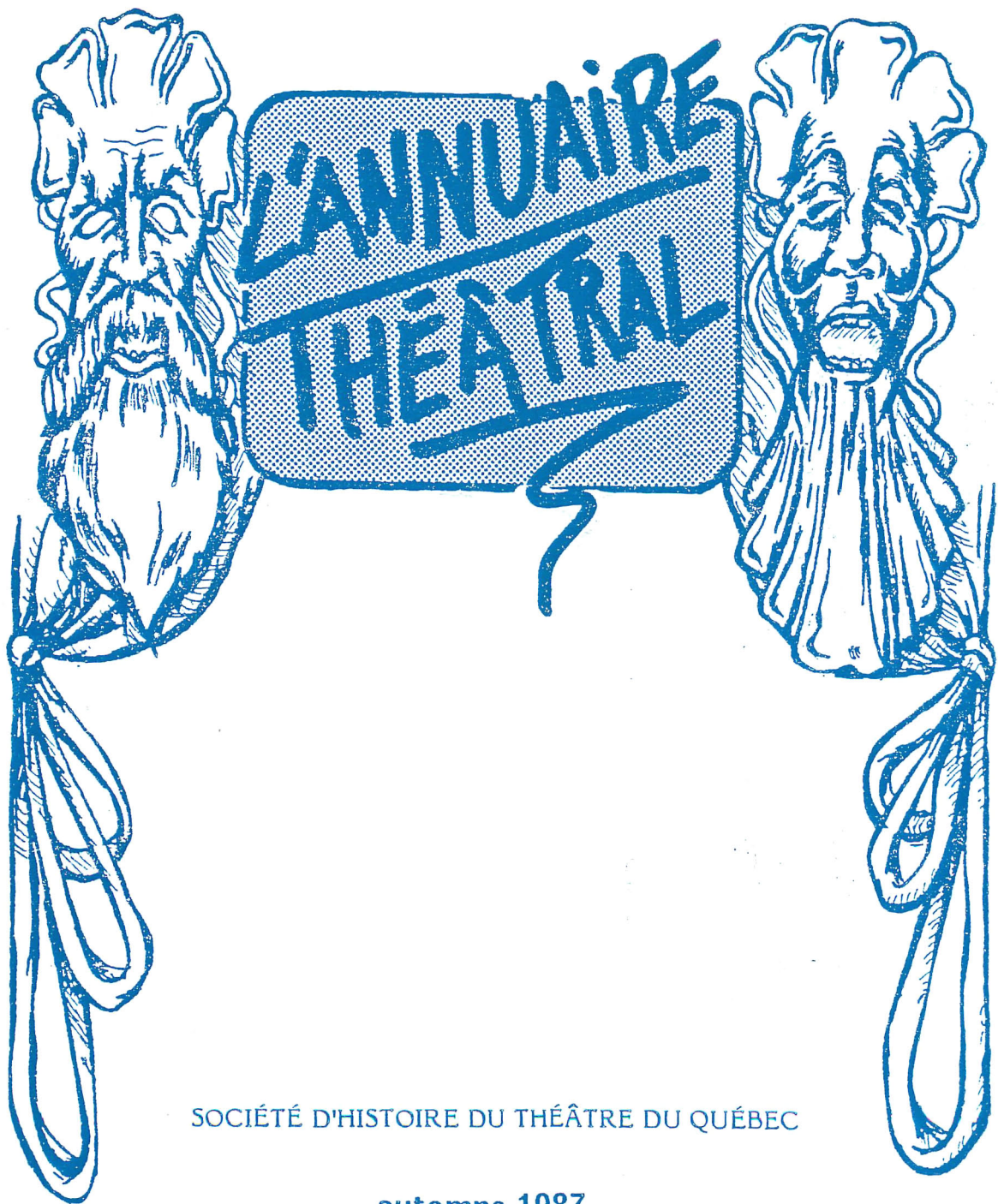
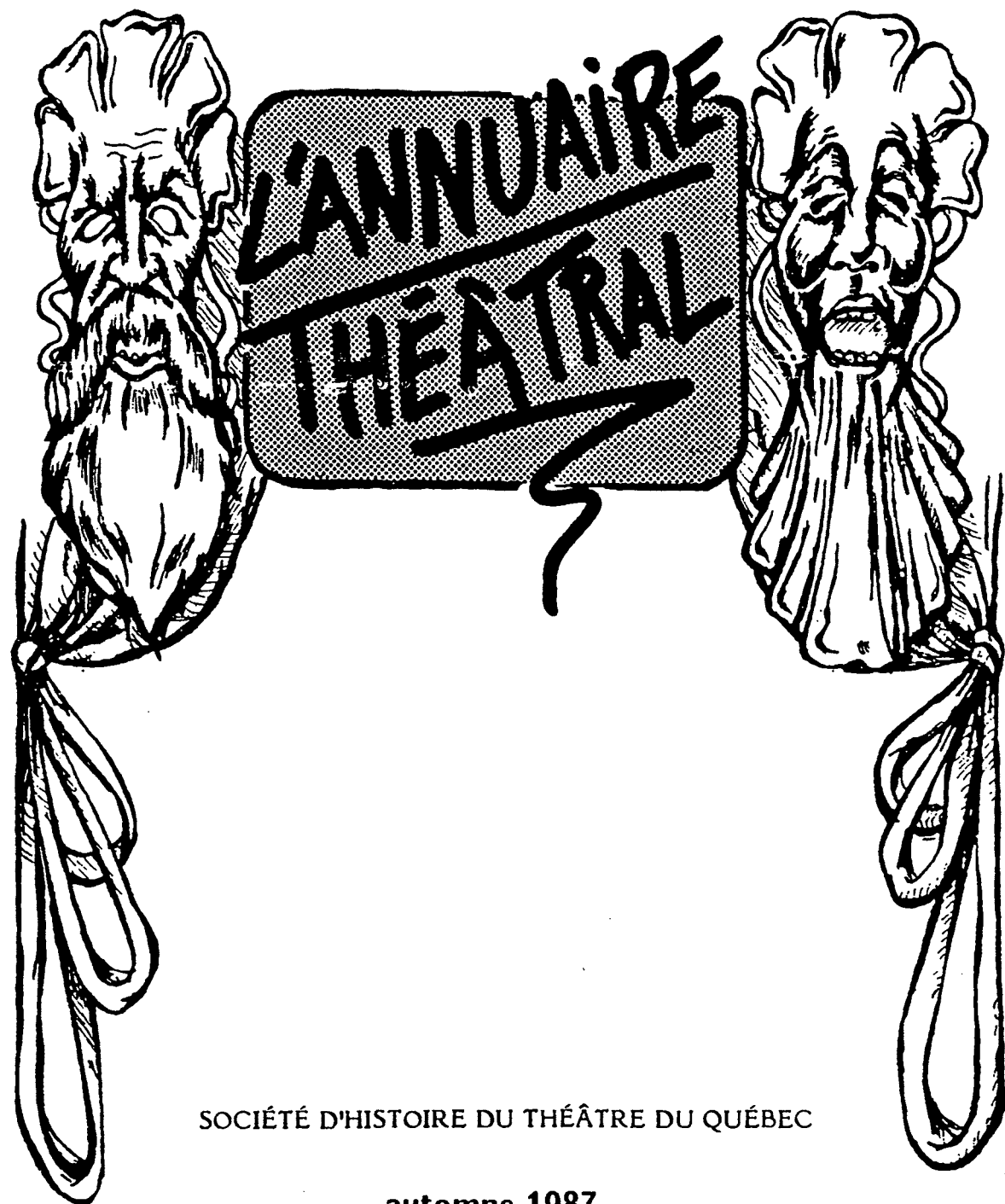




SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉÂTRE DU QUÉBEC

automne 1987



SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉÂTRE DU QUÉBEC

automne 1987

Comité de rédaction

Directeur: Jean-Marc Larrue
Secrétaire: Jean Laflamme
Conseillers: Chantal Hébert
Renée Legris
Raymond Pagé

Collaborateurs: André-G. Bourassa
François Baby
Denis Carrier
Gaétan Martineau
Rémi Tourangeau

Maquette de la couverture: Gilbert Rousseau (à partir de la couverture originale de *l'Annuaire théâtral* de 1908)

Édition: Société d'histoire du théâtre du Québec

Typographie et impression: Éditions Maxime enr., Montréal

L'Annuaire théâtral est une publication semestrielle. Toute correspondance doit être adressée à *l'Annuaire théâtral*, 1871, boul. Rosemont, Montréal, Qc H2G 1S7; tél.: (514)273-7466.

Dépôt légal: 4^e trimestre 1987

ISSN: 0827-0198

automne 1987

SOMMAIRE

André-G. Bourassa: <i>Le théâtre intérieur</i>	5
Renée Legris: <i>Un dramaturge de la radio: Hubert Aquin</i>	17
Jean-Marc Larrue: <i>Les véritables débuts de la revue québécoise: anatomie d'un triomphe</i>	39
Rémi Tourangeau: <i>Des éducateurs à l'avant-garde du théâtre québécois</i>	71
Gaétan Martineau: <i>Un exemple de théâtre underground au Québec autour de 1970: «la Vraie Fanfare Fuckée»</i>	127
Notes de recherche	
François Baby: <i>Téléromans: personnages et dialogues</i>	97
Denis Carrier: <i>Le premier directeur artistique du National: Paul Cazeneuve</i>	153

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL qui parut pour la première fois en 1908 ne connut qu'un numéro. Soixante-dix-sept ans plus tard (1985), la Société d'histoire du théâtre du Québec (S.H.T.Q.) ressuscitait cette publication consacrée désormais à la recherche sur l'activité théâtrale au Québec et son histoire.

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL est devenu un périodique semestriel à partir de 1987.

Ce numéro d'automne 1987 rassemble des articles de:

**André-G. Bourassa
François Baby
Denis Carrier
Jean-Marc Larrue
Renée Legris
Gaétan Martineau
Rémi Tourangeau**

André-G. Bourassa

Le Théâtre intérieur¹

«la revue à grand spectacle qui
toute une vie [...] possédera le
théâtre mental» (André Breton)².

EN relisant un recueil de poésie de Gilles Hénault, *Théâtre en plein air*, j'ai été frappé par le côté «mise en scène» d'un des textes, celui-là même qui donne son titre au recueil:

La nuit coule dans mes nerfs. La rumeur s'exaspère et frappe
aux tympanes ses coups sourds, lourds, velours tendus sur des
tambours, tam-tam frénétique sur un ciel renversé laissant
pleuvoir cent milliards d'étoiles.

¹ Cet article est le texte remanié et mis à jour d'une communication à une table ronde sur *Pellan et le surréalisme* tenue au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, le 6 décembre 1980. La communication était introduite par cette mise en situation: «On m'a demandé de vous parler des écrivains qui entouraient Alfred Pellan. Il n'y a pas de critères évidents qui permettent de discerner autour de lui un groupe fermé; il s'agirait plutôt, à première vue, d'un groupe ouvert de poètes que seuls des recoupements répétés justifieraient qu'on les aborde ensemble. Pellan a illustré les recueils de poésie d'Alain Grandbois et d'Éloi de Grandmont; il a signé un manifeste dont certains des signataires ont aussi fait des illustrations pour Gilles Hénault (comme Albert Dumouchel) ou pour André Breton (comme Jean Benoît). Benoît, Dumouchel et Pellan, de même que Jean Léonard et Mimi Parent, ont pratiqué ensemble le "cadavre exquis", alliant textes et dessins. C'est donc à partir de ces données empiriques que j'ai d'abord formé mon "corpus". Je vous donne maintenant ce qu'une analyse formelle a fait ressortir de commun dans ce "groupe"».

² André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, (1937) 1968, p. 7.

6 / L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Le théâtre n'a pas de murs. Les quatre saisons font une enceinte silencieuse: neige, pluie, gel et suie, soutenue aux angles par les vents de mars et d'avril.

Les comédiens fantômes jouent à se croire vivants. Quel grand Guignol sans mots ni pleurs³.

Je voyais là une sorte d'arène de cirque, un tréteau, un théâtre ambulant, moitié Petrouchka, moitié Guignol. Pourtant, de toute évidence, il s'agit d'un texte poétique qui, en termes de théâtre en plein air, décrit un théâtre purement intérieur. Comme si le poète se penchait sur son rêve pour en faire la description, le récit, avec le recul, la perspective du spectateur étranger. Et le lecteur, par-dessus l'épaule du poète, regarde, sur les «tréteaux du sommeil», les passions qui sont données en représentation:

Les vieux mystères et les jeunes merveilles s'interpellent à voix basse dans les coulisses, ce qui fait que les chiens aboient à la lune. Ils regardent de tous côtés et flairent l'approche d'inconnus qu'ils ne pourront pas mordre.

Les hommes endormis délèguent les personnages de leurs rêves qui déchiquent comme une meute leurs âmes éparées. C'est eux qui peuplent la nuit [...].

Ah! que d'infidèles et stupides pensées vocifèrent sur les tréteaux du sommeil [...].

Mais le décor change et les acteurs. Personnage central: la lumière⁴.

Plutôt que de pousser plus avant l'examen de ce phénomène de théâtre intérieur dans le seul recueil *Théâtre en plein air*, examinons

³ Gilles Hénault, *Théâtre en plein air*, Montréal, les Cahiers de la file indienne, 1946, p. 31.

⁴ *Ibid.*, pp. 31-32.

celui de Jean Léonard, *Naïade*. Ces vers, par exemple, où apparaissent les noms de Picasso et de Stravinski dans un poème portant le même titre qu'un recueil publié par Jean Cocteau en 1918, *le Coq et l'Arlequin*:

Un rouge mange-tout,
Rétameur de mérite,
Saute sur les tréteaux [...].
La vie est en scène.
Picasso fait apparaître le décor⁵.

Même vision scénique, même mise en scène du récit onirique que dans *Théâtre en plein air*. Or *le Coq et l'Arlequin* de Cocteau avait été écrit dans l'intention, a-t-on dit⁶, de «récupérer» le succès obtenu deux ans plus tôt sur la scène des Ballets russes avec *Parade* dont le livret était également de Cocteau avec musique d'Érik Satie, décors de Pablo Picasso et chorégraphie de Serge de Diaghilev. Jean Léonard évoque donc Picasso décorateur⁷ dans un poème dont le titre rappelle le Cocteau des Ballets russes, de même qu'il évoque Igor Stravinski qui a fourni plusieurs musiques à Diaghilev (*l'Oiseau de feu*, *Petrouchka*, *le Sacre du printemps*). Nous sommes toujours en face d'un théâtre intérieur, avec des références très précises à la modernité.

Dans cette perspective théâtrale, ce n'est pas tellement le «contenu» qui m'intéresse ici. Au contraire, il est un peu agaçant de retrouver chez Léonard ces scènes de cirque du poème «Joueurs d'étoiles» qui évoquent trop explicitement le *Petrouchka* de Stravinski et les toiles de la période bleue de Picasso. Il semble que la découverte tardive du cubisme et du

⁵ Jean Léonard, *Naïade*. 1945-1946, Montréal, chez l'auteur, 1948, p. 21.

⁶ Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Pauvert, 1965, pp. 73 et 105.

⁷ Au moment où Léonard écrit *Naïade*, Pellan venait de renouveler au Québec le concept du décor pour le *Madeleine et Pierre* d'André Audet (1944-1945) et *la Nuit des rois* de Shakespeare (1946), et ce dans la meilleure des traditions poursuivies par Satie et Picasso (sans Cocteau) avec le *Mercure* des Ballets russes (1924). Il n'y a rien d'étonnant à ce que Léonard, qui gagne sa vie à écrire des textes et faire des réalisations pour la radio, ait été marqué par ce renouveau de la scène québécoise amorcé par Pellan, son ancien maître.

surréalisme au Québec ait été tellement émouvante que les arlequins, pierrots et polichinelles aient surgi partout en même temps. On les voit chez Éloi de Grandmont avec *le Voyage d'Arlequin*, recueil de poésies illustré par Alfred Pellan⁸; chez André Béland, qui publie un poème sur Polichinelle dédié à de Grandmont⁹; chez Félix Leclerc, qui met en scène un Pierrot dans *le P'tit Bonheur*¹⁰; chez Lomer Mercier-Gouin, qui met en scène un Polichinelle¹¹.

Ce qui m'intéresse davantage ici, c'est le contenant, c'est la référence constante de ce type de poésie aux structures théâtrales. Je pense à la réflexion de Sigmund Freud à propos d'une des caractéristiques du rêve: «la transformation de l'idée en situation (la "dramatisation")»¹². Je pense à sa façon de parler de l'expression symbolique du rêve en termes de «dégüisement» et de «représentation bien ordonnée»¹³. André Breton réfère également au théâtre intérieur, et ce précisément à propos d'une scénographie de Picasso pour un ballet, *Mercur*:

Nous grandissons jusqu'à un certain âge, paraît-il, et nos
jouets grandissent avec nous. En fonction du drame qui n'a

⁸ Éloi de Grandmont, *le Voyage d'Arlequin*, Montréal, les Cahiers de la file indienne, n° 1, 1944, 37 p. Arlequin, selon Marcel Jean, serait, par les losanges de son costume maintes fois représenté, le signe même du «cubisme». Le titre du manifeste *Prisme d'yeux* (1948), contresigné par Pellan, Dumouchel, Benoît, se rattache sans doute aussi à ces images du prisme, du losange, du «cube». Voir *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Seuil, 1967, p. 13.

⁹ André Béland, «Polichinelle», *le Jour*, 29 janvier 1944, p. 5.

¹⁰ Félix Leclerc, *le P'tit Bonheur*, théâtre du Gesù, 1949. Leclerc en Pierrot faisait les enchaînements.

¹¹ Lomer Mercier-Gouin, *Polichinelle*, théâtre du Gesù, 2 février 1950; voir Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France, 1958, pp. 274-275.

¹² Sigmund Freud, *le Rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, «Idées/Gallimard», (1925) 1981, p. 50.

¹³ *Ibid.*, pp. 60 et 74. Carl Jung utilise une image semblable: «[...] le rêve est ce théâtre où le rêveur est à la fois la scène, l'acteur, le souffleur, le régisseur, l'auteur et le critique» (*l'Homme à la découverte de son âme*, Paris, Payot, «Petite Bibliothèque Payot», n° 53, 1982, pp. 226-227).

pour théâtre que l'esprit, Picasso, créateur de jouets tragiques à l'intention des adultes, a grandi l'homme et mis, sous couleur parfois de l'exaspération, un terme à son agitation puérile¹⁴.

Agrandir le jeu et faire grandir les spectateurs en même temps que les acteurs, voilà ce que Breton appellera plus tard, à propos des poèmes semi-automatiques et de la pièce *le Désir attrapé par la queue* de Picasso, «cette constituante mi-ludique, mi-dramatique»¹⁵. Il s'agit bien de la structure d'un «drame qui n'a pour théâtre que l'esprit», qu'on retrouve dans la poésie aussi bien que dans la dramaturgie.

Il en va de certains textes de Roland Giguère comme de ceux de Hénault et de Léonard. Particulièrement dans cette présentation d'une exposition de Léon Bellefleur, Albert Dumouchel, Lucien Morin et autres (en 1950). Giguère décrit le même type de perspective théâtrale que nous avons observé jusqu'à maintenant:

Il faut toujours voir au-delà, prendre tout pour une fenêtre. L'important, dans tout cela, n'est pas tellement la fenêtre elle-même que le panorama sur lequel elle donne. La toile est d'autant plus magnifique qu'elle n'est qu'un tremplin, une porte ouverte, un laissez-passer pour un spectacle qui se joue derrière le rideau. L'admission à ce spectacle est libre, essentiellement libre *pour* tous [...]. La libération de l'homme par la poésie s'effectue: la triste réalité est bientôt remplacée par le rêve qui devient une seconde réalité¹⁶.

Giguère relie l'image de la fenêtre à celle du regard sur la scène intérieure du rêve. On comprend mieux ainsi le type de perspective d'un poème comme «À un voyant: Albert Dumouchel»:

¹⁴ André Breton, *le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 7.

¹⁵ *Ibid.*, p. 117.

¹⁶ Roland Giguère, «Au-delà», *Forêt vierge folle*, Montréal, l'Hexagone, 1978, p. 19.

10 / L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

La nuit n'a pas toujours su fermer les volets
il suffit d'une seule fenêtre illuminée
un seul oeil à la fenêtre¹⁷.

Puis, du regard du maître, on passe à celui de l'élève, dans *Yeux fixes*:

Je suis debout
accoudé à la dernière barrière de l'être
l'oeil rivé aux petites explosions
qui secouent les galeries [...].

À ma droite: rien. À ma gauche: rien. Derrière: moins que rien. Tout est devant. Je tourne le dos à l'ombre.

J'essaie de me survoler [...]. Je devrai passer encore bien des jours et des nuits à filer mon cocon pour pouvoir m'explorer à mon aise, circuler là-dedans comme un étranger, lorgnette à l'oeil¹⁸.

Regard de peintre, sans doute, autant que regard, lorgnette à l'oeil, de spectateur d'une scène à l'italienne.

Puis il y a cet autre texte de Giguère, «le Délire de la dérive», qui se lit comme une indication scénique ou comme un argument de ballet — ou un rêve:

Un homme entre portant à la ceinture l'image de sa ruine. Il traîne derrière lui un grand bateau enlacé de joncs noirs comme des tentacules — on sent que la pieuvre n'est pas loin. L'homme s'arrête tout à coup pour regarder la vie qui passe à quelques pas de lui; la vie comme il l'avait si souvent imaginée: grande, large, drapée de blanc et belle comme un

¹⁷ *Ibid.*, p. 10 (poème de 1949).

¹⁸ *Id.*, «Yeux fixes», *l'Âge de la parole*, Montréal, l'Hexagone, 1965, pp. 87, 90 et 100.

LE THÉÂTRE INTÉRIEUR / 11

ruisseau dans les herbes. Il porte les mains à sa figure et se retourne; devant lui se dresse le bateau libéré qui gonfle ses voiles et lui lance en plein front son ancre rouillée. L'homme tombe¹⁹.

Quant à l'ouverture du poème «En pays perdu», elle permet de relier les textes présentés jusqu'ici par les images reliées de la fenêtre, de l'espace intérieur devant soi, de sa propre vie regardée à quelques pas de soi:

À l'ouverture des rideaux, seul témoin, regarder froidement le spectacle d'un passé incendié n'appelle pas nécessairement la métamorphose en statue de sel. Ce qui est devant, qui vient, ou que j'imagine être devant a toujours eu sur moi la plus forte attraction²⁰.

Dans *les Îles de la nuit* d'Alain Grandbois, on ne retrouve pas d'évocation explicite du théâtre, comme chez Hénault, Léonard ou Giguère. Les mots «mystères», «démasquée» ou «miracle» ne suffisent pas, dans leur polysémie, à créer un paradigme valable²¹. Ce sont plutôt des énoncés comme «nous sommes le miroir absolu» ou «je vois l'extraordinaire caravane de mes songes»²² qui évoquent le procédé d'imagerie consistant à se pencher sur soi-même comme un spectateur et à transcrire ensuite les images ainsi observées. C'est une démarche créatrice absolument contraire à celle des automatistes québécois, mais une caractéristique bien connue des surréalistes en général et, comme on l'a vu, des surréalistes québécois en particulier. C'est en effet dans ce dernier sens que Gloria Feman Orenstein, dans *The Theatre of the Marvelous*, interprète la poésie d'André Breton:

¹⁹ Id., «la Main de l'homme», *la Main au feu*, Montréal, l'Hexagone, 1973, p. 47.

²⁰ Id., «En pays perdu», *l'Âge de la parole*, op. cit., p. 143.

²¹ Alain Grandbois, *les Îles de la nuit*, Montréal, Parizeau, 1944, pp. 67, 73, 86 et 98.

²² *Ibid.*, pp. 20 et 99.

Un examen attentif des écrits de Breton révèle qu'il y a un lien étroit dans son esprit entre le surréalisme et la forme théâtrale. Cette analogie souterraine qui relie le rêve ou la vie intérieure de la psyché au théâtre est un motif sous-jacent qui revient souvent et suggère comme interprétation que le théâtre pourrait devenir un jour le médium par excellence de l'expression surréaliste parce qu'il est une forme artistique selon laquelle l'imaginaire peut devenir réalité, là où *je* peut devenir un *autre*²³.

