sainte-Catherine, la Gaieté, le Lyceum devenu l'Empire, puis le Théâtre Français, rue Sainte-Catherine, l'Académie de Musique, située rue University où se trouve aujourd'hui la Maison Eaton et que d'autres encore.

Tous ces théâtres jouaient du mélodrame.

Les acteurs, — caste résignée à cause des cachets le plus souvent en souffrance,—jouaient sans autre formation que les exemples donnés par les troupes américaines du Théâtre Royal. Feu J. P. Fillion, du National, et plus tard censeur du théâtre à Montréal, nous a dit dans une causerie que c'est là qu'il avait pris le goût de l'art dramatique et qu'il s'y était formé! Leur connaissance, il est vrai, ne reposait que sur des recettes, que sur des oui-dire, que sur des intuitions qui tenaient lieu de traditions.

Les hardiesses du régisseur en ignorant les conventions, celles du comédien en rompant avec les textes dont il n'avait d'ailleurs cure et celles de l'habilleur, qui prenait toutes les libertés avec les époques, n'émouvaient guère les semainiers. Plus les directeurs et les acteurs mettaient d'acrimonie et de véhémentes tirades dans l'éternelle mésentente, entre Adam et Eve, plus la pièce prenait. Mais à ce jeu, ils épui-

dans les cercles mondains,—les “*créations*” du théâtre libre. L’archevêque de Montréal, Mgr Bruchési, intervint à trois ou quatre reprises. Les directeurs corrigeaient parfois les textes, s’évertuaient de les blanchir, d’atténuer certains passages pour ne rien changer d’ailleurs à leur esprit. Il est vrai que pour se gagner des sympathies, ils inscrivaient au temps, par exemple, de la Semaine Sainte, *Athalie* ou *Polyeucte*,—en un temps, ai-je dit, où le public désertait le théâtre.

saient sans s’en douter, les malheureux, la faculté d’absorption des grandes douleurs chez les gens du parterre et ainsi compromettaient l’affaire. En effet, les spectateurs finissaient par ne plus vouloir s’attendrir et fuyaient vers d’autres lieux . . . en carton. Deux ou trois saisons pour chacun de ces théâtres, c’était déjà de belles pages d’histoire. Les comédiens se regroupaient, et entreprenaient, sous différents noms de théâtre, des tournées sans doute prometteuses mais dont les retours, hélas, se faisaient le plus souvent clopin clopant.

Entre le deux guerres, en plus des grandes tournées françaises, celles de Féraudy, de Sacha Guitry, de Firmin Gémier, de Cécile Sorel, de Gaby Morlay, de George Collin et de qui encore, il y eut des entreprises qui tinrent tant bien que mal quelques saisons comme par exemple le Chanteclerc, rue Saint-Denis, fondé autour de 1910 et qui, au lendemain de la première Guerre, est devenu le Théâtre Stella. L’Académie canadienne d’Art Dramatique, — les Académies, noms dont on a beaucoup abusé, — fondée par Fred Barry et Albert Duquesne, y donna des spectacles ainsi que des matinées littéraires sous la direction d’Henri Letondal. Il y eût au même théâtre en 1934, une saison dirigée par Antoinette Gioux sous le nom d’Union Artistique Canadienne.

M. Louis Bourdon imprésario, a organisé en 1922, au théâtre National, une saison de vingt semaines avec des artistes engagés en France.

Une troupe française donna des spectacles, sous le nom de Théâtre des Arts, aujourd’hui le théâtre Gaity. Puis le théâtre Arcade, rue Sainte-Catherine donna successivement de la comédie dramatique et de la comédie bouffe.

Que dire encore du Théâtre Canadien français rue Sainte-Catherine, près Saint-André ? J’en passe . . .

Il y eût d’autres tentatives au théâtre Saint-Denis, au théâtre Or-

Le sénateur L.O. David, dramaturge à ses heures, dénonça ce théâtre qui représentait si malheureusement l'âme française. Le théâtre naturaliste, aboutissement des idées de Jean-Jacques, le théâtre d'amour, avec Porto-Riche, Bataille, Kistemækers, Sacha Guitry et tant d'autres ont pu ailleurs, grâce à leur verbe éclatant, influencer et les idées et les mœurs. On en a prévu le danger chez nous, aussi les protestations furent nombreuses et surtout effectives.

En même temps que M. David protestait, M. Henry Bor-

pheum, sous la direction d'Albert Gauvin, au théâtre Impérial et au théâtre de Sa Majesté.

Les théâtres du temps jadis consistaient en de modestes salles où le public avait accès, comme par exemple, aux Variétés, d'après ce que racontait Julien Daoust, acteur, metteur en scène et auteur de nombreux mélos, "en grimpant par un escalier d'à peine quatre pieds de largeur". Le plateau n'avait guère d'espace. "Il fallait être prudent, nous raconte M. Léon Trépanier, qui avant de faire du journalisme et de la politique, fit du théâtre en amateur, pour ne pas enfoncer nos épées dans les frises du décor et même dans le plafond!" Les décors risquaient de s'abattre sur les acteurs chaque fois que le jeu s'échauffait. Et les vieux comédiens parlent de cette époque comme de l'âge d'or du théâtre au Canada.

Quand l'Académie de Musique où Sarah Bernhardt, Coquelin et d'autres artistes célèbres avaient déjà attiré des foules, ferma ses portes,—c'était le samedi, 19 mars, 1910,—le directeur de la troupe française qui venait d'y faire une saison, Paul Marcel, prononça l'allocution suivante: "Nous autres, les derniers de l'Académie, nous partons! Comme de bons marins ne quittent leur navire qu'au moment où il coule, nous sommes restés jusqu'à la dernière minute sur cette scène si brillante où tant de célébrités françaises et anglaises nous ont précédés... Demain, le pic des démolisseurs jettera par terre ce temple de l'art qui a vu revivre tant de chefs-d'œuvre. Dans peu de temps, le tumulte des affaires régnera à sa place, étourdissant, faisant naître l'oubli: la profanation sera complète!..."

Ce fut avec ces paroles comme l'oraison funèbre non seulement de l'Académie de Musique mais de plusieurs autres théâtres dont les noms sont déjà oubliés.

deaux, de l'Académie Française, dénonçait dans des revues parisiennes, les ouvrages dramatiques où s'exaltaient les inquiétudes de l'homme-passion, les conflits de l'instinct et de l'idée, la servitude des êtres charnels, l'anarchie morale de cette névrose littéraire née du "théâtre libre". Un critique, M. Charles Levy, de la *Revue Hebdomadaire*, ajoutait :

"Le pire, c'est que le public est complice. Il est de mauvais ton de se choquer; cela sent l'esprit réactionnaire. Sous prétexte de largeur de vues, d'évolution sociale, de droit au bonheur, les salles honnêtes font des succès de deux-centième à des pièces consacrées de la première à la dernière scène à l'épanouissement monstrueux de l'égoïsme sensuel."

On a dit et répété qu'à la règle des unités de temps, de lieu et d'action, on avait substitué celle des trois unités modernes, le mari, la femme et l'autre !

Rien ne sert de vouloir chercher ailleurs qu'au théâtre l'une des causes de la démoralisation de l'avant-guerre sous prétexte que la qualité du jeu scénique, les ressources des comédiens, l'art des metteurs en scène pouvaient en diminuer les effets sur des esprits éclairés, "capables de faire la part des choses" dans un pays où "la gauloiserie n'a jamais fait de mal à personne !" Pas un psychologue, pas un directeur d'âmes, pas un critique sincère, comme ceux déjà nommés, pas un comédien de la valeur d'un Copeau, d'un Dullin, d'un Jovet, n'ira admettre que ce théâtre pouvait provoquer quelque réaction heureuse. Peut-on espérer au moyen de démonstrations cliniques, prévenir le mal ? C'était la défense des tenants du théâtre libre bien que Bataille ait eu le courage d'avouer que c'était avant tout une affaire d'argent. "Mais les autres, ceux qui ne sont ni des gens avertis, ni des blasés, c'est-à-dire les jeunes, les simples, les curieux avides de meubler leur esprit,

ne verront plus dans l'étrange cortège des types présentés par la scène française de l'époque, que des faiseurs, que des arrivistes, que des jouisseurs, que des sceptiques, que des malades. Pour lui, la maison d'à côté ne sera plus qu'un tripot ou une boîte de nuit, que sa voisine, une drôlesse."

"A-t-on assez répété que la lecture de certains ouvrages provoquait dans un psychisme maladif une obsession de perversité, le goût du vice. A plus forte raison, le théâtre, sous la coulée d'un verbalisme éclatant, ne sera pas lent à suggérer chez un sujet incapable de réagir, des actes conformes à l'instinct" Pourquoi me sacrifier, pourquoi me résigner, pourquoi m'en faire, si la société, c'est ça? se demandera-t-il.

Bataille, Bernstein, de Porto-Riche, Louis Verneuil et qui encore, se sont faits les annalistes et les analystes d'une morale démissionnaire, oubliée, ridiculisée d'ailleurs, d'une morale à laquelle on a voulu substituer,—en vertu de je ne sais quel vague et inaccessible principe,—une "morale laïque" farouchement jalouse de ses prérogatives et par conséquent réfractaire aux suggestions d'ordre spirituel bref une morale épicurienne! avec, pour la prêcher, les physiologistes!

La production française

Le bilan des spectacles au Canada français de ceux des Nouveautés jusqu'au dernier théâtre en date, embrasse le cycle de toute la production française qui va de Dumas à Sacha Guitry, de Paul Hervieux à Verneuil: le naturalisme avec Henry Becque, précurseur du théâtre rosse, pour représenter dans *Les Corbeaux*, un monde de dépravés, avec Octave Mirbeau, dans *Les Affaires sont les Affaires*, la désespérante destinée d'un brasseur d'affaires; avec Georges de Porto-Riche dont l'esprit d'observation, estimait-on, le rapprochait de

Racine, pour raconter dans *Amoureuse* et *Le Vieil Homme*, la fatalité de l'amour-passion; avec Henry Bataille, pour nous entraîner dans le champ des expériences morbides et dégradantes, avec *La Femme Nue* et *La Vierge Folle*; avec Henri Lavedan pour nous infliger avec *Le Marquis de Priola* les doléances d'un Don Juan que guette l'ataxie; avec Henri Bernstein, qui, dans *Le Voleur*, veut absoudre une voleuse par amour; avec Maurice Donnay pour nous attendrir dans *Les Amants* sur le sort des tristes et mélancoliques liaisons charnelles; avec Alfred Capus, avec Paul Hervieu, avec Sacha Guitry, pour ne nommer, comme ils nous viennent à l'esprit, quelques-uns des grands noms de la scène française, dont le seul prestige et le seul succès surgissaient, pour une courte durée, du théâtre de l'adultère.

Marguerite Gauthier

Singulière alternance. Quand notre public finissait par avoir des hauts de cœur, on lui servait du Rostand avec *Cyrano de Bergerac* ou *L'Aiglon*; du Robert de Flers et Caillevet, avec *Primerose*; du Henri de Bornier, avec *La Fille de Roland*; du Brieux, avec *Blanchette* et qui encore et puis, quand les affaires ne marchaient plus, les directeurs ramenaient précipitamment aux feux de la rampe, pour rallier les sentimentales aux émotions faciles, la Marguerite Gautier de cette nymphée où le grand amour efface et rachète les péchés de la chair ! "Drôle de théâtre" que le National et les autres de la périphérie montréalaise aux matinées desquelles les mères affluaient avec leurs filles, sous prétexte, la belle histoire, de pleurer sur le sort d'une malheureuse qui n'avait pas su se bien conduire ! "Drôle de théâtre" fréquenté par des jeunes filles à qui Dumas lui-même défendait l'accès parce qu'immoral.

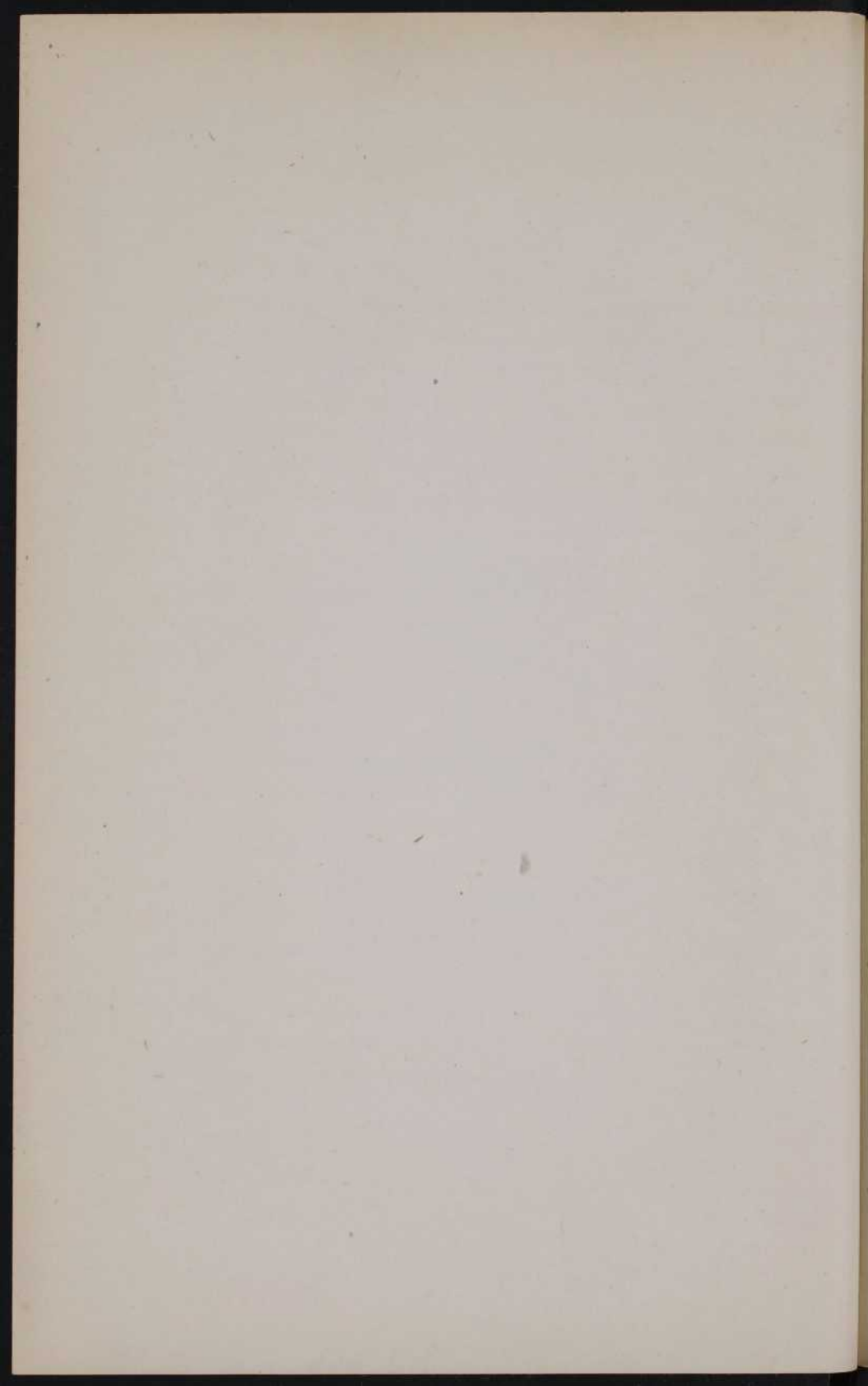
L'exemple de Radio-Canada

Il appartenait à des sociétés, comme, par exemple, les Compagnons de Saint-Laurent et la Société Radio-Canada de rappeler au sens de la mesure et à des conceptions d'un autre ordre, celui de la spiritualité, tant d'entrepreneurs de spectacles qui ont toujours misé sur les niaiseries sentimentales d'interminables feuilletons. En présentant son programme de théâtre classique, bien qu'en principe elle le destinait aux élèves de nos maisons d'enseignement secondaire, la Société Radio-Canada affrontait avec bonheur des entreprises plus soucieuses de l'affaire qu'intéressées à l'esthétique, substituait pour l'édification de la grande masse, à des jeux dramatiques d'un goût douteux, des œuvres de grande inspiration. C'était en même temps décentraliser un théâtre qui, le peu de fois qu'on l'a annoncé à Montréal ou à Québec, restait comme le fief, comme le privilège exclusif de ces deux villes. Les constatations furent heureuses. Le public sut s'intéresser. Les sceptiques qui n'y voyaient qu'un cours illustré pour académie en furent quittes pour se rallier et applaudir à ce geste. Bien plus, les classiques, les contemporains et leurs commentateurs connurent une vogue jusqu'ici inattendue dans nos librairies.

Et les animateurs y allèrent de tout leur cœur et de tout leur courage, car de pareilles saisons et cela depuis 1939 ne s'improvisèrent pas. Qu'annonçaient les affiches de notre Radio officielle ? Tout le théâtre littéraire qui va de Corneille à Paul Claudel, s'il vous plaît ! Avec des causeries explicatives sur chacune des pièces ! Des titres ? D'abord les chefs-d'œuvre de Corneille, de Racine, de Molière, de Shakespeare, de Marivaux, de Musset, de Hugo puis chez les contemporains, en citant parmi les pièces les plus vivantes, *L'Annonce faite à Marie*, de Claudel, *Les Bouffons*, de Zamacoïs, *L'Oiseau Bleu*, de Mæter-

linck, *Les Flibustiers*, de Richepin, *L'Épervier*, de Francis de Croisset, *Poil de Carotte*, de Jules Renard, *Une Répétition*, de Guy de Maupassant, *Le Voile du Bonheur*, de Clémenceau, *Le Chant du Berceau*, de Martinez-Sierra et qui encore. Ces œuvres furent soigneusement adaptées au micro et réussirent au gré des metteurs en ondes, en tenant compte toutefois du danger qu'offrent le découpage des scènes, surtout quand il s'agit des vers, et le remplacement de décors, parfois indispensables, par des moyens purement phoniques. Certaines adaptations sont absolument nécessaires parce que destinées à "l'intelligence auditive".

Ce fut un incomparable moyen de faire connaître la littérature dramatique française, celle d'un mérite incontesté et de contrarier le théâtre morne affligé de goûts pervers et ce qui est aussi grave, du jargon que l'on sait.



Un théâtre canadien ? Critique ? Réclamiste ?

Avons-nous une littérature dramatique ? A vrai dire, on a rarement soulevé cette question qui, pour un bon nombre de travailleurs intellectuels, ne pouvait avoir aucun intérêt. Et pourtant, nos lettres canadiennes, puisqu'on veut bien reconnaître leur existence après des alternatives de doute et de consécration, ont une dette à lui payer. Si elle n'a obtenu jusqu'ici qu'une simple mention dans les ouvrages de critique et dans la chronique bibliographique, est-ce à dire qu'elle a démerité ?

Ne serait-ce que la louable ambition de se vouer à ce qui est le plus difficile des arts alors que les moyens dont disposaient nos auteurs dramatiques étaient extrêmement précaires, cela suffirait à mon sens à leur gagner des sympathies mais ils méritaient davantage. La plupart de nos écrivains, de nos chercheurs, et de nos lecteurs quand ils ont voulu connaître la production littéraire du siècle dernier et celle qui va de 1900 à 1945, se sont intéressés aux travaux d'un Aubert de Gaspé, d'un Abbé Casgrain, d'un Gérin-Lajoie, d'un Lemay, d'un Camille Roy, d'un Montpetit, d'un Asselin, mais ils se sont bien abstenus de parcourir une pièce d'un Marchand, d'un David, d'un Fréchette et d'un Louvigny de Montigny, comme s'il s'agissait tout simplement d'intermèdes peut-être touchants mais sans grande valeur. ,

Notre théâtre, — si effacé qu'il soit dans le souvenir de nos fêtes intellectuelles, — vaut pourtant le roman. L'un et

l'autre seraient de même taille que j'aurais de forts doutes sur le prestige réel du roman, sur son influence sur les mœurs. Certes, je n'oserais prétendre que vous faire lire *Papineau* ou *Véronica*, de Fréchette, *Madeleine* ou *La Bouée* de Choquette, *Le Drapeau de Carillon*, de David, ce serait provoquer chez vous quelque brusque conversion. Bien peu, il est vrai, se frapperont la poitrine à grands coups de poings dans l'amer regret de ne pas avoir plus tôt découvert pareils chefs-d'œuvre. Nos auteurs dramatiques, avouons-le tout de suite, sont isolés, inconnus ou méconnus.

Si l'on demande à nos conservateurs de bibliothèques de nous éclairer à leur sujet, ils hausseront les épaules. Et pourtant quelle qu'en soit sa valeur au point de vue de l'art et de l'idée, il y a une littérature dramatique qu'on ne doit pas ignorer quand on se livre à des essais critiques. Peut-on avoir une vue d'ensemble, une claire vision des choses si dans nos études, nous n'avons de préférence que pour un genre.

Si nos critiques ont le courage de porter leur curiosité vers le théâtre canadien ils ne rencontreront pas les promesses de quelque envolée cornélienne, ni le grand style de la Maison de Molière, ni études de caractère très poussées. C'est entendu, mais ils constateront une certaine facilité de dialogue malgré le souci évident du littéraire, quelque sens de l'émotion et parfois malgré l'inexpérience certaines ressources au point de vue scénique. Dans l'ensemble, ces œuvres valent plutôt à la lecture que sur le plateau. Evidemment, le metteur en scène de l'heure portera un jugement beaucoup plus sévère parce que, si je ne m'abuse, une pièce est faite pour être jouée et non pour être lue, quoiqu'en ait dit Louis Veuillot.

Le concours du critique

Or, ce qui a le plus manqué à nos dramaturges, en voulant suivre une carrière que le talent, l'observation et le goût leur promettaient très honorable, ce fut en plus de l'art de la mise en scène et de bien d'autres choses, une critique, celle dont l'objet ne consiste pas uniquement à révéler des valeurs ou à condamner la muflerie, mais à éclairer la route à suivre, à prononcer des jugements qui soient comme un garde-à-vous. C'est le mot de Brunetière: *"Il appartient au critique de révéler à l'auteur le secret de son talent."*

Baudelaire écrivait que "pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizon."

Les indignations et les violences d'Olivar Asselin ont pu mettre en fuite les barbouilleurs et les verbomanes ignorants que le battage avait placés au Panthéon des lettres mais elles n'ont pas toujours dirigé, guidé, rassuré nos rares néophytes. Certes, il a aidé quelques jeunes écrivains qui aujourd'hui ne savent pas toujours le reconnaître mais son œuvre n'a rien d'une doctrine au point de vue littéraire. On ne peut la considérer comme la Somme.