Orenstein rappelle l'influence sur Breton d'une pièce comme *les Détraquées* de P.-L. Palau et Paul Thiéry: «Pour moi, écrit Breton, descendre vraiment dans les bas-fonds de l'esprit, là où il n'est plus question que la nuit tombe et se relève (c'est donc le jour?), c'est revenir rue Fontaine, au «Théâtre des Deux-Masques»²⁴. Elle rappelle que Breton, en plus d'avoir soutenu que le dialogue théâtral serait la forme suprême du langage surréaliste²⁵, a relié, dans *les Vases communicants*, la structure formelle du rêve à celle d'une tragédie classique (allant jusqu'à lui appliquer la règle des trois unités)²⁶. Elle démontre également comment la forme du rêve qui est rapporté dans *l'Amour fou*²⁷ réunit tous les éléments d'une production scénique, incluant costumes, dialogues (ou monologues juxtaposés) et didascalies. Et ce poème «Rideau Rideau»²⁸ où le poète est spectateur de sa vie et de sa pensée jouées sur la scène de son esprit alors qu'il est prisonnier à l'avant-scène. Ou encore ce «Colloque des armures» qui est introduit en termes de rêve et de théâtre intérieur dans *le Point du jour*: «Ô théâtre

²³ Gloria Feman Orenstein, *The Theatre of the Marvelous*, New York, New York University Press, 1975, p. 18.

²⁴ André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, «Livre de Poche», n° 1233, pp. 44-45.

²⁵ Id., *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, «Idées/Gallimard», n° 23, p. 48.

²⁶ Id., *les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955, p. 60; il cite d'ailleurs Nietzsche à ce sujet (p. 34).

²⁷ Id., *l'Amour fou*, Paris, Gallimard, (1937) 1968, pp. 7-8.

²⁸ Id., *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 86-87.

LE THÉÂTRE INTÉRIEUR / 13

éternel, tu exiges que non seulement pour jouer le rôle d'un autre, mais encore pour dicter ce rôle, nous nous masquions à sa ressemblance, que la glace devant laquelle nous posons nous renvoie de nous une image étrangère»²⁹.

Lisez dans cet esprit d'un théâtre intérieur *le Voyage d'Arlequin* d'Éloi de Grandmont. On peut citer d'abondance, car tout y est mis en scène:

[...] cher Arlequin
Ton masque tombe des étoiles.
Ton masque tombe dans mes mains
[...]
Qui somnole ainsi dans son rêve?

La mélancolie
Allonge ses pas
Dans le matin vert des arbres
Arlequin secoue
À deux mains le vent
Et la longueur des rechutes.

Tout y est chorégraphie:

La danse, plus jamais n'achève
Son geste à peine commencé.
Et j'écoute les pas du rêve
Marchant sur un thème passé.

Son corps essoufflé de musiques
S'apaise le long de la mer.
Mais les archets sourds et cyniques
Reprennent sans fin le même air³⁰.

²⁹ Id., *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 8-9.

³⁰ Éloi de Grandmont, *op. cit.*, pp. 10, 21 et 27.

Le théâtre intérieur a fait l'objet de nombreuses études, depuis Freud sur la dramatisation des rêves jusqu'à celles d'André Green qui lui consacre le prologue de son étude sur le complexe d'Oedipe dans la tragédie:

Le théâtre n'est-il pas la meilleure incarnation de cette *autre* scène qu'est l'inconscient? Autre scène, c'est encore une scène où la rampe matérialise la coupure, la ligne de séparation, le bord à partir duquel conjonction et disjonction pourront remplir leur office entre la salle et la scène pour la représentation, comme le barrage de la motricité est la condition du déploiement du rêve³¹.

On trouve de ces réflexions sur le rapport rêve/théâtre sous la plume d'animateurs québécois comme Roger Varin, co-fondateur des Compagnons de Saint-Laurent: «Tout dans le théâtre, répertoire et jeu, doit servir à nous porter à la rencontre de nos rêves»³². Varin pense surtout ici à la quête du «Beau le plus parfait», surnaturel; Green pense plutôt à l'effet de sur-réalité:

La valeur hallucinatoire de la représentation, que la rampe a matérialisée par le rapport d'altérité, à la fois conjointe et disjointe, s'inscrit sur l'opacité des coulisses où s'est machiné le faux, où le spectateur se retrouve en un lieu aussi métaphorique que celui auquel renvoyait l'apparition des objets dont le refoulement ne laissait filtrer que les rejets évanescents [...]. Plus fragmentaire dans l'espace onirique, cette impression se retrouve où l'on voit sans voir, où l'on entend sans entendre, où l'on parle sans se faire comprendre. Ce n'est pas l'effet d'une carence qui anémie le tissu vivant du rêve le rendant pareil à un corps exsangue. Témoin, l'effet de sur-réalité de

³¹ André Green, *Un oeil en trop. Le complexe d'Oedipe dans la tragédie*, Paris, Minuit, 1969, p. 11.

³² Roger Varin, «Résurrection», *le Quartier latin*, 17 novembre 1939, p. 5. Ce dernier avait publié auparavant «Vers un théâtre authentique», *ibid.*, 20 octobre 1939, p. 5.

certains d'entre eux contrastant avec l'inintelligibilité de leurs messages. L'espace des coulisses encadre ce «blanc» de la scène sur laquelle l'action s'inscrit³³.

Ce qu'il est intéressant pour nous de constater, c'est à quel point la poésie québécoise révèle les mêmes structures. C'est le cas dans des poèmes anciens comme le «Triptyque trilogué» de Guy Delahaye³⁴ ou «la Lettre. Féerie triste en un acte» d'Antonio Desjardins³⁵. Mais c'est chez les poètes qui pratiquent le surréalisme, en particulier ceux qui ont publié dans les Cahiers de la file indienne ou aux éditions Erta qu'on retrouve tout naturellement cette unité formelle, de même que chez les signataires de *Prisme d'yeux*, de l'entourage de Pellan³⁶. Les disciples de Borduas et signataires du *Refus global*, dans la mesure du moins où ils se sont éloignés du figuratif (même écrit³⁷), ont pour leur part toujours refusé la démarche créatrice qui consiste à transcrire le matin les rêves de la nuit, considérant que c'était là oeuvre de «littéraires»³⁸; l'automatisme selon eux devait se donner directement cours sur la toile ou la page blanche.

En quoi un homme de théâtre trouve-t-il son compte dans l'étude des perspectives théâtrales du rêve et de la poésie? Il le trouve notamment dans la mesure où le dialogisme et la théâtralité de certaines poésies lui donnent des textes nouveaux et une vision nouvelle de textes

³³ André Green, *op. cit.*, p. 15.

³⁴ Guy Delahaye, «Mignonne allons voir si la rose»... est sans épines, Montréal, Déom, 1912, pp. 7-15.

³⁵ Antonio Desjardins, *Crépuscules. Poèmes*, Hull, Éd. du Progrès de Hull, 1924, pp. 67-84.

³⁶ Voir par exemple le dialogue poétique de Giguère dans *Adorable femme des neiges suivie de l'Immobile et l'éphémère*, dans *Écrits du Canada français*, n° 16, 1963, pp. 123-128.

³⁷ Il y a dialogisme dans certains poèmes de Thérèse Renaud, comme dans *les Sables du rêve*, Montréal, les Cahiers de la file indienne, n° 3, pp. 18 et 24.

³⁸ Comme dans ce débat entre André Breton et Jean-Paul Riopelle rapporté par Jean-Louis Bédouin dans *Vingt ans de surréalisme 1939-1959*, Paris, Denoël, 1961, pp. 150-151.

anciens. On se demande vraiment parfois, en lisant des textes anciens, s'il s'agit de poèmes ou de textes dramatiques. Je pense, par exemple, à *Affrontements* d'Henri Michaux (quoi qu'en dise ce dernier):

Voir dans ce qui suit des pièces de théâtre, soit écourtées, soit inachevées, serait une erreur [...].

Spécimens de l'éprouvé intérieur, fragments de l'humain rendus par la parole, par des paroles échangées, qui se répondent, s'opposent, s'épousent ou bien se rejettent [...].

Documents d'abord par le dedans, par débat, là où l'on débat ouvertement, où une situation psychique par confrontation est en cours de transformation.

Impulsions, désirs, tentations, tropismes font que des actions naissent, vont naître, sont en vue, que plusieurs se côtoient, mais non pas l'action comme au théâtre, lequel noue afin de dénouer [...].

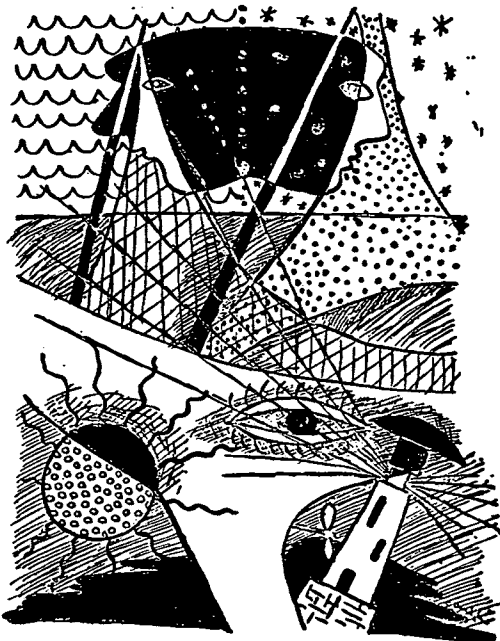
J'envisage les textes ci-après et d'autres semblables, comme propres à une certaine rêverie, invitant, ainsi que le font des poèmes une fois lus, à demeurer par la pensée dans leur atmosphère qui perdure [...].

Lectures sans voix.

Prière aux comédiens de s'abstenir³⁹.

Ne s'agit-il pas, chez Michaux, d'une invitation à voir naître un théâtre nouveau, tel qu'il vient de la «rêverie», de l'imagerie? C'est parce que les automatistes considéraient l'inconscient comme non-figuratif qu'ils se refusaient à être spectateurs d'eux-mêmes. Mais, ces derniers mis à part, il est éclairant de recourir à la notion de théâtre intérieur pour comprendre toute une partie de notre modernité théâtrale.

³⁹ Henri Michaux, *Affrontements*, Paris, Fata Morgana, 1981, pp. 7-8.



Quelques «perspectives théâtrales».

En haut, à gauche: dessin d'Alfred Pellán pour *le Voyage d'Arlequin* d'Éloi de Grandmont, 1946, p. 20.

À droite, du même auteur: *Conciliabule*, huile sur toile, 208 x 167.5 cm (circa 1945). Voir l'interprétation de Reesa Greenberg: «Pellán, Surrealism and Eroticism», *Artscanada*, March/April 1981, n° 240-241, pp. 44-45.

Ci-contre: dessin de Charles Daudelin pour *Théâtre en plein air* de Gilles Hénault, 1946, p. 37.



L'aveleur de flammes est aveugle,
s'y prend mal, s'y perd, s'y brûle.

RG.



LES AMANTS MENACÉS PAR LE ROI TÉNÉBRE.

RG. 1945-53

En haut, à gauche: dessin de Jean-Paul Mousseau (1945) pour *les Sables du rêve* de Thérèse Renaud, 1946, p. 29.

À droite: *l'Aveleur de flammes* de Roland Giguère, pour son recueil *Forêt vierge folle*, 1978, p. 66.

Ci-contre: *les Amants menacés par le roi Ténèbre*, du même auteur, *Ibid.*, p. 68.

Renée Legris

Un dramaturge de la radio: Hubert Aquin

Introduction

EN 1973, nous avons souhaité que des recherches soient effectuées sur le corpus des radiothéâtres de la série radiophonique *Nouveautés dramatiques*, produite et diffusée par la Société Radio-Canada, afin que, comme nous le soulignons, «les valeurs permanentes de ces oeuvres» soient établies et que la description de «l'univers culturel qu'elles avaient véhiculé», saisi et analysé dans une «lecture critique», permette une meilleure connaissance du théâtre radiophonique québécois et de la dimension esthétique propre à ce média¹.

Cette étude que nous présentons ici est une première réponse à ce souhait, auquel Hubert Aquin avait souscrit lui-même en 1972, par une lettre adressée à Pierre Pagé et qui devait accompagner notre article sur le théâtre radiophonique. C'était alors un témoignage des plus convainquants de cet intérêt qu'Hubert Aquin avait porté, comme d'ailleurs tout au long de sa carrière, à la création littéraire pour les médias².

¹ Voir notre article: «le Théâtre à la radio et à la télévision au Québec», dans Paul Wyczynski, *Théâtre canadien-français*, Archives des lettres canadiennes-françaises, tome 5, Fides, 1976, pp. 291-318.

² Il a marqué de façon encore plus tangible, en 1975 et 1976, son intérêt pour la littérature radiophonique en acceptant de publier les résultats de nos recherches sur la radio dans deux ouvrages *le Comique et l'humour à la radio québécoise 1930-1970*, préparés pour les Éditions La Presse dont il était le président-directeur.

La diffusion d'une première dramatique radiophonique en 1954, *la Toile d'araignée*³, et de *Confession d'un héros* quelques années plus tard, soit en 1961, corrobore à sa façon la valeur qu'Hubert Aquin accordait aux oeuvres médiatiques. On verra par la suite que son intérêt est plus marqué pour la télévision que pour la radio. Et contrairement à des auteurs plus conformistes, il soutenait avec les Languirand, Dubé et Carrier l'importance de cette production médiatique du théâtre au Québec. Il aimait même concevoir le mélange des genres, regrettant que la dramatique ne puisse s'enrichir des possibilités formelles de la comédie musicale ou des variétés⁴.

À l'origine de l'oeuvre d'Hubert Aquin, il y a donc le théâtre mais aussi le jeu. Jeu de personnages, jeu de masques, jeu de dialogues, jeu de l'écriture. À l'exception de son premier texte dialogique, *le Prophète*⁵ — une sorte de dialogue socratique qui semble beaucoup plus influencé par ses études de philosophie politique que par l'esthétique théâtrale — c'est avec le théâtre dans sa forme médiatisée, radio et télévision, que s'est constitué le fondement de cette pyramide qu'Hubert Aquin a édifiée dans la littérature québécoise. De cette tâche, accomplie à travers divers états d'âme que nous lui avons connus, lors de sa plus intense période de production⁶ qui commence à la fin des années 60, une caractéristique se

³ Ce radio-théâtre appartient à la série *le Radio-théâtre de Radio-Canada* qui a duré de 1943 à 1955 à CBF. Au cours des années 40, on y diffusait plus de pièces de théâtre étranger que de créations québécoises. Le réalisateur de cette oeuvre diffusée le 29 juillet 1954 était Paul Leduc.

⁴ Nous avons très souvent entendu ses commentaires sur ces questions lors de rencontres avec des professeurs de l'UQAM ou de l'Université Laval et avec des écrivains. Plus encore, il regrettait les catégories strictes de Radio-Canada dans la programmation des dramatiques qui lui paraissaient un handicap pour le créateur.

⁵ Texte écrit en août 1952 et demeuré inédit. Il a été déposé aux archives de l'UQAM.

⁶ De 1968 à 1977, nous avons travaillé avec Hubert Aquin à divers projets, en plus de nos activités professionnelles à l'UQAM dont, entre autres, la préparation de publications aux Éditions La Presse. À l'automne 1976, nous avions entrepris avec lui, Andrée Yanacopoulos et Pierre Pagé de former une compagnie de production de microfilms et de diffusion: Microméga Inc. En janvier 1977, tous les papiers étaient

détache en clair, et un vers tiré du *Tombeau des rois* d'Anne Hébert s'impose à nous pour la décrire: «pareille à une esclave fascinée». Telle est sans doute l'image qui traduit le mieux l'attention qu'Hubert Aquin a donnée à son oeuvre — dont participe spécifiquement *Confession d'un héros*.

Il a su communiquer à son public et à ses amis cette même fascination par le pouvoir de séduction qu'il possédait et dont il usait en toute conscience, mais non sans en ressentir les conséquences épuisantes. Il savait que pour séduire son public il faut l'étonner, et rien n'est plus difficile et exigeant que ce renouvellement qu'il suppose. Il nous en parlait déjà après *Prochain épisode*, et chacune de ses oeuvres a porté cette même préoccupation. Ce jeu de la séduction par l'étonnement, il l'a aussi pratiqué tant dans sa thématique que dans son écriture, et l'on peut dire qu'il informe toute son oeuvre.

Homme de fascination mais aussi homme d'obsession, Hubert Aquin en a exploré les multiples sens, comme en témoigne son journal⁷. Car pour lui l'obsession peut devenir un mode de connaissance. Et il n'est pas surprenant dès lors que se retrouvent dans l'ensemble de l'oeuvre, tant dramatique que romanesque, certaines images apparemment contradictoires et obsessives, dont il cherchera à réactualiser les archétypes, au-delà de toute préoccupation de genre, à des fins d'élucidation.

Parmi ces archétypes, dont plusieurs sont présents dans *Confession* [...], il explore la paternité, la sexualité, l'oedipe, l'enfermement, le vertige de la vitesse, le double. Les thèmes de l'amour, de la culpabilité, de la fuite, de la mort, s'y développent selon des motifs particuliers à l'univers sémantique qu'il explore dans l'une ou l'autre oeuvre. Il nous semble, à ce moment-ci de notre recherche, que la structure la plus significativement obsédante s'inscrit dans son oeuvre comme structure

co-signés par les partenaires, mais la maladie a empêché Hubert Aquin d'être présent ce jour-là. Par la suite, il s'est totalement désintéressé de ce projet qui avait pour objectif de lui permettre une activité professionnelle de transition. Il mourait en mars.

⁷ Le 22 décembre 1960.

oedipienne⁸. Ne faudrait-il pas rattacher à ce champ sémantique une certaine constance de l'imagerie sexuelle? L'ivresse érotique et l'horreur angoissée du viol, entre autres, ne cesseront de hanter ses romans, tirant leur origine à des degrés divers de la trame symbolique de ses oeuvres radiophoniques et télévisuelles.

Ainsi, *Confession d'un héros* porte en gestation les principaux thèmes de l'univers imaginaire d'Aquin. La vitesse y joue un rôle érotisant qui transforme les rues de Montréal en un circuit de course automobile, puis en une métaphore du corps féminin. La «haine» du père impuissant est mise en corrélation avec «l'adoration» d'une imago paternelle, déifiée, parce qu'elle s'associe au pouvoir et au prestige d'un champion de la course automobile. Les rappels du thème de la mort sont nombreux, depuis l'accident qui faillit coûter la vie au jeune adolescent Charlemagne Lesage, le protagoniste de l'oeuvre, jusqu'aux courses effrénées qu'une «courbe trop belle» risque de transformer en catastrophe.

Les deux dramatiques radiophoniques qu'Aquin a écrites appartiennent à la première phase de sa production littéraire, et elles révèlent une préoccupation thématique majeure, relative à l'image du père. Cependant, *Confession d'un héros* manifeste une préoccupation formelle et une vision mythique et épique du thème, beaucoup plus importante, plus symbolique que dans *la Toile d'araignée* qui est plus psycho-sociologique⁹. C'est sur cette seconde oeuvre que nous ferons porter notre étude de la genèse du texte et de sa situation historique dans la production des *Nouveautés dramatiques*.

⁸ Les éditions critiques qui sont en préparation pourront le démontrer ultérieurement.

⁹ Une édition critique de cette oeuvre est en préparation, à l'Université Laval. Elle est assurée par Pauline Fortin.

Le Hors texte radiophonique¹⁰,

Confession d'un héros appartient à une série expérimentale de radio-théâtres conçue comme recherche à Radio-Canada. En 1950, le réalisateur Guy Beaulne inaugure cette série qui se veut à la fois un laboratoire d'écriture dramatique pour la radio et un lieu d'expérimentation plus élaborée de procédés sonores inhabituels dans la réalisation du radiothéâtre, afin d'innover et de renouveler la dramatique radio et de cerner des questions d'esthétique plus spécifiques au média. Il en assure la direction à CBF de 1950 à 1956¹¹.

À l'instar de plusieurs réalisateurs de l'ORTF qui poursuivent, au cours des années 50, des recherches dans le domaine de la réalisation radiophonique, ce dont font état en France de nombreux articles des *Cahiers d'études de la radio-télévision* (1954-1960), Guy Beaulne suscite, par son action auprès des auteurs de l'époque, une nouvelle conscience de la valeur dramatique du radio-théâtre, de même qu'il développe un souci

¹⁰ Notre étude est tirée d'une recherche en cours en vue de préparer une édition critique de l'oeuvre radiophonique d'Hubert Aquin, qui s'inscrit à l'intérieur des travaux de l'équipe de recherches sur «l'Édition critique des oeuvres médiatiques et du théâtre sur scène d'Hubert Aquin», à l'Université Laval, dirigée par le professeur Paul-André Bourque. Ce groupe de recherches est subventionné par le CRSH.

¹¹ De 1950 à 1956, ce n'est que très occasionnellement que la réalisation sera confiée à un autre réalisateur. Louis-Georges Carrier assume une pièce en 1954. Le programme de ces années-là est diffusé au cours de la soirée du dimanche, de 8h30 à 9h00. À compter de l'hiver 1957, c'est Lorenzo Godin qui réalise pendant quelques mois le programme qui sera assuré, à l'été, par Jean-Guy Pilon. À l'automne 1957, Paul Legendre devient réalisateur de la série jusqu'à l'été 1958; Jean-Guy Pilon le remplace pour la saison d'été 1958. À l'automne c'est Ollivier Mercier-Gouin qui prend la relève; il partagera la réalisation des dramatiques avec Jean-Guy Pilon, de 1959 à 1961. En mars 1961, Gilles Derome poursuit la série et il réalisera, entre autres, *Confession d'un héros* d'Hubert Aquin. Pendant cette période de 1950 à 1962, le programme connaît divers horaires de diffusion, soit de 8h00 à 8h30, de 1955 à 1957, et de 7h00 à 7h30 en 1958. L'horaire revient à 7h30 en 1959-1960, puis en 1960-1961 *Nouveautés dramatiques* est diffusé à 7h00.

marqué du type de rapport que le réalisateur doit établir avec les jeunes écrivains et avec son public d'auditeurs.

Le texte qu'il adressera au début de chaque émission, pendant plus de six ans, à son auditoire du dimanche soir est significatif de cette complicité qui existait entre le réalisateur et le public: «C'est Guy Beaulne qui vous parle et vous invite à écouter une nouvelle production de notre laboratoire radiophonique». Et il ajoute, un certain soir de la nouvelle année 1955: «[...] la radio a plus que jamais besoin de critique et d'attention»¹². Il se préoccupe sans cesse de bien faire connaître les auteurs des diverses productions de la série. À chaque émission hebdomadaire il présente aussi l'écrivain et le sujet de la dramatique. Par ce moyen, Guy Beaulne favorise une reconnaissance des spécificités de chacun et trace des jalons à la constitution d'une critique de la production des *Nouveautés dramatiques*, dont plusieurs sont aujourd'hui des auteurs importants de notre littérature. Cette pratique sera poursuivie par ceux qui lui succéderont. Et nous avons évoqué à plusieurs reprises l'importance des séries dramatiques à Radio-Canada pour la promotion du théâtre québécois¹³, à une époque où la production du théâtre sur scène par des auteurs d'ici était à peu près inexistante ou à ses tout débuts¹⁴.

¹² *Nouveautés dramatiques*, 2 janvier 1955, Archives de programmes, Société Radio-Canada, 1968, bobine no 4.

¹³ Le rôle de Guy Beaulne et d'autres réalisateurs de séries a été déterminant dans la revalorisation du radiothéâtre à un moment où les gens de la radio commençaient à faire leur deuil de la popularité de ce média que menaçait de plus en plus la venue de la télévision. C'est dans ce contexte que semble s'être consolidée une production qui, sans être marginale, n'avait pas le succès populaire des radio-feuilletons.

¹⁴ «Le Théâtre radiophonique québécois», mai 1987, pour *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Guelph University (à paraître).

Le texte

La production dramatique de ces deux oeuvres s'est accomplie à un moment où le radiothéâtre est en plein essor. Et parmi les nombreux auteurs qui ont marqué cette série, Hubert Aquin n'est pas le moindre¹⁵. Quant à *Confession d'un héros*, il occupe une place significative dans cette série, jouant aux limites des lois du genre sur le monologue et sur la combinatoire inhabituelle des voix et des éléments sonores. Parmi les créations dramatiques d'Hubert Aquin, ce radiothéâtre se distingue par sa qualité formelle et stylistique de l'écriture tout autant que par l'invention du récit dramatisé dont l'originalité du traitement et la thématique ne manquent pas d'étonner, encore aujourd'hui. Bien qu'il s'agisse d'une oeuvre courte — elle ne dure que trente minutes dans sa version radio-phonique et le dactylogramme compte seize pages — cette dramatique est riche et porte en germe certaines structures de *Prochain épisode*. Elle inaugure un type de récit monologué dont Hubert Aquin va parfaire les caractéristiques formelles dans ses romans. Quant aux dialogues, ils viennent ponctuer le monologue du protagoniste et leur rapport se développe à la manière d'un contrepoint.

Le 27 février 1961, Hubert Aquin donnait dans son journal personnel quelques indications concernant un projet soumis au réalisateur Gilles Derome. Moins de deux mois plus tard, *Confession d'un héros* est terminé. Il est dactylographié à Radio-Canada le 5 avril 1961 et acheminé au réalisateur. Il sera diffusé le 21 mai 1961. Ce projet a été réalisé rapidement, sans préjudice à la qualité de l'oeuvre. Dans *Confession d'un héros*, Hubert Aquin travaille la polysémie par les procédés du jeu symbolique et de la métaphorisation, surtout dans le monologue qui occupe une partie importante de la dramatique. Quant à l'intertextualité, surtout philosophique, elle fait éclater la linéarité du discours et elle

¹⁵ Les principaux auteurs qui ont fait époque sont: Marcel Cabay, Louis-Georges Carrier, Marcel Dubé, Guy Dufresne, Claude Gauvreau, Jacques Godbout, Jacques Languirand, Yvette Naubert, Louise Darios et Yves Thériault. Voir Guy Beaulne, «J'ai vécu treize belles et fascinantes années au service de Radio-Canada», dans *Cinquante ans de radio. Radio-Canada 1936-1986*, Entreprises Radio-Canada/CBC, 1986, pp.37-39.

amorce une sémantisation du texte dont la structure contrapuntique annonce, entre autres, *l'Antiphonaire*.

Subtilement et presque subversivement, Hubert Aquin entre dans l'écriture qui va caractériser son oeuvre romanesque et définir son style par le biais d'une création radiophonique apparemment inoffensive — nous dirions «innocente», épithète utilisée par Aquin pour désigner la musique suggérée comme ouverture à sa pièce. Ici, le système associatif et antithétique de son texte est bien illustré puisque le thème musical accompagne le récit d'un jeune déviant, coupable de vols d'automobiles. Le sujet de la pièce n'en est pas moins subversif. Par sa «confession» le héros/anti-héros, Charlemagne Lesage, excuse sa passion pour la vitesse et la performance de la course automobile, pratiquée dans l'illégalité (vols d'automobiles) et la clandestinité (escapades dans les rues de Montréal, la nuit). Il définit ces actes comme un travail «d'artiste». Les auditeurs des années 60 pouvaient-ils se méfier de ce discours sur un sujet aussi contemporain et «populaire» que le sport automobile? Ont-ils pu percevoir, comme en filigrane, une idéologie contestataire que la relecture et une nouvelle écoute nous révèlent? Il nous semble que les messages codés n'y prennent tout leur sens que dans une perspective historique.

Sources du journal

C'est, pour ainsi dire, à l'aube de la Révolution tranquille que le projet de carrière d'écrivain d'Hubert Aquin se confirme. La publication du récit *les Rédempteurs*, en 1959, et l'achèvement, la même année, du manuscrit de *l'Invention de la mort* montrent bien la volonté d'Aquin de produire une oeuvre romanesque, comme en fait foi la tenue de son journal. Les réflexions qu'il y consigne manifestent la quête d'identité d'un auteur qui cherche encore à s'orienter et qui formule ses priorités théoriques et pragmatiques. Questions de genre, d'écriture symbolique, de thèmes, de projets. *Confession d'un héros*, écrit quelques mois plus tard, participe de toutes les interrogations esthétiques de l'auteur et actualise quelques-unes des orientations thématiques et formelles qu'il se propose d'explorer. Un projet initial, présentant comme hypothèse «un dialogue amoureux sur le néant», ne sera pas retenu. C'est dans d'autres expé-

riences et dans ses préoccupations plus générales d'écriture qu'Hubert Aquin puise. Et la dramatique se cristallise autour du motif de la course automobile et du thème de la vitesse qui agissent dans l'imaginaire aquinien de façon quelque peu obsessive, même après avoir écrit *Confession d'un héros*.

La culpabilité, la chute et la mort sont les grands thèmes qui préoccupent Aquin, mais en cette année 1961 sa recherche porte autant sur la théorie esthétique que sur les contenus symboliques.

Les champs sémantiques relatifs à ces préoccupations sont ceux sur lesquels s'est construit *Confession d'un héros*. Grâce au journal se précisent les aspects littéraires de la genèse du radiothéâtre et les fondements de sa richesse littéraire. À l'évidence, il ne s'agit nullement d'un texte anecdotique et «alimentaire» comme on aura pu le croire. Au contraire, ce radiothéâtre s'inscrit de plein droit dans la quête de l'écrivain et sert de balise à la compréhension des oeuvres ultérieures.

Sources biographiques

Deux événements ont sûrement eu une incidence importante sur le choix du sujet élaboré dans *Confession d'un héros*, qui sont contemporains, pour ainsi dire, de sa genèse. Hubert Aquin a quitté le poste de directeur-adjoint au Service des émissions éducatives et d'affaires publiques (SEEAP), qu'il occupait à Radio-Canada depuis septembre 1958, pour un poste de producteur à l'Office national du film (ONF), où il entre le 6 novembre 1959. Au début de 1960, il conçoit un projet de film sur le sport et obtient la collaboration de Roland Barthes pour la préparation des commentaires de la narration. En avril 1960, il lui écrit pour préciser quelques-uns des aspects qu'il veut traiter. Sa correspondance permet de constater que c'est le point de vue du philosophe et de l'écrivain qui oriente le producteur:

Cher monsieur Barthes,

Je dois commencer sous peu la réalisation d'un film documentaire d'une heure sur le sport. Mon intention n'est pas de faire

l'histoire du sport, mais plutôt, disons, sa phénoménologie et sa poétique [...]. Le film que je dois réaliser s'inscrit dans une série documentaire de l'Office National du Film intitulée «Comparaisons». Une formule pré-établie m'oblige donc à construire le film à partir de trois ou quatre grands sports pratiqués dans des pays différents. Dans cette perspective, j'ai déjà fait un premier échantillonnage de quelques sports nationaux: les courses d'automobiles en Italie, le Tour de France cycliste, le football en Hongrie ou les combats de taureaux en Espagne, le hockey au Canada (4 avril 1960).

La collaboration entre Hubert Aquin et Roland Barthes se précise vers la fin de l'année 1960 et se réalise au début de 1961. Cette période correspond exactement à la phase de gestation du projet de *Confession d'un héros*. Il n'est pas étonnant que le sujet se soit imposé puisqu'il avait travaillé depuis plusieurs mois à se documenter sur les sports. Un autre événement prédispose l'auteur à traiter de course automobile et de vitesse dans *Confession d'un héros* et manifeste la fascination que ce sport exerce sur lui. En août 1960, s'élabore un projet en vue d'établir un circuit de course automobile dans les rues de Montréal. Hubert Aquin décide alors, avec la collaboration de Norman Namerov et Jacques Duval (pilotes d'autos de course), de fonder le Grand prix de Montréal inc. La ville de Montréal refuse ce projet de Grand Prix. Mais Hubert Aquin ne se compte pas pour vaincu. Il transpose le motif de la course automobile dans sa dramatique, puisque ce sont les rues de Montréal qui définissent l'espace privilégié par le héros pour sa performance.

Par la suite, Hubert Aquin poursuit sa campagne de promotion du projet de Grand Prix de Montréal, accordant des entrevues à Radio-Canada. Suite à la diffusion de *Confession d'un héros*, il produit à l'ONF un très court métrage, *l'Homme vite* (1962), reste édulcoré d'un grand projet de film sur la course automobile, projet dont Guy Borremans a témoigné lors d'un colloque de l'EDAQ, en mars 1984.

Il ne faudrait pas négliger l'importance de la formation radiophonique et télévisuelle qu'Hubert Aquin a acquise au cours de ses années de travail à Radio-Canada. Dès son entrée à Radio-Canada, en juillet 1954, après avoir présenté son premier radiothéâtre, *la Toile d'araignée*, le 29

juillet, il devient adaptateur, puis réalisateur-adjoint à la radio. Il obtient, en 1955, le poste de réalisateur de Radio-Collège sous la direction de Raymond David. Il passe de la radio à la télévision en septembre 1956, avant d'être nommé superviseur en décembre 1956, poste qu'il conserve jusqu'en 1959. C'est sa carrière d'administrateur qui semble prédominer sur sa carrière d'écrivain durant cette période, et ce secteur de ses activités au SEEAP est d'importance. Cependant, au cours de ces cinq années, Aquin continue à écrire des téléthéâtres et à faire des adaptations avec les réalisateurs Paul Blouin, Louis-Georges Carrier et Jean Faucher. Dans la lettre dont nous avons parlé plus haut, qu'il envoyait à Pierre Pagé en 1972, Hubert Aquin faisait un bilan de sa carrière à la radio et à la télévision, en insistant sur les raisons de ses orientations à cette époque de sa vie professionnelle. Il y explique entre autres son utilisation restreinte du média radio pour la création littéraire:

Mon cher Pierre,

Je t'écris ce mot faute de pouvoir t'expédier tous les rubans de mes émissions de radio. D'ailleurs, Radio-Canada a sans doute effacé la majorité de ces pellicules, afin de les remettre en circulation. Et, comme tu sais, les rubans effacés n'ont pas de mémoire. Ils sont comme neufs! Ce que les humains ne réussissent pas, les rubans le peuvent. Un rien s'imprime sur leur rétine paraffinée, mais tous ces ambages cunéiformes sont débiles.

En 1954, j'ai écrit mon premier texte dramatique: une heure radiophonique intitulée *la Toile d'araignée*. Robert Gadouas jouait le rôle principal de cette histoire de meurtre.

La même année, je suis entré comme réalisateur de radio à la Société Radio-Canada. Comme je n'avais pas d'expérience en réalisation, on m'a affecté un tuteur: Guy Mauffette. Je n'oublierai jamais les instants délirants de mon apprentissage. Mon Maître m'a d'abord ébloui par ses apparitions fulgurantes, ses farces à répétition, sa théâtralité récurrente, son tonus increvable. J'ai été subjugué par la grande maîtrise dont Guy Mauffette faisait preuve dans l'utilisation des disques: chansons-nouveautés, transitions musicales, ainsi qu'au micro — comme disque-jockey.

À l'instant où je faisais mes débuts de réalisateur à la radio, ce médium subissait une grave crise de désaffection. On se ruait vers la télévision en 1954; cela continue d'ailleurs, mais avec moins de fougue et moins de succès... Je vaquais à mes occupations de réalisateur de radio, sans trop loucher — encore — du côté de la télévision. C'est au cours de cette période rose que j'ai réalisé certaines émissions génératrices de satisfaction (pour moi exclusivement!): un Spécial Gérard de Nerval, un Spécial Paul Claudel, un Spécial Rimbaud, un Spécial Tagore, une série musicale avec Jean-Paul Jeannotte, sans compter les séries de Radio-Collège en littérature, en histoire et quelques émissions dramatiques.

Si je devais revoir en survol mon aventure à la radio, j'aurais tendance à me percevoir — rétrospectivement — comme un émetteur solitaire, non pas comme un «communicateur» impliqué dans une opération bilatérale d'échange. L'émetteur (que j'étais) était seul dans son réduit et tentait, de façon généralement obsédante, de confectionner une émission qui — sait-on jamais? — pouvait être écoutée par un marin perdu dans l'Atlantique... Ce marin mythologique a-t-il jamais capté une seule de mes émissions? Je mourrai sans le savoir... En 1956, j'étais déjà rendu à la télévision, moi aussi.

À la télévision, on se préoccupe moins du marin échoué sur les bancs de morue. La quantité des appels téléphoniques de plainte ou de protestation a de quoi rassurer n'importe qui sur l'existence réelle du grand public.

Bien amicalement,

Hubert.

Montréal, le 12 février 1973¹⁶.

¹⁶ Le texte de cette lettre a été publié dans Renée Legris et Pierre Pagé, «le Théâtre à la radio et à la télévision au Québec», dans Paul Wyczynski, *le Théâtre canadien-français*, Archives de la littérature canadienne-française, tome V, Montréal, Fides, 1976, pp. 306-307.

Nous pouvons déjà noter cependant que son expérience de la réalisation radiophonique enrichit celui de la création littéraire. Dans la construction dramatique de *Confession d'un héros*, il exploite avec une valeur égale les possibilités sémiologiques et sémantiques de l'univers de la réalisation, comme en témoignent son texte tapuscrit et notre édition critique de la transcription sonore.

Sources littéraires et philosophiques

Si la conception de *Confession d'un héros* est influencée immédiatement par les événements de la biographie d'Hubert Aquin, c'est à ses expériences intellectuelles que l'oeuvre puise la matière de sa vision du monde et ses référents culturels. Rappelons qu'Hubert Aquin a étudié au Collège Sainte-Marie et terminé à la Faculté de philosophie de l'Université de Montréal une licence en philosophie en 1952. Il faut signaler ici que les allusions de l'oeuvre aux études classiques chez les Jésuites tendent plutôt à rappeler quelques clichés de la formation littéraire de l'époque; remarquons, entre autres, la paraphrase iconique des vers du *Cid* de Corneille et du *Lac* de Lamartine. C'est l'utilisation formelle qu'il en fait qui donne une valeur originale à cette intertextualité, jouant sur les rappels rythmiques, sur l'antithèse ou l'antiphrase ou encore sur la déstructuration du sens.

Quant aux sources philosophiques, disséminées à travers la facture narrative du texte, elles sont autant de «mines» prêtes à faire éclater le sens de l'oeuvre et à le restructurer en autant de visions proposées par le narrateur. Directement empruntées aux connaissances acquises par sa formation universitaire et par ses lectures, elles donnent une valeur culturelle à ce texte qui dépasse les références livresques par leur ouverture sur une pensée très structurée. Le témoignage de Jean Gagné, directeur de l'Institut d'études médiévales de 1968 à 1972, est à cet effet significatif, d'autant plus que celui-ci, à ce titre, avait reçu Hubert Aquin, alors en quête d'un poste de professeur, au cours de 1968. Ébloui par la performance d'Aquin, il aurait souhaité alors l'engager, mais aucune vacance ne le permettait cette année-là. Son commentaire de *Confession d'un héros*, que voici, est éloquent:

À lire et relire *Confession d'un héros*, j'ai éprouvé un grand plaisir. De nombreux plaisirs, devrais-je plutôt dire, ici et là, lorsque les idées ou les images projettent comme un feu d'artifice. Puis il m'est venu une sorte d'enchantement du talent et de la sincérité d'Aquin.

Il devait avoir ressenti quelque vertige de la vie de l'esprit ou une émotion spirituelle lui rendant un peu de sa passion des voitures et de la vitesse. Dès l'abord en tous cas, le héros ou l'auteur se montre fasciné par les règles du raisonnement apodictique ainsi que par la pérennité et les joies de la vérité. N'étaient les automobiles, il se ferait philosophe de métier!

Seule l'ivresse que procurent la vitesse et la transgression — mais c'est une ivresse proprement philosophique et amoureuse! — l'emporte sur cette autre qui accompagne l'atteinte consciente à la certitude. Peut-être même se confondent-elles l'une et l'autre. Car, transgresser en pensée, c'est aussi atteindre à des vitesses captivantes...

Il y eut bien les Grecs et Descartes, amis et ennemis comme Heidegger et Sartre. Mais, semble dire Aquin, leur grandeur n'est toujours que celle de l'école, si loin de la vie. Il est du côté de Bergson. La manière idéale de pratiquer à la fois la science, la morale et la philosophie — il en est une — réside dans la maîtrise parfaite des mécanismes et dans l'habileté suprême appelée vitesse, dont émane la beauté. Ainsi, pas de néant. Rien que la poésie.

Surtout, ne criez pas à l'imposture ou même à l'utopie. La justification philosophique existe, limpide.

L'apparence n'est pas dans le mouvement. Elle tient à la croyance seulement que le mouvement mène d'un point à un autre, nous fait «passer», «transiter». Les Grecs ont erré comme par mégarde. La beauté n'est pas transcendante non plus, si ce n'est en cela qu'il faut la chercher dans l'art de la grande vitesse. En réalité, mon être est devenir: «Je suis ce qui fuit». Exister, c'est vivre aux limites, à la Fangio. Être, c'est exister, et que cela.

Il convenait qu'un héros le déclare, m'a-t-il semblé, afin que la vraie philosophie et la vraie existence résident dans

l'héroïsme du corps et de l'esprit. Car le texte ne comporte pas d'emprunts stricts ou d'analyses livresques. L'auteur joue seulement avec les idées reçues d'une bonne formation philosophique. Sa désinvolture correspond tout bonnement à son plaisir de transgresser, mais pour se confier et justifier son art, un art de vivre aux limites. La confession d'Hubert Aquin!¹⁷.

Comme le signale cette lettre, derrière la pensée philosophique d'Aquin se profilent les auteurs étudiés: Aristote, Héraclite, Platon, Bergson, Sartre et peut-être Pythagore dont il connaissait les théories mathématiques. À l'hiver 1961, il avait longuement discuté avec Jacques Languirand à propos des origines et de la théorie du «nombre d'or» auquel il se réfère dans *Confession d'un héros*. Nous aurions souhaité préciser certaines affinités d'Aquin avec des professeurs, avec les spécialistes de certaines questions philosophiques qui l'ont marqué et dont il serait intéressant de retracer l'influence. Mais cette démarche n'est pour l'instant guère possible, sauf cas d'exception, car les documents manquent et la plupart des témoins sont décédés. La question de cette influence pourrait se poser au sujet de deux cours suivis par Hubert Aquin, l'un au Collège Sainte-Marie donné par le Père Ernest Gagnon, jésuite: «Histoire de l'art et des civilisations»; l'autre par le Père Raymond-Marie Voyer, dominicain, professeur dont les cours de psychologie rationnelle proposaient l'étude d'Aristote, de saint Augustin et de saint Thomas. Nous savons que dans le prolongement de ses études philosophiques, Hubert Aquin poursuit, durant l'été 1952, des recherches sur la pensée des Pères de l'Église à la Bibliothèque nationale de Paris. Il veut en approfondir la connaissance et tenter de résoudre les questions «inquiétantes» qu'ils lui posent. Ambroise de Milan, saint Jérôme et saint Augustin sont mentionnés dans sa correspondance avec Marcel Blouin (21 juillet 1952), son confrère de l'Université de Montréal.

Si nous nous reportons à ces études, c'est qu'elles nous semblent avoir un rapport plus ou moins voilé avec la polysémie du titre de

¹⁷ Jean Gagné à Renée Legris, Saint-Jean-Chrysostome, Québec, novembre 1986. Document personnel de l'auteur.

l'oeuvre. *Confession d'un héros* n'est pas un titre «innocent» ou indifférent dans le contexte de la culture littéraire, philosophique et patristique d'Aquin. En effet, par son titre, Hubert Aquin annonce et préfigure ce qui est construit dans son oeuvre comme thème et comme genre littéraire. Faut-il rappeler que la confession est un genre littéraire dont Jean-Jacques Rousseau a été, pour le Québec, l'auteur le plus connu — à l'instar d'Alfred de Musset avec *la Confession d'un enfant du siècle* (1836) — comme représentant de ce genre. Mais la tradition en est beaucoup plus ancienne et on en trouve les premiers modèles en Égypte, dans *le Livre des Morts*, modèles par ailleurs différents de ceux qui sont pratiqués dans l'un ou l'autre livre de la Bible ou de ses commentateurs. Il est intéressant de noter que, dans la tradition égyptienne, les «confessions» prennent généralement une forme négative, évoquant les fautes que le défunt n'a pas commises: «la négation du mal détruit le mal». L'une des caractéristiques de ces confessions est que «l'interrogatoire du prévenu, lors de la psychostasie, n'a pas pour dessein de provoquer des aveux et le remords». Or dans *Confession d'un héros*, il est notable que la confession ne suscite aucune contrition, aucun remords ni aucune forme de ferme propos, autant d'éléments qui caractérisent le modèle judéo-chrétien.

Comme le note Alain Gheerbrant, à l'article «Confession» du *Dictionnaire des symboles*, auquel nous nous référons: «Une pensée très juste et profonde se révèle [...] le mort ne veut retenir de ses actes que ce que ratifie sa conscience. Ce qu'elle rejette n'appartient pas entièrement à sa personne; cela relève d'une autre partie de lui-même pour laquelle il ne sollicite pas la survie». Et il ajoute: «La confession symbolise la volonté définitive du défunt, la *figure éternelle* qu'il veut laisser de lui-même aux hommes et aux dieux; elle est son testament moral»¹⁸. Cette fonction symbolique de la confession prend tout son sens dans l'oeuvre d'Aquin. Elle est alors saisie sous l'angle de l'écrivain qui entre dans une nouvelle vie, une nouvelle conscience de soi et qui cherche à affirmer hautement cette «figure éternelle de lui-même qu'il veut laisser aux hommes [...] «son testament moral». Si nous avons

¹⁸ Jean Chevalier, avec la collaboration d'Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 226.

retenu l'évocation du *Livre des Morts* comme source possible, bien que lointaine, c'est que dans ses cours, Ernest Gagnon parlait de ces papyrus égyptiens dont un exemplaire est conservé au British Museum à Londres. Nous en avons nous-même entendu parler par ce même professeur de l'Université de Montréal. Aquin, fasciné par la mort et les civilisations premières, n'aurait pas été insensible à cette oeuvre et à sa tradition. Plus probable, cependant, est l'influence de ses lectures de saint Augustin, faites alors qu'il séjournait à Paris, et des cours qu'il avait suivis auparavant à l'Université de Montréal.

L'oeuvre

À l'instar des *Confessions* de saint Augustin, ce court radiothéâtre travaille sur deux systèmes sémiologiques, l'un qui relève de l'aveu, l'autre de la profession de foi. La «confession» du héros Charlemagne est construite sur ces deux instances sémantiques qui déterminent deux programmes narratifs pour le héros narrateur. Dans le premier programme de la narration, il fait état de ses incartades et de ses effractions: il sait qu'il transgresse et il le professe, il en fait même une déclaration ostentatoire. Il se définit comme héroïque à cause même de cette déviance qui le place en marge d'un ordre établi, même si son pouvoir est relativement réduit par le fait de son action clandestine. Plus encore, sa passion coupable et ses violations ne sont pas illégales pour lui. Bien au contraire, elles sont recherche de l'être-fuite. Il ne ressent aucun besoin d'exorciser autre chose qu'une apparente déviance. Dans un second programme de quête de pouvoir, de sensations fortes et de risques, le héros Charlemagne projette dans le demiurge Fangio, champion de course automobile, toute la pulsion de vie et de mort qui l'habite, dans sa contradiction même. En cela, cette «confession» déroge et s'inscrit comme subversive, à moins qu'elle ne prenne son modèle dans l'affirmation de la conscience de soi et de la conscience artistique afin de justifier une pratique du faire qui se dissocie des morales sociales pour en proposer de nouvelles. Aquin prête à son héros une attitude philosophique qui rejoint celle du *Livre des morts*; et nous insistons sur cet aspect très aquinien: ce héros «ne veut retenir de

ses actes que ce que ratifie sa conscience. Ce qu'elle rejette n'appartient pas entièrement à sa personne»¹⁹.