Le critique, celui que nous acceptons comme tel, est un personnage assez complexe. Chez nous, comme ailleurs aussi, il est de tous les genres, de tous les milieux, de tous les mouvements. Ses jugements ne sont pas toujours d'une extrême prudence. Il descendra au rang de réclameur et il obéira à des injonctions: libraires, impresarios, salons, chapelles, etc. Quand on consultera son papier, il proclamera, fort de son sens des justes mesures et de son rôle social, que le dernier

roman paru représente à coup sûr une valeur spirituelle, que la pièce que l'on vient de créer est un chef-d'œuvre d'observation. Mais il lui arrivera parfois de vouloir nous faire entrevoir dans ce qui ne sera qu'une simple pochade, un reflet de l'immuable beauté. Il dira: "*Cher public, regarde et étonne-toi!*" Certes, le bon public regardera et s'il s'étonne, c'est qu'il y aura de quoi! Le lecteur ou le spectateur, s'il s'agit de théâtre, se défendra contre le scepticisme, car il en aura vu bien d'autres dans nos journaux et dans nos revues. Et il ne manquera pas, par mesure de prudence, d'interroger son voisin, de s'enquérir sur le verdict de notre Pic de la Mirandole tant il est vrai que le beau est chose difficile à expliquer, chose diversement exprimée.

Le club, le salon, la boutique du coiffeur a ses stratégies, ses autorités, ses Aristarques. "Demandez à un crapaud ce qu'est la beauté", disait Voltaire, "et il vous répondra que c'est sa femelle avec deux gros yeux ronds. Interrogez le diable, il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes et une queue".

"De re omni scibili"

Les anciens n'avaient pas de censeurs brevetés comme aujourd'hui. Ils savaient s'en passer parce qu'ils avaient l'intuition du livre honnête, grâce au milieu qu'ils fréquentaient, grâce à leur climat, comme on dit aujourd'hui. Le critique est né des besoins de défense. Chez nous, il a si peu où exercer son jugement qu'il étend ses recherches partout dans tous les milieux, qu'il s'éparpille. Il discute "de re omni scibili". Il a fait surgir ailleurs d'autres besoins de défense et l'on a parlé déjà d'une critique du critique. Ne l'a-t-on pas accusé,—à tort parfois,—d'être l'homme-orchestre de notre vie intellectuelle? On

a voulu lui conférer un pontificat alors que dans bien des cas, son rôle était restreint à celui d'un bibliographe ou d'un écho-tier de théâtre. On a le droit d'admirer une œuvre et de le dire —peinture, bas-relief, symphonie—mais il appartient à l'homme de métier d'en apprécier la juste valeur. A chacun, selon sa préparation, ses connaissances, son art. Certaine presse a ainsi permis, avec vraiment trop de générosité, à ses collaborateurs de discuter de tout et de rien sans l'autorité nécessaire. Et pendant quelques années, ce fut la grande misère de Byzance.

Un critique, répétons-le avec Brunetière, doit être un témoin, un initiateur, un conseiller. Il doit posséder la science du fait discuté. Autrement, il ergote et à moins d'avoir reçu des grâces particulières, il restera le jouet de toutes les contingences que sont l'éducation, l'âge, le sexe, le milieu, le respect humain parfois. Comment peut-il exercer un jugement sain si sa faconde verbeuse se répand sans discrétion à la fois sur le roman, le concert, la peinture et la statuaire ?

Remarquons toutefois que le roman a été souvent l'objet de sa prédilection. Les problèmes économiques, le phénomène social, les études historiques et scientifiques, avouons-le, échapperont souvent à son entendement. Et pour cause. S'il s'oriente vers le roman, c'est qu'il se sentira plus à son aise sur le plan sentimental où tout est tendresse lyrique, images émouvantes, délectations verbales. Objet de prédilection, dis-je, car le roman a occupé, ces dernières années, une place de choix dans notre production littéraire.

André Thérive a écrit quelque part,—je crois que c'est dans *Le Temps*,—"Ce n'est un secret pour personne mais que les critiques se gardent bien de faire connaître du public que parmi les romans dignes d'attention, ils nourrissent de prédilection que pour le moins réussi. Une œuvre manquée prête

évidemment à plus de commentaires". En d'autres termes, à plus de verve, à plus d'ironie, et surtout à un plus grand étalage d'érudition. Dès lors, une ingérence excessive d'intellectualité. Un exercice purement littéraire contre la démonstration de laboratoire, démonstration qui aurait été nécessaire dans bien des cas.

Thérive proposait comme norme qu'avant d'écrire quoi que ce soit sur le roman ou sur le théâtre, il fallait savoir ce que l'on avait à dire. A la vérité, le propre des censeurs a été souvent d'écrire à propos de livres et non sur les livres eux-mêmes. Chez nous, ce fut moins une velléité qu'un dilettantisme. Quand on songe que notre production littéraire ne dépasse guère une centaine de volumes par années, on conçoit que le problème pour ceux qui s'intéressent à ce genre de distractions soit assez difficile à résoudre. Faut-il condamner sans raison, sans droit d'appel ? Faut-il s'exercer à quelque abattage comme ce fut la mode pendant plusieurs années au risque de détourner de leur vocation des gens de bonne volonté. Car, au Canada français, il n'y a que les gens de bonne volonté qui puissent et qui osent écrire. La tâche est difficile et les lecteurs sont particulièrement clairsemés et peu "remuants".

Que d'aspirants !

Le feuilletoniste théâtral, lui, se contente de signaler le fait. Il lui arrive rarement, à peu près jamais, de s'exercer à la critique. D'ailleurs, il n'est là que par accident. Il joue "les utilités". Service transitoire. Que d'aspirants pourtant parmi les jeunes au fauteuil de critique d'art. Emile de Girardin raconte quelque part qu'un novice du journalisme fort désireux de rédiger cette chronique lui avait expliqué que la fréquentation des coulisses donnait du prestige, de l'éclat. Olivar

Asselin m'a confié que c'était le désir de tous les postulants de jouer les Francisque Sarcey et il s'en étonnait alors que, disait-il, il y avait sur d'autres scènes des emplois beaucoup plus dignes de la vraie vocation journalistique.

Au commencement du siècle, il s'en trouvait pour fustiger, au nom du gros bon sens, ceux-là qui jugeaient du théâtre comme s'ils avaient jugé d'une course de chevaux ou d'un crime passionnel.

Dans *La Revue Canadienne* de 1907, Albert Jeannotte déplore l'ignorance et l'audace des courriéristes qui voient dans l'héroïne d'une pièce pleurnicharde comme *Marie-Jeanne* ou *La Femme du peuple* une belle étude de caractère et dans *Le Maître de Forges*, un chef-d'œuvre de réalisme. Il se demande comment on peut former le goût public avec de pareilles inanités.

Germain Beaulieu, dans *L'Annuaire théâtral*, édition de 1908, racontait que "si le théâtre français à Montréal n'avait pas réalisé les espérances qu'il avait fait naître, il fallait en impliquer la faute aux journaux".

Il s'exprime ainsi : "L'on me dira que les journaux sont payés à tant la ligne et que leurs contrats avec la direction des théâtres les obligent à parler comme ils parlent. Cela se peut. Et je comprends alors que chaque semaine et deux fois la semaine, martyrs de leurs contrats, nos pauvres journaux fricassent une réclame plus ou moins idiote en faveur des pièces à l'affiche et de leurs interprètes".

Drôle d'école

Il ajoute plus loin : "Le théâtre est une école, a-t-on pour habitude de dire; admettons cela, quoique je n'y crois pas et

que je puisse donner de fortes et nombreuses raisons à l'encontre de cette assertion. Toutefois, si c'est une école (et je n'y crois pas beaucoup, non plus) l'on doit veiller avec un soin jaloux et sur ce qu'on y enseigne et sur ceux qui y sont pour ainsi dire, les professeurs".

Paul Adam, dans une étude sur "*La presse et l'opinion*" (Revue hebdomadaire, mai 1907), en parlant du dédain de l'élite pour les livres ne s'exprime pas autrement :

"L'élite se repaît de sempiternelles adultères, platement dialoguées et mimées aux feux de la rampe . . . Et cela, parce que la même élite juge assommants l'art et l'idée. Trop inférieurs aux œuvres de Racine et d'Henri Becque, simples potins de five o'clock, reproduits en ce qu'on appelle le style de théâtre c'est-à-dire en un langage de bookmaker et de fille, ces spectacles n'obtiennent même pas une critique convenable. Au milieu des annonces et des informations sportives, paraît la sentence du critique menacé de renvoi par le secrétaire de rédaction s'il consacre à ce dernier vestige de littérature plus d'une colonne et demie."

Cet auteur se défendait d'accuser les directeurs de ces quotidiens car eux-mêmes, expliquait-il, déplorent cet état de choses. Le tirage du journal à sensation augmente au rythme accéléré des "fantasques grossissements inventés par les reporters". (1)

(1) Palmiéri-Archambault rappelant le temps où il jouait au Théâtre National, en parlant de la critique, raconte dans *Mes Mémoires de Théâtre* : "Parfois la critique nous portait aux nues, tantôt elle nous assommait; toujours les extrêmes, jamais de juste milieu dans notre savantissime province. Hélas! Que d'écrivassiers, en face de notre travail gigantesque, se donnaient, suivant l'expression d'un grand auteur "l'air de connaître le poids spécifique de toutes les idées, de vérifier les

Or, malgré cette pensée, cette insuffisance, malgré cette pauvreté des moyens que déplorèrent tous les fervents de la pensée écrite, de Crémazie à ceux de l'heure, de Quesnel à l'acteur revuiste Fridolin, il semble que tout le monde chez nous ait voulu devenir auteur dramatique. "*Quel est celui d'entre nous, s'écriait Pascal Poirier,—dans sa trop courte Etude sur le théâtre au Canada,—qui, dans un moment d'enthousiasme juvénile, n'a pas fait sa tragédie ?*" Mais il savait ce que pouvait donner aux lettres pareil enthousiasme.

Et il citait en exemple, le cas,—si je puis dire,—de Gérin-Lajoie qui, élève au Séminaire de Nicolet, écrivit une tragédie en trois actes inspirée de notre histoire, *Le Jeune Latour*. Et pour bien démontrer qu'il ne faut pas trop s'en faire de ces enthousiasmes de jeunesse, il fustige Edmond Lareau, qui, dans son *Histoire de la littérature canadienne* expliquait,—ce sont les termes même de cet écrivain,—"que le plan du Jeune Latour n'avait ni l'ampleur ni les dimensions des tragédies de Corneille ou de Racine, de Schiller ou de Goethe !" Et notre Sainte-Beuve de faire observer qu'il lui est bien arrivé "*de lire Shakespeare, Victor Hugo, Sophocle et . . . l'auteur de Joseph Prud'homme, et qu'il se refusait de pouvoir exercer un jugement sur les mérites comparés du tragédien canadien et des quatre grands tragiques allemands et français de Lareau*".

bilans, de donner l'indication d'une boutique meilleure"; et s'il se trouvait quelqu'un pour les prier de déguerpir, se mettaient à pousser les hauts cris au nom sacré de la critique. La critique nous dit un auteur, ou mieux encore celui qui en a l'instinct: "Est l'homme qui derrière les constructions d'idées, les jaillissements d'images, les tumultes d'élan et de frissons, entend chanter la source vive qui leur donne merveilleusement naissance".

Huit cents auteurs ! . . .

Ainsi donc, tous ceux qui se sont nourris aux sources grecque et latine ont fait le même rêve. Si par sport et comme exercice d'érudition les jours de congé ou de pluie, vous fouillez les vieilles revues, ne soyez pas surpris de découvrir dans tous nos milieux et parmi les membres de cette noble société, nombre de travailleurs intellectuels qui ont succombé aux charmes de Melpomène, laïcs et clercs.

Aussi, les calculateurs de statistiques, au rayon des œuvres littéraires, chiffrent à un nombre surprenant celui des nôtres qui ont écrit pour le théâtre. *L'Annuaire dramatique* de 1908, édition de Georges Robert, voulait nous démontrer que les pièces de théâtre l'emportaient quant à la quantité sur le roman, le conte et les légendes publiés au Canada français. Georges Bellerive, dans l'étude qu'il publia dans *Le Canada français* en fixa le nombre à un peu plus d'une centaine, en admettant toutefois dans son répertoire la farce, la comédie bouffe, l'opérette, le genre mime, le folklore qui n'ont aucun rapport avec le théâtre littéraire. Mais voici la surprise et l'inattendu. Mlle Marie-Claire Daveluy, de la Bibliothèque de Montréal, a pu cataloguer cinq cents ouvrages dramatiques ! Le vieil Hardy en avait écrit à peu près huit cents à lui seul. Et Scribe, quatre cents ! Monuments d'argile. Mais il y eut Corneille, Racine et Molière.

"Monsieur, combien avez-vous de pièces de théâtre en France ?" dit Candide à l'abbé, lequel répondit : "Cinq à six mille". — "C'est beaucoup", dit Candide. "Combien de bonnes ?" — "Quinze ou seize", répliqua l'autre. — "C'est beaucoup" dit Martin (Candide).

Mais quand on pense, d'après les statistiques qu'il s'est

trouvé chez nous autant de gens qui ont écrit pour le théâtre, on ne peut pas ne pas reconnaître que le Canada français, suivant le mot de Pascal Poirier, ne soit pas comme partout ailleurs, "dans la vraie tradition". Le théâtre naît avec toute littérature. Pascal Poirier nous dit dans une boutade que s'il est peu de pays au monde où le théâtre ait débuté par un chef-d'œuvre comme *Le Cid* de Corneille, il faut convenir qu'en se maintenant "*à cette hauteur, la scène canadienne va devenir la première de l'univers*".

Hélas ! sur les cinq cents pièces en question,—celles qui ont été répertoriées,—combien peut-il en rester qui offrent quelque intérêt, quelque sujet de débat si l'étude de caractère, le problème social, l'idéologie, la thèse enfin comptent au théâtre.

En vérité, très peu de ces pièces ont été données à la scène. Quelques-unes furent mises en librairie sans n'en jamais sortir. Les autres, en manuscrit, ont été oubliées dans les loges des directeurs et perdues à tout jamais.

Il reste à dire que nos auteurs,—même si l'on admet que parmi eux se trouvèrent des vocations,—n'ont guère été favorisés au siècle dernier. De 1900 à 1918, les Soirées de Famille, le National et les Nouveautés constituèrent ce que les annalistes considèrent, ai-je dit, comme la grande époque de notre théâtre. D'un côté, le mélo à la Georges Ohnet, de l'autre, les revendications de l'amour libre avec les Nouveautés. On conçoit qu'une comédie écrite dans le style d'un Emile Augier, défenseur de la famille, ne pouvait guère enflammer nos impresarios. Pour eux, le théâtre, c'était une autre affaire.

Fréchette pouvait réussir à faire jouer *Véronica*, Louvigny de Montigny, *Les Boules de neige* et Rodolphe Girard,

Les Ailes cassées, car leurs noms à l'affiche étaient considérés comme autant de promesses. Bien des soirées, tout d'ailleurs comme aujourd'hui, ne valaient que par un parterre de luxe, des épaules nues et le smoking. Ailleurs, quand une œuvre canadienne passait à la scène—et le fait était assez rare—c'était grâce à l'initiative d'amateurs qui mettaient à la tâche plus de cœur que de métier, plus de générosité que de calcul. C'était encore et surtout, grâce à des fêtes de charité, du mot d'un écotier, Gustave Comte.

Le gala des dames patronesses

"Est-ce assez malheureux de penser", écrivait-il, *"que nos gens doués pour le théâtre n'ont pour se faire valoir que le gala des dames patronesses"*. En tout cas, les gens de théâtre, du moins les auteurs, s'en sont bien trouvés.

Ainsi donc, ce collège de nos dramaturges n'a pu guère exercer de prestige au même titre que les autres domaines littéraires malgré les sympathies débordantes d'un Georges Bellerive quand il nous parle, dans *Nos auteurs dramatiques*,—une réédition de son travail dans la Revue du Canada français,—des œuvres qui vont de Colas et Colinette, de Joseph Quesnel à celles qui marquent l'année 1933, et qu'il désigne l'une après l'autre comme étant toujours la plus belle pièce dramatique ou l'une des plus intéressantes du répertoire. Je doute fort que Bellerive ait connu l'ironie, l'impatience et le juste équilibre d'un Pascal Poirier. Il aurait abordé avec plus de réserve et de prudence, comme l'a fait Mgr Camille Roy, la question du théâtre au Canada français. Disons en toute justice pour M. Bellerive que son œuvre n'est pas celle d'un critique.

Il a recueilli un peu partout et souvent sans en changer le style, l'analyse ou mieux les comptes rendus des journaux.

En réalité, les critiques ne pouvaient porter leur jugement que sur un tout petit nombre de pièces, du moins de pièces susceptibles d'attirer l'attention publique. On peut citer les noms, en plus de celui de Pascal Poirier, de Charles Abder Halden, l'auteur d'une *Histoire de la littérature canadienne française*, de Mlle Marie-Louise Milhau, professeur de français au McGill, de Fernand Rinfret, de Gustave Comte, de Roger Valois et de Marcel Dugas. Il est vrai que ces deux derniers s'en tinrent à la dramaturgie française. Victor Barbeau, dans ses *Cahiers*,—les *Cahiers de Turc*,—beaucoup plus tard après eux, s'intéressa également au théâtre canadien. Leurs essais ne pouvaient se défendre de considérer la littérature dramatique au Canada qu'à la façon d'un simple intérim. Paradoxe, disaient-ils. M. Louvigny de Montigny, dans la préface des *Boules de Neige*, a résumé leur pensée d'un mot : "Nous devons nous contenter d'œuvres d'amateurs".

"*Les causes de la malcroissance du théâtre*",—il parle de rachitisme,—"*sont si multiples qu'il est difficile de les démêler des autres causes de dépérissement qui guette toute germination artistique au Canada*". Le rachitisme, c'est par définition, la conséquence de la malnutrition. Nos auteurs, à l'exception de quelques-uns d'entre eux, qui, au siècle dernier, comme Gabriel Marchand, par exemple, ont voyagé en France, n'ont rien eu pour les guider, leur faire connaître l'esthétique de la scène, le style oral qui convient, les moyens ou plutôt ce qu'est la composition au théâtre.

Joseph Quesnel, établi ici avant 1790 avait fréquenté les milieux de théâtre en France. Il avait déjà écrit plusieurs œuvres avant de quitter son pays.

Mais les autres qui vinrent après, comme Pierre Petitclerc, comme le poète Pamphile Lemay, comme le sénateur L.O. David, comme Joseph Marmette, comme Régis Roy, comme le Frère Marie-Victorin, car le savant botaniste a été tourmenté lui aussi par ce démon des lettres, comme Madame Raoul Dandurand, comme Ernest Choquette,(1) comme bien d'autres, qu'il serait trop long de nommer ici, auraient certes donné davantage s'ils avaient eu pour les conseiller, les éclairer, les corriger, à la fois le metteur en scène et le critique. Ajoutons que la plupart, pour créer leurs spectacles, ne pouvaient compter que sur des appuis sans doute généreux et enthousiastes mais en somme que sur les appuis, dis-je, de l'amateur. Puis il y avait les pudeurs de la scène. Des entreprises abhorrées ici et là. Il leur fallait, par exemple, vaincre certaines répulsions avouées ou non de l'élément féminin, à cause de la réputation de légèreté que valait à celui-ci, sans discrétion nulle part, de jouer les Rachel et les Sarah. Depuis 1800, c'est-à-dire depuis l'époque du curé Désiré Latour, de Notre-Dame, lui qui avait condamné du haut de la chaire ses paroissiens parce qu'ils voulaient créer "une pièce entre hommes" de Désiré Latour, dis-je, jusqu'à ces dernières années, le théâtre où Esther ou Chimène jouait en travesti, était considéré comme pervers et dangereux. Mais voici que tout a changé

(1) Pierre Petitclerc, "Vengeance d'un valet" (1837), "La Donation", "Le Brigand", etc.; F.G. Marchand, "Fatenville", "Erreur n'est pas compte", "Les Faux Brillants", "Un Bonheur en attire un autre", etc.; Pamphile Lemay, "Sous les Bois", "En Livrée", "Rouge et bleu"; L.O. David, "Le Drapeau de Carillon"; Joseph Marmette, "Il ne faut désespérer de rien", "L'Intendant Bigot et François de Bienville" (ces deux derniers ouvrages adaptés de ses deux romans); Régis Roy, "Consultations gratuites", "Nous divorçons", "L'Auberge du numéro 3"; F. Marie-Victorin, "Charles Lemoyne", "Peuple sans histoire"; Ernest Choquette, "Madeleine", "La Bouée"; Mme Raoul Dandurand, "Rancune", "La Carte Postale", "Ce que pensent les fleurs", etc.

*L. Bellemine - Canada Jeunesse
avril 1933 - 748*

avec l'avènement de sociétés comme celle des Compagnons de Saint-Laurent.

Le metteur en scène

Revenons à la collaboration du metteur en scène. Une œuvre souvent ne peut être qu'une ébauche, qu'un modelage imparfait ou inachevé, qu'un projet où la pensée ne s'accorde pas toujours avec la plastique scénique. Quand on est porté, à une simple lecture de reprocher à nos écrivains du théâtre leur manque de cohésion, de relief et de style oral, les longueurs et les inanités de certaines scènes, on pense tout de suite à ce collaborateur, à cette conscience.

Des coupures nécessaires ici et là, des raccordements qui deviennent essentiels; un personnage auquel il faut conserver la même silhouette du premier au cinquième acte avec ses particularités propres; des phrases à débarrasser de leur superflu; des entretiens à dépouiller de ce verbalisme si cher aux conteurs de bravoure chez nous; le souligné des cris du cœur et des aveux spontanés; un coup de pince aux bons endroits, tout cela crée l'harmonie scénique, rend l'œuvre accessible et aimable.

Il y a des pièces, je devrais dire la plupart, où les héros qu'on fait mouvoir au milieu de la clameur des armes ou dans un mouvement de grande passion,—hélas, souvent ennuyeusement littéraires,—qui ne sont à proprement parler que des alibis. On cherche où sont les vrais, les humains.

Qu'on ne s'étonne pas si dans le mélodrame de Louis Fréchette, *Papineau*, le père de la dynastie des critiques nous affirme que le héros même y est de trop. *Papineau retranché*, dit-il, *ce grand drame ne vaudrait que mieux*. Et pourtant,

que n'a-t-on pas dit de cette pièce dans la presse ? Ce fut une avalanche d'éloges. C'était d'ailleurs le mot d'ordre de la grande presse du temps d'avoir non seulement des ménagements mais des enthousiasmes pour tout le monde. Pour connaître le ton du courrier théâtral en question, citons ce que disait un journal au sujet de Papineau :

"La patrie, dans son orgueil et dans ses folles émotions de mère presse sur son sein le sublime enfant qui d'un seul coup de son aile de poète, vient de la placer dans le monde des lettres à côté de la nation la plus avancée de la terre . . . Son grand drame historique, Papineau, vient de le placer au premier rang des auteurs du genre . . . La plus grande difficulté sera peut-être de savoir qui des deux fut le plus grand patriote, ou du héros ou de l'auteur . . . S'il était possible pour un homme de s'abîmer sous le poids de sa propre gloire, M. Fréchette avait de quoi s'abîmer."

Disons que les journaux ne pouvaient pas l'abîmer davantage. La chronique fait observer que Fréchette devait avoir la tête joliment solide pour ne pas avoir de vertige, pour ne pas succomber à la tentation de la gloire.

Veronica

Une autre œuvre, *Véronica*, triomphe du romantisme au Canada, fut accueillie de la même façon étourdissante. On chuchotait partout dans les salons que Fréchette allait en confier le premier rôle à Sarah Bernhardt, la Sarah d'avant les ennuis de la fameuse tournée à Québec. La chose n'avait rien d'étonnant puisque Fréchette passait pour le plus grand dramaturge d'Amérique. A défaut de la *divine*, ce fut une dame d'Arbely qui accepta le rôle. La pièce fut jouée au Théâtre des Nouveautés, en 1905. Fréchette, comme tous les auteurs dra-

matiques, fut pris d'angoisse le soir de la première. Peut-être reconnaissait-il que le courrier théâtral avait quelque peu exagéré. Toute la société élégante de Montréal et de Québec s'était donné rendez-vous, comme on pense, à cette première. Or, un incident typique flairant l'ironie devait caractériser ce que le lendemain de la "première", on pensait de l'œuvre. Fréchette peu satisfait de son interprète lui avait envoyé une gerbe de fleurs avec ce mot : "*A Madame d'Arbely, grande artiste quand elle veut*". Véronica répond illico : "*Remerciements à M. Fréchette, poète quand il peut*".

Certes, on reconnaissait en M. Fréchette un poète d'une très grande inspiration, un poète sincère mais on se refusait de reconnaître dans l'auteur des *Oiseaux de Neige* un dramaturge comparable à Victor Hugo dont on disait non sans raison qu'il avait subi l'influence. Et la chronique fait observer malicieusement là-dessus que "*lorsqu'on a le talent de M. Fréchette, on fait mieux que cela, on écrit Les Deux Orphelines*". Il est vrai que le poète avait déjà donné Félix Poutré, suivant la conception des drames à sensation de l'époque.

Fréchette, comme bien d'autres de nos auteurs, est un phénomène de dédoublement littéraire. Ses critiques en ont fait un ubiquiste. Il est périlleux pour un auteur de vouloir passer, avec la même veine, de la poésie au conte, du conte à l'œuvre dramatique et ainsi de suite. On reconnaît pourtant que le don de poésie confère celui de la dramaturgie. M. Rinfret, dans son *Etude sur les poètes canadiens*, étude parue au commencement du siècle, en parlant justement de l'œuvre de Fréchette, signalait ce danger. C'est comme si un architecte construisait dans un même parc, et dans un même élan, un Trianon, un cirque et un monument funéraire tout à la fois. Certes, on trouve dans Véronica de fort jolies tirades, des

strophes vibrantes, mais "*cela ne nous fera jamais considérer Fréchette comme un dramaturge*" (Rinfret).

Les gaucheries abondent ici et là, des gaucheries qu'on trouve également dans les œuvres de Marchand, de Lemay et de Choquette. Il y a de ces gaucheries cependant qui seraient d'excellentes trouvailles dans une opérette ou dans un vaudeville.

Les pièces "à la d'Ennery"

Charles Abder Halden, en reconnaissant toutefois qu'il y a lieu d'espérer, écrit "que les pièces à la D'Ennery" ne pourront jamais créer un théâtre national et il se demande si "les idées de Bossuet", c'est son mot, n'ont pas réglé la question au Canada. Et il exploite une opinion courante dans les salons du temps, à l'effet que Marchand et peut-être d'autres auteurs auraient subi à fond l'influence des auteurs français contemporains. Certes, il ne laisse planer aucun soupçon sur leur probité littéraire mais il y voit des rapprochements assez étranges. C'est ainsi que Marchand, lors de son voyage à Paris, en 1850, aurait pu tirer profit des deux pièces d'Emile Augier, *Gabrielle* et *l'Aventurière*. Ce qui ne l'empêche pas de reconnaître dans l'auteur des *Faux Brillants*, un écrivain de valeur. Ce qu'il a écrit au sujet des œuvres de Marchand, d'autres l'ont dit des œuvres de Fréchette. Mais à l'examen, rien de plus faux.

Mlle Milhau, dans *La Revue Canadienne*, d'il y a une trentaine d'années, en faisant observer que les *Boules de Neige* de M. de Montigny était l'œuvre la plus intéressante du temps, n'a guère de tendresse pour les spectateurs, surtout quand ceux-ci constituent "l'élite intellectuelle" de Montréal. Or, dans certains milieux, on avait pris l'auteur à partie sous pré-

texte qu'un usage impondéré des canadianismes pouvait constituer un danger pour la langue. Et Mlle Milhau de faire observer que les termes créés par la langue populaire sont nécessaires au théâtre, si l'on veut créer de la couleur. Or, le public s'était esclaffé, "un public d'élite", expliquait-elle, avec étonnement, "composé en grande partie de journalistes, c'est-à-dire de l'élite intellectuelle de Montréal". Cette question des canadianismes, surtout quand il s'agit de la radio-dramaturgie, donne encore lieu aujourd'hui à de piquants débats.

Presque tous les personnages du théâtre d'avant la Grande Guerre que ce soient ceux de Petitclerc, de Marchand ou de Choquette, portent à peu près la même livrée. La forme ne varie guère d'une pièce à l'autre. Les personnages sont aimables mais ils manquent de séduction. Pas beaucoup de spontanéité. Peu d'élan. Pas beaucoup d'attrance. Leurs meilleures intentions de fugue s'étiolent et trop souvent crèvent avant le dénouement. Quelques déclamations verbeuses comme dans *Véronica* ne changent rien au caractère du personnage.

Dans l'ensemble, ce théâtre peut être considéré comme un document sur l'esprit de l'époque. Les auteurs ne s'écartent pas des disciplines d'ordre moral qu'ils se sont imposées. A l'exception de ceux qui ont versé dans le genre patriotique, avec Montcalm ou Dollard, nos auteurs ont exploité le genre de la comédie de salon; c'est le chercheur de dot, le père intraitable, l'envieux, le calomniateur, bref, un tas de personnages que nos auteurs sont allés chercher dans notre bourgeoisie, après s'être inspirés pour leur insuffler la vie, de passages peut-être de l'Imitation ou de quelque sermonnaire. Ici, nous sommes loin de l'individualisme de Molière et du sensualisme de

Jean-Jacques, de ce documentaire de la névrose que fut le théâtre libre, cause de tant de déchéances.

Une évolution marquée

Après la première Grande Guerre, l'évolution est plus marquée. Les écrivains de l'heure, ceux dont les œuvres au théâtre dépassent le simple exercice littéraire, Madame Yvette Gouin, Marie-Claire Daveluy, Henri Letondal et l'auteur du *Presbytère en Fleurs*(1) ont donné à la scène une quarantaine d'œuvres, c'est-à-dire qu'à eux quatre, ils ont donné beaucoup plus que ceux de la génération précédente. Leurs réserves accumulées d'études des classiques et des modernes, d'un apprentissage de la scène et aussi des conseils de comédiens d'expérience, professionnels comme amateurs, ont été certes profitables à un mouvement en faveur d'un théâtre canadien. Quand nous parlons d'amateurs, il faut dire que la petite scène a joué un rôle important en faisant connaître les œuvres canadiennes, les quelques œuvres que nous connaissons. Son public ne versait pas dans l'ostentation et ne figurait pas sur la liste des soupeurs mais il cédait à un enthousiasme propre à rassurer les auteurs, propre à rassurer aussi les spectateurs. Auteurs honnêtes et sains pour un public également honnête et sain.

Madame Gouin pose des problèmes en marge du thème éternel de l'amour. Henri Letondal verse dans le vaudeville et

(1) Madame Yvette Gouin, "Marie-Claire", "Le Jeune Dieu", "Un Homme", "Le Plus Bel Amour", etc.; Henri Letondal, "Fred", "Un Jeune Homme nerveux", "Chérubin 1930", "Point de fête sans lendemain", etc.; Marie-Claire Daveluy, "Aux Feux de la rampe", "Une Heure de garde", "La Bonne Parole", "La Cloche du soir", "Matin d'exode", etc.; Léopold Houllé, "Le Presbytère en fleurs", "Le Député de l'Ungava", "Matines et Laudes", "Bien fol qui s'y fie", "Grabouillet", "Mademoiselle Steno", etc.

parfois exploite le genre grand guignol. Marie-Claire Daveluy découpe dans notre histoire des pages qu'elle sait rendre émouvantes. L'auteur du *Presbytère en fleurs* se plaît dans l'observation; son métier le lui permet. Le Père Gustave Lamarche(1) s'inspire des *Ecritures*. Philippe Panneton (Ringuet)(2) écrit un acte en vers, joue le premier rôle et ne récidive plus. (3)

(1) Le R.P. Lamarche, "Jonathas".

(2) P. Panneton (Ringuet), "Je t'aime, je ne t'aime pas".

(3) A date Le *Presbytère en Fleurs*, créé en 1929 à la salle de spectacles du Monument National, a dépassé la deux centième représentation. L'Académie Française a couronné cette oeuvre en 1935. Elle a été jouée par des sociétés littéraires comme par exemple l'Alliance Française aux Etats-Unis, par des patronages, par des groupes d'étudiants comme ceux des cours français de l'Université McGill, comme ceux du Mary Mount College à Tarrytown, New-York, etc.

Pendant la dernière guerre, Mme Yvette Léon Mercier Gouin a donné au théâtre Arcade à Montréal quatre pièces, à savoir "Le plus bel amour", "Péché de femme", "Sous le Masque" et "Porté disparu". Mme Gouin a aussi fait représenter, en 1939 à Paris, "La Réussite", comédie dramatique en trois actes.

Ernest Pallascio-Morin, journaliste, a fait jouer trois pièces au même théâtre à savoir "L'Homme que j'ai aimé", "La nuit s'achève", et "Le cœur de Paris". Cette dernière pièce est inspirée de la guerre et de la Résistance française.

Jean Desprez, nom de plume de Laurette Larocque Auger a gagné avec un sketch intitulé "L'Indienne", le premier prix au concours d'art dramatique de Lord Bessborough (1936), pièce qui fut jouée par les élèves de l'Université d'Ottawa. La Comédie de Montréal a joué en 1942 du même auteur, la tragédie de Mayerling, oeuvre qui se base sur la tragédie politique du Prince Rodolphe.

Ces dernières années, Claude-Henri Grignon et Henry Deyglun ont adapté à la scène leurs feuilletons radiophoniques; l'un, "Un Homme et son Péché", l'autre, "Vie de Famille", "Les Secrets du Dr Morhanges", etc.

Il y aurait bien d'autres noms à citer mais ces auteurs suivent l'exemple de Ringuet. Un acte en vers et c'est toute leur carrière. Quelques acteurs-auteurs s'enhardissent et donnent sous la rubrique abusive d'œuvres du terroir des pièces qui s'apparentent à la farce et qui, en réalité ne sont que de lamentables caricatures de nos paysans, instruments de bas plaisirs que l'on tolère même dans les endroits où il ne faudrait pas.

Un jeu à quatre

C'est peut-être notre mal à chacun de nous tous d'avoir voulu être poète, romancier et dramaturge bien que rien ne nous empêche de considérer les choses pas autrement. On a cru facile de créer des types, de les couvrir de symboles, de les faire évoluer sur un plateau dans un ordre que l'on croyait logique sans trop se rendre compte que ce jeu se fait à quatre : l'auteur, le metteur en scène, l'acteur et le critique. Mais il y a bien d'autres choses, ainsi, l'art ne peut exister que si l'inspiration, la conscience et un solide métier se confondent dans une même pensée créatrice. Malheureusement, nos auteurs s'en sont tenus le plus souvent au bâclé plutôt qu'à l'écriture propre, à la recette plutôt qu'à l'image, au livresque plutôt qu'à l'observation.

Cela ne veut pas dire que les pièces que nous avons lues ne sont pas accessibles à la scène. Au contraire. En les retouchant, comme on le fait dans le cas de pièces adaptées à la radio, elles obtiendraient sans aucun doute la faveur du public.

A l'exception des œuvres documentaires, le roman canadien ne donne pas lieu à de très vastes achalandages. Mais il paraît que pour un jeune auteur, ça le place. Il y a des indulgences de ce côté-là. Quand un théâtre met à l'affiche le nom

d'un auteur canadien, on y va pour la même raison. Cette raison est majeure s'il s'agit d'une fête mondaine et d'un ordre de préséance bien établi dans la liste des invités.

Nos auteurs, il est vrai, ne s'en font pas. Mais c'est leur tort de croire que leur œuvre dramatique doit être sans lendemain. Personne ne pêche par orgueil de ce côté-là. Au fait, les penseurs n'ont vu dans les tendances de la nouvelle génération d'écrivains, romans et théâtre, aucune religion de l'idéal, mais une vague doctrine dont le premier article était la négation de l'immortalité de l'œuvre d'art. On ne peut s'empêcher de rappeler cette parole d'André Gide, dont l'ambition pour lui, disait-il, n'était pas de réussir mais de durer : "Je ne prétends gagner mon procès qu'en appel. Je n'écris que pour être relu".

Créer de la beauté

Au cours d'une enquête faite chez les jeunes par une revue française, j'en oublie malheureusement le titre, on avait posé cette question, question de première importance s'il en fut : "Pourquoi écrivez-vous ?" Or, il ne s'est trouvé personne qui ait répondu "vouloir créer de la beauté". Créer de la beauté, cela explique la sensibilité de la conscience, cette sensibilité que Bossuet traduit ainsi : "*Il appartient à l'esprit de juger de la beauté parce que juger de la beauté, c'est juger de l'ordre, de la proportion et de la justesse*". Autrement, c'est rompre avec les traditions classiques, c'est faire table rase de toutes les réserves spirituelles au nom de la libre expression de la pensée, de la libre expression de l'art. Notre théâtre, tout comme notre roman, porte le sceau de cet illogisme, cela, moins par manque de courage que par le manque de foi. On s'en tient au provisoire, à la pochade, à l'essai sous prétexte que l'œuvre

portée à la scène n'ira jamais plus loin qu'à la première ou à la dixième dans des cas exceptionnels. Comme si l'auteur jugeait son œuvre insuffisante et caduque déjà avant de la faire jouer ! Et s'il en juge ainsi, c'est parce qu'il sait que l'art au théâtre, je le répète, ne vaut et ne grandit que par le parfait alliage de l'idéologie et du métier, que par une consciencieuse collaboration et du metteur en scène et du critique.

Le catalogue que les chercheurs ont pu créer, offre sans doute quelque intérêt au point de vue documentaire mais il ne saurait constituer avec les meilleures pièces, un théâtre canadien parce que leur nombre au point de vue valeur est fort restreint. Il n'en reste pas moins que nos auteurs dramatiques ont fait preuve d'un courage, d'une fièvre, d'une volonté dignes des grandes vocations. Et parce qu'ils ont aimé si profondément cet art, beaucoup leur sera pardonné.

Les amateurs furent les gardiens du feu, mais...

C'est au patronage, à la petite scène, à l'émule chez nous d'un Jacques Copeau ou d'un Henri Ghéon, que Molière a pu trouver le meilleur accueil. Mais c'est un Molière que les ablations ont souvent défiguré. Parmi les éléments disparates qui entrent dans nos réjouissances, à la ville comme à la campagne, il en est qui se recommandent tout particulièrement à notre esprit et à notre sensibilité, le théâtre surtout.

Parfois, au cours de l'année, un événement d'importance viendra interrompre la monotonie des heures, rompre le recueillement des soirs, créer des émotions au sein de la famille. C'est lorsque l'élite de la paroisse donnera une fête qui, sous la rubrique suave des séances dites littéraires et musicales, réunira toute la communauté. Le motif est toujours à peu près le même: fête d'un personnage de marque, noces d'argent sacerdotales, cinquantenaire d'un pensionnat et quoi encore! Le programme ne varie guère d'une place à l'autre: le matin, la garde d'une société nationale, épaulettes d'or et panache, (tous des gradés, "généraux", "colonels", "capitaines") vient présenter les armes, si l'on peut dire, aux dignitaires de la fête. Le soir, l'association dramatique de Saint X... donne enfin son spectacle. Ainsi, les occasions ne manquent pas à ceux et à celles qui ont le feu sacré. Peu de familles ne peuvent pas ne pas s'y intéresser. Au fait, parmi les participants, — metteurs en scène, acteurs, chanteurs, figurants, accessoiristes, souffleurs, etc. — se trouvera l'un des leurs. L'émulation dès lors tiendra du sor-

tilège en assurant bon gré, mal gré, le succès de la fête, peu importe la qualité de l'interprétation. Bienveillance acquise depuis longtemps; verdict connu à l'avance. Pour les invités d'honneur, affaire de convenance! Ils se doivent d'applaudir et de savoir applaudir à la cadence des gagés de la claque. Abel Hermant écrit quelque part que lorsque l'on prétend aller au théâtre pour se divertir, c'est une simple formule. Boutade, oui; vérité aussi. Dans bien des cas, on préférerait rester tranquillement chez soi que de courir à une soirée où l'on veut nous faire absorber un spectacle à toutes les sauces, un spectacle souvent indigeste, spectacle parfois désigné et bien à tort sous le nom de folklore ou de jeux patriotiques. Ces spectacles, avouons-le, n'ont jamais rien de bien suggestif et de bien remuant.

Plusieurs comédiens que l'on entend à la radio, du moins les anciens, ont fait leurs premières armes dans les cercles dramatiques. Ceux de la génération actuelle ont été en quelque sorte des privilégiés en ce sens que ces dernières années, dans nos maisons d'enseignement, on a fait une large part à l'élocution. Puis il s'est créé ici et là des cours qui sans autre fin que celle d'apprendre à dire, ont pu leur servir, s'ils avaient la vocation, vocation dont la réalisation est aléatoire chez nous, mais une vocation quand même.

Amuser et servir

De 1900 à 1914, on pouvait applaudir des cercles d'amateurs dans presque toutes nos villes de la province. Au concours organisé par le journal *La Patrie*, en 1907, il y en eut dix-huit qui se disputèrent la palme. En tenant compte du chiffre de la population, la proportion était vraiment intéressante.

Sans maître, sans école, sans autre guide qu'une imagination en désaccord avec les moyens dont ils disposaient, ces amateurs n'avaient qu'un souci, celui de distraire et de servir. Ils ont réglé à leur façon et bien longtemps avant que les sociologues s'y intéressent, le problème de l'utilisation des loisirs.

Leur répertoire ne dépassait pas, on l'imagine, les cadres du mélodrame. Les classiques et les romantiques étaient tenus à distance et pour cause. Le théâtre littéraire présentait trop d'écueils pour nos jeunes artistes malgré leur témérité. C'étaient *Les Pirates de la Savanne*, c'était *Mandrin*, c'était *Le Tour du Monde en quatre-vingt jours*, c'était *Le Courrier de Lyon* et bien d'autres pièces que J. Walter McGown, ancien avocat, ancien zouave pontifical et inspecteur d'écoles, arrangeait, masculinisait, blanchissait de façon à les rendre "conformes aux mœurs du pays", suivant le mot de Massicotte. Pour équiper une scène, créer l'illusion de "l'habitat", évoluer dans un décor propre,—fait exceptionnel,—ils ne pouvaient guère compter sur le concours de peintres, d'accessoiristes et d'électriciens, dont les concours sont aussi importants que celui du metteur en scène ou du régisseur. Ces derniers se considèrent plus que de simples artisans; ce sont les collaborateurs de l'auteur et de l'interprète, des artistes comme lui. Quant à la garde-robe, le problème devenait aussi grave parfois que celui d'une mise de fonds dans une tournée en province. Les justaux-corps, les robes à panier, les armures dont pouvait s'enorgueillir un archer de Jeanne d'Arc, ne cachaient les trous et les déchirures que par les attitudes discrètes et la dextérité des interprètes. Les plus étranges anachronismes vestimentaires ne pouvaient gêner le jeu de ces braves jeunes gens, l'épée fût-elle à gauche, un sombrero couvrit-il un mousquetaire, sauf

les accidents de mémoire. Il est vrai qu'on leur reconnaissait le droit d'improviser.

Ainsi donc, la conscience artistique avait des largeurs qui n'avaient rien de bien outrageant pour le spectateur. Scapin ne connaissait pas les contraintes qui rendent la tâche si difficile au théâtre de négoce. Les mesures disciplinaires, ils les ignoraient. Pas d'amende puisqu'ils ne retiraient pas de cachet. En toute justice, pour l'amateur, il faut reconnaître qu'il savait conserver le sens de la mesure. Ce n'est pas à lui qu'on aurait pu reprocher le vice comique qu'est la déformation professionnelle qui fait que le comédien continue de jouer à la ville les Cyrano ou les Marquis de Priola. En d'autres termes, le bluff n'entraînait guère dans le régime de nos cercles. Nos jeunes gens n'auraient jamais osé pécher contre la modestie de peur du ridicule. D'ailleurs, quand ils allaient jouer dans les "paroisses", ils risquaient souvent d'être rappelés à des sentiments d'humilité...

La scène et l'opinion

De son côté, la presse si prodigue de louanges à l'égard du théâtre commercial ignorait la plupart de ces groupements. Le succès du théâtre, le prestige d'une pièce, la valeur des acteurs grandissent ou diminuent d'après la courbe, au journal, du bordereau de compte. Le secrétaire de la rédaction veut bien, mais l'administrateur pense autrement même comblé de billets de faveur.

Puis il y avait les parents. Leur contentement, en voyant leur fils dans un premier rôle, fût-ce par exemple celui du Fils de Ganelon, adaptation pour jeunes gens de *La Fille de Roland*, n'était pas sans mélange. *"Tu as été très bien, mon enfant, magnifique même. Mais n'oublie pas que les acteurs tout*

comme les poètes et les peintres, sont déconsidérés dans notre monde. Au collège, à une fête de fin d'année, tu peux dire des vers, te faire applaudir mais faire du théâtre même à titre d'amateurs, c'est se détourner des études, d'un travail sérieux, c'est s'exposer à bien des déceptions. La plupart des acteurs sont des bohèmes . . ." Aux recommandations succédaient les remontrances. S'il existe encore des préjugés contre les comédiens, on s'imagine ce qu'ils pouvaient être au début du siècle.

Ernest Tremblay, journaliste, revuiste et acteur à ses heures, a raconté dans un "programme-souvenir" du Théâtre des Nouveautés, vers 1905 ou 1906, qu'on lui ferma les portes des salons quand on apprit qu'il faisait du théâtre.

Walter McGown, dont j'é viens de parler, se fit refuser le poste de chef de police à Montréal parce que les autorités municipales du temps ne pouvaient admettre la possibilité de nommer "un artiste" à un poste d'importance.

Ealzéar Hamel, le "traître" du Théâtre National, fut conduit en correctionnelle par un *policeman* qui s'était juré depuis longtemps de venger ses victimes! Jusqu'au magistrat qui n'avait pas caché ses sentiments à l'égard de ce mécréant d'acteur. On l'avait accusé du "refus de circuler" et il fut condamné!

Que d'amateurs qui ont changé leurs noms afin que les patrons ne connussent rien de leur vie d'homme de théâtre. Négligence au travail, perte de temps, discrédit pour la maison, disaient les chefs de bureau, les chefs d'atelier.