L'autre instance relative à la confession comme profession de foi atteint son moment privilégié dans la scène déclamatoire (sc. VI) où le narrateur Charlemagne laisse s'exprimer, en un chant — hymne au héros — son admiration sans borne pour Fangio. Il confesse sa filiation et son adhésion mystique à ce dieu. Associé à ce héros qui accrédite la valeur de son désir et de sa pulsion, Charlemagne est soudain placé en pleine lumière de Floride, dans un espace totalement légal, Sebring, haussé au sommet de la gloire avec cet homme qui risquait tout à chaque course où il résistait à la mort.

Confession d'un héros se présente comme une dramatique en un acte composée de huit scènes nettement identifiables selon les lois de la tradition classique du théâtre sur scène, mais non identifiées sur le dactylogramme. Les scènes I, III, V, VI et VIII sont des monologues, construits sur une narration à la première personne, superposés à un fond sonore musical ou à des bruits d'autos de course. Ce parallélisme de la voix et des signes sonores crée un effet de sens à double valeur. D'une part, avec cette présence sonore, se révèle une volonté de créer un contexte spatial d'enfermement analogue à celui qu'un conducteur de voiture peut connaître. Cette réalité sonore confirme une certaine solitude du héros. Mais, d'autre part, le fond musical et les bruits de voiture interrompent régulièrement cette solitude. Le discours du personnage ne se fait pas dans un désert de bruits qui confinerait à la structure imaginaire d'un espace schizoïde. Il opère, au contraire, dans la mise en rapport contextuel d'une communication indiciellement définie par le parallélisme des signes sonores de la voix. Si, à la première écoute, les scènes I, III et VIII pouvaient laisser croire à la représentation d'un dialogue entre le héros et l'univers sonore qu'il habite, il nous est apparu que cette perception n'était pas soutenue par la structure narrative et que la fonction de la musique et des bruits de course automobile était surtout descriptive, mais avec une fonction de contrepoint sonore.

¹⁹ *Ibid.*, p. 226.



Hubert Aquin (1929-1977)



Fragment manuscrit d'Hubert Aquin



Confession d'un héros est une oeuvre qui préfigure *Prochain épisode* par l'utilisation de la structure du monologue²⁰. Ce monologue crée une instance narrative où le «je» exprime sous forme de «confession» un ensemble de faits, mis en discours, qui rappelle le passé du narrateur. Mais ce monologue est aussi l'expression d'une autre instance, celle d'une vision philosophique de la réalité du narrateur saisie dans son intimité: passion, pulsion, désir, volonté, angoisse. À ces aspects de l'homme intérieur dont parle Aquin dans son journal intime, s'ajoute la référence à l'univers de ses connaissances philosophiques et littéraires, sportives et psychanalytiques. C'est là que se joue dans l'intertextualité toute la gamme des effets, tant de style, de sens que de forme. Et l'art d'Hubert Aquin dans le maniement de cette parole unique de son narrateur s'y affirme pleinement. Nous y retrouvons ici ce qui caractérise l'oeuvre d'Aquin que l'étude de Wladimir Krisinsky a fort bien identifié²¹.

²⁰ Comme le signale Agnès Withfield dans son article «*Prochain épisode* ou la confession manipulée», *Voix et images*, vol. VIII, n° 1, automne 1982, p. 113: «[...] ce roman au «je» s'apparente, en la transformant, à la forme romanesque conventionnelle de la confession (...).»

²¹ «[...] les romans d'Aquin marquent l'inadéquation originelle entre le je du discours et le moi du sujet. Cette inadéquation même est investie de contenus et d'effets sémantiques idéologiques, pulsionnels et intertextuels qui modèlisent le texte romanesque au point de le subvertir dans sa faisabilité narrative. C'est pourquoi nous avons cru indispensable de poser deux catégories pour saisir l'instabilité foncière du discours romanesque d'Aquin: narrème-récit et narrème-discours. Elles tiennent compte de la subjectivisation référentielle qui, chez Aquin, rend particulièrement proliférant le système de références et d'encodages qui déstabilisent le romanesque par un jeu de focalisation et d'anamorphoses. La subjectivisation référentielle devient la prolifération d'un récit discursif, d'une fuite du sujet à son corps défendant au-delà d'une certitude référentielle autre que la pulsion de mort. Celle-ci est corrélatrice de la pulsion narrative qui n'accède pas à la plénitude sémiotique du fait des freinages qu'exerce sur elle l'instinct de mort dénarrativisant le narré en fonction du regard «léthal» que le sujet jette systématiquement sur son parcours narratif [...].» (Wladimir Krisinsky, *Carrefours des signes. Essais sur le roman moderne*, Paris-La Haye, Mouton, 1981, pp. 23-24).

«Dans les romans d'Aquin la modélisation esthétique relève d'une mise en

Les scènes II, IV et VII introduisent alternativement les personnages de Platon et de Loulou et actualisent des situations concrètes et quotidiennes, mais surtout créent deux types de personnages symboliques. La perception naïve et sans aucune compréhension du sens second de l'expérience de la course automobile, telle que vécue par le personnage de Loulou, sert d'antithèse à la scène avec Platon. Deux visions du monde s'affrontent, celle du savant, du philosophe, du connaisseur et celle de la femme, de l'ignare, de la non-initiée. La femme est donc de par sa situation socio-culturelle et intellectuelle, de par ses goûts sentimentaux et non rationnels, l'objet d'un rejet de la part du protagoniste. «Décidément nous ne sommes pas faits pour nous comprendre». Le monologue de la scène III réintroduit les grands thèmes philosophiques posés dans le dialogue entre Charlemagne et Platon de la scène II. Le monologue de la scène V répond au dialogue de la scène IV; c'est une analyse du comportement féminin qui est approfondie à partir d'une vision masculine du narrateur, Charlemagne, où s'articulent les réflexions philosophiques sur le mouvement, sur l'être et sur la fuite.

La structure de l'oeuvre radiophonique ne se contente pas d'introduire des bruits ou un fond musical pour marquer le passage d'une scène à l'autre ou pour dessiner un espace. Elle est, dans le cas de *Confession d'un héros*, écrite en contrepoint. En effet, c'est dans une superposition sonore de divers éléments qui dessinent des motifs complexes que se constitue la totalité du texte radiophonique. Quelquefois d'ailleurs, non sans quelques petits problèmes de distorsion sonore, se retrouvent en

parallèle du geste de narrer et du miroir pictural que constitue *les Ambassadeurs* de Holbein, avec ce que cela implique d'anamorphotique comme effets de style, d'images, de métaphores, de structures narratives et discursives. Ces dernières sont inscrites dans le texte romanesque en tant que fictions jouées souvent par personnes interposées, narrateurs ou narratrices, figures emblématiques d'un univers sémantique individuel et délirant. La modélisation esthétique dans les romans d'Aquin est donc indissociablement liée à l'autonarrativisation du sujet qui produit des masques adventices du texte tout en y donnant des codes de déchiffrement. Il est évident que le message esthétique est ici tributaire d'une idéologie confuse du sujet tiraillé entre l'individualisme outrancier et le désir d'être révolutionnaire.» (*Ibid.*, p. 44.)

même temps que la voix du comédien, la musique et les bruits de la course des voitures.

En effet, le contrepoint existe dès la première scène où s'élabore, sur un récit de type biographique, un second discours, philosophique, qui a sa réalité propre. Celui-ci se superpose au motif de la «confession» du héros, comme motif secondaire, relevant de la proclamation d'un savoir et d'une quête d'objet: «Je poursuis sans cesse un archétype d'escapade en auto, une forme platonicienne de vitesse que je ne réussis jamais à rattraper, mais que je chasse désespérément, comme une ombre, au volant de toutes mes autos». L'oeuvre apparemment linéaire à la première lecture se présente à l'analyse comme une expérience de création beaucoup plus complexe, où l'auteur réalise l'objectif qu'il s'est donné au cours de 1961: travailler davantage la forme de ses écrits.

La quête du récit atteint au sommet de la crise, quand Charlemagne enclenche une tirade sur l'éloge de la fuite. La scène V conduit à une «confession» prise dans son second sens, celui de la reconnaissance ou de la profession publique. Voilà que le discours s'est modifié et que le narrateur entonne un poème lyrique à la gloire du héros Fangio: «[...] toi, astre pur, tu rayonnais de toute ta vitesse [...]» (scène VI). Fangio et Ulysse se retrouvent alors associés dans une contradiction métaphorique, mais aussi confondus dans une même idole. Cet éloge est construit à la fois comme l'expression d'un hommage, mais aussi comme contrepoint au thème de la fuite et de la mort que chaque instant de la course rend possible. À ce moment où le suspense est total, il ne repose pas sur l'affrontement psychologique des personnages, mais dans la conscience du danger entrevue par Charlemagne. La vitesse et l'héroïsme coïncident et c'est là où se conjoignent sémantiquement le rêve, l'idée de l'action de Charlemagne (anti-héros) et la performance du champion Fangio, le héros divin.

Confession d'un héros est un chaînon essentiel pour comprendre l'évolution de la thématique et de l'écriture d'Hubert Aquin. Cette oeuvre réussit à faire la synthèse de certaines tentatives antérieures, celle d'une écriture dramatique avec *la Toile d'araignée*, celle d'un roman qui ne prend pas son envol avec *l'Invention de la mort*. Ce radiothéâtre les dépasse manifestement par la structure qu'il présente, par l'achèvement du

style et par son exaltation rythmique. Il se situe plutôt au niveau du premier roman publié, *Prochain épisode*, qu'il faudra relire dans cette perspective nouvelle.

Diffusion et réception de l'oeuvre

La diffusion du radiothéâtre d'Hubert Aquin *Confession d'un héros*, le dimanche 21 mai 1961 à 19h00 au réseau de Radio-Canada, n'a eu aucun écho dans la presse. En ce qui a trait à la critique littéraire, elle manque totalement. Il n'existe de témoin de cette diffusion que la présentation de la dramatique faite par Radio-Canada, dans son hebdomadaire d'information, sous forme de résumé du contenu de la pièce. Ce résumé rend compte de plusieurs thèmes qui y sont développés. Mais ce texte n'a aucune perspective critique et il ne présente aucun des aspects de la réalisation radiophonique. Il faut dire qu'au début des années 60 la critique ne s'intéresse plus guère à la production radiophonique. Son intérêt est polarisé par la production télévisuelle. Il s'ensuit d'ailleurs une sorte de désaffection plus marquée de la critique pour les genres littéraires radiophoniques. Notre article sur *Confession d'un héros* est la première étude de ce texte²². Elle permet de mettre en lumière quelques aspects de cette oeuvre trop peu connue, mais sans en épuiser les autres aspects stylistiques, rhétoriques et thématiques relevant, entre autres, du champ référentiel de la philosophie qui dynamise une importante instance sémantique de l'oeuvre.

²² *Confession d'un héros* n'a connu de publication qu'après la mort d'Hubert Aquin, en 1977. On en retrouve le texte dans *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, 1977.

Jean-Marc Larrue

Les véritables débuts de la revue québécoise: anatomie d'un triomphe

L'ÉTONNANTE prospérité du théâtre d'expression française à Montréal au début du XXe siècle tient à divers facteurs que nous avons tenté de cerner dans une étude à paraître. Tant dans le domaine de l'interprétation et de la scénographie que dans celui de la critique et de la réception critique, l'activité théâtrale connaît alors à Montréal l'une des plus glorieuses et des plus dynamiques périodes de son histoire. Les créateurs dramaturges participèrent activement de ce mouvement en quadruplant (de 1900 à 1910) le nombre de productions d'oeuvres locales et en créant des genres nouveaux. Ils devaient, en effet, détourner les francophones montréalais des scènes anglaises en leur offrant des types de spectacles originaux. C'est ainsi que le mélodrame religieux et la revue apparurent presque simultanément dans les quelques salles françaises de Montréal à partir de 1899.

Leurs succès furent fulgurants. Certains de ces spectacles parvinrent à attirer plus de 40.000 spectateurs dans une agglomération qui comptait environ 150.000 francophones. Un Montréalais d'expression française sur quatre assista ainsi à la représentation de *la Passion* de Germain Beaulieu jouée par Julien Daoust au Monument National en mars 1902 ou à la revue *Ohé! Ohé! Française!* d'Ernest Tremblay, Léon May et Gaston Dumestre au Théâtre National en janvier et février 1909.

Si les deux genres séduisirent rapidement le public local et attirèrent les foules, ils ne connurent pas, à moyen terme, la même destinée. Le drame religieux, après quatre années de succès ininterrompu (surtout avec Julien Daoust) disparut progressivement des scènes montréalaises et poursuivit sa carrière dans les régions. Il devenait le genre privilégié des troupes québécoises de tournées, ce qui ne l'empêcha pas de vivre encore quelques moments mémorables dans la métropole.

Le succès de la revue fut plus difficile, mais plus durable. Il faut comprendre que ce genre, très lié aux salles de cafés-concerts, elles-mêmes identifiées aux «Variety Theatres» américains qui florissaient dans la métropole, ne jouissait pas d'une très bonne réputation auprès des autorités politiques et diocésaines. L'abolition des salles de cafés-concerts (où l'on consommait de l'alcool en assistant au spectacle) survenue le 27 mai 1901 porta gravement préjudice au genre naissant et provoqua son éclipse pendant quelques années. La revue, devenue injustement suspecte, avait été confondue aux «leg shows» qui attiraient les marins du port dans les établissements bruyants de la rue des Commissaires. Il fallut attendre 1909 pour que la revue triomphe à nouveau. À partir de cette date, la faveur du public lui resta définitivement acquise et les autorités morales la tolérèrent.

Bien entendu, ce règne qui s'amorçait est très intimement lié à des établissements et à des artistes. Nous n'entreprendrons pourtant pas, dans les pages qui suivent, de faire l'histoire de ceux-ci ni de ceux-là. Cette histoire relève d'une autre étude. Nous nous contenterons plutôt d'évoquer et de situer les plus grandes productions du genre, et d'en marquer l'évolution de 1899, date de son apparition, à la guerre de 1914-1918.

1. Les débuts

En 1899, deux petits théâtres français triomphaient à Montréal. Le plus gros d'entre eux, le Théâtre des Variétés (situé sur Sainte-Catherine près de Papineau) regroupait la plupart des artistes qui, un an plus tard, devaient participer à la fondation du Théâtre National. L'El Dorado (sur Sainte-Catherine, coin Cadieux) était plus modeste. Il contenait 500 places et avait ouvert ses portes le 16 mars 1899. C'était le premier café-concert montréalais. On y présentait des farces, des sketches de duettistes et des monologues entrecoupés de chansons comiques. Le régisseur et directeur de l'établissement, le Français Durantel, avait participé aux débuts des cafés-concerts de Paris et avait fort bien compris les causes de leur succès. Elles tenaient pour l'essentiel au type de spectacles qu'on y offrait. Durantel estimait, en effet, que le

spectacle de café-concert devait directement toucher ses spectateurs, leur renvoyer une image humoristique mais réaliste d'eux-mêmes et de leurs travers. Durantel croyait donc inutile et déplacé d'importer et de reproduire ici les grands succès du genre à Paris puisque le café-concert était tout sauf exotique. Il fallait donc créer des oeuvres locales spécifiquement destinées au café-concert.

Évidemment, les exigences de Durantel se heurtaient à des préjugés tenaces mais également à un problème très immédiat: il n'y avait pas d'auteurs comiques au Québec. On imagine mal Fréchette ou Mgr Proulx se recyclant dans le boulevard! Obstiné, Durantel décida donc de remédier au problème en créant lui-même une oeuvre comique légère pour l'inauguration de l'établissement.

Durantel n'avait pas de prédispositions particulières pour l'écriture, et moins encore pour l'écriture dramatique. Touche-à-tout et curieux, il était arrivé au Canada au début des années 1890 avec le titre bien intrigant de «publiciste». Il avait fréquenté les premiers cafés-concerts parisiens et en avait retenu quelques leçons. Comment expliquer autrement le succès de *l'Oncle du Klondyke*?

Il faut reconnaître que ce titre était d'actualité puisque, depuis quelques années, des dizaines de milliers de personnes quittaient les centres habités de l'Amérique du Nord pour les mines d'or du Klondyke. Mais Durantel n'aborda pas ce phénomène social à la manière de Chaplin. *L'Oncle du Klondyke* était «un vaudeville à couplets qui se déroul[ait] à Montréal»; Durantel y passait en revue des «types de Montréalais familiers» aux spectateurs de l'époque. La pièce débutait avec mademoiselle Cornemol qui avait

l'état d'âme de la plupart de nos jeunes filles aspirant au mariage, dont l'aveuglement juvénile est heureusement corrigé par la prévoyance maternelle¹.

On voit aussi, dans Aristide Champignol,

¹ Sylvio, «Chronique de la quinzaine», *le Passe-Temps*, 1^{er} avril 1899, p. 66.

le jeune amoureux, le type du sportsman précoce, du garçon insoucieux de l'avenir dont le genre dans notre société, sans être très multiplié, n'est malheureusement pas un mythe².

Si les caractères conçus par Durantel manquaient parfois de finesse et de profondeur, ils ne manquaient pas de pertinence. Cela ajouté au rythme de l'oeuvre, à sa simplicité et à la verve des personnages, contribua largement au succès de la production. *L'Oncle du Klondyke* tint trois semaines consécutives, ce qui était exceptionnel mais justifié si l'on en croit les chroniqueurs:

La pièce fourmille de traits piquants, d'allusions locales où la finesse et la bonne humeur percent à chaque réplique et partent comme des fusées³.

Mais ce que, par-dessus tout, ils apprécièrent, c'était la «couleur locale» de ce vaudeville «d'un nouveau genre»:

Au lieu d'entendre parler constamment d'un vicomte millionnaire ou d'un baron décafé, nous sommes en présence de Téléphore Pigeonneau, un dur à cuire «qu'a du poil aux pattes», de la gaieté au coeur et du courage au ventre. Au lieu de parcourir les grands boulevards parisiens, il est question de la Côte Saint-Lambert ou de la Place Jacques-Cartier; au lieu d'entendre citer Brébant, ou Bignon, ou le Café des Variétés [de Paris], on entend parler de Jos Riendeau, et cela sonne bien à nos oreilles attentives⁴.

Ces qualités déclenchèrent, comme il se doit, des appels solennels au patriotisme littéraire:

Cela [le spectacle] prouve que notre beau pays peut fournir les matériaux d'une oeuvre légère ou grave, et que c'est par suite

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

LES VÉRITABLES DÉBUTS DE LA REVUE QUÉBÉCOISE / 43

de négligence ou de crainte puérile que nous sommes incessamment tributaires de l'étranger, et surtout de Paris⁵.

On ne peut malheureusement pas prêter foi à ces déclarations puisque le texte de *l'Oncle du Klondyke* a disparu, mais on peut préciser la forme et la durée de la représentation.

La pièce était constituée d'une série de scènes qui fournissaient à chaque interprète l'occasion d'exécuter un numéro particulier, d'où le terme de revue. Le mot fut d'ailleurs utilisé pour la première fois le 7 janvier 1899⁶. L'unité du spectacle dépendait pour l'essentiel de la qualité de l'enchaînement et, surtout, de la présence des chansons et de la musique. Selon toute vraisemblance, ce sont les duettistes français Charles et Fleury Delville et le chef d'orchestre de l'El Dorado, Georges Milo, qui se chargèrent des partitions musicales et des chansons de *l'Oncle du Klondyke*.

Cette première revue ne péchait pas par volubilité. Présentée en lever de rideau, elle était suivie de quelques numéros de genre (scène de duettistes, chansons, monologues) et d'une opérette en deux actes intitulée *l'Amour, que qu'est qu'ça?*. On peut donc estimer que la représentation de la pièce n'excédait pas trente minutes. Évidemment, son succès inattendu incita Durantel à répéter l'expérience.

Le 15 mai 1899, l'El Dorado présentait *la Perle d'Hochelaga*, «une comédie-vaudeville qui a vu le jour à Montréal et dont le sujet est entièrement local»⁷. Durantel, cette fois-ci, eut moins de bonheur. Les rapports de presse furent discrets et, dès le 22 mai, *la Perle d'Hochelaga* était retirée des affiches et remplacée par *l'Oncle du Klondyke* «à la demande de nombreuses personnes désireuses de revoir cette pièce si amusante»⁸.

⁵ Id., «Chronique de la quinzaine», *le Passe-Temps*, 7 janvier 1899, p. 386.

⁶ *Ibid.*

⁷ *La Minerve*, 23 mai 1899, p. 4.

⁸ *La Minerve*, 20 mai 1899, p. 5.

Selon toute probabilité, «la tentative hardie qui [devait marquer] une nouvelle étape de l'art canadien»⁹ tourna à l'échec et Durantel abandonna l'écriture. Toutefois, les deux Delville, Charles et Fleury¹⁰, qui étaient eux-mêmes auteurs et musiciens, décidèrent de reprendre l'expérience de Durantel à leur compte et de la mener plus à fond. Artistes accomplis et «enfants gâtés du public», ils s'étaient acquis une solide réputation d'interprètes comiques sur la scène d'été du Parc Sohmer, puis sur celle des Variétés. Ils avaient fait leurs débuts canadiens en 1896, mais c'est à l'El Dorado qu'ils s'imposèrent comme auteurs.

Grâce à [eux], les habitués de l'El Dorado ont pu jouir d'une série de chansons, de dialogues originaux, de scènes de moeurs qui dénonçaient [sic] un observateur fidèle et un traducteur spirituel¹¹.

Or, en août 1899, en pleine période de relâche estivale, les Delville annonçaient qu'ils avaient

bâti une revue de fin d'année concernant la vie montréalaise — la vie dans la rue — et que cette oeuvre humoristique, pleine d'observations et de faits qui échappent pour la plupart à la vision [du public], est frappée au bon coin de la gaieté, de la philosophie aimable, de la critique bon enfant et de l'esprit gaulois¹².

Le terme «revue», utilisé publiquement pour la deuxième fois, suscitait des élans enthousiastes.

Le jour où le public lui accordera [à la revue] ses bravos sera un jour mémorable, parce qu'il marquera la date d'une décentralisation artistique¹³.

⁹ *La Minerve*, 25 mai 1899, p. 4.

¹⁰ Souvent appelés les «frères» Delville, Charles et Fleury n'avaient pas de véritable lien de parenté.

¹¹ *Le Passe-Temps*, 19 août 1899, p. 273.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

Le thème de la décentralisation, entendons par là la fin de la tutelle parisienne, n'était pas nouveau. Déjà en 1880, les créations de Fréchette avaient donné lieu aux mêmes réflexions. Mais en 1899, le ton était plus pressant.

Dans l'Amérique du Nord, Montréal est la seule ville qui soit appelée à créer ce mouvement [la revue], et il n'est pas douteux que l'oeuvre des Delville ne lui soit le meilleur prétexte d'affirmer son omnipotence artistique sur tous les autres centres¹⁴.

Si ces prévisions paraissent très optimistes, elles ne manquent pas de fondement. Dès 1905, New York adopta la formule de la revue, mais rien ne permet de penser qu'elle s'inspira du modèle montréalais. Il est plus vraisemblable qu'elle s'abreuva directement à la source du genre, c'est-à-dire à Paris.

La revue *Montréal à la cloche*, dont Charles Delville signa le texte, ne fut créée que le 4 février 1901, soit dix-huit mois après sa présumée rédaction. Entre temps, les Delville avaient quitté l'El Dorado et s'étaient établis à leur propre compte au Théâtre Delville (ex-Klondyke Music Hall et futur Opéra Comique, situé sur Sainte-Catherine, au coin de Montcalm). *Montréal à la cloche* dépassait de beaucoup, par son ampleur, les essais de Durantel. On peut même affirmer que la revue devint alors un genre autonome. Il ne lui manquait plus que la reconnaissance institutionnelle, ce qui ne devait pas tarder.