Il faut dire que tous ces amateurs, à l'exception de quelques-uns, sont rentrés dans "la vie régulière" pour devenir souvent de graves personnages, juges, magistrats, maires et chefs d'industrie. "Ce fut, me dit un ancien, *une excellnte*

préparation. J'ai appris à paraître devant le public, à lui parler, comme il se doit, c'est-à-dire correctement. Je conserve de ces jours déjà lointains le plus agréable souvenir. Mais je sais bien que si j'avais persévéré dans cette voie, si j'avais embrassé cette carrière dont l'éphémère heureusement m'avait frappé, ma vie aurait été un cumul de déceptions. Il est vrai qu'il y a d'excellents comédiens et qu'ils réussissent autant que d'autres dans telle ou telle profession. Mais le métier n'est pas toujours rose et l'on n'y fait rarement fortune". Le théâtre envoûte si l'on n'y prend garde, si on ne le déserte pas à temps, il ne fait pas toujours vivre son homme si bien que l'acteur dont l'ambition est un foyer où tout doit être sérénité avec son mode honorable d'existence, doit s'exercer à quelque autre emploi. L'un sera professeur de diction, impresario, propagandiste, l'autre, courtier en assurance, agent d'affaires et que sais-je.

Les cercles d'amateurs avaient des règlements qu'il fallait observer rigoureusement. Des ententes tacites les protégeaient contre d'injustes et prétentieuses concurrences. Quand, par exemple, le Cercle littéraire Saint-Henri jouait une pièce de son directeur, feu S.N. Sénécal,—disons Faust et Marguerite,—l'Association Dramatique de Montréal déléguait quelques-uns de ses membres. D'une part, hommages à un confrère; de l'autre, aide pécuniaire. Et il en était ainsi du Cercle Jacques-Cartier, de l'Association Sainte-Brigide, du Conservatoire d'Art dramatique, du Cercle Melançon, du Cercle Dramatique Sainte-Cunégonde et combien d'autres.

Aide précieuse, ai-je dit. Donner un spectacle pour nos amateurs de 1900-1910, c'était prévoir au cahier des charges, des sommes parfois élevées : la salle du spectacle, les impressions des billets et du programme, les décors et les accessoires,

puis les costumes dont le paiement, chez Ponton, restait souvent en souffrance.

La gazette de Cabotinville

Aller se choisir un costume, une perruque, une barbe postiche et du maquillage chez Ponton, c'était en même temps se renseigner sur la vie des coulisses. La Maison Ponton était à certains égards la gazette parlée de Cabotinville. Le "Père Ponton", comme on l'appelait, et plus tard ses deux fils, avait des sympathies cachées pour les cercles d'amateurs. Il savait que ces jeunes gens faisaient du théâtre sans espoir de gain et que pour combler les déficits, il leur fallait souvent faire des tailles dans des salaires qui étaient loin d'être le pactole. *"Combien de fois", me dit un ancien, "je me suis passé de repas, je n'ai pas pris le tramway, je me suis privé de choses essentielles afin de contribuer financièrement, si l'on peut dire, au succès de tel ou tel spectacle"*. Aussi, le "Père Ponton" réclamait mais réclamait sans insistance et l'affaire passait souvent au tronc des pauvres, c'est-à-dire à l'item des Profits et Pertes. Nos jeunes comédiens trouvaient également dans cette maison un attrait particulier. C'est que les artistes que le Théâtre des Nouveautés et le Théâtre National faisaient venir de France s'y rencontraient. Les publicitaires leur attribuaient toutes les vertus, tous les dons, tous les prestiges de l'art parfait. Ils en faisaient des premiers de Conservatoire, des grands premiers rôles de l'Athénée, de la Renaissance ou même de l'Odéon. Eblouis, nos jeunes comédiens acceptaient le tout sans exiger les lettres de créance des maisons de Molière. Les potins étaient de toutes couleurs. Ils faisaient circuler par exemple que tel ou tel premier comique était un garçon de café engagé

à New-York. Il est vrai que des artistes comme Victor Francen, comme Romuald Joubé, comme George Colin et bien d'autres qui, dans la suite connurent le succès et parfois la célébrité sur les scènes et au cinéma français, ne s'y rencontraient pas toujours. Ils aimaient par ailleurs à fréquenter l'atelier de Lactance Giroux, photographe, père, comme on le sait, d'Antoinette Giroux et de Germaine Giroux. Le milieu était différent. Giroux était un enthousiaste du théâtre, magnifiait le talent de ses hôtes et créait l'atmosphère propice à l'éclosion des vocations de ses deux filles dont l'une obtint du gouvernement de la province de Québec une bourse qui lui permit d'étudier en France. (1) Chez Ponton, les comédiens discutaient de tout, de projets d'avenir, de distribution injuste, de récrimination de tous genres. Au fait, le comptoir en question servait d'exutoire à leurs rancunes. Rentrés en France, quelques-uns allaient se plaindre au journal *Comœdia* de mal administration au Canada, de l'antipathie de certains publics et parfois aussi du climat, de notre façon de vivre, de tout. L'acrimonie de quelque grande coquette ajoutait à ces litanies quand le "Père Ponton" refusait d'acheter une robe Directoire ou autre qu'elle disait avoir portée lors d'une création à l'Ambigu de Paris. Ce qui était dans un sens et dans l'autre d'un calcul exagéré et parfois délicieusement ironique.

Les Ponton et les Louis Gauthier, fournisseurs et guides vestimentaires des spectacles donnés dans les collèges et dans les couvents furent en maintes circonstances les animateurs de la petite scène.

(1) Il s'agit ici de Mlle Antoinette Giroux. M. Jacques Auger, de la scène et de la radio, à Montréal, a également reçu une bourse de la province de Québec qui lui permit d'aller étudier l'art dramatique en France.

Le concours d'art dramatique institué par Paul Caze-neuve, alors directeur du Théâtre National et de feu Lorenzo Prince alors directeur du journal *La Patrie*, fut comme l'apogée du théâtre amateur. Un journal le révéla à l'étonnement de tous ceux qui le considéraient comme impropre à tout mouvement de culture. Les cercles en profitèrent. Jamais on ne leur avait fait autant de compliments.

Brazeau et l'ingénue

Avant 1908, il y avait eu évidemment plusieurs cercles. On sait que le cercle Jacques Cartier existait déjà en 1875 et que son répertoire comprenait les mélos à succès du temps. Walter McGown et A.V. Brazeau dont Massicotte nous a raconté certaines aventures, en faisaient partie. Elzéar Hamel qui débuta dans ce cercle en 1878 en jouant des rôles d'enfants nous dit que tout en étant excellent artiste, Brazeau n'avait rien qui fait de l'acteur à la scène et à la ville un Don Juan. Il était marqué de la petite vérole qu'il savait masquer par un art parfait du maquillage. Massicotte me raconte qu'en effet il excellait dans les rôles d'ingénuité. Son habile travesti, écrit-il quelque part, fit battre bien des cœurs et plus particulièrement celui d'un voyageur américain. Cet admirateur ne se contenta pas de l'applaudir, de s'exercer à des manœuvres d'approche, il l'invita un jour à dîner dans l'espoir d'élaborer un projet de justes noces. Il en fut quitte, le malheureux, pour la pire des déconvenues. Les camarades de "l'ingénue" prévenus, entrèrent brusquement dans le salon où avait lieu le tête-à-tête. Il paraît que si l'admirateur en question ne massacra pas Brazeau, c'est parce que ses camarades, parmi lesquels de rudes gaillards, intervinrent comme il fallait. Brazeau, raconte l'histoire, ne répéta plus la farce.

2 en 1907 - man. p 124

Le Cercle Jacques-Cartier voulut s'intéresser aux œuvres d'auteurs canadiens, ce qui a toujours été le désir des autres groupements du genre. Il joua par exemple un mélo de Louis Guyon, *Le Secret du Rocher Noir*, et si je ne me trompe, *Le Secret de l'Exilé*, une pièce pas très remuante de Louis Fréchette.

Le Cercle Jacques-Cartier eut une carrière heureuse mais il devait subir le sort des mortels; ses membres ayant choisi des carrières conformes à leur vocation le quittèrent. Il y avait eu à cette même époque, disons vers la fin du siècle dernier, le Cercle Molière qui se proposa de poursuivre l'œuvre du Cercle Jacques-Cartier. L'entreprise fut éphémère.

Le Cercle littéraire Saint-Henri fondé en 1878 recrutait ses membres dans tous les milieux,—étudiants, hommes d'affaires, artistes, artisans, etc., "*pour bien démontrer*", dit une chronique, *le caractère démocratique de cette association d'amateurs*". C'est lui qui gagna le trophée du concours de 1908. Feu le juge Louis Coderre qui fut secrétaire d'Etat dans le cabinet Borden, feu J.E. Blanchard, ingénieur civil, et directeur des travaux publics à l'hôtel de ville de Montréal, feu L.N. Sénécal, haut fonctionnaire municipal à qui l'on devait plusieurs adaptations d'œuvres dramatiques, en faisaient partie.

Citons encore le Cercle dramatique de Sainte-Cunégonde fondé en 1894 dont les anciens signalent encore les mérites.

Puis avec le temps, c'est-à-dire de 1900 à 1906, d'autres groupes se formèrent comme l'Association dramatique de Montréal le plus important de tous, comme le Cercle dramatique national canadien français où Fred Barry fit en quelque sorte ses premières armes, ce Fred Barry qui devait être avec Albert Duquesne l'animateur du théâtre français entre les

deux guerres, comme le Cercle Sainte-Brigide, comme le Cercle Lafontaine, comme le Conservatoire Crépeau, comme le Cercle Dramatique Jacques-Cartier, comme le Cercle Melançon, comme le Cercle Le Drapeau, comme le Cercle Léon XIII, comme le Cercle Chanteclerc comme bien d'autres dont j'oublie les noms.

Il faut dire que le concours de 1908 avait fait surgir des clubs formés d'éléments en rupture de banc avec les vieux cercles. Les vieux cercles, c'était ceux que j'ai déjà nommés, comme l'Association dramatique de Montréal, le Cercle National canadien français, et le Cercle de Saint-Henri.

Les motifs de dissidence étaient variés dont le principal consistait dans la distribution des rôles. Les emplois secondaires ne souriaient guère à nos jeunes comédiens pas plus que celui de souffleur. Si les gardes nationales du temps ne comprenaient dans leur sein que des gradés, que des panaches, que de belles épaulettes, les cercles ne pouvaient s'offrir de pareilles vanités. Il leur était impossible de représenter une oeuvre quelconque du régime mélodramatique sans le concours indispensable du rôle du traître. Conrad Gauthier qui fut l'un des principaux animateurs du théâtre amateur nous confesse en effet qu'il fallait presque supplier les camarades pour leur faire accepter pareil emploi. Et pour cause ! Pour le bon public des paroisses, l'acteur chargé de ce rôle continuait d'être un mécréant à la ville et bien des salons lui étaient fermés. Dans les soirées on faisait, sous l'oeil paternel des familles, une large part au monologue et à la romance, mais jamais un "traître" n'en était !

Les rôles féminins

Le concours en question marqua aussi la consécration des rôles féminins. Les cercles ne les avaient jamais accepté jusque-là. Quand Madame Blanche de la Sablonnière parut au théâtre vers la fin du siècle dernier, celle que Louis Fréchette appelait la Sarah Berhardt canadienne, il y eut des émotions ici et là. C'était la première Canadienne à faire du théâtre professionnel.

Les rivalités, mais des rivalités de bon aloi, existaient. Elles devenaient parfois irritantes surtout lorsque les cercles se disputaient un interprète mieux doué que les autres. Mais l'objet primordial de leurs activités, c'était de développer chez eux "le goût de la culture française". Un chroniqueur du journal *La Patrie* disait à ce sujet: "Il faut développer chez eux ce talent qui est inné, dans l'âme de tous nos Canadiens français mais qui a besoin d'être excité, d'être préparé pour se révéler et s'exercer".

Jamais nos jeunes comédiens n'avaient fait parler autant d'eux, dans de si excellents termes. Le journal qui avait pris cette initiative annonçait chaque jour, à grand orchestre, "les talents transcendants" des participants au concours.

Il est vrai que, pendant quelques années, une petite presse n'avait pas toujours eu les ménagements pourtant si utiles dans la poursuite d'une entreprise. Bien des hebdomadaires comme *Le Nationaliste* d'Olivar Asselin, comme *Le Bulletin* publiaient des notes qui provoquaient l'ire des metteurs en scène et des comédiens amateurs. D'autres hebdomadaires qui ne vécurent qu'un jour prenaient parti pour l'un ou pour l'autre sous prétexte d'entretenir le feu sacré comme *la Gaieté canadienne*, le *Théâtre Le Rigolo*, *La Bombe*, *L'Idéal*, *La Rafale*, *Le Taon* et d'autres encore.

Il est arrivé parfois à nos cercles de subir des manifestations hostiles. Le secrétaire du Cercle dramatique canadien français, feu Albert McCaughan, eut à se plaindre, d'après la presse du temps, — c'est un exemple entre plusieurs que je cite, — que *"certains quidams sous l'influence des vapeurs alcooliques et se trouvant assis au milieu des membres du dit cercle, s'étaient permis lors d'un spectacle à des réflexions déplacées et malsonnantes à l'égard des acteurs en scène"*. La chronique ajoute *"qu'il faut regretter la présence de tels individus venant au théâtre à demi-ivres dans l'intention de critiquer de louables efforts alors qu'eux-mêmes donnent l'exemple du vice . . ."* Elle se hâte d'ajouter pour rassurer son public que *"les jeunes gens des cercles concurrents sont tous des jeunes gens de bonne famille, courageux et sobres et rivalisant avec une loyauté qui leur fait honneur . . ."*

Les "conservatoires"

Un groupe de jeunes gens qui suivaient les cours du Conservatoire Lasalle, institution d'élocution française fondée en 1907 par Eugène Lasalle et reconnue d'utilité publique en 1908, le quittèrent pour aller fonder la Compagnie d'Art Dramatique, "le plus fort groupe à Montréal", me dit un dissident. Il avait pour directeur un acteur français, Philippe Dutet, qui avait été engagé à Paris par la direction du Théâtre des Nouveautés. Il avait quitté ce théâtre pour se joindre au Conservatoire à l'invitation d'Eugène Lasalle. Les affaires des Nouveautés périlclitaient; Dutet crut que le Conservatoire serait son salut.

Or, les éléments dissidents du Conservatoire avaient écrit dans *Le Nationaliste*, en juin 1910, sous la plume de J. Armand Leclaire qui devait plus tard devenir acteur, auteur,

metteur en scène et reporter, que le Conservatoire à qui le gouvernement accordait un octroi de \$3,000.00 ne répondait plus à des fins d'éducation, que les élèves s'en allaient, qu'ils ne s'en tenaient pas aux règlements devant assurer par exemple l'audition, chaque année, d'oeuvres classiques. L'auteur pria le gouvernement provincial "de créer une oeuvre vraiment nationale avec des professeurs de son choix." L'affaire finit au tribunal. Leclaire accusa le directeur du Conservatoire d'avoir organisé une loterie. En réalité il s'agissait d'aider le Conservatoire au moyen, avait-on dit, d'une tombola. Il faut ajouter que les autorités compétentes avaient permis cette initiative. L'affaire fut renvoyée mais elle ne créa pas moins de très vifs émois dans les coulisses du petit théâtre.

La Compagnie d'art dramatique voulut, comme on le conçoit, rivaliser avec le Conservatoire mais elle finit par subir le sort d'autres organisations du genre. Néanmoins, c'est l'un des rares cercles qui s'intéressèrent aux œuvres classiques et littéraires du théâtre. Ce ne fut pas sans peine. C'est ainsi qu'elle représenta *Les Romanesques*, d'Edmond Rostand, *M. de Pourceaugnac*, de Molière, musique et mise en scène de la Comédie Française, *Polyeucte*, de Corneille, *Le Légataire Universel*, de Régnard, etc. Elle voulut jouer également des œuvres canadiennes. Elle représenta *Diplomatie conjugale*, de Germain Beaulieu, avec, dans le premier rôle, Camilien Houde qui fut député puis maire de Montréal. Ses principaux membres étaient Paul Coutlée qui fut directeur artistique et metteur en scène de plusieurs cercles, Paul-Emile Senay qui créa plus tard le principal rôle du *Presbytère en Fleurs*, Albert Savard qui fonda, il y a quelques années, le Petit Théâtre, Juliette Béliveau, une comédienne de renom.

Le Conservatoire Lasalle, vu le nom de son fondateur,

vu ses directeurs et la qualité des élèves devait jouer ici un rôle considérable.

Des sociétés se formèrent avec l'intention sans doute louable de s'initier à la scène et aussi de connaître l'art de dire. Quelques-unes eurent recours à d'étranges affabulations dans l'espoir d'attirer les élèves ainsi que quelque clientèle en prenant par exemple le titre empirique de Conservatoire. Ce fut une véritable champignonnière. Il y eut des conservatoires de toutes sortes. On en trouva dans presque tous les quartiers de Montréal. On voulut faire comme à New-York, au début du théâtre, en ne parlant plus dans les faire-part, non de pièces dramatiques mais "de conférences dialoguées". On voulait rassurer les familles si elles permettaient à l'un des leurs de faire partie de telle ou telle distribution.

La petite histoire nous apprend qu'un Monsieur Brousseau créa en 1887, dans un immeuble coin des rues Bonsecours et Champ de Mars un théâtre qu'il nomma Conservatoire, sans la moindre idée d'y faire donner des cours d'art dramatique.

Le Conservatoire d'art dramatique, fondé en 1902 par M. L. Crépeau et incorporé en 1905, sous les auspices de l'Institut philotechnique de Montréal, se proposait de donner à la fois de la comédie de salon, des grands spectacles, des fêtes littéraires et des cours "à ceux qui se destinent à la scène ou au professorat". La chronique nous parle de délicieux après-midis donnés par le Conservatoire dans les salons de l'Union Sainte-Cécile, "l'une des belles maisons de la rue St-Denis, rendez-vous privilégié du tout-Montréal intellectuel". Madame Huguenin, femme de lettres, mieux connue sous le nom de Madeleine, et Mlle Hélène Beaupré, journaliste, régnaient dans ce monde où l'on s'exerçait aux grâces et au madrigal. Mais le Conservatoire en question s'effaça après le concours de 1908

Page 137 ss. publiée dans Radwinondo
du 17 juin 1944 et numéros suivants

par suite de la disparition de ses membres. Crépeau s'en alla en France dans l'intention d'y étudier les arts et ses camarades joignirent d'autres groupes.

Le Conservatoire Lasalle

Le seul qui fut reconnu d'utilité publique et que l'Université de Montréal devait admettre dans son sein, ce fut le Conservatoire Lasalle. Cette institution faillit subir le sort de toutes les initiatives intéressantes mais Lasalle sut la mener à bon port. Elle créa en effet à ses débuts des animosités et eut l'occasion souvent de se plaindre d'un désintéressement outré. On se demandait: "Mais pourquoi un Conservatoire? Pourquoi vouloir former des comédiens puisque nous n'avons pas de théâtre? Soyons heureux des artistes que la France nous envoie. Cela nous suffit et nous avons d'autres préoccupations. Aussi, Eugène Lasalle eut à lutter de pied ferme contre tous ceux qui condamnaient cette entreprise. Il y eut des cabales. Il s'en plaignit en haut lieu, à l'archevêché, aux autorités scolaires, à l'université.

Eugène Lasalle avait été engagé comme premier grand rôle à Paris par la direction du Théâtre des Nouveautés. Sa carrière en avait fait un homme de prestige. Il était tout désigné pour mener à bonne fin son projet de Conservatoire. L'œuvre fut instituée en 1907, comme je l'ai dit, puis reconnue d'utilité publique en 1908 et enfin annexée à l'Université de Montréal en 1929. Ses diplômés se comptent par centaines, parmi lesquels plusieurs se sont fait un nom à la tribune.

M. George Landreau, beau-fils de M. Lasalle, d'abord élève du Conservatoire puis ensuite professeur, orienta les cours vers l'étude de la phonétique et l'étude des classiques. C'est en 1929 qu'il assumait les responsabilités de l'institution. Il faut

dire qu'à l'origine, le Conservatoire était une école d'art dramatique. M. Landreau, — un ingénieur, — qui avait été formé par conséquent dans les sciences, apporta la somme de ses connaissances pédagogiques à l'application de directives nettement scolaires laissant ainsi le théâtre de côté. Puis ces dernières années, il a rétabli dans une certaine mesure les cours d'art dramatique non pas dans le but de diriger les élèves vers la carrière théâtrale mais à titre d'élément culturel. Il considère à juste titre l'art dramatique comme un complément d'études. Plusieurs de ses diplômés se sont distingués à la scène et à la radio comme par exemple Antoinette Giroux comme Germaine Giroux, comme Pierre Durand, comme Albert Duquesne (Simard), comme Henri Dauvilliers (Poitras), comme Paul Gury (LeGouriadec), comme Camilien Houde, pour ne citer que ces noms et à la tribune, comme le sénateur Léon Mercier Gouin.

A vrai dire, bien des jeunes gens n'auraient jamais eu le goût de se cultiver ne fût-ce le théâtre amateur. Malgré sa précarité, ses insuffisances, son inexpérience, ses avanies, ce théâtre éveillait des curiosités chez ceux qui n'avaient fréquenté que l'école primaire. Un artisan m'avoua: "Si j'aime à lire, c'est parce que j'ai fait partie du cercle X." Il y avait pris le goût de la littérature !

Quand on parcourt les programmes d'avant 1910, des noms nous frappent. C'est ainsi que le groupe formé par Elzéar Roy, directeur des Soirées de Famille, — il s'agit ici de 1900 — porte les noms de jeunes gens aujourd'hui des personnages de marque. Des noms? M. Thibaudeau Rinfret, qui devint juge en chef de la Cour Suprême du Canada, M. Edouard Montpetit, sociologue et secrétaire de l'Université de Montréal, feu Arthur Vallée, avocat et ancien président de

cette même Université, M. Arthur Laramée, juge à la Cour des jeunes délinquants, et chez les femmes, Mlle Idola Saint-Jean, professeur à McGill. Ajoutons que Mlle Saint-Jean fut l'élève à Paris de Coquelin et d'autres maîtres célèbres du temps. Qu'on me permette d'ajouter ici le nom de feu Martha Allan l'incomparable animatrice du Montreal Repertory Theatre qui étudia l'art dramatique en France et qui reçut de précieux conseils de Sarah Bernhardt.

Un peu vers la même époque, c'est-à-dire vers 1900, existait le Cercle paroissial Ville-Marie. Il tenait ses réunions dans l'Immeuble des Messieurs de Saint-Sulpice coin Nord-ouest de la Place d'Armes et de la rue Notre-Dame. On y trouvait là une bibliothèque et une salle de conférences. C'était le rendez-vous en grande partie des anciens élèves du Petit Séminaire de Montréal. Ils y jouaient de la comédie mais avec une réserve toute sulpicienne.

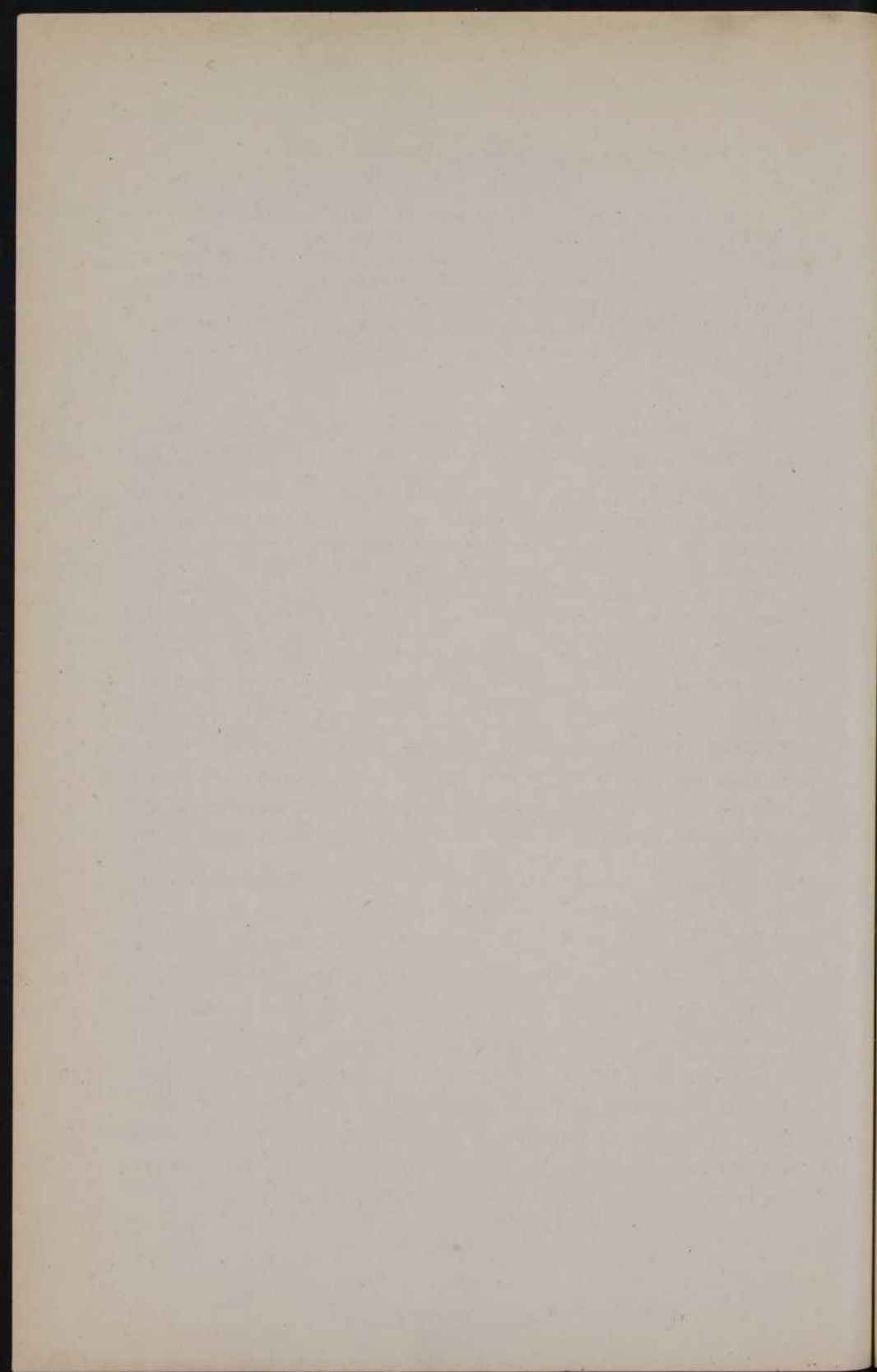
Entre les deux guerres, les sociétés d'amateurs se formèrent et s'orientèrent vers un théâtre en quelque sorte actuel. En d'autres termes, elles s'écartaient des chemins battus en inscrivant à leur répertoire des oeuvres littéraires. Mais elles n'échappèrent pas toujours à des préoccupations d'ordre matériel. Recevant des cachets, ce qui est contraire à l'esprit du théâtre, un théâtre mondain avant tout, leurs membres étaient souvent considérés comme des semi-professionnels. (1)

(1) Parmi les groupements qui ont pris des initiatives du genre, il faut signaler la Société canadienne de comédie fondée en 1926 par Marcel Noël, aujourd'hui l'un des hauts officiers de l'Armée canadienne. Cette société donna au Monument National pendant cinq ou six ans les comédies d'un choix heureux. Elle créa des oeuvres de Philippe Panneton (Ringuet), d'Henri Letondal et de l'auteur de cette étude. Malheureusement la Société canadienne de comédie finit . . . faute de spectateurs.

Les Compagnons de la petite scène, un autre cercle créé par Jeanne DePocas, Alfred Vallerand, George-Léonce Fortin, jouèrent de 1923 à 1927 des œuvres de qualité comme par exemple, **Les Plaideurs**, de Racine, **Le Mort à cheval**, de Ghéon, **Contre le flot**, de Magali et d'autres pièces dont j'ai oublié les titres. Puis il y eut la section de comédie de la Société canadienne d'opérette créée par feu Honoré Vailancourt. On pourrait signaler le Cercle Lafontaine, le Cercle Lapierre, et quel autre encore.

Dans l'ensemble, quelques-uns de ces cercles et en particulier les Anciens du Gésu, dont la carrière fut exceptionnelle voulurent réagir contre le théâtre boulevardier. Ils distancèrent le théâtre de mélodrame ou de la comédie bouffe. Les Anciens du Gésu, cercle fondé en 1926 par Louis-Philippe Hébert, se proposaient de lutter contre le théâtre des trois unités à la moderne: le mari, la femme et l'autre. Dans leur mémoire, ils affirmaient que le seul moyen de lutter contre cette école du vice, c'était moins dans l'application d'une censure sévère que dans la représentation d'ouvrages propres et persuasifs. Ils jouèrent au Monument National puis à la salle du Collège Sainte-Marie. Ce fut un théâtre de famille. Les mères pouvaient y conduire leurs jeunes filles sans s'exposer à des troubles de conscience. Un peu plus tard, en 1931, M. Hébert fondait la Société Dramatique paroissiale qui fusionna les Anciens. Les Anciens, c'était Hector Charland, créateur du rôle de Poudrier d'**Un Homme et son péché**, Ovila Légaré, le docteur Emile Gaboury, Z. Monté, Guy Carmel, Conrad Gauthier, etc., tous "interprètes exclusifs" de la dite société.

On doit à ce dernier, c'est-à-dire à M. Conrad Gauthier, la création d'un théâtre inspiré de notre folklore. Les Soirées du Bon Vieux Temps datent de l'automne de 1921.



Un folklore qui n'est que caricature

La Société Historique de Montréal et la Société Saint-Jean-Baptiste dont M. Victor Morin était le président s'étaient intéressées dès 1919 aux œuvres folkloriques. M. Morin collabora avec MM. Marius Barbeau, E. Z. Massicotte, Aegidius Fauteux afin de mettre sur pied des représentations où seraient évoquée l'âme du peuple, des souvenirs traditionnels, des habitudes de vie du temps jadis. Ces soirées qui eurent lieu à la Salle Saint-Sulpice et au Monument National s'inspirèrent moins des mœurs populaires que de certaines particularités de la petite histoire. On a une idée du genre quand les programmes nous font connaître que "les artistes sont des violoneux, des chanteurs et des conteurs dont l'âge variait de 60 à 78 ans." L'originalité, l'inattendu et la conception même du programme soulevèrent l'intérêt du grand public.

Ces succès suggérèrent alors à Conrad Gauthier d'en organiser de semblables. Plus tard, il en modifia le genre en faisant connaître des pièces canadiennes comme par exemple *La Cabane à sucre*, de Louvigny de Montigny, *Les Semailles*, d'Alfred Vallerand et d'Albert Savard. A vrai dire, ce fut plutôt des tableaux que des pièces. Pendant des années, ces spectacles firent des salles combles parce que familiers. C'est ainsi par exemple qu'à la Sainte-Catherine, le directeur distribuait de la *tire* aux spectateurs. Il faut dire que ces spectacles s'appliquaient à respecter aussi scrupuleusement que possible les faits de la petite histoire, la science folklorique.

Malheureusement, des entrepreneurs de tournées ont voulu nous faire avaler un spectacle à toutes les sauces, spectacle désigné bien à tort sous le nom de folklore ou de soirées *en étoffe du pays*. Ils se sont fait une conception souverainement ridicule de la mentalité et des habitudes de nos ouvriers ruraux et urbains comme si le genre jocrisse avait seul droit de cité. Entendons-nous. Il y a folklore et folklore. La chanson, le conte, certaines traditions qui nous viennent du temps jadis ont fait trop souvent place à la parodie, à la charge bouffonne. On a substitué aux choses jolies de notre terroir les pires inepties, de celles qui entretiennent chez nos compatriotes de langue anglaise les préjugés que l'on sait.

Le plus grave, c'est qu'une publicité impertinente a facilité ce genre à tel point que la saynète aimable, vive et spirituelle faite pour des gens de bonne société n'est plus guère en faveur.

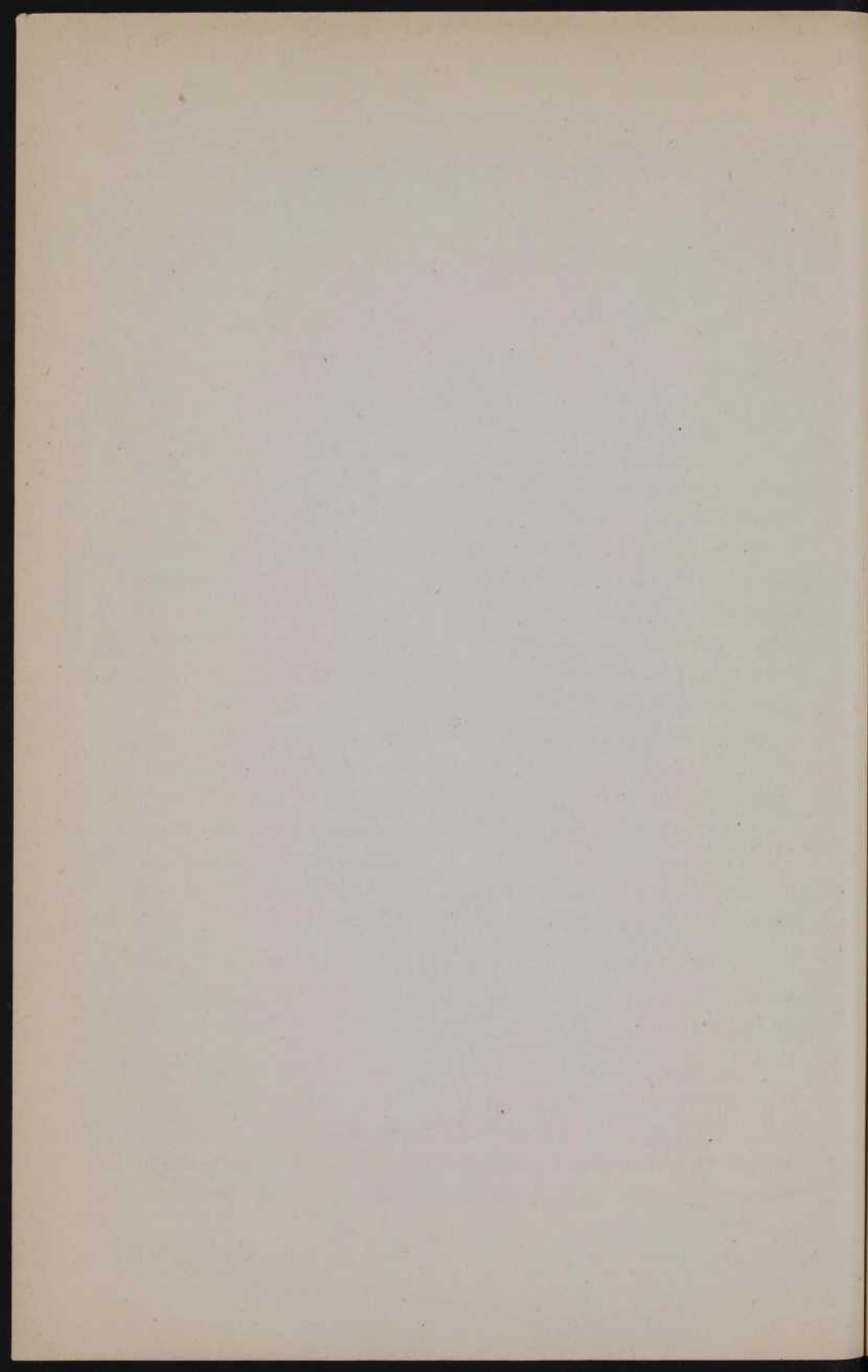
La pièce de théâtre inspirée du folklore sera toujours d'une heureuse facture quand le spectateur découvrira sur le plateau le type de chez lui avec sa verve et son esprit parfois caustique, un type campé non pas d'après le cabotinage mais d'après l'observation la plus rigoureuse, un type qui est un peu de lui-même.

Il est fort malheureux que sous prétexte de fêtes de charité, tant d'entrepreneurs ne voient que l'affaire. Or, pour qu'elle puisse rapporter faut-il que "l'affaire" repose sur une espèce de discrédit moral de nos gens ?

Un spectacle soigné, propre, bien réglé ne veut pas dire spectacle ennuyeux. Et ainsi le patronage exercera une influence heureuse sur le théâtre canadien, s'il le débarrasse, au nom de la bienséance, de toutes ces reconstructions artificielles

et caricaturales d'un milieu qui n'est pas le nôtre et qu'on nous inflige depuis quelques années sans que jamais personne n'intervienne.

*



Les mystificateurs au pays des lettres et dans le monde du théâtre

Nos lettres ont leurs mystificateurs. Encore une fois, ils auraient eu beau jeu s'ils avaient su. Mais ils n'ont pas su. Avec quelques coups de plume, ils auraient pu faire en sorte que les mérites d'Edmond Rostand fussent reversibles sur Ernest Doin, un franco-canadien qui, en 1878, publiait un acte dramatique intitulé *La Mort du Duc de Reichstag*. Pour le plus grand nombre, le nom de Doin ne signifie pas grand'chose. Disons qu'à la fin du siècle dernier, il avait écrit quelques saynètes que l'on joue encore parfois dans les collèges de la province de Québec. Mais Doin eut-il représenté *La Mort du Duc de Reichstag*, disons vers 1905, dépisteurs et critiques l'eussent accusé d'avoir pillé Rostand, de l'avoir pillé en moins bien et de fort mal connaître le métier de plagiaire. Car plagier est tout un art. Il n'empêche que son ouvrage—une blequette—renferme, dans quelques traits, *L'Aiglon*, de Rostand. Un monument dans une noisette !

“Hélas ! nous a appris LaBruyère, tout est dit et nous sommes venus trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes”.

Rostand faisant des emprunts chez les Canadiens comme Corneille chez les Espagnols ! Corneille, “grand emprunteur ainsi que les grands inventeurs”, disait Brunetière ! Imaginez donc ! Mais quel temps fut jamais plus fertile en miracles ! Les vents alizés n'auraient-ils pas étendu le mouvement mi-

gratoire des germes de notre jardin littéraire pour le salut des lettres françaises ? Vous vous rappelez, et les botanistes nous l'ont affirmé maintes fois, que certaines plantes nagent comme les poissons: les monades, par exemple.

Et cela nous fait penser aux gyrovagues de la littérature. Jamais, ils n'ont apparu plus nombreux sur nos rives. Cela depuis la guerre. Tout s'explique. Il est difficile de nager en eaux troubles.

Que ne dit-on pas, que ne lit-on pas, que n'entend-on pas surtout. On parle d'adaptation. Quel joyeux euphémisme ! Style assimilé et comment donc ? Escamotage par-ci par-là de répliques, de pensées, d'aphorismes, d'ouvrages que vous connaissez déjà ! Armature verbale d'idées, de plans, de composition d'une analogie frappante.

On reconnaît que le subconscient peut jouer à cet égard de très mauvais tours. Car c'est lui, le subconscient, on nous le répète assez, qui ranime tant de souvenirs de lecture, fournit une substance à l'écriture, suggère quelques géniales trouvailles. Mais les gens avertis ne s'y laisseront pas prendre. Ils verront dans ces étranges réminiscences des larcins tout simplement. Car il y a des larcins. Le commerce des choses de l'esprit offre souvent des points d'une vulnérabilité évidente. Sans qu'on puisse les accuser de complaisance, les lecteurs et les bibliophiles qui découvrent la contrebande littéraire sans la dénoncer, cela pour éviter le scandale et pour l'honneur des lettres, pèchent contre l'esprit, contre les leurs, contre la probité.

Autre chose. Le feuilletoniste ou le radio-dramaturge s'expose à de grands dangers. Quand il y a encombrement sur le métier, il recourt à des collaborateurs bénévoles. Evidem-

ment, quelle que soit sa versatilité, quelle que soit sa faconde, il est parfois susceptible de lassitude et de sécheresse. Car il n'est pas toujours facile d'alimenter chaque jour, à la capacité qu'exige le prote ou le metteur en scène, un rez-de-chaussée de page destiné au roman ou le quart d'heure destiné aux ondes. Il faut se montrer très prudent. Et si vilaine que soit la chose, on ne sait jamais, il faut même savoir se méfier.

Les "nègres"

Il est arrivé parfois que des *nègres* se sont fait la main dans les corbeilles d'autrui et ont offert à des auteurs distraits ou imprévoyants des fruits qu'ils prétendaient avoir cueillis eux-mêmes. C'est ainsi que des auteurs ont pu être accusés d'avoir tombé dans ce grave péché. Il n'y a pas de pire fumiste que le collaborateur qui se prête à pareille manœuvre auprès d'un auteur de bonne foi. Il y a cependant des *nègres* d'une scrupuleuse probité. Les uns y trouvent un moyen de gagner, bien piètre moyen, et les autres, en exerçant leur dilettantisme sur un plan psychologique, un moyen de se distraire. Pierre Louys, par exemple, prétendait quelque temps avant la guerre actuelle que Corneille aurait donné un coup de main à Molière, histoire d'occuper ses loisirs, en rimant pour lui des pièces qui font sa gloire. A ce compte, Molière qui, dans *Les Femmes Savantes*, osa écrire : "Allez fripiers d'écrits, imprudents plagiaires . . ." aurait eu la tâche assez facile puisqu'il est démontré qu'il ne se faisait pas scrupule d'imiter, d'emprunter, de butiner partout et chaque fois que l'occasion se présentait.

Ce qui a fait dire à Cyrano de Bergerac qui eut à se plaindre du procédé : "Puisque notre ami butine nos pensées, c'est une marque qu'il nous estime; il ne les prendrait pas s'il ne les croyait pas bonnes. Et nous avons grand tort de nous

estomaquer de ce que n'ayant point d'enfants, il adopte les nôtres".

On peut rapprocher cette pensée de celle rassérénante—ô combien rassérénante, de Montaigne : "Des abeilles pillotent de ça de là des fleurs, mais font après le miel qui est tout leur. Ainsi, les pièces empruntées à autrui, l'enfant les transformera pour en faire un ouvrage tout sien".

Il y a des trahisons qu'il faut mettre au compte du typo. Que d'auteurs en effet l'accusent d'avoir oublié l'astérisque nécessaire. Pas de renvois explicatifs sur l'origine de telle ou telle citation. Les guillemets qui sautent d'eux-mêmes, lors de la mise en page, c'est de quoi compromettre à tout jamais un prestige littéraire. Il est vrai que les caractères sont fusibles. C'est ce que nous apprend le prote. Nous sommes prévenus. Le plus triste, c'est que les auteurs, règle générale, sont incapables de donner des explications. Il faut cependant ajouter à la décharge de l'atelier qu'une coquille a fait souvent le bonheur d'un auteur. Un mot est devenu célèbre parce que le typo en a estropié l'écriture.

S'il y a quelquefois dans les ouvrages qu'on aime à lire des réminiscences heureuses, il n'en est pas ainsi de tous ceux qui nous tombent sous la main. Il y a des plagiaires ou des adaptateurs qui n'ont vraiment pas la dignité de leur métier ! Faut-il les considérer tout au plus comme des morticoles, des fossoyeurs de la langue, de la pensée française. On ne va pas transplanter dans un sol aride ce que l'on a pris dans un jardin magnifique. Charles Nodier dans ses *Questions de littérature légale* faisait observer à ce sujet que le vol littéraire doit être toléré si les lettres en profitent car "des beautés seraient oubliées dans les ouvrages d'auteurs inconnus si quelque écrivain

célèbre ne s'en était paré". Le lion du fabuliste fait beaucoup d'honneur à ceux qu'il dévore.

Shakespeare

Et puisque nous sommes en veine de citations, rappelons ce mot de Shakespeare qu'Alexandre Dumas a voulu appliquer à ses propres œuvres, d'un Shakespeare qu'on a accusé d'avoir plagié telle ou telle scène : "C'est une fille que j'ai tirée de la mauvaise société pour la faire entrer dans la bonne". Dumas fut un négrier sans pareil. *Le Comte de Monte-Cristo* et *Les Trois Mousquetaires* qu'il signa sont d'Auguste Maquet.

A propos de Shakespeare, rappelons que le procès du Doux Cygne de l'Avon n'est pas fini. Les amis de Bacon ont encore soulevé ces dernières années la question de la probité littéraire chez l'auteur d'*Hamlet*. Lire Shakespeare, ce serait lire les œuvres de Bacon et de qui encore ! Stanley, Derby, Marlowe, Lodge. Et quel recours pour démontrer le mythe ! En 1936, l'on fit des recherches dans la tombe d'Edmond Spencer, auteur des *Essais*, dans l'espoir d'y trouver un document à l'effet que l'œuvre shakespearienne était bel et bien de Bacon. A travers les suggestions fantaisistes qui ont accompagné ces recherches singulières, l'une d'elles voulut que Shakespeare ne fût qu'un nom, qu'une espèce de "trade-mark". L'œuvre aurait été constituée par un groupe de littérateurs comme ceux qui se forment aujourd'hui en syndicats du roman populaire.

Et le théâtre quel que soit le cadre où il évolue pourrait fournir aux chercheurs de curieux objets. Des manœuvriers se sont fait prendre la main dans le sac. Nos archives judiciaires renferment à cet égard de fort intéressants documents.