Montréal à la cloche comportait quatre actes et quarante-sept motifs musicaux, dont plusieurs étaient originaux. Elle était constituée d'«un défilé des actualités et personnages» qui avaient marqué l'année à Montréal. Elle était «de nature à attirer l'attention du public [...], l'on n'avait jamais eu encore l'occasion d'en voir et entendre du même genre»¹⁵. C'est Jean Jéhin-Prume, le chroniqueur du *Passe-Temps*, qui

¹⁴ *Ibid.*, p. 274.

¹⁵ *La Presse*, 2 février 1901, p. 8.

saisit le mieux l'essence du nouveau genre et qui en proposa la meilleure synthèse:

La «Revue» est un spectacle ayant pour but de présenter les principaux événements de l'année écoulée en les louant ou en les critiquant selon le cas¹⁶.

Mais Jéhin-Prume, sans doute éclairé par les Delville eux-mêmes, précisa les limites du genre une fois transplanté au Canada français:

À Paris, on représente des personnalités [réelles] en les caricaturant un peu ou beaucoup. Mais nos lois s'accommoderaient mal avec de semblables manifestations, et les actions en dommages pleuvraient dru si on se laissait aller à singer sur la scène un député, un échevin ou un fonctionnaire quelconque, quand même le personnage visé remplirait dans la réalité ses fonctions de la manière la plus odieuse ou la plus bouffonne¹⁷.

Les réserves de Jéhin-Prume ne manquaient pas de fondement mais, contrairement à ce qu'il avançait, les lois n'étaient pas vraiment en cause. C'était, bien davantage, la susceptibilité des personnages publics et les habitudes qui restreignaient la liberté des humoristes. Charles Delville sut contourner ce risque avec adresse. *Montréal à la cloche*, dont la représentation durait deux heures, comprenait des dizaines de personnages et mobilisait tous les membres de la troupe. Son intrigue était sobre et connue. Un Français, incarné par Charles Delville (le compère), débarque à Montréal pour retrouver un vague cousin. Il fait, par hasard, la rencontre d'une brave dame de Montréal qui lui «fournit des explications sur les moeurs et les coutumes de notre population montréalaise»¹⁸. C'est Rita de Santillane qui campait ce personnage coloré (la commère).

¹⁶ Jean Jéhin-Prume, «Dans le monde artiste», *Le Passe-Temps*, 16 février 1901, p. 27.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *La Presse*, 5 février 1901, p. 3.

La situation de cet étranger décontenancé, qui a peine à comprendre le discours de son interlocutrice, était propice aux calembours d'usage et rappelait, à certains égards, *les Faux-Brillants* de Félix-Gabriel Marchand.

Évidemment, puisqu'il s'agissait d'une revue, *Montréal à la cloche* servait de prétexte à un défilé de personnages aussi hétéroclites que ridicules. L'unité du spectacle, si unité il y avait, ne reposait donc que sur le leitmotiv musical et sur le discours de la commère et du compère, véritables animateurs et commentateurs des événements.

Pour s'assurer plus de liberté, Charles Delville situa l'action dans quatre lieux distincts: une place publique à Montréal, la scène du Théâtre Delville, la Place Jacques-Cartier et le Place d'Armes. C'est, bien entendu, le compère qui, sous prétexte de retrouver son cousin, permettait le déplacement de l'action. À chaque occasion, il faisait face à un Montréalais typique «que nous croisons à chaque jour sur les rues»: le musicien ambulant, l'étudiant, le cambrioleur, le pompier, le taciturne «enfant de l'Empire céleste», l'ambulancier, le «constable», le comptable et l'ivrogne. Il rencontra aussi l'habitant et sa femme en visite dans la grande ville.

Mais Delville ne se contenta pas de ce catalogue caricatural. Fidèle à la tradition française, il fit allusion à l'actualité municipale. Ainsi, il consacra un long numéro, fort prisé, à l'affaire des loteries¹⁹, un autre au Pont Victoria. Et, pour bien égayer son public, il conçut le simulacre du championnat de lutte qui avait mis aux prises Louis Cyr et le champion italien Ronaldo. La pièce finissait de façon irrésistible avec un tour d'horizon musical de la presse francophone montréalaise²⁰.

Le succès de cette première véritable revue fut retentissant. Durant trois semaines ininterrompues, le Théâtre Delville ne déroutait pas. L'attrait de la nouveauté, l'entrain du spectacle et la qualité de

¹⁹ Voir Robert Rumilly, *Histoire de Montréal*, Montréal, Fides, 1972, p. 88.

²⁰ À l'exception du *Monde illustré*. Était-ce à cause des liens étroits de Jéhin-Prume avec les Delville? Voir *la Presse*, 5 février 1901, p. 3.

l'interprétation²¹ avaient eu raison des derniers sceptiques. La reconnaissance publique étant acquise, il fallait désormais attendre la consécration critique.

Trois mois après ce coup de maître, Charles Delville créait *les Théâtres montréalais*. Malheureusement, nous n'avons trouvé aucun témoignage sur cette revue²². Puis, le 17 juin, il récidivait avec *Montréal-Printemps*.

L'oeuvre comportait trois actes et trente motifs musicaux. Sans avoir tout à fait l'ampleur de *Montréal à la cloche*, la nouvelle pièce était aussi vivante et aussi variée:

1er acte: Montréal, le printemps. Une fleuriste, les rues de Montréal, des lutteurs, les cafés-concerts et les causes du printemps.

2e acte: La grève des acteurs et des musiciens, les artistes de seconde main, un amateur, un intrus, retour du pique-nique, les chapeaux au théâtre, le spectateur récalcitrant, l'hypnotiseur Grossmiste, une séance d'hypnotisme intéressante [avec des spectateurs].

3e acte: Lacuïte et Brosseur, un conducteur de char, l'électricité, un propriétaire, une marchande du marché Bonsecours et les mendiants à Montréal²³.

L'intérêt de cette dernière production tenait moins à son contenu qu'à sa distribution car, pour la première fois selon toute vraisemblance,

²¹ Outre Charles Delville et Rita de Santillane, la distribution comprenait Marcelle Ducas, Léonie Saint-André, Fleury Delville, Cartal, Marion et Terdié.

²² La pièce ne tint qu'une semaine, celle du 6 mai 1901.

²³ Synopsis paru dans *la Presse*, 18 juin 1901, p. 3.

LES VÉRITABLES DÉBUTS DE LA REVUE QUÉBÉCOISE / 49

des artistes canadiens-français participaient à une revue. Ce furent Germaine Duvernay, Eugénie Verteuil, Villeray et madame Duplessis²⁴.

Les trois revues de Charles Delville assurèrent la postérité du genre sur les scènes locales. Artiste perspicace et créateur ingénieux, il ne s'était pas contenté de reproduire ici un type de spectacle très populaire à Paris, il l'avait adapté à la situation locale en prenant bien soin de respecter les susceptibilités et les habitudes d'ici. À ce titre, il doit être considéré comme le véritable créateur de la revue canadienne-française. Pour préciser et illustrer davantage cette affirmation, il nous faudrait recourir aux manuscrits. Malheureusement, et c'est bien là le début d'une tradition, les textes des revues ne survécurent qu'exceptionnellement à leur production. Ceux de Delville ont tous disparu. Une chose, toutefois, demeure certaine. Ces premières créations étaient relativement structurées et n'accordaient pas encore une très large liberté aux interprètes (et à l'improvisation). Cela tenait aux exigences du déploiement scénique et musical, mais plus encore aux traditions comiques du dix-neuvième siècle²⁵.

Le succès de *Montréal à la cloche* et celui, moindre, des *Théâtres montréalais* et de *Montréal-Printemps* n'empêchèrent pas la fermeture prématurée du Théâtre Delville. Mais cet échec tenait à d'autres facteurs qui avaient peu à voir avec le nouveau genre.

Après la disparition de leur établissement, les Delville furent engagés sur d'autres scènes montréalaises. Et Charles Delville, le véritable père de la revue locale, fit école. La grande époque du genre s'annonçait.

²⁴ Le reste de la distribution comprenait les deux Delville, Ducastel, Delaunay, Terdié et Frankel.

²⁵ On songe en particulier à ce que Chantal Hébert qualifie de «premier âge du burlesque québécois» (voir Chantal Hébert, *le Burlesque au Québec. Un divertissement populaire*, Montréal, Hurtubise HMH, 1981, pp. 18 et ss.) ou au mode d'écriture de Jean Grimaldi, qui rédigeait surtout des canevas.

Le règne de la revue

Les premiers essais de Durantel et des Delville étaient encore frais en mémoire quand la revue disparut des scènes. La méfiance des autorités diocésaines à l'égard des théâtres légers, et une opposition croissante et sourde au laisser-aller du début du siècle avaient entraîné la fermeture, ou le recyclage, des salles dynamiques qui avaient permis les débuts du genre. La revue devint suspecte, pour un temps.

Harcelés, déprimés, dispersés, ses auteurs et ses interprètes préférèrent s'adonner à des activités plus anodines. De la création d'*Alonzo, allons-y*, en décembre 1902 au Palais-Royal, à celle de *C'est correct*, trois années s'étaient donc écoulées, dominées par les drames historico-patriotiques et les mélodrames religieux.

En 1905, les convictions de l'archevêque n'avaient pas changé, mais la disparition définitive des cafés-concerts et les succès des mélodrames religieux de Daoust l'avaient rasséréiné. Sa méfiance s'était cristallisée sur la troupe des Nouveautés, ce qui avait eu pour effet de diminuer sa vigilance à l'égard des autres organisations locales. Elles surent en profiter. Pendant que les Nouveautés donnait une production remarquable mais risquée de *la Rafale* de Bernstein (dans la semaine du 5 février 1906), Jean Carême, un comique français installé à Montréal depuis 1899, inaugurait le Bijou (ex-Palais-Royal) avec une oeuvre d'«un genre neuf et original»²⁶.

La réouverture de l'établissement se fit si discrètement qu'on possède fort peu d'indications sur la troupe et l'oeuvre qui marquèrent cette résurrection. On sait seulement que la revue *C'est correct* contenait six tableaux et renfermait au-delà de cinquante morceaux de chant et de danse. La musique, inspirée de chansons populaires et d'opérettes françaises, avait été adaptée par le jeune ténor Jean Roberval²⁷.

²⁶ Anonyme, «À propos de *la Rafale*», *la Presse*, 3 février 1905, p. 25.

²⁷ Anonyme, «La revue *C'est correct* au Bijou», *la Presse*, 3 février 1905, p. 25.

Cette production fut rapidement oubliée, tout comme celle de *Montréal à la cloche*, créée le 1er avril 1907 par la même troupe et au même endroit. Ces deux tentatives timides et limitées²⁸ annonçaient cependant le retour triomphal du genre. À partir de 1908, les revues pénétrèrent progressivement toutes les scènes françaises de Montréal et attirèrent plus de spectateurs que tous les autres genres réunis.

De janvier 1909 à juin 1914, une création d'oeuvre locale sur deux était due à un revuiste. Au total, il y en eut vingt-deux en trois saisons et demie. C'était sans précédent dans les annales de la dramaturgie locale.

L'événement qui contribua le plus à donner au genre cet essor phénoménal fut sûrement la décision de Paul Cazeneuve, le directeur artistique du Théâtre National, de mettre une telle oeuvre à l'affiche de son établissement. Le théâtre de la rue Sainte-Catherine jouissait à l'époque d'une immense popularité et bénéficiait, sinon de leur encouragement, du moins de la bienveillance des autorités cléricales de Montréal. Cazeneuve, cependant, éprouvait quelques inquiétudes. Il avait pratiquement épuisé tout le répertoire acceptable par ses protecteurs et une large part de son public. Les démêlés des Nouveautés avec l'archevêque ne l'incitaient pas à l'audace. Il lui fallait toutefois innover. C'est alors que Gaston Dumestre, le premier comique de la troupe, qui avait été chanteur à la Butte et qui avait bien connu les revuistes parisiens, lui suggéra de produire une revue montréalaise à grand spectacle. L'idée fit son chemin. Dumestre demanda l'aide de Léon May, un chansonnier français qui venait de triompher sur la scène estivale du Parc Sohmer. May eut la charge des parties musicales. Pour les dialogues, les allusions politiques et les caricatures des personnages célèbres, Dumestre sollicita la collaboration d'un journaliste montréalais à la verve caustique, Ernest Tremblay.

²⁸ Le chroniqueur parlait de «petites plaisanteries épicées [...] écrites pour plaire à un petit groupe». Voir *le Canada*, 3 janvier 1909, p. 1.

À cette époque, Ernest Tremblay (qui évitait d'utiliser son prénom complet, soit Joseph-Ernest) tenait une chronique politique et sociale à *la Patrie*. C'est lui qui trouva le titre de la revue. En hommage à sa célèbre consœur, il l'intitula *Ohé! Ohé! Françoise!* L'auteur de *Méprise* devenait ainsi la première gloire montréalaise à donner son nom à une revue locale.

La première de *Ohé! Ohé! Françoise!* eut lieu le 11 janvier 1909. Avec ses trois actes, ses neuf tableaux, ses soixante-quinze interprètes et sa centaine de personnages, la pièce dépassait, par son ampleur, tout ce que le genre avait produit auparavant. Son succès fut à la mesure de la production. Après vingt-quatre représentations, la revue avait déjà attiré 28 645 personnes²⁹ et, à l'issue de la troisième semaine (et trente-sixième représentation consécutive), elle passa le cap des 40 000 spectateurs.

C'était moins que *la Passion* de Germain Beaulieu, jouée du 10 au 31 mars 1902, mais plus que tout autre spectacle non-religieux. Cette extraordinaire réussite commerciale et financière poussa Cazeneuve à remettre l'oeuvre à l'affiche le 25 avril suivant. La salle du National fut à nouveau prise d'assaut pendant deux semaines entières (et vingt-quatre représentations).

On ne sait pas trop à quoi attribuer précisément ce succès colossal qui fracassa tous les records antérieurs. L'oeuvre possédait d'indéniables qualités et profitait d'une conjoncture particulièrement favorable, mais il y avait davantage. En se risquant dans un genre controversé et jugé mineur par beaucoup, Cazeneuve avait pris un risque calculé. Il manifestait une grande ouverture d'esprit, voire de l'audace, ce qui fit taire les intellectuels (qui jugeaient le National attardé et populiste). En même temps, il conférait au genre une nouvelle stature. Il le légitimait. La critique ne s'y trompa pas.

²⁹ *Ibid.*, p. 12.

LES VÉRITABLES DÉBUTS DE LA REVUE QUÉBÉCOISE / 53

Pour la première fois, nous verrons un théâtre régulier, un grand théâtre, mettre toute sa troupe dans la distribution d'une revue d'actualité franco-canadienne³⁰.

Le National n'épargna rien pour faire de cette oeuvre un spectacle d'exception. Seymour Parker fut chargé de préparer des décors «éblouissants», Eddy Ponton confectionna des costumes spécialement dessinés pour l'occasion et Cazeneuve prépara une mise en scène digne de Broadway. Bien que nous n'ayons retrouvé aucun témoignage iconographique de cette production, nous pouvons en brosser un tableau assez sûr grâce à de nombreuses descriptions concordantes.

Conçue en une succession vive et ininterrompue de numéros variés (chansons, sketches dialogués et danses), elle durait plus de deux heures et promenait les spectateurs dans des endroits connus de Montréal: la Place d'Armes, le coin des rues Sainte-Catherine et Saint-Laurent, la salle du Conseil municipal, le Parc Lafontaine, le Parc Dominion, etc.

Les deux premiers actes étaient constitués de scènes disparates, liées par la commère, Françoise, et le compère, un Américain. Ils avaient pour principal but d'introduire divers personnages célèbres ou typés de la métropole. Le troisième acte avait plus d'unité. Il était dominé par le Père Ladébauche, vieux sage sympathique commentant la vie de ses contemporains.

L'ensemble de l'oeuvre était présentée comme le rêve d'un ivrogne, de sorte qu'on chevauchait perpétuellement l'imaginaire et la réalité.

Pendant sa cuite, Jean, le vadrouilleur, s'endort sur la Place d'Armes et il rêve que Maisonneuve descend de sa statue pour visiter sa ville. Le public vit le rêve et la chute du rideau se fait sur le réveil du pochard qui cherche à se rappeler le rêve qu'il a fait³¹.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Anonyme, «Ohé! Ohé! Françoisel!», *la Presse*, 12 janvier 1909, p. 10.

S'il manquait d'originalité, le procédé n'en était pas moins efficace et permettait les «fantasmagories les plus abracadabrantes»: l'arrivée des gymnastes devant l'immeuble de *la Presse*³², le défilé des journaux, Hamlet, le journaliste chantant son amour à Marie Scapulaire, les «matchers» de la rue Saint-Laurent; le juif électeur, la séance du Conseil municipal (qui voit Françoise et ses consœurs chasser les échevins et prendre le pouvoir), la féerie du Parc Lafontaine, etc. Cette féerie mérite qu'on s'y attarde.

L'adorable petite De Luys chante avec une douceur infinie la beauté de ce lieu et, à l'appel de Maisonneuve, on voit le lys (Jeanne Ducange) et l'oeillet (mademoiselle Marsoll) danser sur trois pièces de vers [qui] sont d'une belle venue et d'un grand charme poétique³³.

C'est la première fois qu'une revue intégrait des éléments proprement poétiques (poésie versifiée sérieuse et ballet).

Après cet intermède d'une «reposante fraîcheur», la scène se transportait au Parc Dominion où avait lieu la rencontre historique du fondateur de Montréal avec Champlain. Ici, Cazeneuve déploya tous ses talents de metteur en scène. Les pageants se succédèrent à un rythme effarant: les combats de lutte, le défilé des ancêtres, la parade du 65e Régiment (fanfare en tête), le défilé des «p'tits chars» (les tramways), celui des lumineuses, etc. Au total, douze parades successives meublaient ce second acte «irrésistible, féérique, délirant»³⁴. C'est également à ce moment qu'on offrit à Maisonneuve un extrait d'«oeuvres exceptionnelles»: *Véronica ou le Wawaron amoureux*, *Félix Poutré* et *Cyrano de Bergerac*. Puis,

à l'acte suivant, tout pâlit devant l'immense succès de Hamel dans le Père Ladébauche. Cette critique âpre et fine, juste

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

LES VÉRITABLES DÉBUTS DE LA REVUE QUÉBÉCOISE / 55

sans malice, brutale sans grossièreté, est le clou de la revue. Hamel y a été extraordinaire³⁵.

Le Père Ladébauche, comme le personnage de Baptiste, est le représentant du terroir et de l'authenticité. Mais alors que celui-ci incarne le brave habitant naïf et un peu niais, celui-là est rusé, naturel, spontané, foncièrement bon, et cache, sous son apparence fruste, une grande intelligence des êtres et du monde. Dans la typologie conventionnelle des personnages comiques (telle que définie par Françoise Germain), il s'apparente à l'homme d'esprit.

En pur Canayen, avec l'accent du terroir, [le Père Ladébauche] a dit un peu brutalement des choses très justes. Comme l'auteur y avait mêlé beaucoup de mots d'esprit, plusieurs mots sont fortement salés et d'autres plutôt raides³⁶.

Mais c'était là tout le charme du vieil homme grognon. Tremblay, le principal responsable de cet acte, avait visé juste. S'il n'avait pas inventé le personnage, il l'avait popularisé et lui avait fourni ses principaux attributs.

Le succès retentissant de cette oeuvre força Cazeneuve à la maintenir à l'affiche moyennant quelques changements. Ainsi, la parodie de *Véronica* fut remplacée par une autre de *Roméo et Juliette*, qu'on jugea «d'esprit facile»³⁷. Les auteurs ajoutèrent également une scène à la cour du recorder, façon commode de passer en revue les causes célèbres de l'année, dont celle relative à la fermeture des cinémas et des théâtres le dimanche.

Pour la reprise de l'oeuvre, le 26 avril 1910, Cazeneuve fit appel à deux nouveaux interprètes (Thérèse D'Orgeval, incarnant Françoise à la place de Rose de Luys, et Jean Guiraud en «représentant de la jeunesse»). Si la revue comportait de nouvelles chansons et faisait écho à des

³⁵ Jacques Labrie, «Ohé! Ohé! Françoise!», *le Canada*, 12 janvier 1909, p. 10.

³⁶ *La Patrie*, 19 janvier 1909, p. 3.

³⁷ Voir en particulier l'annonce parue dans *la Presse* du 24 avril 1910, p. 16.

événements survenus au cours des derniers mois, elle demeurait sensiblement inchangée, malgré les réclames contraires du Théâtre National³⁸.

Ohé! Ohé! Françoise! marque un tournant profond dans l'histoire de la revue locale. Elle donna au genre une légitimité qui, jusqu'alors, lui avait fait défaut. Les intellectuels, «les gens de bon goût», l'élite sociale, économique et politique de la ville, qui avaient ignoré les tentatives de Durantel et des Delville, s'étaient massivement et ostensiblement rendus au National et y avaient frayed, dans la bonne humeur, avec son public petit-bourgeois.

Mais *Ohé! Ohé! Françoise!* eut d'autres retombées. Malgré son primitivisme, elle préparait aussi le renouvellement du genre. En donnant à cette revue l'apparence d'un rêve, les auteurs ne faisaient pas qu'obéir à leur imagination, ils tentaient de donner à un genre essentiellement hétéroclite, un début de cohérence et de logique. La grande faiblesse de la revue, jusqu'à cette époque (et jusqu'en 1920 à New York), était précisément le manque de lien entre toutes les scènes disparates et indépendantes qui la constituaient. Donner à ce collage un semblant d'unité fut le principal souci de Dumestre et Tremblay au cours de leurs créations subséquentes.

Pour leur deuxième revue annuelle, intitulée *A E Ou U Hein?*, créée sur la même scène le 24 janvier 1910, les deux auteurs (May s'était dissocié du groupe) s'efforcèrent donc de situer les événements de l'année écoulée dans un cadre plus étroit. Ils choisirent de tout faire graviter autour d'une intrigue amoureuse, qui tenait autant du boulevard que du mélo. Tremblay en profita aussi pour raffiner la psychologie de ses trois héros (Françoise, Ladébauche et Baptiste) qu'il situa à la campagne, dans le petit village de Saint-Éloi.

Le rideau se levait sur les fiançailles de Baptiste avec Françoise, la fermière revendicatrice et féministe. La cérémonie était présidée par le Père Ladébauche et se déroulait à l'intérieur d'une maison traditionnelle canadienne «particulièrement bien reconstituée». Arrive sur ces

³⁸ *La Presse*, 22 janvier 1910, p. 18.

entrefaites le cousin «instruit» de la ville qui fait des études en droit à l'Université Laval (de Montréal).

Ce cousin, Pierre, a un faible pour sa cousine et aimerait bien écartier son fiancé encombrant. Cela lui permettrait de mener sa cour en toute quiétude. Il convainc donc son rival, qui est pompier volontaire, d'aller «examiner de plus près les feux de la ville» et de voir comment on en vient à bout. Baptiste, consciencieux, est vite convaincu de la nécessité de cette visite, mais le Père Ladébauche, qui a compris les intentions du cousin, décide que toute la parenté serait du voyage. Ainsi commencent les pérégrinations d'une famille de campagnards dans la métropole, sous la conduite embarrassée d'un vague cousin citadin. Le prétexte de cette revue ressemble à s'y méprendre à celui d'*Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche.

Pour la première fois, une revue locale se déplaçait spatialement de la campagne vers la ville, et, pour la première fois également, le compère (Baptiste) et la commère (Françoise) étaient non seulement les narrateurs-commentateurs de la revue, ils en étaient aussi les principaux protagonistes. Bien entendu, l'épilogue de la pièce marquait le triomphe de l'authenticité sur l'artifice, de la campagne sur la ville. Après avoir été un instant subjugués par les charmes de Montréal, Françoise et Baptiste retournent à leurs valeurs profondes et à Saint-Éloi. Ils y auront beaucoup d'enfants.

Cette distance morale, à peine effleurée dans *Ohé! Ohé! Françoise!*, n'était pas sans rappeler le propos de certains drames nationalistes de l'époque. La revue se faisait sérieuse. Cela ne déplut pas.

Il semble également que l'humour de cette oeuvre était plus caustique que celui de la précédente. Entre autres scènes particulièrement mordantes, se trouve la séance de la Commission d'enquête sur l'administration de la ville de Montréal, rebaptisée «Commission de l'assiette au beurre». Comme le président de la Commission tardait à venir, le Père Ladébauche offrit de prendre sa place et appela les choses par leur nom... Ceci donna lieu à des saillies irrésistibles.

58 / L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Comme les revues des Delville, *A E Ou U Hein?* reposait sur un texte précis et des indications scéniques nombreuses, ce qui laissait peu de place à l'improvisation. Cette caractéristique des premières revues est attestée par l'extrait suivant (le seul que nous ayons pu obtenir), publié le 22 janvier 1910. La scène représente l'arrivée de la famille au Port de Montréal où elle fait la rencontre de quatre explorateurs polaires: Bernier (le fameux capitaine), deux Anglais et un esquimau.

FRANÇOISE (*voyant entrer les trois explorateurs et l'esquimau*)

Ah! Mon Dieu! Qu'est-ce que c'est qu'ça?

LADÉBAUCHE

Ça! ça doit être des Anglais qui arrivent de Londres pour chasser des ours blancs dans la ville de Montréal.

PEARY (*l'un des Anglais, bondissant sur Belhumeur*)

Est-ce que vous êtes le Pôle Nord?

BELHUMEUR (*se dégageant*)

Non, ce que vous prenez là, c'est l'épaule gauche!

(*L'esquimau relaque Françoise et pousse des soupirs*)

LADÉBAUCHE

Ben, qu'est-ce qu'il a, le poilu?

BERNIER

J'crois bien qu'il cherche à s'orienter les deux pôles³⁹.

Il est difficile de déterminer si *A E Ou U Hein?* surpassa le succès populaire de *Ohé! Ohé! Française!*. Mais elle s'en approcha. Comme cette dernière, elle tint l'affiche trois semaines d'affilée malgré des débuts cahotiques (dus à la mauvaise préparation de la troupe). Elle fut ensuite reprise du 28 février au 12 mars 1910. Au total, elle donna lieu à soixante représentations, autant que sa célèbre devancière.

Mais son succès critique éclipsa celui de *Ohé! Ohé! Française!*. *La Presse* ne tarissait pas d'éloges pour cette oeuvre «si fine»⁴⁰. *La Patrie* la trouvait «plus soignée dans la forme que la revue de l'an dernier»⁴¹. *Le Canada* allait dans le même sens:

[Tremblay et Dumestre] avaient su, en fins observateurs, se rendre compte des points faibles de leur premier ouvrage afin de les éviter dans le second. Aussi, le spectacle qu'ils nous ont offert cette année était exempt des petites fautes passées. Ils nous ont donné une revue qui tient à la fois de la comédie musicale, de l'opérette et de la féerie. Ils ont su nouer une intrigue intéressante, qui forme un lien, nous donner musiques et chants populaires canadiens entremêlés des plus jolis airs de musique française⁴².

Encore une fois, Seymour Parker réalisa les décors mémorables et variés de la pièce, dont une toile de fond «féérique» représentant Montréal de nuit, vue du sommet du Mont-Royal. Quant à Cazeneuve, il avait réalisé une autre mise en scène somptueuse et dynamique avec l'aide de Godeau (à la régie) et d'Eddy Ponton (aux costumes).

³⁹ *La Presse*, 25 janvier 1910, p. 11.

⁴⁰ *La Patrie*, 25 janvier 1910, p. 8.

⁴¹ *Le Canada*, 29 janvier 1910, p. 11.

⁴² *Le Canada*, 21 mars 1911, p. 2.

Comme c'était devenu la coutume, chaque prolongation entraîna des modifications et des substitutions de scènes. Les plus importantes d'entre elles survinrent lors de la reprise du 28 février. Les auteurs firent intervenir un nouveau personnage coloré. Il s'agit de Victorine, l'épouse de Ladébauche. Ils ajoutèrent également un dixième tableau à la revue. Ce tableau avait ceci de particulier qu'il se situait à Québec. Entre le départ de Montréal et le dernier tableau (retour à Saint-Éloi), ils firent débarquer la famille à Québec, car Victorine voulait absolument voir la capitale à partir de la terrasse Dufferin. Pour la première fois, une revue montréalaise comportait une scène québécoise. Le genre s'ouvrait!

A E Ou U Hein? ne remporta pas qu'un succès populaire et critique. Elle influença tous les revuistes locaux et marqua les débuts des revues de deuxième génération. Elle s'imposait comme le modèle de la revue moderne par sa cohésion, son rythme, ses personnages typés et vivants, et, surtout, par son ton. Elle fixait les normes.

Les huit revues, qui lui succédèrent en l'espace de trois ans, lui furent donc largement tributaires. À titre indicatif, nous citons brièvement les plus importantes d'entre elles.

Faut pas s'laisser emplier, de Léon May, fut créée le 23 janvier 1911 sur la scène (réactivée) des Nouveautés. Elle comportait deux actes, trois tableaux, trente numéros de chant, et une discussion enflammée entre Sir Wilfrid Laurier (Darcy) et Henri Bourassa (Edwin). Thérèse D'Orgeval y tenait le rôle de la commère et René Harmant, celui du compère. Huit interprètes participèrent à cette production qui parvint à faire ses frais, malgré la présence de Sarah Bernhardt sur une scène concurrente.

Le 8 mars 1911, les Delville revenaient au genre qui avait fait leur gloire. Comme celle de May, cette nouvelle oeuvre servait de complément à des projections cinématographiques. *Soupe aux pois* tint l'affiche durant deux semaines consécutives au National Biograph. En même temps, Rad, installé au Théâtre Français, créait *Montréal en salade*, une production assez ambitieuse dont la critique dit le plus grand bien:

LES VÉRITABLES DÉBUTS DE LA REVUE QUÉBÉCOISE / 61

Il n'y manque ni esprit, ni parties osées, ni comiques allusions aux événements [sic] d'hier, ni chansons rosses et gaies, ni danses bien réglées.

Cette revue opposait un Anglais, «smart and swell», à un Parisien pédant, le Parigot. Tous deux convoitaient le cœur d'une salade, sensuellement incarnée par Marcelle Rousillon.

Mademoiselle Rousillon déploie toute son élégance et sa fine crânerie. [Elle] jette dans la salle tout le trou...ble de son charme.

Cette salade, insaisissable et séduisante, c'était bien entendu la belle bourgeoise montréalaise. Elle avait cependant fort à faire car une rivale sérieuse menaçait sa suprématie. Il s'agit de l'«Effeuilleuse», jouée par Laure Lussier.

[Celle-ci] ajoute à la réputation de la rue Saint-Laurent tout ce qui pouvait lui manquer encore pour devenir populaire!⁴³

On n'a pas plus d'informations sur cette production qui fut certainement la plus osée des revues jouées à cette époque, puisqu'elle mettait en vedette, pour la première fois, des personnages jugés immoraux.

Pendant que *Soupe aux pois* tenait l'affiche du National Biograph et que *Montréal en salade* glanait quelques succès au Français, la troupe du Théâtre National offrait la troisième revue annuelle des grands maîtres locaux du genre, Dumestre et Tremblay.

Psitt!.. Gare au trou...ble comprenait trois actes et neuf tableaux. Encore une fois, les faits saillants de l'année écoulée et les grandes figures publiques firent les frais de ce spectacle d'envergure, qui durait plus de trois heures. Sarah Bernhardt, Sir Wilfrid Laurier, Henri Bourassa, le maire et les éternels échevins, y jouaient une part fort

⁴³ Ibid.

active. Mais le ton était plus sérieux et le dialogue plus soutenu et plus travaillé. Les auteurs voulaient faire oeuvre littéraire.

[Ils] ont voulu faire quelque chose de plus sérieux, de moins négligé. [...]. *Psitt!.. Gare au trou...ble* représente une oeuvre complète, une trame conduit ici l'intrigue. Ce n'est plus le fait divers banal observé cette année, c'est une note attendrissante qui vient traverser le rire et lui donner un peu de répit⁴⁴.

La pièce n'avait plus la simplicité de ses devancières, ce qui força les auteurs à préparer un prologue explicatif (en alexandrins) en guise d'introduction. Le rideau se levait ensuite sur un club champêtre dont le président, accompagné de figures connues, recevait le célèbre aviateur Panama.

Panama (Gustave Scheler) était accompagné d'une connaissance de voyage, qui venait de faire la une de tous les journaux, la Comète de Halley (Simone Rivière)⁴⁵. Ce compère et cette commère, tout à fait inhabituels, étaient accueillis au Carré Philipp où le Père Ladébauche devait les initier à la vie montréalaise. Le groupe allait ensuite à la campagne pour y faire la connaissance de ses célèbres habitants (Baptiste, Françoise et Victorine). Le sixième tableau se déroulait, naturellement, au Conseil municipal, tandis que les suivants relevaient de la pure féerie. Le passé et le présent évoquaient l'avenir...

Ce passage du quotidien à l'onirique n'était pas sans rappeler le mouvement de *A E Ou U Hein?* Mais Dumestre et Tremblay voulurent renforcer leurs propos. C'est ainsi que Louis XV, Henri Bourassa, la Comète de Halley, Panama, la marquise de Pompadour, le maire Préfontaine et plus de soixante figurants clamaient à l'unisson leur foi en l'avenir de la race et du pays. Pour donner plus de poids à cette belle unanimité, ils l'accompagnèrent d'un chœur de trente voix, d'un orchestre de seize musiciens et d'un «ballet saisissant». Cette apothéose était féérique, mais le public s'attendait à moins solennel, plus décontracté.

⁴⁴ *Le Canada*, 18 mars 1911, p. 8.

⁴⁵ La comète venait de passer dans le ciel de Montréal.

Psitt!.. Gare au trou...ble tint deux semaines. C'était déjà un bon succès, mais il supportait difficilement la comparaison avec celui des oeuvres précédentes. Ceci explique, en partie, la déception des deux auteurs et leur rupture subséquente. Leur séparation fit qu'aucune revue n'apparut sur la scène du National pendant les deux années suivantes.

Ce demi-échec servit la cause des petits théâtres, qui florissaient à nouveau à Montréal. L'Empire, le Parisiana, le Nationoscope, puis les Nouveautés, le Bijou, le Casino et de nombreux autres, plus éphémères et plus secondaires encore, se lancèrent à leur tour dans ce genre populaire, mais en s'en tenant au modèle classique (*A E Ou U Hein?*) et en évitant les audaces qui avaient perdu les deux célèbres initiateurs.

Ainsi, on put voir une succession de petites revues anodines et très ressemblantes: *Viens y voir* de Fréjust (le 22 janvier 1912, au Nationoscope), *Ça s'corse* de Joseph-Arthur Tremblay et Edmond Daoust (le 29 janvier à l'Empire), *Paye Baptiste!* du duo français Rad et Val (le 3 décembre 1912 au Nationoscope), *Montréal en saison* de Charles Ducamp (le 9 décembre 1912 aux Nouveautés, puis le 16, au Nationoscope).

Heureusement, le Théâtre National mit fin à cette série assez médiocre en commandant une nouvelle oeuvre d'envergure à Armand Robi, son jeune premier rôle, et à un commerçant suisse, également chroniqueur de théâtre au *Canada*, Pierre Christe⁴⁶. *As-tu vu la revue?*⁴⁷, créée le 31 mars 1913, remporta un immense succès, sans, toutefois, égaler celui des premières oeuvres de Dumestre et Tremblay. Robi et Christe préparèrent ensuite *Pas de scandale, hein!*, mais le National n'en voulut pas. La pièce trouva donc asile sur la scène, à nouveau ouverte, des Nouveautés (du 16 au 28 février 1914). Ils poursuivirent leurs activités avec *En avant, marche!*, en décembre 1914.

⁴⁶ Pierre Christe allait connaître une brève mais brillante carrière de revuiste. Né en Suisse en 1882, il immigra à Montréal en 1910 et se lança dans le commerce des vins. Il mourut en 1922.

⁴⁷ Armand Robi et Pierre Christe, *As-tu vu la revue?*, Montréal, Pigeon, 1913, 26 p.

Rad et Val donnèrent une suite à *Paye Baptiste!*. Il s'agit de *Baptiste en voyage* (du 8 au 20 novembre 1913 aux Nouveautés). Robi s'associa encore avec le chef d'orchestre des Nouveautés, Henri Miro, pour produire *Miss Mag* (le 2 mars 1914). Quant à Fréjust, il signa *Montréal-Printemps* (le 25 mars 1914 au Canadien). Léopold Houlé et Louis de Roode firent une brève incursion dans le genre avec *C'est pas vrai* (au national le 6 avril 1914). Finalement, le chanteur français Lucien Boyer, favori des foules du Parc Sohmer, créa un petit spectacle intitulé *Une revue en bateau*, qui tenait autant de la revue que du tour de chant (au Canadien, le 27 avril 1914).

Cette énumération rapide donne une idée du dynamisme du genre. Inégales quant à leur retentissement et à leur valeur, ces revues souffraient des mêmes lacunes. Elles se ressemblaient, utilisaient les mêmes ressorts usés, exploitaient les mêmes situations. Quoique lucratif et populaire, le genre montrait des signes d'essoufflement. Il se sclérosait. Après les essais de Durantel et des Delville, après les élans de Dumestre et Tremblay, la revue avait besoin d'un second souffle. C'est le Québécois Julien Daoust qui le lui donna.

Ce comédien-dramaturge, fortement identifié aux mélodrames religieux à grand déploiement, se métamorphosa rapidement en revuiste à succès. Les motifs qui incitèrent l'auteur du *Triomphe de la Croix* à se lancer dans ce genre plus léger n'étaient guère différents de ceux qui avaient amené Cazeneuve à créer *Ohé! Ohé! Françoise!*. L'épuisement du répertoire et la quête d'un plus large public constituaient des raisons suffisantes de tenter une telle aventure. Daoust, qui n'en était pas à ses premières audaces, n'eut guère de difficultés à se réorienter. Il commit discrètement son premier essai le 26 février 1912, sur la petite scène du Parisiana. *Mademoiselle Canada* fut assez bien reçue, mais elle ne satisfait pas son auteur. Daoust la reprit donc. Il étoffa son intrigue, lui ajoutant des éléments proprement mélodramatiques, précisa ses personnages, les approfondit et les multiplia. Il embellit sa mise en scène et grossit sa troupe, de telle sorte que, le 19 février 1913, il annonçait une revue « majeure » au public du Nationoscope.

*La Belle Montréalaise*⁴⁸ tint d'abord l'affiche durant deux semaines consécutives avec Bella Ouellette dans le rôle titre. Le 12 janvier suivant, la pièce était reprise avec quelques modifications, et plus de succès encore, dans le même théâtre, rebaptisé Théâtre Canadien.

Fort de cette réussite, Daoust signa une deuxième oeuvre nouvelle, le 8 décembre 1913. *L'Aéroplane* remporta également un immense succès, mais son intérêt historique est moindre que celui de sa devancière, car celle-ci marque un tournant important dans l'évolution de la revue locale.

La Belle Montréalaise renouait avec les grandes productions de Dumestre et Tremblay. Elle se distinguait donc des autres revues de l'époque par sa mise en scène élaborée et résolument moderne, mais aussi par son ton et par son thème. Elle mettait en scène plus de cinquante personnages (personnalités célèbres ou types connus) et faisait de Baptiste sa figure centrale.

Comme dans *A E Ou U Hein?*, Baptiste arrive en ville en provenance de la Blette, près de Mascouche. À «Morial», il retrouve ses amis Ladébauche, rebaptisé Tit-Coq Sansette, et Victorine, la compagne de ce dernier, que Daoust affuble de ce surnom devenu célèbre, la Poune. Quant à Françoise, elle redevient la commère de ses débuts, c'est-à-dire la Belle Montréalaise. Le compère est incarné par un voyageur américain.

L'oeuvre de Daoust revêt donc un caractère d'exception puisqu'elle fixe certains personnages du genre. Comme le signale Jean Cléo Godin dans l'étude qu'il a consacrée à cette revue, toutes ces figures paraissent bien être

les premiers représentants d'une lignée de vedettes du burlesque qui illustreront, plus tard, particulièrement entre 1930 et 1950, les scènes des théâtres des variétés au Québec⁴⁹.

⁴⁸ Julien Daoust, *la Belle Montréalaise*, manuscrit dactylographié, 49 p., Fonds Daoust, doc. 103/1/13.

⁴⁹ Jean Cléo Godin, «Une belle Montréalaise en 1913», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 5, hiver-printemps 1985, p. 57.

La seule exception demeure le cas du personnage de Tit-Coq qui, comme le rappelle Godin, s'apparente plus à celui de Ti-Zoune (d'Ernest Guimond), le descendant de Baptiste et du père Ladébauche, qu'à celui du héros dramatique de Gélinas.

Si Daoust emprunta les héros de ses célèbres devanciers, perpétuant ainsi les types burlesques, il rompit radicalement avec la revue traditionnelle d'actualité. Sa démarche ressemblait donc à celle qui avait abouti à la création de *Psitt!.. Gare au trou...ble*. Mais Daoust sut éviter les erreurs de ses prédécesseurs.

Son oeuvre, en effet, négligeait le discours allusif de celle-ci et reposait, pour l'essentiel, sur la richesse colorée de ses personnages. Certes les hommes politiques (Laurier, Bourassa, Borden, Gouin) sont encore présents dans l'intrigue, mais ils y jouent un rôle tout à fait accessoire. En ce sens, on peut affirmer que *la Belle Montréalaise* pave la voie au burlesque des années 1930 à 1950, en donnant ainsi la primauté à ses propres personnages. N'oublions pas que la pratique courante de 1913 demeure la distribution par emploi, ce qui permettait à des artistes de se spécialiser dans des rôles ou dans des personnages récurrents. Ils avaient donc la possibilité de s'identifier à lui au point que le public confonde le héros dramatique et son interprète. Ceci explique que des personnages issus de la revue aient pu mener des carrières autonomes, tels Ti-Zoune, Baptiste, Ladébauche ou la Poune.

Ce contexte particulier explique également l'importance croissante, voire l'indépendance prise par les interprètes dans la genèse des revues. Ils en devinrent les créateurs à part entière, au point que, progressivement, leur contribution à la création dépassa celle des auteurs.

En 1930, ceux-ci se contentent de préparer un bref canevas, qui ressemble, à s'y méprendre, à ceux utilisés par les interprètes de la Commedia dell'Arte. L'analogie peut être poussée plus loin puisque les créateurs de la revue, qui sont aussi interprètes du spectacle, perdent progressivement leur statut particulier et leurs prérogatives. La revue devenait, pour l'essentiel, une oeuvre collective d'improvisation.

LES VÉRITABLES DÉBUTS DE LA REVUE QUÉBÉCOISE / 67

Cette tendance est très perceptible dans *la Belle Montréalaise*. Parce que Daoust connaît bien ses interprètes et parce que, au fil des ans, les personnages de la revue se sont affirmés et affinés, l'oeuvre laisse une large place à l'initiative individuelle des comédiens. Contrairement aux oeuvres de Dumestre et Tremblay, *la Belle Montréalaise*, dont nous avons le tapuscrit, ne contient presque pas de didascalies⁵⁰.

Si cette oeuvre innove sous bien des rapports, si elle rompt avec la pièce traditionnelle d'actualité, elle conserve certaines caractéristiques fondamentales du genre. Ainsi le premier tableau, qui nous présente Montréal de nuit, vu de la gare Windsor, permet le défilé habituel des citadins typiques: le voyou, le policier, le cocher, le conducteur de tramway, le «[shoe] shiner», la brute, etc. De même, l'oeuvre confronte le bourgeois citadin et artificiel à l'«habitant» authentique et «plein de bon sens»⁵¹. Cette opposition est accentuée par le même déplacement de l'action de la ville vers la campagne (au cinquième tableau qui se déroule à La Blette) que dans *A E Ou U Hein?*.

La revue comporte également les nécessaires éléments de féerie. Au troisième tableau, l'électricité entre en scène en chantant son pouvoir dans une apothéose de lumière et d'éclairs. Pendant ce temps, la Poune vante les charmes du progrès sur une bicyclette, une automobile traverse la scène et un «aéroplane grandeur nature», sillonne le ciel. Daoust utilise également un autre procédé propre à la revue, le théâtre dans le théâtre. Le second tableau est entièrement consacré à une parodie d'un genre fort populaire sur la scène du Français, le «western» ou «border drama». Cette parodie qui remporta un très vif succès, mérite qu'on s'y attarde. L'héroïne est attachée aux rails du chemin de fer lorsque le train arrive à pleine vapeur. Mais Daoust ne se contente pas de ridiculiser un genre. Sa parodie avait une autre portée.

⁵⁰ Ceci est particulièrement frappant au quatrième tableau (pp. 33-38) quand des femmes doivent parler et couvrir la voix de Baptiste sans aucun texte de l'auteur.

⁵¹ Au quatrième tableau (p. 33), M. De Lahaute, neveu montréalais de Baptiste, reçoit son oncle parmi des invités de marque: Laurier, Borden, etc.

La Poune jouait le rôle de l'héroïne malheureuse et Tit-Coq, celui du souffleur incompris. Quant au héros, c'était Baptiste. Mais Baptiste, venu à Montréal pour assister à une célèbre revue du Théâtre «Canayen», était un spectateur bien crédule. Confondu par des effets sonores et visuels particulièrement réussis, il prit le train pour un vrai train et les rails pour de vrais rails. Devant l'imminence du danger, il se précipita au secours de son amie la Poune, tandis que le bruiteur-souffleur de fortune sautait les pages et confondait les bruits.

Le numéro, assez long, constituait une charge féroce contre les mélos new-yorkais⁵², mais il attaquait également, et sans ménagement, le public francophone qui y assistait. La charge ne s'arrêtait pas là. Daoust profitait de l'occasion pour condamner, sans appel et sans pitié, tous les petits théâtres français et anglais qui présentaient des spectacles bâclés, insipides et vulgaires, et qui étaient «des nuisances à cet art noble» qu'est le théâtre.

Il y avait, latente dans cette parodie, la revendication d'un théâtre de meilleure qualité. Ce propos avait déjà été tenu par les critiques, il ne l'avait jamais été par un créateur. L'humour vitriolique de Daoust fit sûrement mal. Qu'on en juge! La Poune, qui ne sait pas son texte, tente de comprendre Tit-Coq, le souffleur, qui ne sait pas très bien lire. On comprend que ce spectacle ait séduit une large public et ait fait plaisir à la critique qui se découvrait un allié inattendu. Par son contenu, par sa mise en scène dynamique et ses réparties irrésistibles, par ses personnages chaleureux et attachants, l'oeuvre remporta d'autant plus de succès que Daoust eut l'habileté de l'émailler de propos nationalistes et patriotiques, qui redevenaient très en vogue.

Au faux critique «docteur-ès-sciences-ès-lettres» qui conseillait au compère d'aller voir les «gRRRands aRRtistes» (sic) aux théâtres anglais, Baptiste demandait :

⁵² Ici, la charge vise les mélodrames du style de *Midnight Express*, créé au Théâtre Royal le 8 mai 1885, ou de *Honeymoon Express* qui remporta un énorme succès, avec Al Jolson en vedette, au Princess, la semaine du 1^{er} décembre 1913.

C'est-y le monde que vous soignez ou ben les animaux?⁵³

À l'Américain, qui déclarait à la commère :

Je ne retournerai chez moi qu'après vous avoir explorée
entièrement,

la Belle Montréalaise répondait:

Il y a des choses, chez moi, qu'il ne faut pas toucher.

L'AMÉRICAIN

Quelles sont ces choses?

LA COMMÈRE

Notre langue,
Notre foi [...] ⁵⁴.

On ne s'attendait pas à cela.

Et les artistes français, que Daoust trouvait bien envahissants, n'échappèrent pas non plus à l'ironie cinglante de Tit-Coq. Daoust ne se faisait pas d'amis!