La presse en a parlé. Pierre Veber, dramaturge et critique français fustige ainsi les pilleurs de textes :

Une idée à présent appartient à tout le monde qui veut la prendre. Voyez plutôt les pièces de théâtre ! Le spectateur pense souvent : "Tiens j'ai déjà vu ça quelque part. Mais il ne saurait préciser. C'est que cela fut volé successivement par pas mal de gens. De temps à autre, une victime regimbe, ameute les passants puis se tait bientôt. En effet, le voleur à notre époque est toujours sympathique tandis que le volé encourt un ridicule certain. Le vol littéraire ne s'appelle plus plagiat mais réminiscence . . . Les revuistes se pillent entre eux, les chroniqueurs ne montrent pas plus de scrupules" . . . Georges Maurrevert, dans son *Livre des Plagiats*, ajoute ce que tous les gens de métier ont pu à l'occasion constater : "Quant aux mots d'auteur tant vantés neuf fois sur dix, ils font partie de *l'esprit des autres*. La plupart des auteurs de comédies collectionnent pieusement les vieux ana, les recueils de facéties, les mots de la fin de tous nos 'Masques de fer' et les resservent comme de leur cru. Si l'on donnait à éplucher une de leurs pièces à une compagnie d'érudits d'esprit, ça ferait du joli".

On fait davantage. Il arrive qu'on change le titre de la pièce et qu'on remplace le nom de l'auteur par le sien propre. On évitera, il est vrai, dans les tournées, de fréquenter les grands centres où l'on s'expose au tragique des dénonciations. On évitera par là aussi de payer les droits d'auteurs. La surveillance, cependant, est désormais plus grande. Les malfaiteurs risquent gros jeu et la plupart du temps se font prendre.

Notre salut dans le retour des classiques

On peut expliquer le fléchissement de l'art dramatique par l'abandon de toutes les initiatives de vie spirituelle aux suggestions d'un théâtre réaliste, d'un théâtre sans humanité, sans éléments de spontanéité, sans passion, d'un théâtre incompatible par conséquent avec la littérature et la psychologie. Théâtre de négoce avant tout, il n'a guère servi la cause de la pensée française à l'étranger. Maintes fois, on a jeté le cri d'alarme. Maintes fois, on a voulu se défendre contre les calomniateurs qui voyaient dans cette littérature le tableau des vices d'une race en décadence et leurs aspects cliniques sans grand résultat. Finalement on est allé frapper à la porte de ce qu'on appelait encore ces dernières années le musée poussiéreux de Corneille et de Racine. On ne prétendait pas faire revivre l'art dramatique comme aux temps jadis, c'est-à-dire comme aux temps de sa gloire, mais on reconnaissait volontiers que le recours aux maîtres de la tragédie et de la comédie, c'était encore un moyen de refaire les consciences. Un problème se posait. C'est bien beau d'aérer sa maison mais il y a des lois d'hygiène qu'il faut absolument connaître et auxquelles il faut initier le grand public. Or, ce grand public, — qu'il soit de France, d'Angleterre ou du Canada, — ne connaît guère les chefs-d'œuvre du théâtre. Il faut les lui apprendre, lui révéler ce qu'ils renferment de beautés.

Nos bacheliers parfois ne les connaissent pas davantage. Eux aussi ont besoin de la révélation. Un trop grand nombre les méconnaissent ou s'en désintéressent sous prétexte qu'ils

sont d'une ennuyeuse langueur et que, par conséquent ils sont incapables de "faire des salles". Le sport, le cinéma et surtout le husting comme moyen de rabattage sont excellents, mais pas Corneille. Certes, il ne s'agissait pas de vouloir reconquérir le cosmopolite mobile et fuyant, celui du paraître et des petits soupers, car les efforts de ce côté auraient été peine perdue. Toute dépense d'énergie dans ce sens aurait frustré les groupes juvéniles de leur part aux fêtes de l'esprit, eux prêts à tous les actes généreux que suggère l'enthousiasme dans l'idéalité professée par les écrivains classiques.

Nous n'avons pas échappé chez nous à la torpeur qu'ont fait naître au sein des classes populaires et parfois au sein des classes instruites, la scène réaliste et la scène burlesque. Le théâtre et la page du fait divers, concupiscence de la médiocrité avec ses meurtres, ses grèves, ses vols, ses gangsters et ses relents de la chaussée et de la morgue, n'ont pas manqué de coopérer d'ailleurs dans cette conspiration contre l'esprit. Ce malaise, cette atonie, ce relâchement des intelligences n'ont pas été, ces quelques dernières années, sans provoquer de salutaires réactions. Heureusement, que nous reconnaissons nos faiblesses. A l'occasion, nous savons nous les rappeler. L'exemple qui nous est donné ailleurs a pu servir. Ainsi donc le préjugé par trop répandu chez ceux mêmes que la culture gréco-latine devrait davantage éclairer, nous fait entrevoir le théâtre classique comme un aspect particulier de l'histoire littéraire avec des noms et des dates pas plus et parfois aussi avec le souvenir de quelque pensum ou de quelque retenue les jours de congé.

Quant à ceux qui enseignent les humanités, (c'est ce que prétend encore le préjugé) la préparation d'un cours sur Racine ou sur Molière vaudra comme passe-temps et comme sa-

tisfaction autant que la préparation d'un documentaire pour une séance de la petite académie. N'oublions pas qu'un jeune homme et une jeune fille de vingt ans, nous affirme tel humaniste, ne suivront le jeu de Chimène et l'exaltation amoureuse du Cid qu'avec des yeux de vingt ans. Du moins, espérons-le. Corneille avait trente ans lorsqu'il donna cette oeuvre au théâtre. Là-dessus le préjugé ajoutera que le commentateur ne sait se pencher que sur son manuel sans regarder plus loin et qu'il fixe l'âge des deux héros d'après le sien. Ainsi, Corneille n'aurait jamais rien connu des ardeurs et des chagrins d'amour qu'il eût pu avoir plaisir dans la suite à regretter. C'est encore voir dans la représentation d'Athalie ou de Britannicus à la séance de fin d'année en même temps que la satisfaction d'un répit pour les maîtres et une émulation pour les acteurs, un sentiment de fierté pour les parents quand leurs rejetons portent si bien la clamyde, la toge, la perruque blonde ou blanche des Zacharie ou des Joad à si peu de frais. Comme quoi les sacrifices des parents sont toujours récompensés !

Une renaissance

Le théâtre classique, bousculé tour à tour par le théâtre romantique, par le théâtre naturaliste et par le théâtre symboliste serait aujourd'hui incompris. Et pourtant nous assistons à sa renaissance. C'est que la bagarre continue depuis le XVII^e siècle. Elle continue aujourd'hui avec tous ces novateurs dont les irruptions, lettres et beaux-arts, à ce qu'on prétend, vont toujours bouleverser le monde sans ne rien trop changer de son âme cependant.

On explique la phobie ou l'ignorance. C'est que la très grande majorité de nos gens, une fois leurs études terminées, ferment leurs livres pour ne plus les ouvrir. Même ceux qu'on

considère comme les plus forts au collège, les premiers de classe, sont souvent frappés de cette espèce d'asthénie qui envahit l'individu au lendemain d'un amour défunt. Il y a parfois cependant des retours. Un souvenir de classe, une conférence, une émission radiophonique, un troisième centenaire de Corneille, un troisième centenaire de Racine provoqueront peut-être quelque curiosité, hélas ! moins par le besoin de nous émouvoir que par le désir d'une justification. On ne voudrait pas passer pour ignorants, si, par un fait extraordinaire, on vient vous entretenir de Mithridate ou des Femmes Savantes. En tout cas, ce n'est pas l'appétit qui nous travaillera. Nous nous empresserons de lire l'une ou l'autre de ces pièces et il se peut qu'à travers notre désœuvrement, nous soyons touchés par la flamme de ces grands génies. Evidemment, ce ne sera pas un incendie, et nous n'aurons pas la prétention d'entrer dans le cortège des Sainte-Beuve, des Brunetière, des Sarcey, des Lemaître et des Mauriac, de tous ceux qui ont consacré des vies à l'étude des classiques, mais ce ne sera pas si mal. Et il nous arrivera volontiers de répéter ce mot quelque peu déconcertant dans sa suavité d'un critique qui affirmait que "l'on prend encore plaisir à Corneille". Puis si parmi nous quelqu'un a de la lecture, s'il cherche et prend note, il rappellera ce mot de Robert Brasillach dans son *Etude sur Corneille*: "L'honneur et le devoir, certaine phrase de La Bruyère que tout français vacciné et diplômé a expliqué au moins une fois et la clémence qui l'emporte sur la passion et l'amour de la patrie sur celui de la famille et l'amour de Dieu sur tous les autres, donne à l'œuvre de Corneille une apparence de cours de stratégie mécanique et morale".

Mais ceci s'applique aux gens sans tempérament qui voient dans le théâtre joué, dans la plastique des acteurs, dans

le décor qui est à proprement parler un commentaire, un inutile prélèvement sur les études et souvent de leur aveu, une perte de temps.

Pourquoi ?

Mais alors pourquoi l'étude des chefs-d'œuvre ? Pourquoi alors cette poésie du grand théâtre que l'on veut faire comprendre aux cours de littérature sans l'illustrer par le jeu scénique ? N'a-t-on en vue que la culture de la mémoire ? La poésie du théâtre surgit, dit-on, des contingences de couleur, de dialogue, de musique, de la plastique des interprètes, de la compénétration du fait visuel et du fait sonore; elle naît plutôt du cœur même des personnages, à la pleine mesure d'un auteur épris de ses propres personnages, de personnages qu'il a embellis, ornés de toutes les vertus, trempés dans tous les courages, de personnages qu'il a conçus dans la sublimation de son rêve, de personnages qui s'élèvent au-dessus de toutes les conjonctures humaines et de nos pauvres conventions sociales. Personnages de chimère, peut-être! mais surtout personnages de rêve! Voilà le théâtre. Et le théâtre, nous dit Corneille, c'est fait pour être joué.

Le semainier d'un journal de Montréal, Jean Béraud, en parlant des spectacles qui se donnent dans nos collèges, fait observer que l'on entretient encore "chez certaines gens la frayeur du théâtre comme celle d'une dégradation morale et intellectuelle". J'en serais s'il s'agissait d'orienter nos jeunes gens vers la carrière dramatique, vers ce qu'elle comporte de dangers et de déboires. Mais on a le droit d'avoir des doutes sur cette clause accessoire, à savoir que le théâtre quel qu'il soit, comme le pensait Bossuet, est condamnable en tout et partout.

Si paradoxal que cela puisse paraître, le retour des clas-

siques s'est fait par la grande porte de nos maisons d'enseignement. On a prétendu qu'une trêve des publications en France notamment avait permis cette rentrée de Corneille, de Racine, de Molière et des contemporains que l'on peut considérer comme classiques. En vérité, les éditions populaires de chefs-d'œuvre n'ont jamais été aussi en faveur. Les mauvaises langues diront que c'est faute de mieux. Il faut dire que bien avant la guerre, le mouvement existait, qu'il se généralisait et qu'il marquait non pas une étape mais la fin d'une évolution.

Cette évolution que l'on observe sur nos scènes collégiales depuis quinze à vingt ans, on ne saurait le nier, renverse toutes les idées que l'on professait au cours du siècle dernier. Mgr Maurault, dans son *Etude sur le Petit Séminaire de Montréal*, parle de la hantise des supérieurs de cette maison à l'égard du jeu scénique. "Des longues pièces, disait-on, font négliger les études courantes; elles sont nuisibles à la piété; elles occasionnent de graves désordres contre le règlement et tendent à développer chez les jeunes gens le goût des théâtres et des pièces dramatiques". C'est ce que pensaient également les directeurs du Petit Séminaire de Québec et des autres maisons d'enseignement du pays.

Bossuet condamne le rire, proclame qu'on ne s'amuse pas quand on est chrétien et que Molière est le pire agent de corruption qui soit. Le Père Gillet, général des Dominicains, chapelain de l'Union catholique du théâtre en France, peu de temps avant la guerre, déclare que Molière en étalant comme il l'a fait nos bassesses, nos misères et nos vanités est à sa manière un défenseur de la morale et que le divertissement est nécessaire. Et il en appelle à Saint Thomas.(1)

(1) Il faut dire que Bossuet ne représente pas la doctrine de l'Eglise à cet égard.

Au siècle dernier, dans nos collèges, on joue *Britannicus*, *Le Misanthrope*, *L'Avare* et dans nos pensionnats de jeunes filles, *Athalie* et *Esther*. (Les Dames de la Congrégation, en 1842, ont joué cette dernière œuvre de Racine.) Aujourd'hui, on joue dans certaines maisons, sans en modifier le texte et cela, en travesti, *Hernani*, de Victor Hugo et *Cyrano*, de Rostand. Une troupe de jeunes joue à l'Ermitage, (dans le cadre même de Saint-Sulpice), *L'Echange*, de Claudel, ce que l'on aurait trouvé joliment audacieux, il y a quelques années.

On joue Antigone

Hier, on s'en tenait à la norme d'une séance académique

On lit dans le Credo des Artistes, du Très Révérend Père S. Gillet, ancien général des Dominicains, sous le titre l'Ame de Molière, les passages suivants :

"Nous faisons une gloire à Corneille, à Racine, d'avoir employé tout leur génie à l'exaltation d'idées et de sentiments généreux qui sont comme les attributs et la parure de l'humanité. Mais ne pouvons-nous faire gloire à Molière d'avoir, en écrivant le premier la comédie humaine, employé son génie à ridiculiser des vices qui sont aussi le triste apanage de l'humanité, qu'on retrouve en germe jusque dans les saints qui en ont honte et les combattent, mais que les pécheurs étalent avec complaisance, lorsqu'ils ne s'avisent pas, pour se blanchir, de les couvrir du voile de l'hypocrisie ?

"Voilà en quoi le théâtre de Molière est humain et a contribué à sa façon à enrichir les humanités. C'est en dépit des apparences, un théâtre propre, parce que, même si tout ce qui s'y dit ou s'y fait ne l'est pas, comme d'ailleurs dans la vie, le rire humain qui traverse tout cela contribue à purifier l'atmosphère, à en chasser les miasmes. On n'a plus guère envie d'être hypocrite lorsqu'on a lu Tartuffe. Jamais, comme dans cette pièce et en dépit de tous les commentaires tendancieux qui ont été faits, jamais on n'avait si justement et si fortement ridiculisé la fausse dévotion au profit de la vraie qui y est exaltée. Je ne serais pas loin de croire pour mon compte, que le courage dont témoigna en cette circonstance notre grand artiste, et la belle sincérité dont il fit preuve, lui a valu de Dieu au dernier moment, la grâce du repentir et son salut éternel!"

tout simplement. Certes, il y a eu de véritables prouesses, des actions d'éclat, dont les vieux journaux nous parlent avec émotion. C'est ainsi qu'au printemps de 1875, le Petit Séminaire de Montréal jouait *Antigone* de Sophocle. On ne saurait dire que cette œuvre parce que jouée en grec pouvait démontrer la vertu pédagogique de l'art dramatique. Mais des amours-propres avaient été piqués au vif. Les hellénistes ont leur coquetterie et leur passion. Ceux de Montréal ne pouvaient supporter qu'ils eussent été devancés dans cette voie par l'Université de Toronto. *Antigone* mise à la scène par Toronto! Cela était l'inimaginable! M. Flavien Laliberté, P.S.S. qu'on ne pouvait soupçonner d'aucune velléité théâtrale et M. Schickling, son collègue, musicien et poète, firent si bien avec les représentations de ce théâtre que la presse du temps, anglaise et française, d'habitude pas très émotive au sujet de ce genre de fêtes, parla de triomphes et de prodiges. Les rivaux, car il y avait des rivaux comme bien on pense, reconnaissaient sans doute le mérite de Saint-Sulpice mais ils voyaient en tout ceci et par-dessus tout, un tour de force de mnémotechnie. Ajoutons qu'une maison de Laval joua également *Antigone* et qu'un Collège des Jésuites mit à la scène les *Dialogues* de Lucien. D'autres fêtes littéraires du genre se répètent. Ainsi, en 1898, les élèves de McGill jouent *Rudens* de Plaute. Fête littéraire, oui; démonstrations également de formation disciplinaire, de courage, de compréhension et de culture.

Les œuvres que l'on donnait aux temps jadis étaient arrangées, adaptées, corrigées selon le sexe. La Fille de Roland, de Bornier, devient le fils de Ganelon. Puis avec le temps, les réserves sont moins grandes. On suit les dernières créations du répertoire français. On joue *Le Train de Plaisir* de Hennequin. On coupe des scènes. On allège les textes. On

fait des substitutions. On dilue mais le fond reste le même. Après la guerre de 1914-1918, les hésitations tombent. On risque le travesti et l'on n'escamote plus les répliques modifiées jusqu'alors selon que l'interprète est un collégien ou une pensionnaire. Les personnages du grand drame font peau neuve. Ces métamorphoses provoquent chez les camarades des interprètes moins bien partagés—ceux qui sont dans le parterre—de malicieuses réflexions. Dans ses *Etudes sur le théâtre*, Henry Bordeaux raconte : “Les jeunes filles autrefois jouaient *Esther* et *Athalie*; les plus douces, celles qui avaient des cheveux blonds et une grâce timide, étaient désignées pour représenter la reine de Perse ou Jozabeth ou le petit Joas. Celles qui malgré l'âge avaient un peu plus de prestance et qui sur les joues trop fraîches recevaient un peu d'ombre de cheveux noirs étaient retenues pour les rôles d'Aman ou de Mardochée, de Joad ou de Mathan ou pour la terrible *Athalie*”.

Des rôles d'hommes conviennent à des jeunes filles, affirment des directrices et n'infirmement en rien le caractère de la pièce. Si par exemple, on confie le rôle de Chrysale, des *Femmes Savantes*, à une demoiselle dont la taille dépasse ses camarades d'une coudée, l'illusion n'en souffrira pas trop surtout si elle accepte l'injonction de la directrice : “Gonflez la voix, mon enfant ! Arrondissez et surtout, marchez en homme ! . . .” Reconnaissons que la tâche, dans pareil cas, sera assez facile, car Chrysale qui est entouré de femmes, est un faible. “C'est souffrir trop longtemps”, dit-il, “et je m'en vais être homme à la barbe des gens . . .”

Un adolescent, celui de la petite maîtrise, si sa démarche n'est pas celle d'un joueur de football et si son maquillage est conforme à l'allégorie, interprétera sans danger et sans doute

comme il convient le rôle de Pauline, de *Polyeucte*, "la plus honnête femme du monde qui n'aime pas son mari" !

Il y a quelques années (en 1935, plus exactement) on joue *Cyrano de Bergerac* dans un collège près de Montréal. Cette initiative ne manque pas d'inquiéter et d'émouvoir comme si la mise à la scène d'une œuvre romantique ne constituait pas une heureuse illustration du cours. Mais *Cyrano* ! ... Le Supérieur se réserve le soin d'avertir le public ! Il y avait de quoi ! "Des balcons, des clairs de lune, un baiser !" Comme on craignait de le voir tout bouleverser, c'est-à-dire de supprimer ce qui pouvait paraître quelque peu aventureux dans un collège, l'opinion intervint ! Mais enfin si vous faites des coupures, la pièce sera manquée ! . . . Or Roxane vint au balcon ! Elle fut ravissante et ovationnée. Elle oublia son sexe après la chute du rideau et les scandalisés lui pardonnèrent tout.

La chronique montréalaise déclare que l'illusion scénique avait été parfaite. Henri Letondal écrivait au lendemain de ce spectacle :

"De simples élèves plus ou moins doués pour le théâtre et dont la diction doit s'exercer pendant la récréation au langage "tough" des exercices physiques ne sembleraient pas destinés à première vue à l'interprétation des vers classiques ou romantiques. Ils sont patiemment stylés par des maîtres qui ont de l'idéal. Chacun possède l'intelligence de son texte et le joue avec son propre naturel. Aussi, personne n'est ridicule et cela ne sent pas la parodie . . . Serait-ce du théâtre de collège que nous viendrait ce renouveau artistique destiné à former les goûts du public et à préparer des auditoires pour cette scène nationale dont nous rêvons depuis vingt ans ?"

Complément de culture

Le Père Louis Lefebvre, des Clercs de St-Viateur, dans une édition de *L'Estudiant* consacrée au théâtre, après avoir expliqué "que le naturel ingénu des jeunes comédiens supplée en partie au jeu artistique des professionnels" et que "le théâtre au séminaire est avant tout un complément de culture générale", rappelle que ce qui est excellent pour les élèves dans la représentation des œuvres de réelle valeur, l'est aussi pour le public. "Les séances que l'on donne ainsi dans les collèges et dans les pensionnats ont en même temps pour but la formation intellectuelle, morale et esthétique des spectateurs".

Voilà notre objet ! Il faut aller au peuple en lui offrant des spectacles capables de l'édifier et pourquoi pas avec Racine et Molière ? Et pourquoi pas avec Claudel et Ghéon ? On va récrier : mais n'allez pas donner des œuvres qui portent déjà un élément déficitaire. Ce sera un fiasco; le public ne vient pas au théâtre pour juger, pour admirer sous prétexte qu'on lui a dit que c'était l'admirable et que cela suffit; il vient pour se divertir et non pour bailler. Il faut au peuple d'essoufflantes rengaines comme *Les Deux Orphelines* ou *La Dame aux Camélias* et non de belles conférences dialoguées, de beaux débats académiques sur la vie sociale, bref sur tout ce qui sent l'imprimé de propagande, le tract des sociétés d'études !

A cette présomption, Paul Ginisty, dans une Etude sur le Mélodrame répond ainsi :

"Il paraîtrait assez monstrueux, aujourd'hui, qu'il y eût un art pour le peuple, une langue pour le peuple, des moyens scéniques pour le peuple. Les représentations populaires des

chefs-d'œuvre classiques attestent que la foule est parfaitement accessible à la beauté pure et ces anciennes théories de la nécessité d'un art secondaire sont en contradiction absolue avec nos idées actuelles. Le pauvre mélodrame d'antan qui semble aujourd'hui comique où il ne pensait pas l'être, fit l'éducation du parterre et des galeries, éveilla bien des curiosités et quand il aborda les sujets historiques, apprit, d'une façon un peu étrange parfois, des noms devant être connus de tous".(2)

Pendant vingt-cinq ans, le Théâtre National, à Montréal, un théâtre qui n'avait de national que le nom et quelques théâtres de tournée prodiguèrent le pathétique et le rire à bouche-que-veux-tu aux mères de famille qui ne croyaient pas, en y conduisant leurs filles "les exposer", comme elles disaient. Et si curieux que cela puisse paraître, le mélodrame comportait une leçon de morale. La structure uniforme permettait dans la précipitation d'une dizaine de tableaux, parfois d'une quinzaine, le jeu de l'amour et du malheur, le triomphe de la vertu et le châtiment du crime avec, comme personnages de premier plan, une jeune fille, ange de bonne conduite, le traître ou le cynique ambitieux, cachant sous les plus beaux atours les pires souillures, l'honnête homme, sauveur et protecteur grandiloquent de l'affligé et enfin, le comique, pour endiguer les flots de larmes du parterre. Tout le monde était heureux. En cela, écrit Faguet, c'est l'homme des cavernes qui agit en nous. Scapin n'osera pas changer cette très simple formule. Et puis, n'est-il pas le paroissien des Pères Oblats, de la Visitation, à Montréal ? Mais quand les entrepreneurs de spectacles voudront retenir les mères de famille que l'accommodant cinéma

(2) Paul Ginisty, **Le Mélodrame**, Bibliothèque théâtrale illustrée (Louis Michaud, éditeur).

gagne déjà et de plus en plus, ce n'est pas avec le théâtre d'Henry Bataille ou de Bernstein qu'ils réussiront. Leurs salles se videront. C'est ce qui est arrivé.