Ainsi, pendant que Fréjust, Christe, Robi, Rad et Val, perpétuaient l'humour parisien dans des revues d'actualités qui se ressemblaient beau-

⁵³ Julien Daoust, *la Belle Montréalaise*, op. cit., p. 22.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 14.

70 / L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

coup, Daoust donnait à la revue un nouvel élan. Après Durantel et les Delville, après Tremblay et Dumestre, il marquait d'une troisième pierre l'histoire de la revue locale. En 1913, le burlesque québécois était né.

Rémi Tourangeau

Des éducateurs à l'avant-garde du théâtre québécois

DANS son ouvrage *Aspects de la littérature québécoise*, Guy Robert souligne avec raison que «le théâtre québécois, durement anathématisé par le clergé, sera en partie réhabilité par d'autres éléments cléricaux»¹. L'histoire de ce théâtre renferme en effet de nombreux exemples qui illustrent cette affirmation. Depuis les origines du pays, il s'est toujours trouvé des clercs pour développer l'art de la scène sous les formes les plus diverses. Qu'il s'agisse d'écriture, de mise en scène ou de critique, le clergé s'est souvent impliqué dans un grand nombre d'activités théâtrales. Certains critiques ont souligné à juste titre cet apport appréciable des prêtres québécois dans les milieux scolaires ou paroissiaux².

Mais parmi les «éléments cléricaux» dont parle Robert, il se trouve des éducateurs qui ont largement contribué à l'essor du théâtre de chez nous. Nous voulons parler des religieux et des religieuses implantés un peu partout au Québec et voués à toutes sortes d'oeuvres d'éducation. Ces gens n'ont cessé d'exercer la pratique théâtrale comme instrument de pédagogie et d'éducation de la foi, aussi bien dans l'enseignement et la prédication que dans les services hospitaliers ou paroissiaux.

Leur contribution importante dans plusieurs secteurs de la production théâtrale reste pourtant mal connue de la critique et du public. Jusqu'ici, il faut le dire, les chercheurs sont loin d'avoir exploré toutes les avenues

¹ Guy Robert, *Aspects de la littérature québécoise*, Montréal, Éd. Beauchemin, 1970, p. 75.

² Notamment, Baudouin Burger, Jean-Marc Larrue, Jeanne Corriveau, Anne Caron, René Pageau, Jean Laflamme, Louis-Philippe Poisson et Rémi Tourangeau. Voir Pierre Lavoie, *Pour suivre le théâtre au Québec*, Montréal, IQRC, 1985.

de ce chantier d'étude et d'avoir analysé la réelle portée d'une telle collaboration dans l'évolution du théâtre québécois. Les quelques études sur le sujet ne rendent pas compte de l'ampleur des réalisations sur les plans synchronique et diachronique et se limitent à examiner par bribes quelques modes de participation de clercs et de religieux. Ainsi, certains ouvrages généraux s'en tiennent à souligner l'apport de religieux au théâtre collégial³. D'autres plus spécialisés développent rapidement la nature des activités théâtrales de clercs bien identifiés⁴. D'autres enfin insistent sur le problème de la censure cléricale diamétralement opposé à la question qui nous occupe⁵. Aucune étude ne présente une synthèse de la contribution particulière des Pères, des Frères et des Soeurs dans le jeu de l'histoire et de l'évolution du théâtre au Québec.

Le présent article n'a certes pas la prétention de combler cette lacune. Il cherche néanmoins à mieux situer l'action de nos éducateurs religieux face à des modes précis d'implication dans le théâtre amateur et professionnel. À cet égard, le théâtre de collège est sans doute toujours apparu comme un excellent laboratoire de productivité. Depuis longtemps considéré comme «l'affaire du clergé», il est apparu une sorte de territoire choyé du théâtre amateur où se perpétuait, selon Béraud, «le goût de l'art dramatique comme instrument de culture et moyen de maintenir à la

³ Voir, en particulier, Baudouin Burger, *l'Activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal, Québec, Éd. Parti Pris, 1974; Jean-Marc Larrue, *le Théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1981; Jeanne Corriveau, *Jonathas du R.P. Gustave Lamarche et le théâtre collégial*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1965; Louis-Philippe Poisson, *les Compagnons de Notre-Dame ou 50 ans de théâtre*, Trois-Rivières, Les Nouveaux Compagnons, 1980; Collaboration, *le Théâtre canadien-français*, Archives des lettres canadiennes, t.V, Montréal, Fides, 1976.

⁴ Par exemple, Gilberte Tremblay-Sarthou, *Laurent Tremblay, dramaturge canadien-français*, mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, UQTR, 1978; Anne Caron, *le Père Emile Legault et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1978.

⁵ Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *l'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979; Michel Bellefleur, *l'Église et le loisir au Québec avant la Révolution tranquille*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1986.

langue son prestige et sa pureté»⁶. Mais il existe d'autres lieux d'expérimentation, hors des frontières des collèges, où ces mêmes éducateurs ont accompli une admirable performance, principalement les églises et les sanctuaires, les hôpitaux et les centres sportifs, les parcs publics ou les sites montagneux. Tous ces endroits et d'autres encore ont permis à plusieurs religieux de donner un prolongement à leur travail déjà amorcé et, souvent, de se hausser à un niveau professionnel. Notamment, ils leur ont ouvert les possibilités de parfaire une forme de spectacles à grand déploiement plus précisément appelés les «jeux scéniques»⁷. Ce genre particulier de manifestations, surtout développé à partir des années de la crise économique, illustre bien le dynamisme et l'originalité des religieux en matière de théâtre. Ayant pris l'ampleur d'un véritable phénomène, il peut, à notre avis, rendre compte du rôle déterminant et avant-gardiste de bon nombre d'éducateurs. Dans les limites de notre étude, il serait intéressant d'examiner les niveaux d'implication de ces agents là où ils ont donné leur pleine mesure et de cerner leur contribution réelle dans la dynamique de la production théâtrale québécoise.

1. LE RENOUVEAU APPORTÉ PAR LES CLERCS RÉGULIERS DANS LE THÉÂTRE COLLÉGIAL

Les premiers terrains d'essai où les éducateurs religieux s'impliquent entièrement sont sans doute les collèges et les couvents. C'est là précisément qu'ils investissent le maximum de leurs énergies et de leurs talents pour solidifier et améliorer les bases du théâtre amateur. Soucieux d'enseigner les règles élémentaires de l'art dramatique, les clercs

⁶ Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1958, p. 17.

⁷ Désignés plus généralement comme «jeux théâtraux» ou spécifiquement comme «jeux dramatiques», ils sont essentiellement conçus pour des scènes intérieures ou extérieures et ils comportent des éléments formels stables: narrateur et/ou meneur de jeu, figurants et/ou acteurs, chant et/ou musique, chorégraphie, chœurs, etc.

réguliers y font leur marque. Leur contribution la plus loitaine et la plus modeste remonte au XVII^e siècle, alors que quelques religieux introduisent de petits spectacles dramatiques dans les programmes. Mais elle se fait surtout sentir à partir du milieu du XIX^e siècle, à l'époque de l'arrivée des nouvelles communautés religieuses. Ces dernières, surtout installées à Montréal et dans les centres périphériques de la ville, relancent la coutume des séances dramatiques introduite par les Jésuites, les Sulpiciens et le clergé séculier, dans les collèges et séminaires d'avant 1832. De plus en plus à la direction de maisons d'enseignement, religieux et religieuses poursuivent tout au long du XIX^e siècle une tradition théâtrale déjà un peu fragile. En dépit de nombreux obstacles (incompréhension de certains supérieurs à l'égard du théâtre, contrôle clérical exercé par le haut clergé, maintien des considérations inégales des collèges et des couvents, etc.), ils arriveront à maintenir annuellement une production théâtrale assez régulière. Au XX^e siècle, ils se lanceront dans cette entreprise de renouveau théâtral dont parle Émile Legault, c.s.c., dans ses *Confidences*.

Le renouvellement du répertoire

Quelques études récentes nous permettent maintenant de mieux évaluer ce travail de renouveau opéré par les congrégations religieuses⁸. En particulier, les travaux de Jeanne Corriveau sur le théâtre de collège constituent un point de départ pour trouver la part d'innovation et d'originalité du théâtre dans les maisons d'enseignement administrées par des religieux⁹. Les données fournies apportent une meilleure connaissance des répertoires de pièces jouées dans les collèges pour garçons. Ajoutées

⁸ Notamment, celles de Jeanne Corriveau, «Le théâtre collégial au Québec. L'apport de Gustave Lamarche», dans *le Théâtre canadien-français*, Archives des lettres canadiennes, t. V, Montréal, Fides, 1976, pp. 169-201; Id., *Jonathas [...]*, op. cit.; René Pageau, *Gustave Lamarche, poète dramatique*, Québec, Éd. Garneau, 1976; Anne Caron, *le Père Emile Legault et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1978; Rémi Tourangeau, *le Théâtre à Nicolet*, Trois-Rivières, Éd. Cédoleq, 1981; Id., *125 ans de théâtre au Séminaire de Trois-Rivières*, Trois-Rivières, Éd. Cédoleq, 1985.

⁹ Voir son mémoire précité.

à nos propres données sur les autres collèges fondés avant 1965¹⁰, elles nous font constater une nette supériorité quantitative et qualitative des oeuvres jouées dans les collèges et séminaires dirigés par les Pères. Ainsi, les collèges Sainte-Marie, Saint-Laurent, Bourget de Rigaud et le Séminaire de Joliette, respectivement régis par les Jésuites, les Pères de Sainte-Croix et les Clercs de Saint-Viateur, se classent au premier rang au point de vue du nombre de créations théâtrales et des conditions favorables de production¹¹. Le choix des oeuvres, le nombre de régisseurs ou de directeurs de théâtre et la qualité des scènes et des salles sont des facteurs qui concourent à favoriser l'essor du théâtre dans ces institutions. Là plus spécialement, un certain travail de redressement et de renouvellement commence dès le début du XX^e siècle, alors que le théâtre de collège en général est justement qualifié de «genre discrédité»¹². Il s'accroît considérablement au début des années 1930, suivant la ligne de pensée de l'Encyclique *Divini Illius Magistri* de Pie XI¹³. Des promoteurs plus connus comme Émile Legault, c.s.c., et Gustave Lamarque, c.s.v., vont donner le branle à ce théâtre et lui apporter un style rajeuni qui répond à des droits de la poésie. Avec d'autres religieux et religieuses, ils vont changer du tout au tout l'aspect physique et intellectuel de ce théâtre de collège.

Ce mouvement, favorisé par le dynamisme des Compagnons de Saint-Laurent à Montréal et des Paraboliers du Roi à Joliette, ne tarde pas à se répandre dans d'autres collèges et couvents à cause d'une qualité certaine du répertoire et de la mise en scène. À partir de 1931, les oeuvres de clercs québécois, jointes à celles de Ghéon, de Copeau et de Chancerel,

¹⁰ Il s'agit des collèges québécois dont on trouvera la liste dans Claude Galarneau, *les Collèges classiques au Canada français*, Montréal, Fides, 1978.

¹¹ Ainsi, on peut établir le nombre d'oeuvres différentes suivant pour le Collège Bourget (430), le Collège Sainte-Marie (357), le Séminaire de Joliette (211), etc. Ces chiffres tiennent compte des proportions quant au nombre et à la durée des collèges régis par des prêtres séculiers et réguliers.

¹² Voir Lionel Groulx, «Un théâtre populaire», dans *Almanach de la langue française*, Montréal, Éd. A. Lévesque, 1923, p. 266.

¹³ *Lettre encyclique sur l'éducation chrétienne de la jeunesse*, Montréal, Apostolat de la Presse, 1958, p. 40.

font leur entrée sur les scènes collégiales. Elles rendent plus varié et plus opulent le répertoire des décennies suivantes. Des auteurs aussi importants que Sophocle, Maeterlinck, Rutebeuf, Musset et Arnoux sont joués dans leur version intégrale. Des oeuvres comme *le Miracle de Théophile*, *l'Oiseau bleu* et *Huon de Bordeaux* s'imposent à l'attention de la critique théâtrale. Et, fait à souligner, les religieux n'hésitent pas à introduire dans les répertoires des oeuvres au goût du jour dont les premières à Paris précèdent de quelques années seulement¹⁴. Incontestablement, ce répertoire renouvelé entre 1930 et 1965 est révélateur d'une volonté de faire neuf et d'une certaine forme d'avant-gardisme.

Le perfectionnement de la mise en scène et de la scénographie

Ce caractère de nouveauté est encore plus marqué au niveau de la mise en scène et de la scénographie. Ces éléments indispensables du spectacle sont l'objet d'une étude approfondie dans plusieurs collèges du Québec. Par exemple, à Montréal, à Rigaud et à Joliette, plusieurs clercs dont Émile Legault, c.s.c., Georges Saint-Aubin, c.s.c., Georges-Henri d'Auteuil, s.j., Paul Bélanger, s.j., Wilfrid Corbeil, c.s.v., et Antonin Lamarche, c.s.v., réalisent des exploits sans précédent dans l'art de mettre en espace les éléments d'interprétation scénique. Leurs initiatives axées sur la formation d'acteurs, la mise en accord des composantes de la représentation et l'originalité des décors ont de quoi étonner lorsqu'il s'agit de rendre, avec des garçons seulement, des oeuvres aussi difficiles que *l'Annonce faite à Marie*, *le Soulier de satin*, *Oedipe-roi* ou *Antigone*. Il suffit de consulter la documentation filmique et iconographique de l'époque pour se rendre compte du professionnalisme de ces metteurs en scène¹⁵. Les classiques ou les oeuvres d'auteurs chrétiens, mis en scène

¹⁴ Notons, en particulier, *le Village des miracles* (1953) de Gaston-Marie Martens joué un an plus tôt au Studio des Champs-Élysées de Paris, *Tête d'or* (1937) de Paul Claudel ou *Madame Capet* (Marie-Antoinette) (1944) de Marcel Maurette représenté à Paris, sept ans plus tôt.

¹⁵ Par exemple, on peut consulter aux archives des Clercs de Saint-Viateur les photographies et les films des oeuvres réalisées par Wilfrid Corbeil, c.s.v., entre 1930 et 1949, et par Antonin Lamarche, c.s.v., de 1940 à 1965.

DES ÉDUCATEURS À L'AVANT-GARDE DU THÉÂTRE / 77

par ces leaders religieux, acquièrent cette mise en évidence du sens dont parle Stanislavski, grâce à l'utilisation de techniques d'avant-garde (musique instrumentale, cinéma, etc.). De telles innovations donnent des résultats tangibles au point qu'en 1959, le Festival d'art dramatique de l'Est du Québec vient couronner la vie théâtrale chez les étudiants. Elles inspirent aussi plusieurs autres metteurs en scène, de Gilles Prévost à Jean-Pierre Ronfart, qui ont fait leur marque au Gesù, au Monument national, à la Comédie canadienne ou au Rideau vert.

2. LE DYNAMISME DES COMMUNAUTÉS RELIGIEUSES DANS LE THÉÂTRE POPULAIRE

La fondamentale entreprise de changement dans les orientations du théâtre collégial fait peu à peu disparaître les frontières du milieu étudiant pour s'ouvrir directement sur la scène publique. Elle conduit plusieurs religieux et religieuses à se lancer dans une action plus exigeante encore du théâtre éducatif. En effet, ce théâtre populaire leur offre une belle occasion d'exploiter la formule des spectacles à grand déploiement. À leurs yeux, les jeux scéniques apparaissent l'instrument tout désigné pour enseigner l'histoire et inculquer le goût du vrai et du beau. Aussi, certains d'entre eux sauront les utiliser à bon escient, les adapter aux circonstances précises et les parfaire sans cesse. Mais au départ, il faut s'interroger sur leur fréquence d'utilisation.

Une récente enquête scientifique menée auprès de l'ensemble des communautés religieuses du Québec¹⁶ fournit là-dessus des données fort révélatrices. Les résultats obtenus, quoique encore partiels, permettent non seulement de déceler l'importance numérique de ces spectacles et de mesurer assez bien le degré d'implication des religieux, mais aussi d'évaluer une certaine part d'innovation sur le plan de l'écriture et de la

¹⁶ Cette enquête, entreprise depuis septembre 1985 par un groupe de chercheurs de l'UQTR, a été conduite systématiquement auprès de 77 communautés de Frères, de Soeurs et de Pères dont 56 ont jusqu'ici répondu à nos questionnaires.

mise en scène. Un tableau préliminaire des représentations¹⁷ fait état de 35 communautés de Frères, de Soeurs et de Pères directement concernés par les jeux scéniques et établit à quelque 300 le nombre de textes écrits par ces religieux, surtout entre 1930 et 1960¹⁸. En bonne partie signalés dans une étude déjà publiée¹⁹, ces jeux englobent diverses catégories de spectacles historiques et religieux donnés à différentes occasions²⁰. Leur présentation structurale assez homogène quant aux éléments scéniques mis en place ne comporte pas moins des traits d'originalité permettant de définir leurs particularités.

L'apport des Frères enseignants dans les spectacles historiques

L'originalité première de tous ces jeux réside d'abord et avant tout dans la multiplicité des formes de spectacles allant du simple chœur parlé aux jeux choraux les plus complexes. Chaque communauté religieuse privilégie des genres qui se recoupent ou se complètent selon la nature des contenus et des thèmes abordés. Ainsi, un premier groupe de religieux, les Frères enseignants, se singularisent en exploitant surtout la formule des spectacles historiques présentés tantôt sous la forme d'épopées et tantôt sous la forme d'allégories.

Au moins 15 religieux provenant de 7 communautés développent ce style dans une quarantaine de spectacles différents²¹. Le prétexte des

¹⁷ Ce tableau encore incomplet ne fournit pas le nombre précis de représentations pour chaque spectacle.

¹⁸ Ce nombre correspond à l'ensemble des documents déposés dans nos archives. Notons aussi que ce chiffre tient compte des jeux de toutes catégories, publiés ou non, et plus précisément répartis entre 1897 et 1986.

¹⁹ Rémi Tourangeau et Marcel Fortin. «Le Phénomène des pageants au Québec», *Histoire du théâtre au Canada*, vol. 7, n° 2, 1986, pp. 215-238.

²⁰ Rappelons les occasions les plus fréquentes: congrès eucharistiques, jubilé de paroisses et de villes, anniversaires de maisons d'enseignement, de communautés religieuses, de fondateurs et de saints.

²¹ Parmi les 7 communautés impliquées dans ces jeux, notons surtout les Frères chez les Clercs de Saint-Viateur, les Frères des Écoles Chrétiennes, les Frères de l'Instruction Chrétienne, les Frères Maristes et les Frères du Sacré-Coeur.

anniversaires de fondateurs et de communautés religieuses sert plus que n'importe quelle autre occasion à utiliser l'un ou l'autre genre. Des hommes illustres revivent sur scène avec plus ou moins de relief grâce à l'écriture dynamique d'un Armand-J. Morin, c.s.v., d'un Cyrille Côté, f.é.c., d'un Roland Bourassa, f.m., ou d'un Conrad Crépeau, f.i.c. En exploitant parfois adroitement l'espace textuel et le temps de la fiction, ces religieux réussissent une dramatisation plutôt épique des figures de leur fondateur: le Père Louis Querbes, Jean-Baptiste de la Salle, Jean-Marie de la Mennais et Joseph-Benoît-Marcellin Champagnat²². D'autres Frères comme Léo Bonneville, c.s.v., Alfred Plourde, f.é.c., et surtout Roch-Jean Tellier, c.s.v., misent davantage sur des éléments scéniques et scénographiques pour introduire dans un même spectacle tous les événements marquants de leur communauté. Les tableaux vivants de leurs jeux à grand déploiement²³ deviennent des signes de la réalité représentée qui concourent à faire entrer les spectateurs dans une fiction certaine.

Mais à côté du sujet des fondateurs et des communautés, le thème de l'histoire régionale retient l'attention de quelques dramaturges et metteurs en scène qui font figure de proue dans le groupe des Frères. Raphaël-François, f.é.c., et Dominique Campagna, s.c., entre autres, sauront cultiver, à des époques différentes, de nouvelles qualités des espaces scéniques. Leurs nombreux spectacles, plus naturalistes que symbolistes²⁴, apparaissent des réalisations théâtrales de bon goût qui reproduisent, transposent ou stylisent les faits historiques par le truchement des effets scéniques ou la magie des décors et des costumes.

²² Voir surtout *Rêves d'apôtres, Si le grain de blé... Épopée Lasallienne, Par elle, il édifia malgré eux, le Jeu du vicaire de LaValla et Choeur parlé en l'honneur du vénérable de la Mennais*.

²³ Selon l'ordre des auteurs cités: *le Jeu des cent ans retrouvés* (1947), *Épopée lorettaine* (1963), *Pageant du Collège Saint-Joseph de Berthierville* (1948).

²⁴ Nous pensons surtout à des oeuvres comme *Âmes héroïques* (1921), *Tragédie acadienne* (1922) du Frère Raphaël-François ou au *Pageant de Saint-Valère* (1961) et au *Pageant de Saint-Patrice de Tingwick* (1963) du Frère Campagna.

L'examen des oeuvres permet de dépister le caractère d'originalité de tous les auteurs mentionnés. Selon les genres de spectacles élaborés, ces religieux peuvent être considérés comme d'habiles utilisateurs de l'espace théâtral. Malgré une faible quantité de jeux et une qualité inégale de production, ils contribuent à développer un certain type de spectacles historiques que d'autres se chargeront de parfaire.

La contribution des Soeurs éducatrices dans les spectacles religieux

Les religieuses accomplissent justement ce travail de perfectionnement en développant davantage les possibilités et les ressources de l'écriture dramatique et scénique. Elles utilisent la même formule de spectacles que les Frères mais elles y ajoutent toute une panoplie de variations plus ou moins mystiques. Par là, elles arrivent à présenter la plupart de leurs jeux sous la forme d'évocations lyriques et symboliques.

Une vingtaine de congrégations et d'ordres oeuvrant dans les services d'enseignement ou d'hospitalisation cherchent ainsi à adapter cette forme de spectacles en de nombreuses reprises. Réparties dans toutes les régions du Québec, près de 60 religieuses ne produisent pas moins de 140 jeux à des occasions particulières de leur apostolat²⁵. Qu'il s'agisse de célébrer les fêtes des saints ou d'illustres personnages, qu'il s'agisse aussi de souligner l'anniversaire de leur maison d'enseignement, de leur communauté ou de leur paroisse, elles trouvent tous les prétextes pour élaborer des spectacles religieux ou historiques qui ont parfois beaucoup de panache.

Notre tableau des jeux répartis par catégories de circonstances de représentation est assez éloquent. Une bonne moitié du corpus de textes regroupe des spectacles directement reliés aux anniversaires de communautés ou d'oeuvres apostoliques²⁶ et vise la presque totalité des commu-

²⁵ Ce nombre ne tient pas compte des dizaines de petits jeux présentés sous la forme de sketches, de dialogues ou de monologues.

²⁶ Ces spectacles sont répartis de la façon suivante: maisons d'enseignement ou hôpitaux: 34; fondateurs et communautés: 32.

nautés (17/20). L'autre moitié des textes et des scénarios englobe surtout des jeux franchement religieux dédiés à la Vierge et aux saints²⁷. Pour leur part, les Soeurs de la Congrégation de Notre-Dame, de la Charité de Québec et des Saints Noms de Jésus et de Marie donnent le ton en créant à elles seules près de 70 jeux. Les autres communautés, telles les Ursulines, les Augustines, les Soeurs de Sainte-Croix et les Soeurs de la Charité d'Ottawa²⁸, se partagent des jeux montés à l'occasion d'événements religieux ou d'anniversaires de paroisses. Parmi ces événements, il faut surtout retenir l'année de la béatification de Marguerite Bourgeoys (1950) et l'Année mariale (1954) qui donnent naissance à une vingtaine de grands jeux sur la sainte ou la Vierge²⁹. En particulier, les Filles de la sagesse, les Filles de Jésus et les Soeurs du bon pasteur de Québec, à l'instar des Soeurs de la Congrégation de Notre-Dame et des Soeurs de la charité d'Ottawa, vont reproduire de tels modèles sur scène dans le cadre de fêtes particulières ou de congrès.