Or, comme l'a dit Ginisty, ce public du mélo était gagné d'avance. Il voulait du théâtre. Pourquoi ne pas tenter l'expérience en lui offrant à l'occasion les chefs-d'œuvre et des œuvres dignes de ce nom. Les sceptiques répétaient : ne faites pas cette erreur, car l'emphase, la raideur, le déclamatoire, le redondant, surtout avec des mauvais acteurs, feront fuir et le public et vos derniers sympathisants. Pourtant!... Pourtant, les matinées classiques à Paris, du Paris d'avant la guerre et les initiatives du genre à travers la France n'ont pas seulement attiré l'étudiant et l'étranger mais tous les publics.

Des exemples

Et en Angleterre, que s'est-il produit ? On se demandait, les années dernières, ce qu'il fallait offrir comme divertissement aux centres d'industrie de guerre et aux camps militaires. Tournois de boxe, concerts populaires, radio, spectacles de variétés, "numéros" de cirque ? Qu'apporter d'original, de nouveau, de vraiment captivant, hors des grands centres, à quelque trois ou quatre cents milles de Shaftesbury ou à quelque trois mille milles du Broadway ? Les frais de déplacement—comédiens et décors—sont énormes. Mais voici qu'un directeur de tournées risque le tout au grand étonnement des agences. Car, Hamlet et Macbeth à l'affiche, c'était un défi au bon sens, une mystification. C'était la défaite. Et le contraire arriva. Le correspondant du *Times* qui raconte le fait explique que c'était renverser des préventions absurdes. Les forts à bras des chantiers de guerre, aux représentations de ces deux œuvres, y prirent beaucoup plus d'intérêt et de plaisir qu'à

celles d'allure bouffonne et souvent féroce des théâtres de quartier. Pour Oxford et Eton, c'était toujours "le classique" avec son contingent de "scholars", mais pour le popolo, c'était tout simplement "d'empoignantes bonnes pièces".

L'expérience chez nous a été concluante. En 1937, un jeune prêtre de la Congrégation de Sainte-Croix, le Père Emile Legault, dont on avait remarqué l'habileté et la sûreté d'exécution comme metteur en scène, est invité à donner un spectacle sur la place. C'était à Saint-Laurent. Il y avait enseigné les humanités. Son équipe est faite d'éléments quelque peu disparates, si l'on peut dire—étudiants et étudiantes, rapins, artisans, commerçants, etc.—mais il lui inculque si bien son profond sentiment pour l'esthétique de la scène, pour un théâtre propre, pour un théâtre d'art, que le premier spectacle est bientôt suivi de plusieurs autres, selon la même formule heureuse.

Le mouvement des Compagnons de Saint-Laurent attire l'attention en hauts lieux tant et si bien que le gouvernement du Québec envoie son directeur étudier en France l'œuvre des Copeau, des Ghéon, des Chancereux, de tous les artisans de cette renaissance de la poésie dramatique à laquelle on a pu assister depuis dix ou quinze ans. Le Père Legault pendant des mois s'initie à son métier, apprend à pétrir et à mettre en relief la matière parfois volcanique du théâtre. Il observe, prend des notes, demande conseil et il va d'une équipe à l'autre, chez les Compagnons de Notre-Dame, chez les Compagnons Routiers de Chancereux, chez les Compagnons du Théâtre Classique, à la Compagnie des Quatre-Saisons, partout où se prodiguent les laboratoires dramatiques pour la défense et la sauvegarde d'un très noble jeu, en tant qu'utilisation des loisirs, en tant que moyens de culture, en tant que service social. De retour au

Canada, il se met à l'œuvre convaincu de la nécessité de la restauration sociale, c'est-à-dire chrétienne, du chantier dramatique et retrouve dans "ses compagnons" non plus de simples participants mais des collaborateurs enthousiastes; comédiens, techniciens, décorateurs, costumiers et accessoires. Ici, pas de vedette, mais l'anonymat; une seule rivalité, entre eux, le courage. Il ne s'agit pas de former des acteurs professionnels; il s'agit, tout en exerçant une autre profession, de se divertir et de divertir le public dans l'atmosphère de l'art la plus émouvante qui soit. Et depuis 1938, on joue un peu partout. C'est le théâtre de masse. C'est le spectacle avec itinéraire de paroisses qui étonne et émotionne Henri Ghéon—Henri Ghéon dont l'ambition est de pouvoir réaliser pareil miracle au pays et dans l'esprit de Péguy—*Britannicus*, *Le Misanthrope*, *Les Femmes Savantes*, du classique; *Le Mystère de la Messe*, le Noël sur la Place, le *Saint-Laurent du Fleuve*, vaste célébration populaire; puis des œuvres de contemporains, œuvres d'une grande dignité. Le succès est assuré. Les résistances tombent car on a douté ici et là. Le théâtre d'art est compris et apprécié autant que ce lamentable mélodrame *Aurore, enfant martyr*.

A peu près dans le même temps, un autre religieux qui lui aussi avait professé les humanités, le Père Gustave Lamarche, jugeant de l'importance sociale du théâtre spirituel, élabore des plans dans sa retraite du Scolasticat des Clercs de Saint-Viateur à Joliette. Son laboratoire dramatique se propose en premier lieu de préparer les clercs à la parole publique, de les initier à la culture humanisante des chefs-d'œuvre. Mais sa vision de l'esthétique et de l'éthique du théâtre est plus vaste. Au début de 1939, il fait connaître son projet des *Parabolistes du Roi* qui iront eux aussi à travers la province de

Québec et plus loin, encore plus loin si possible avec les bagages de Racine et de Claudel, les décors aussi de *Jonathas*. Ils mobiliseront les écrivains et les artistes canadiens. Et cette confraternité d'hommes et de femmes, grâce à une solide préparation, religieuse et artistique, grâce à leur désintéressement des valeurs marchandes du théâtre mondain, grâce à leur vocation éprouvée, fera rayonner la pensée dans sa manifestation la plus émouvante. Mais la guerre est venue et ce ne fut plus qu'un grand espoir.

A la radio

Pourquoi la Société Radio-Canada a-t-elle voulu inscrire à son répertoire tant d'œuvres qui vont d'un Racine à un Paul Claudel ? Était-ce pour se conformer au programme de son radio-collège, pour servir grâce à l'apport de comédiens professionnels et intelligents de démonstrations au cours de belles-lettres ? Elle a cédé en vérité à des sentiments d'une qualité supérieure. Faire profiter la jeunesse étudiante, c'était évidemment répondre à son magnifique objet qui est tout d'abord de cultiver, d'éclairer, de propager le goût artistique. Elle a pensé que l'auditeur, fût-il le plus inculte de la création, ne pourrait résister à la saine émotion qui se dégage de l'épopée cornélienne ou d'une simple fresque de Ghéon.

Si partielle que fût la radio par son impuissance à créer le décor avec son harmonie des couleurs, malgré parfois les défaillances d'une interprétation peu favorisée par le découpage de certaines scènes et l'amputation des plus belles strophes, elle n'a pas moins réussi à provoquer la curiosité de tout un public à qui ce théâtre était fermé et à lui faire comprendre, par la magie du verbe, qu'il y avait dans le monde des courages, des volontés, de sublimes indignations, des

noblesses, bref, des êtres assoiffés comme lui de probité et aussi d'idéal, des êtres qui bien que fixés par le jeu de l'auteur à des époques différentes, sous d'autres climats, éprouvaient comme lui des tentations, des colères, des rancunes, des lassitudes, tant de passions qu'il faut savoir vaincre. Ce fut des leçons d'une admirable franchise, aussi profitables au sein de la masse qu'au pavillon des académies.

On a parlé et l'on parle d'autres projets également généreux nés d'un besoin d'air, du besoin de dominer l'avi-lissant empire qu'exerce sur les cœurs et les esprits le théâtre morne de l'avant-guerre. Ainsi, il y a un mouvement bien ordonné, un mouvement dont on ne saurait trop apprécier l'importance et les vertus régénératrices, un mouvement qui rétablira l'équilibre entre la scène et le public. Cette communion qui permet au personnage du drame de se substituer au spectateur et d'agir pour lui—"par procuration", a-t-on dit,—aura bientôt fait de débusquer tous les éléments nuisibles à l'homogénéité d'une troupe, à ses idéals, à ses enthousiasmes, à savoir la sexualité, le cabotinage, les intrigues, la fausse réclame, la trop grande facilité.

Ayons confiance

Le théâtre communautaire suppose "un état réceptif pré-existant". On avait cru que certains spectacles, ceux du naturalisme, ceux du cinéma, ceux de la bouffonnerie qu'on désigne à tort comme divertissements d'inspiration folklorique avaient déformé le goût du public et l'avaient détourné à tout jamais du théâtre artistique. On vient d'avoir la preuve du contraire. Evidemment, il y aura toujours des perversions et des perversibles. La communion qui s'établit au moyen des succédanés passionnels du théâtre libre et des farces graveleuses de

forains compromettra les faibles en leur faisant croire que la société est faite de viveurs, de ricaneurs et d'imbéciles qu'il faut suivre. Dans un autre ordre d'idées, les spectacles qui, sous prétexte de folklore, j'y reviens, veulent nous faire accepter le jargon et la vulgarité comme des particularités linguistiques et sociales du type de chez nous, tombent sous le coup de la censure, d'une censure qui devrait exister. Hélas ! trop de paroisses, trop de patronages, trop de cercles ont fait preuve de complaisance à cet égard.

Ayons confiance cependant. La masse du peuple a la vertu de la résistance et sait réagir à l'occasion. Ayons confiance puisque l'esthétique du théâtre—du théâtre littéraire, du théâtre humanisant, du théâtre réaliste spiritualiste, du mot d'un artiste,—a plu et que savoir plaire, c'est gagner sa cause. Félicitons-nous de posséder tant de génies du verbe, tant de valeurs dont l'éclat resplendit sans cesse à l'horizon de la pensée, à l'aube du jour qui nous apportera encore plus de lumière. Mais de grâce, sachons leur prouver notre reconnaissance d'abord en ouvrant nos "classiques", en les comprenant mieux, en les applaudissant quand ils reviennent à la scène, eux et les contemporains qui ont hérité de leur âme. Ce sera peut-être notre salut.

Bibliographie

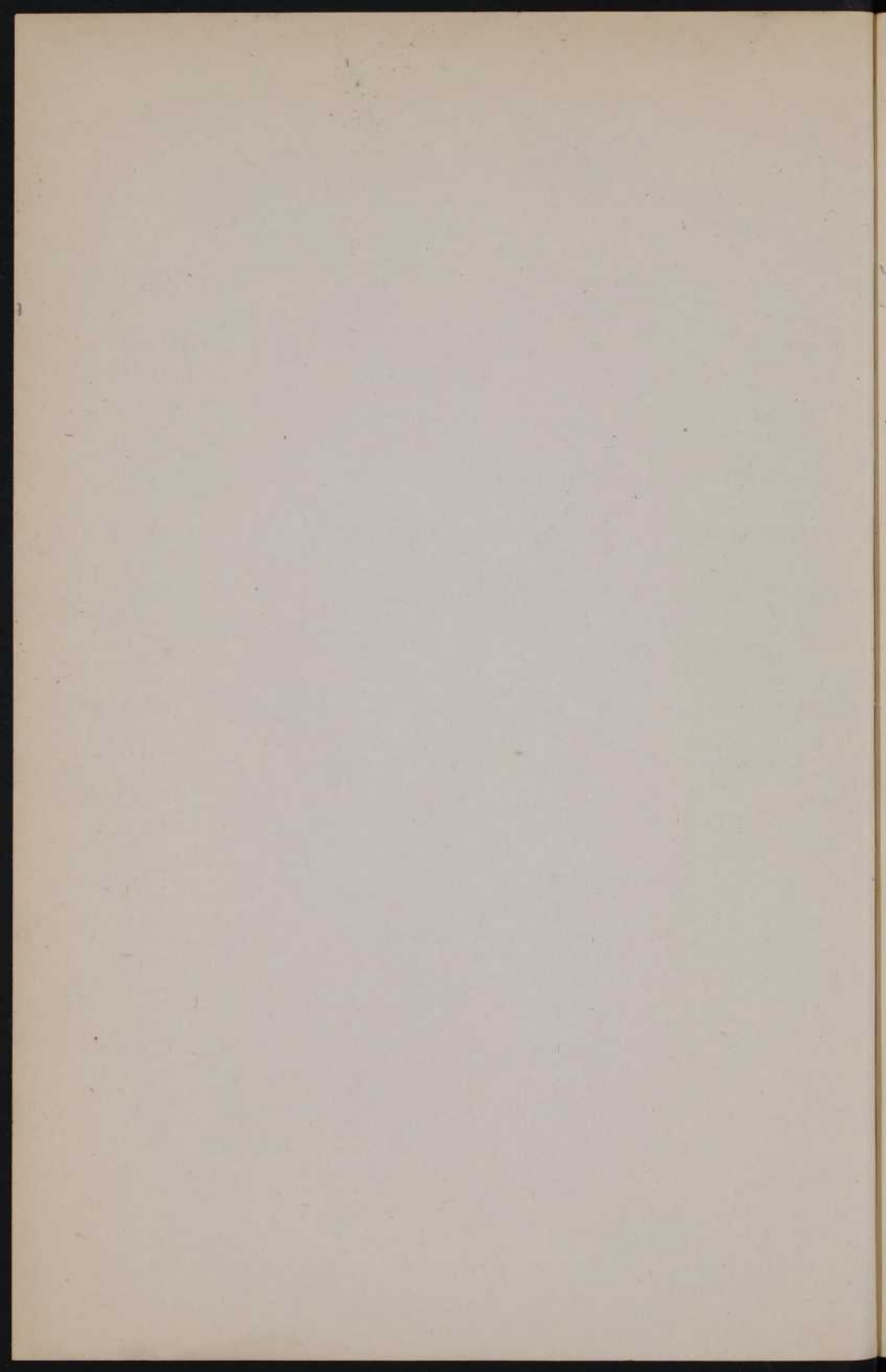
- Les mémoires de la Société Royale du Canada.*
Le Bulletin des Recherches Historiques.
Rapports des Archives Publiques, Ottawa.
Rapports de l'Archiviste de la province de Québec.
Cours d'histoire du Canada, Thomas Chapais.
Cours d'histoire du Canada, Abbé Ferland.
Histoire de la province de Québec, Robert Rumilly.
L'Eglise du Canada après la conquête, Abbé Auguste Gosselin.
Le Canada d'hier et d'aujourd'hui, Gustave Lanctôt.
Histoire des Canadiens français, Benjamin Sulte.
Les Anciens Canadiens et Mémoires, Aubert de Gaspé.
Etudes sur la littérature canadienne, Mgr Camille Roy.
Histoire de la littérature canadienne, Charles Abber Halden.
Les lettres canadiennes d'autrefois, Séraphin Marion.
Marges d'histoire, Mgr Olivier Maurault.
Etude sur le Petit Séminaire de Montréal, Mgr Maurault.
Histoire du Canada, Jean Bruchési.
La Naissance d'une race, Chanoine Lionel Groulx.
Histoire de la renaissance acadienne, Frère Antoine Bernard.
Etudes sur les poètes canadiens, Fernand Rinfret.
Histoire de la Littérature canadienne, Lareau.
La Chronique du Bon Vieux Temps,
Nos auteurs dramatiques, Georges Bellerive.
Boules de Neige (préface), Louvigny de Montigny.
Maximes et Réflexions sur la comédie, Bossuet.
Le Credo des Artistes, R. P. S. Gillet, O.P.
Paradoxe sur le Comédien, Diderot.
Paradoxe sur le Comédien (préface), Jacques Copeau.
Les époques du Théâtre français, Brunetière.
Lectures sur les grands écrivains français, Urbain et Jamey.

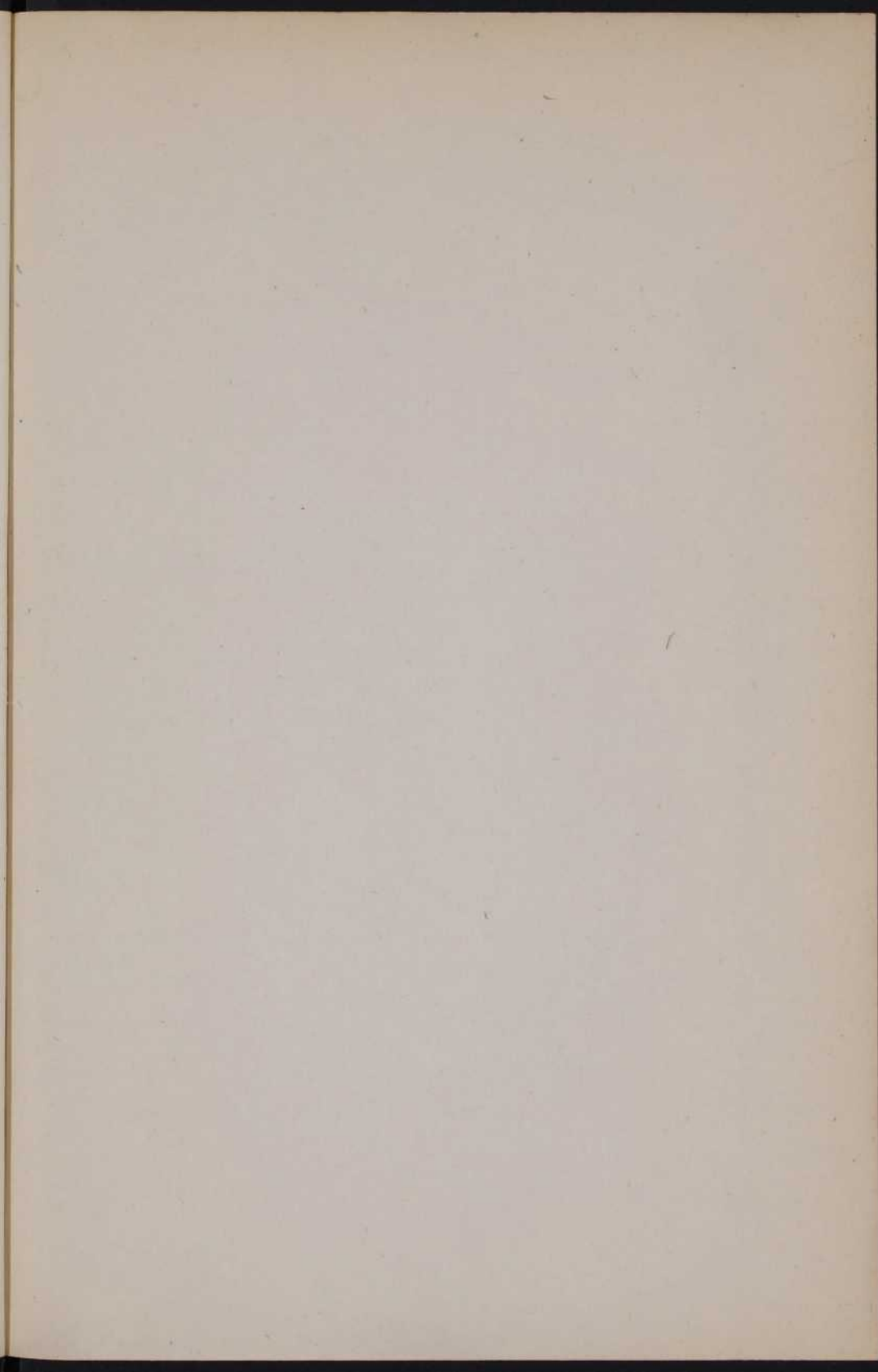
Chronique théâtrale, Francisque Sarcey.
Les lettres, Edmond Gloss et Gonzague Truc.
Impressions de théâtre, Jules Lemaître.
Histoires de théâtre et de critiques dramatiques, Larrouet.
Pierre Corneille, Brasillach.
Molière, Maurice Donnay.
Quelques Reines de Théâtre (*Revue Hebdomadaire*, 1938).
Mme Dessane.
L'Ame de Racine (*Etudes*, 1939), Guy Chastel.
Pour revenir à Corneille, (*Revue Hebdomadaire*, 1938)
C. G. Amyot.
La Vie au théâtre, Henry Bordeaux.
La Presse et l'Opinion, (*Revue Hebdomadaire*, 1907),
Paul Adam.
Nates sur le théâtre, Faguet.
Le Mélodrame, Paul Ginisty.
De Scribe à Ibsen, René Doumic.

Nombre de journaux et revues parmi lesquels ceux conservés aux archives, *la Gazette*, *le Spectateur*, *le Canadien*, *le Courrier de Québec*, *le Mercury*, *le Herald*, *Le Fantastique*, *La Minerve*, *le Monde*, *La Patrie*, *L'Événement*, *les Nouvelles Soirées Canadiennes*, *la Revue Canadienne*, *Le Nationaliste* (Olivar Asselin), *le Canada français*, *l'Annuaire dramatique* (Georges Robert), *le Monde Illustré*, *les Cahiers de Turc*, *l'Étudiant* (les Clercs de Saint-Viateur) etc.

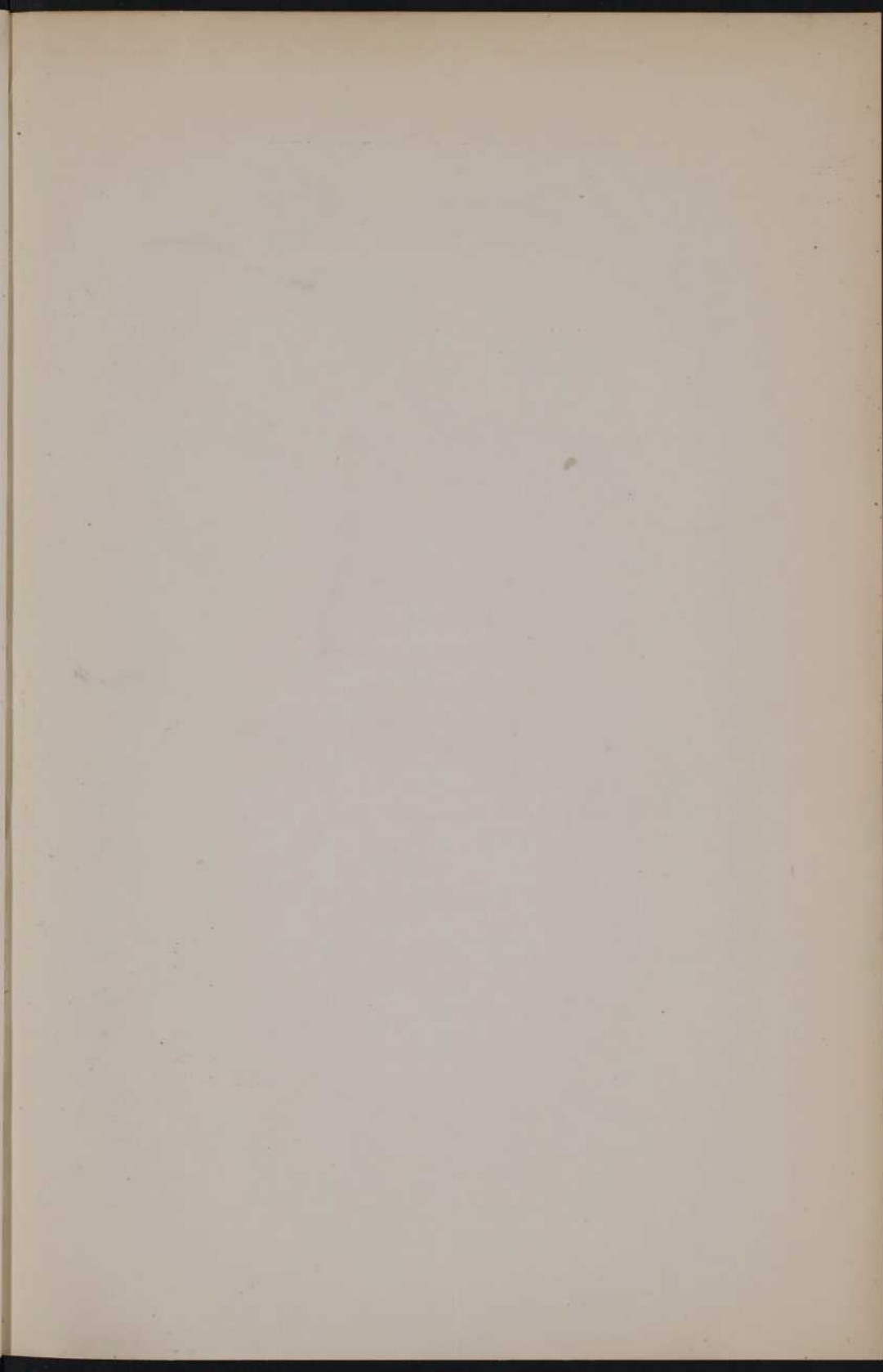
Table des matières

Liminaire	7
Le théâtre sous le Régime français,.....	19
Molière, artisan d'entente cordiale sans le savoir	35
Le théâtre, rareté au temps jadis	45
De grandes tournées, mais peu de classiques	75
Un théâtre canadien ?	99
Les amateurs furent les gardiens du feu, mais	123
Un folklore qui n'est que caricature	143
Les mystificateurs au pays des lettres	147
Notre salut dans le retour des classiques	153





Achevé d'imprimer
sur les presses de
l'Imprimerie du Bien Public
aux Trois-Rivières
le 24 avril 1945



Un réformateur du théâtre: Léon Chancerel

Jean Cusson

"Le meilleur résumé des notions relatives au renouveau théâtral du XXe siècle."

G.-H. Dagneau, Culture.

"J'aurai plus appris, à côtoyer Chancerel et ses ardents collaborateurs, que devant les discutables somptuosités de la Comédie-Française."

Emile Legault, c.s.c.

\$0.40 (franco: \$0.45)

Poètes catholiques de la France contemporaine

Guy Sylvestre

"Cette étude de Guy Sylvestre mérite de devenir classique. Je veux dire que dans toutes nos classes Poètes catholiques de la France contemporaine devrait faire l'objet des méditations de l'élève et des commentaires du professeur."

Rév. Père Hilaire, capucin,

\$1.00 (franco: \$1.10)

Le Droit.

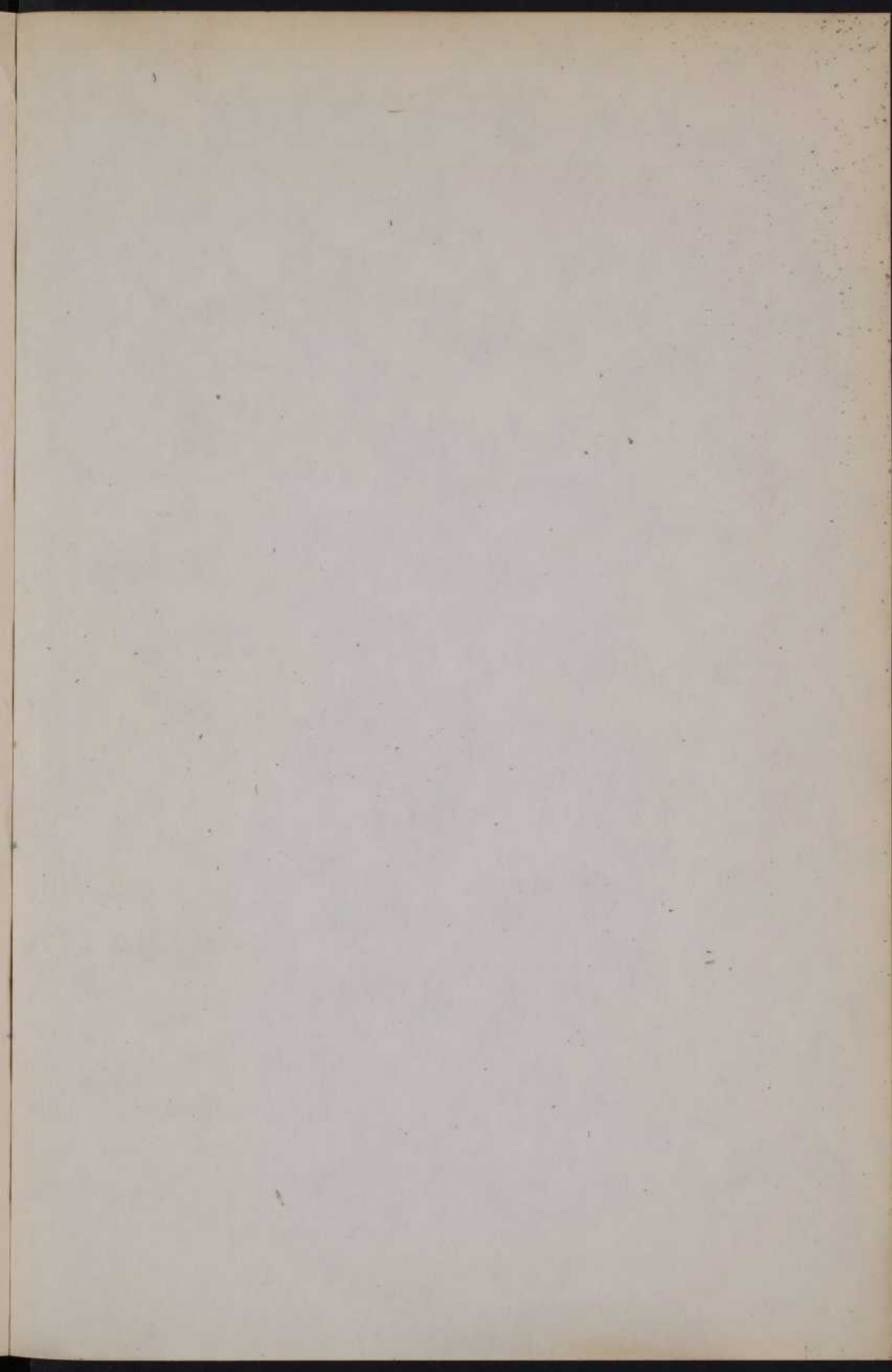
Cinq grandes Odes

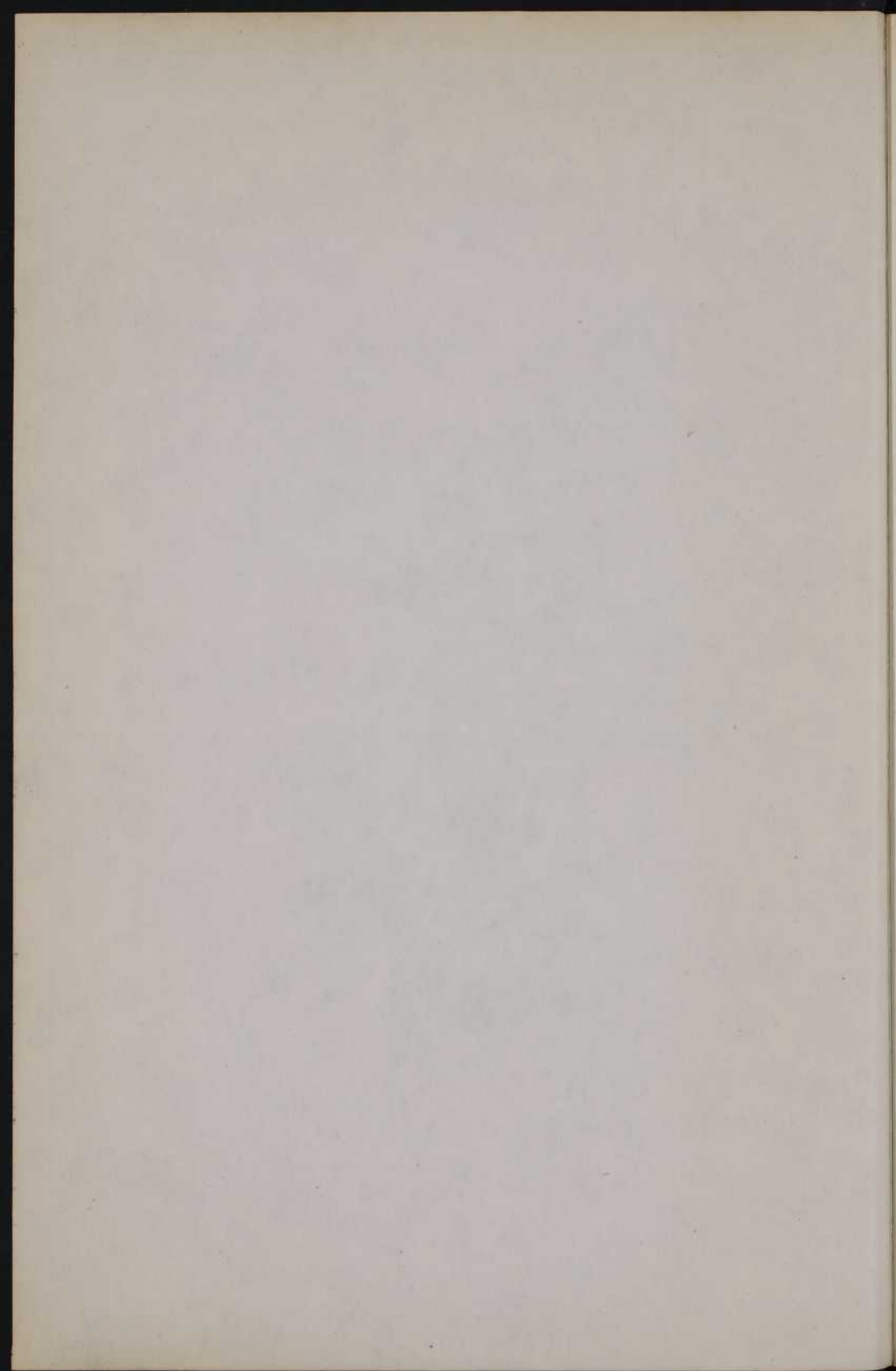
Paul Claudel

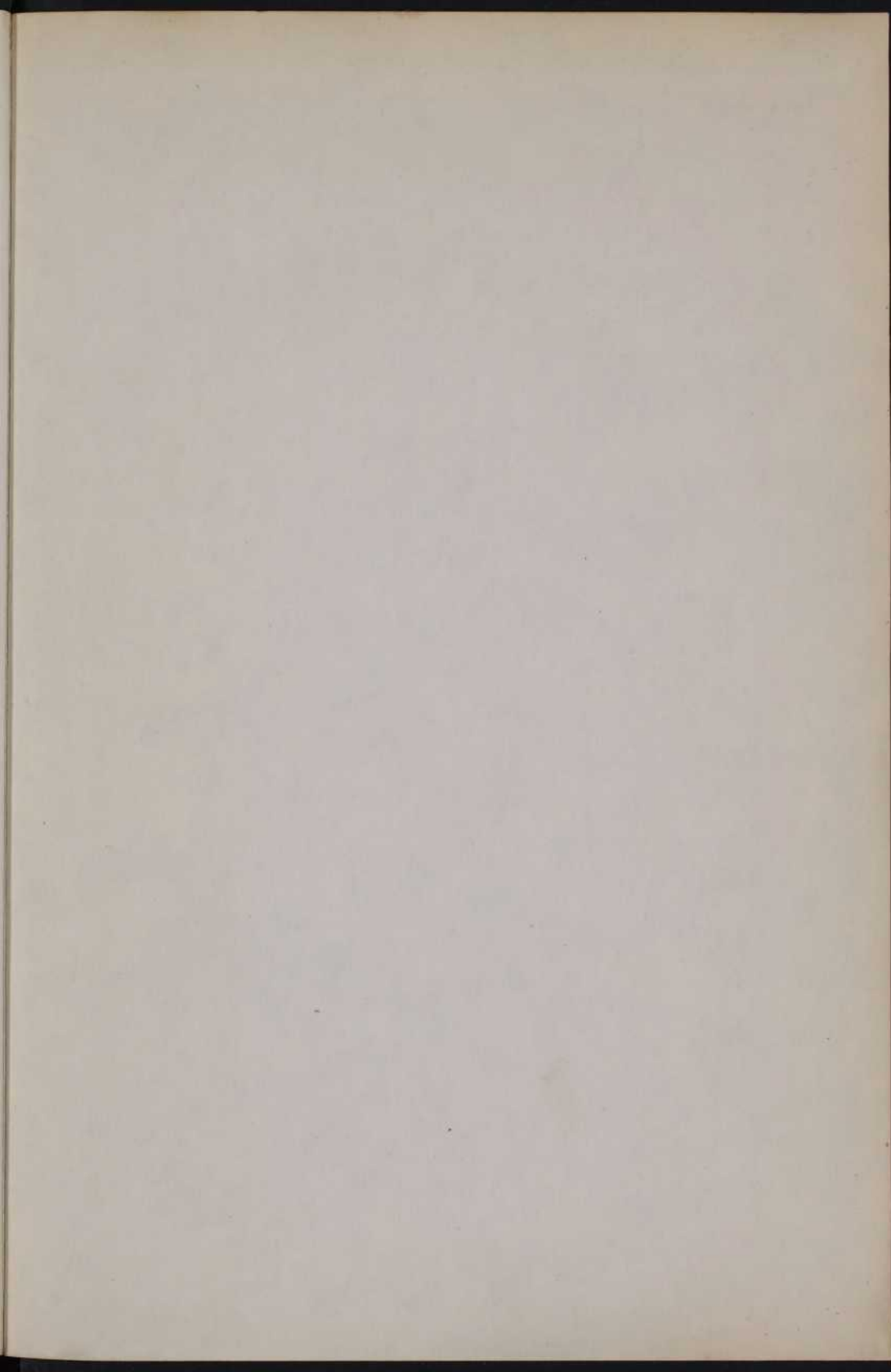
Cet ouvrage constitue l'un des meilleurs recueils de poésie de Claudel. La critique lui a décerné par le passé des éloges enthousiastes. C'est une œuvre à parcourir. On ne saurait connaître réellement Claudel, à moins de lire ce recueil où sont contenus ses poèmes les plus remarquables, ceux que l'on cite à l'envi comme des modèles achevés de la poésie contemporaine.

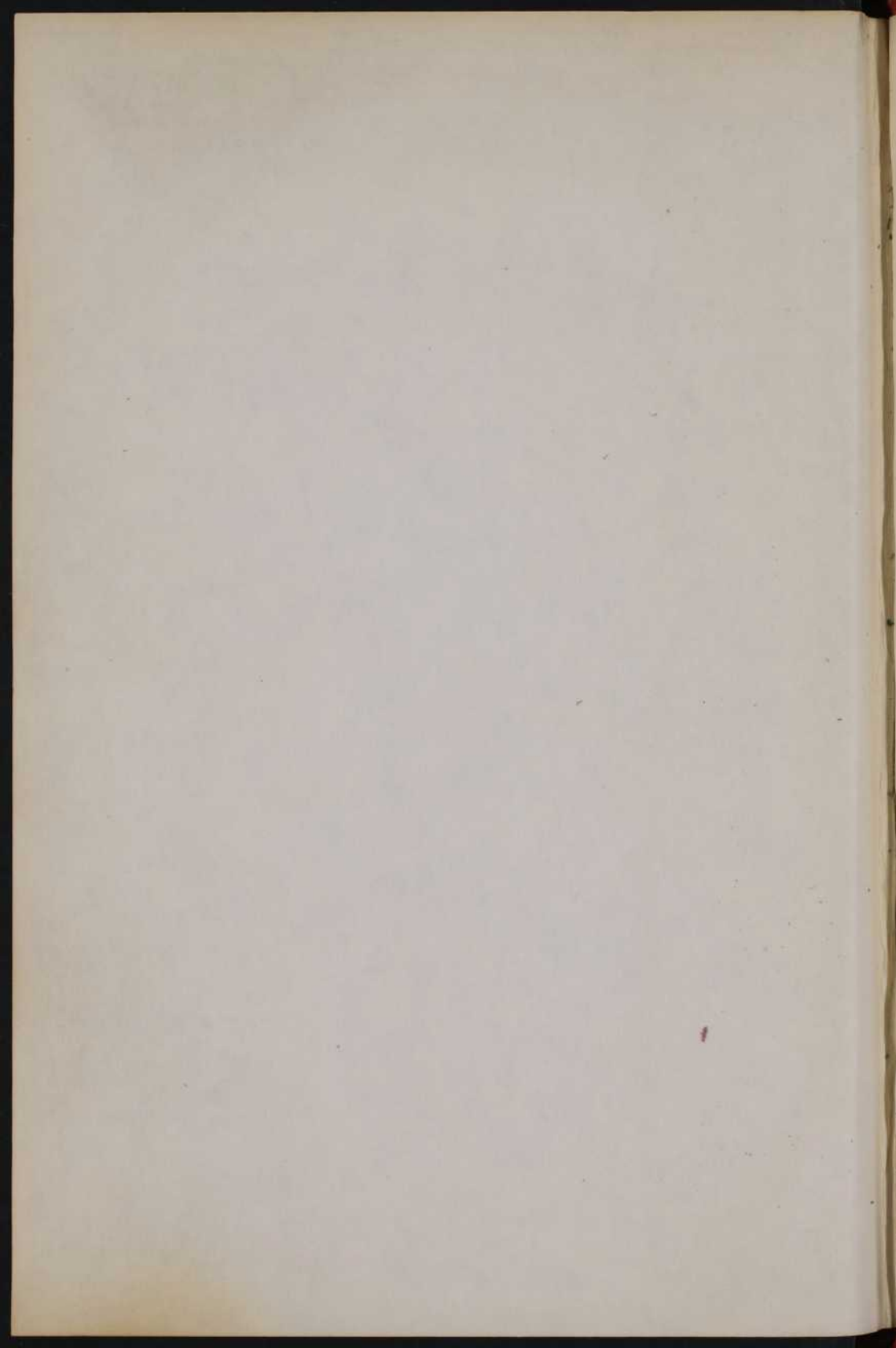
\$1.00 (franco: \$1.10)

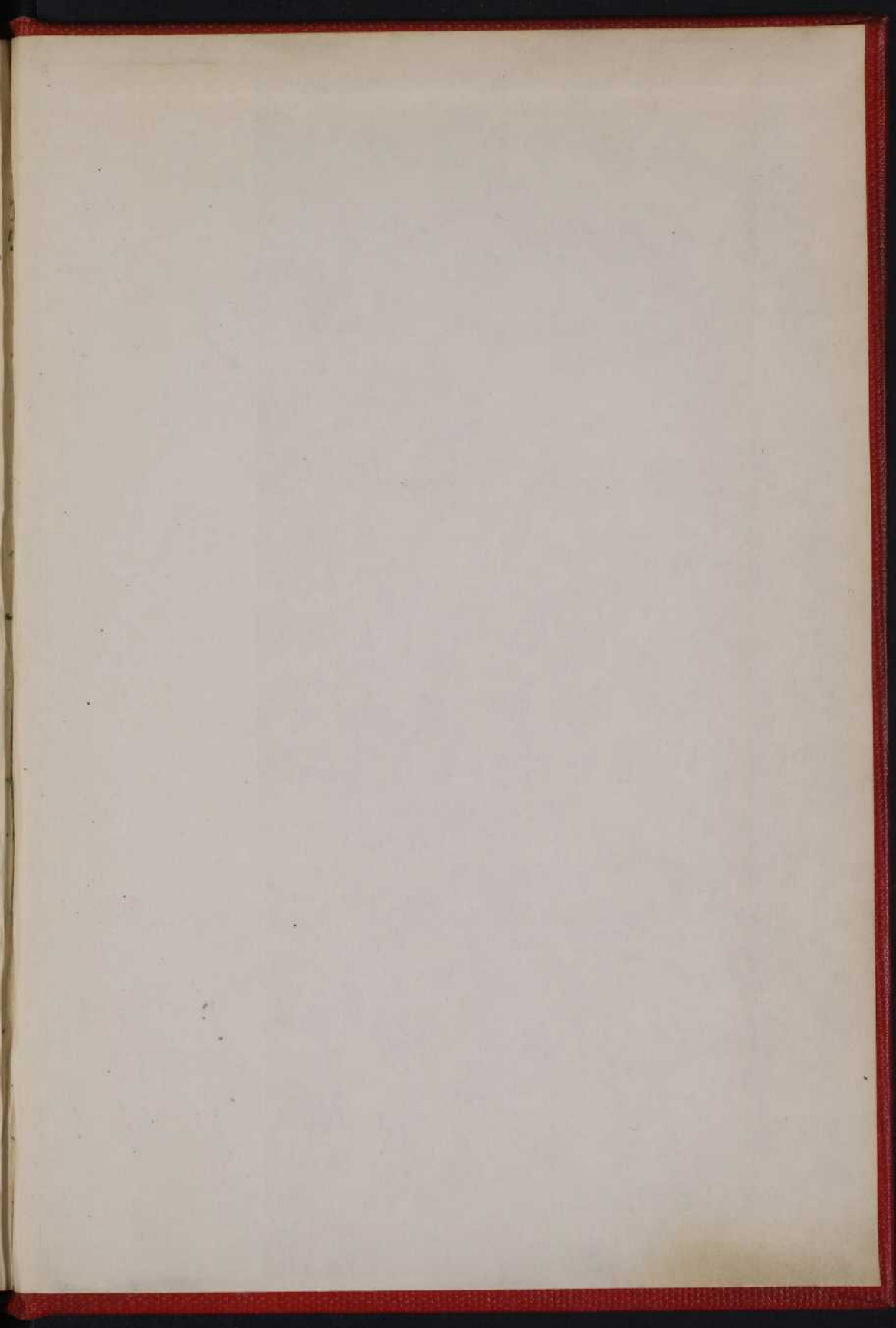
FIDES, 25 est, rue Saint-Jacques, Montréal (2)











BNQ



000 400 291

78
E
19