Cette imposante production, complétée par des spectacles épisodiques créés par d'autres religieuses³⁰, constitue une vaste fresque aux cent tableaux divers où agissent de grandes figures mystiques et historiques. Marie de l'Incarnation et Marie Trichet, Anne-Marie Rivier et Marie Fitzbach, Mère Mallet et Mère Marie-Rose, ne sont que quelques-unes des fondatrices représentées sur scène. Des oeuvres comme *les Messagers évangéliques* (1947) de Roseline Gagné, c.s.c., et Marie-Rose Pauzé, c.s.c., *la Joie parfaite de Marguerite Bourgeoys* (1953) de Marguerite Desrosiers, c.n.d., ou le *Pageant historique du centenaire de l'arrivée des Soeurs*

²⁷ 14 jeux seulement portent sur l'histoire des paroisses.

²⁸ Il faudrait citer 11 autres communautés impliquées dans ces types de jeux. Voir note 30.

²⁹ On peut aussi dénombrer actuellement une cinquantaine d'autres jeux de moindre importance sur ces deux saintes, écrits par les religieuses.

³⁰ Notamment, les religieuses des communautés suivantes: Présentation de Marie, Notre-Dame du Saint-Rosaire, Assomption de la Sainte-Vierge, Soeurs Grises de Montréal, Servantes de Notre-Dame, Reine du Clergé, Soeurs de Sainte-Anne, Servantes du Sacré-Coeur de Marie, Augustines de la Miséricorde de Jésus, Petites Franciscaines de Marie, Saint-Joseph de Saint-Vallier et Religieuses hospitalières de Saint-Joseph.

Grises à Nicolet 1886-1986 de Cécile Girardeau, s.g.m., réussissent assez bien à magnifier un Basile Moreau, une Marguerite Bourgeoys ou une Marguerite d'Youville. D'autres oeuvres d'importance dues à la plume de Marie-Louise Guay, s.g.c., mieux connue sous le nom de Soeur Paul-Émile, de Thérèse Lambert, c.n.d., de Liliane Héroux, s.c.q., et de Marie-Anne Morin, s.c.q., complètent cette liste de fondateurs, de saints ou de personnages historiques.

Les traits caractéristiques de la plupart des oeuvres viennent surtout de leur dramatisation plutôt lyrique où l'écriture dramatique joue un rôle important. À ce stade, le travail dramaturgique des Soeurs repose moins sur l'espace théâtral, comme chez les Frères, que sur le temps de la fiction et sur une mise en relation des contextes. Son originalité consiste précisément à relier la narration, le chant et la musique à un même univers dramatique religieux ou profane. L'introduction de déclamations, de poèmes et de récitatifs, entrecoupés de chants, de choeurs et de pièces musicales, permet souvent de créer un pouvoir d'illusion particulier. Cette manière de structurer les oeuvres caractérise d'emblée l'apport des religieuses aux jeux scéniques. Mais les initiatives de ces dernières sont surtout centrées sur la recherche d'un certain mysticisme à travers des spectacles historiques foncièrement religieux.

Les Pères au centre du théâtre populaire et de spectacles spirituels

Le travail de perfectionnement effectué par les religieuses sera poursuivi par un groupe de huit communautés cléricales, avec une recherche de l'esthétique théâtrale beaucoup plus poussée. Engagés dans des oeuvres aussi variées que l'enseignement, la prédication, le service liturgique dans les paroisses et les sanctuaires, les Pères ont de multiples motifs d'expérimenter la plupart des formes de jeux scéniques et dramatiques. Leurs premières initiatives coïncident avec le mouvement du théâtre chrétien amorcé au début des années 1930 et font corps avec les grands moments de la vie liturgique. Ils savent ainsi apporter une dimension à la fois spirituelle, surnaturelle et mystique au théâtre populaire. Surtout considérés comme des activités para-liturgiques, les jeux scéniques deviennent des instruments efficaces pour développer les thèmes les plus divers sur l'Ancien et le Nouveau Testament, la vie de la

Vierge et des saints, la dévotion à saint Joseph ou le culte de l'Eucharistie. Une telle orientation contribue à modifier sensiblement le fond et la forme des spectacles à grand déploiement appelés tantôt mystères, miracles et jeux choraux, tantôt paraboles, féeries épiques et fantaisies religieuses. Conséquemment, elle permet aussi de repenser sérieusement la nature des spectacles édifiants, traités sur un mode lyrique, allégorique ou symbolique.

Les quelques vingt instigateurs de ce nouveau style de spectacles proviennent de congrégations et d'ordres tels les Clercs de Saint-Viateur, les Pères de Sainte-Croix, les Eudistes, les Oblats de Marie-Immaculée, les Pères du Saint-Sacrement, les Franciscains, les Capucins et les Jésuites. Leur production dramatique, constituée de dramaturgies et de créations théâtrales, représente près de 120 jeux historiques, bibliques et religieux. Elle affiche cependant une forte inégalité quant aux sujets choisis. Environ 80% des textes portent exclusivement sur des sujets religieux centrés sur la Bible, la liturgie, la dévotion aux saints et à l'Eucharistie. Les autres textes sont d'ordre historique et ont trait à des jubilé sacerdotaux ou à des anniversaires de maisons d'enseignement et de paroisses³¹.

Cette productivité textuelle et scénique est largement attribuable aux Clercs de Saint-Viateur, aux Pères de Sainte-Croix et aux Pères du Saint-Sacrement. Chacune de ces trois communautés bénéficie d'instigateurs de première importance: les Pères Gustave et Antonin Lamarche, c.s.v., les Pères Émile et André Legault, c.s.c., et les Pères Robert Godard, s.s.s., et Louis-Philippe Audet, s.s.s., etc. Leurs oeuvres monopolisent presque 75% de la production totale des jeux historiques et religieux. Le principal mérite de ces chefs de file a bel et bien consisté à améliorer la situation du théâtre amateur hors des murs des collèges. Profitant au maximum d'événements aussi ponctuels que les anniversaires de villes ou de paroisses, les congrès religieux nationaux et diocésains, les rassemblements d'associations catholiques (J.A.C., J.O.C., J.É.C., etc.), ils n'hésitent pas à

³¹ Ces textes sont surtout écrits par les Pères Adé Hubert, c.j.m., Jean-François Reynaud, o.f.m. cap., Paul-Eugène Trudel, o.f.m., et Laurent Tremblay, o.m.i. Soulignons que ce dernier a réalisé 23 pageants historiques.

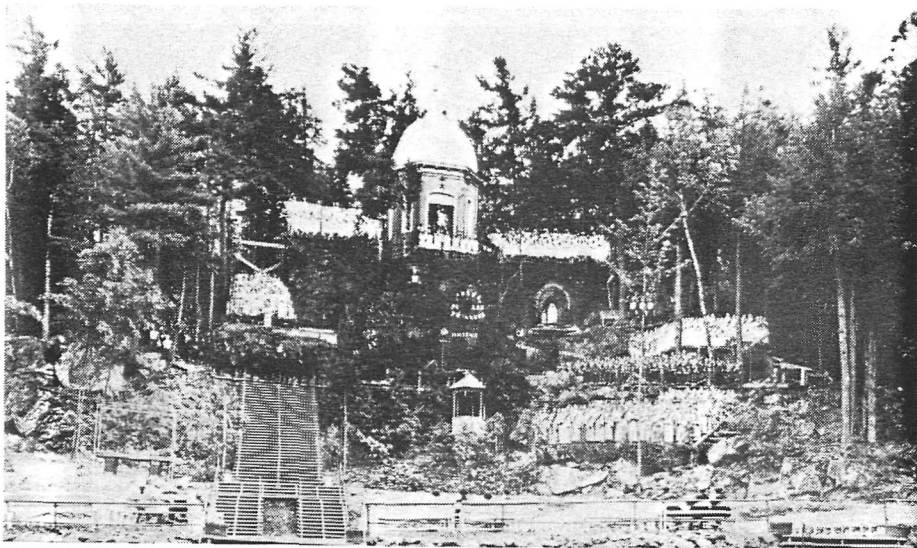
populariser un théâtre plus « parlé » que livresque dans des lieux stratégiques soigneusement choisis. Par le biais de grands spectacles en plein air ou d'intérieur, ils arrivent à entraîner de vastes publics devant les parvis d'églises ou les reposoirs, sur les terrasses ou sur les montagnes, dans les arénas, les stades ou les colisées. Certains accomplissent ce tour de force en commençant d'abord avec les jeux d'auteurs étrangers. Un Émile Legault, par exemple, met en scène les oeuvres de Louis Barjon, s.j., et de Henri Ghéon avant de diriger ses propres créations. Des spectacles comme le *Jeu de Notre-Dame*, *Celle qui la porte fit s'ouvrir*, le *Jeu de Saint-Laurent du fleuve* ou le *Noël sur la place* connaissent un succès sans précédent entre 1937 et 1945. Interprétées par les Compagnons de Saint-Laurent avec le *Mystère de la messe* et le *Mystère du feu vivant*, ces oeuvres contribuent, au dire de Omer Héroux, à déclencher « une révolution dans l'ordre théâtral »³². Elles s'avèrent en tout cas, pour ce metteur en scène, une bonne rampe d'essai pour monter *la Passion* (1950) d'André Legault ou ses propres jeux: *Premiers gestes* (1953), le *Grand Attentif* (1955-1957) et *Kermesse des anges et des hommes* (1959). De tels spectacles réalisés de main de maître sont fort bien reçus de la critique et du public³³. Ils attirent près de 100 000 spectateurs aux endroits suivants: Aréna du Collège de Saint-Laurent, Oratoire Saint-Joseph, Palais Montcalm de Québec, Palais du commerce de Montréal et Colisée de Québec³⁴. En outre, l'exceptionnel jeu eucharistique de Robert Godard, s.s.s., *Pêcheurs d'hommes*, représenté en plusieurs versions entre 1949 et 1959, fournit une série de spectacles grandioses dont la popularité ne semble jamais avoir été égalée avant les années 1960. Ce jeu habilement monté lors de 12 congrès eucharistiques provinciaux et devant près de 500 000 personnes³⁵ montre jusqu'où peut aller la performance de ces prêtres en pleine époque de triomphalisme clérical.

³² Omer Héroux, «Après Ghéon?...», dans *Programme-souvenir des compagnons*, 1942, p. 10.

³³ Voir, par exemple, les nombreuses critiques dont la liste figure dans *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, t. III, Montréal, Fides, 1982.

³⁴ À lui seul, le *Grand attentif* attire 42 000 personnes en août et octobre 1955 et en mai 1957.

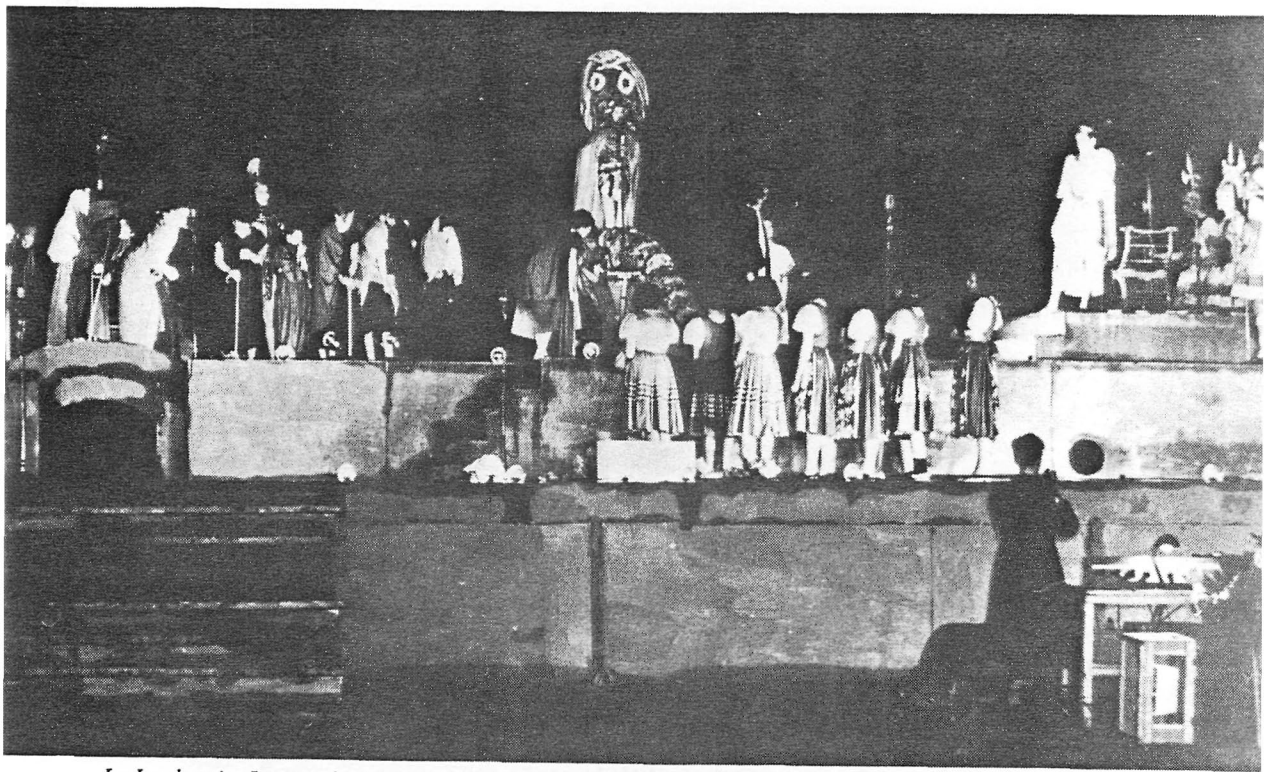
³⁵ L'auteur lui-même a fait cette évaluation au cours d'une entrevue qu'il nous accordait en juillet 1987.



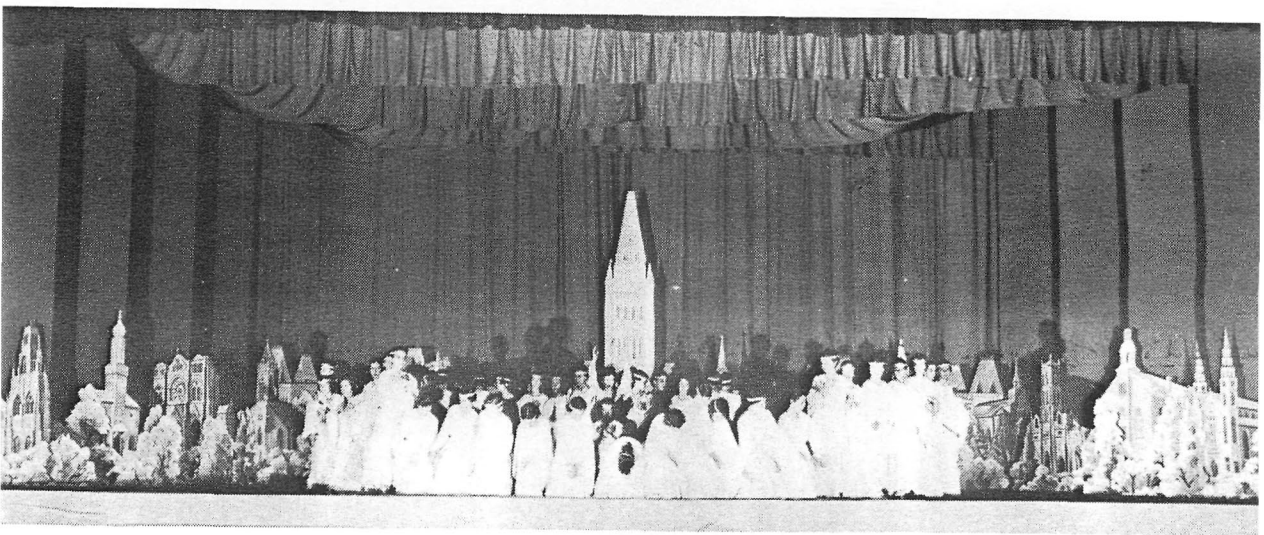
La Défaite de l'Enfer, jeu choral du Père Gustave Lamarche, c.s.v., représenté au sanctuaire Notre-Dame-de-Lourdes, Rigaud. Les chœurs. (Archives des Clercs de Saint-Viateur, Outremont.)



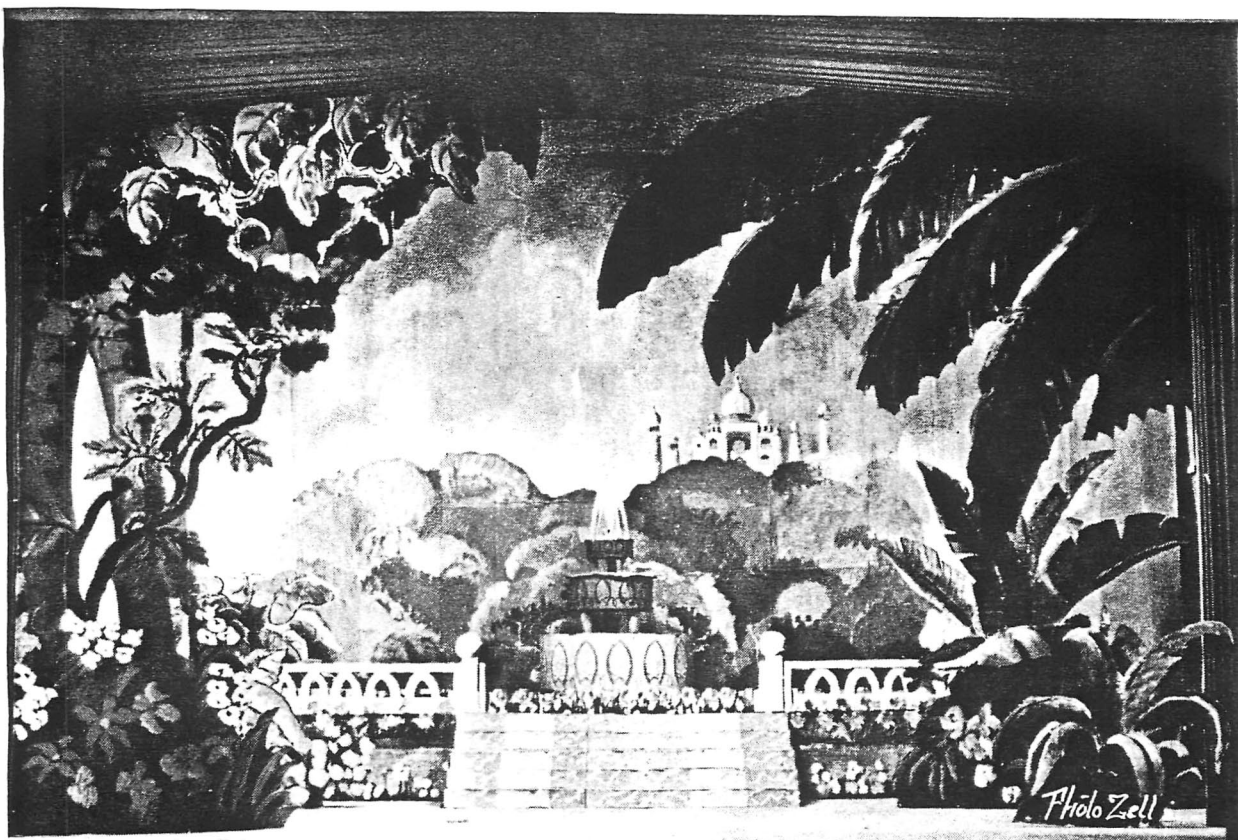
Le Pageant de la Vierge Marie (Mariae Glorïae) d'Arthur Charlebois, mis en scène dans la cathédrale de Saint-Hyacinthe par Laurent Tremblay, o.m.i., en 1953. (Photo: Studio Alain, Montréal.)



Le Jeu de saint Laurent du fleuve de Henri Ghéon, représenté par les Compagnons de Saint-Laurent, à Montréal, en 1938. (Archives de la Congrégation de Sainte-Croix, Montréal.)



Celle qui d'un océan à l'autre étend son manteau, jeu de Soeur Paul-Émile, s.g.c., représenté au Congrès marial national, à Trois-Rivières, en 1954. (Archives des Oblats de Marie-Immaculée, Cap-de-la-Madeleine.)



«Le jardin», décor conçu pour *la Fille du sultan*, spectacle mis en scène par le P. Antonin Lamarche, c.s.v.

Grands noms religieux du renouveau théâtral



Père Émile Legault, c.s.c.
(1906-1983)



Père Gustave Lamarche, c.s.v.
(1895-1987)



Père Aurèle Levac, c.s.v.
(1916-1969)



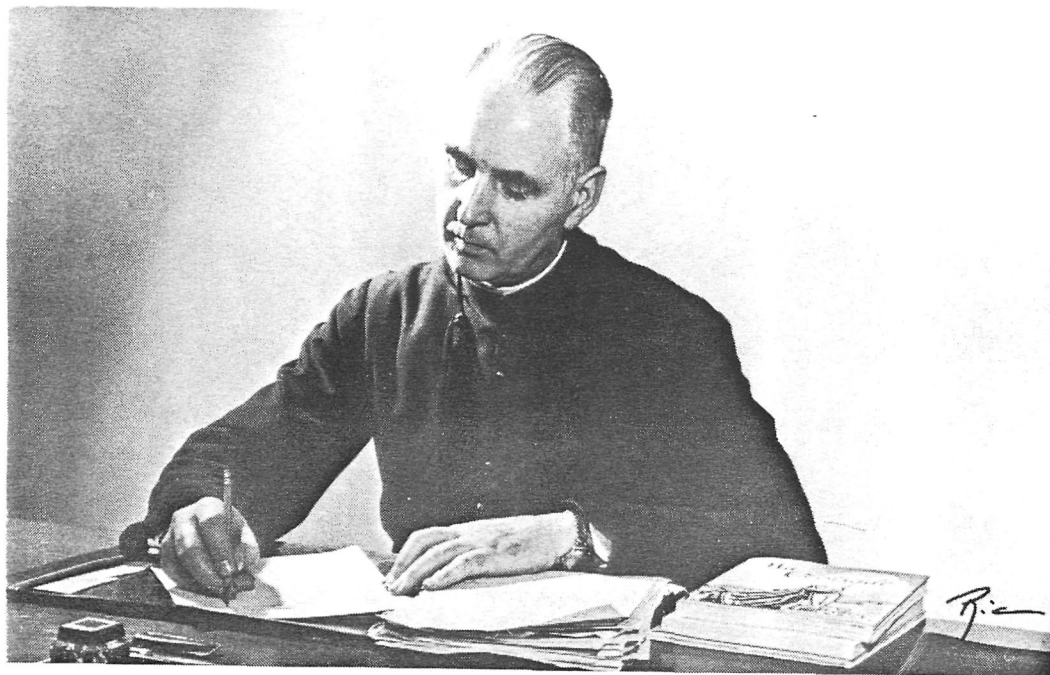
Père Lorenzo Gauthier, c.s.v.
(1892-1955)



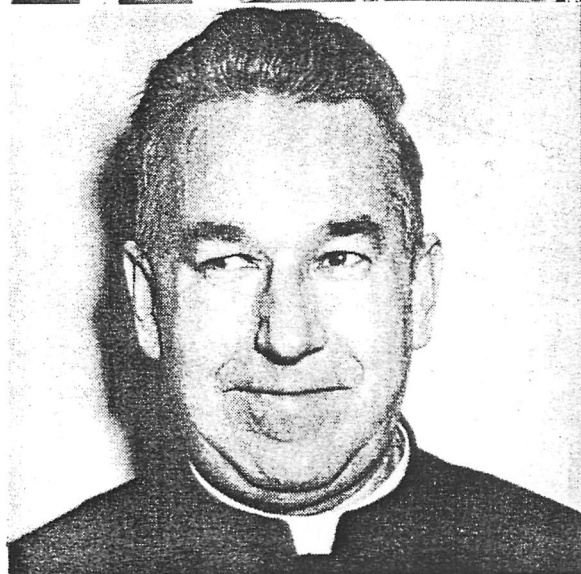
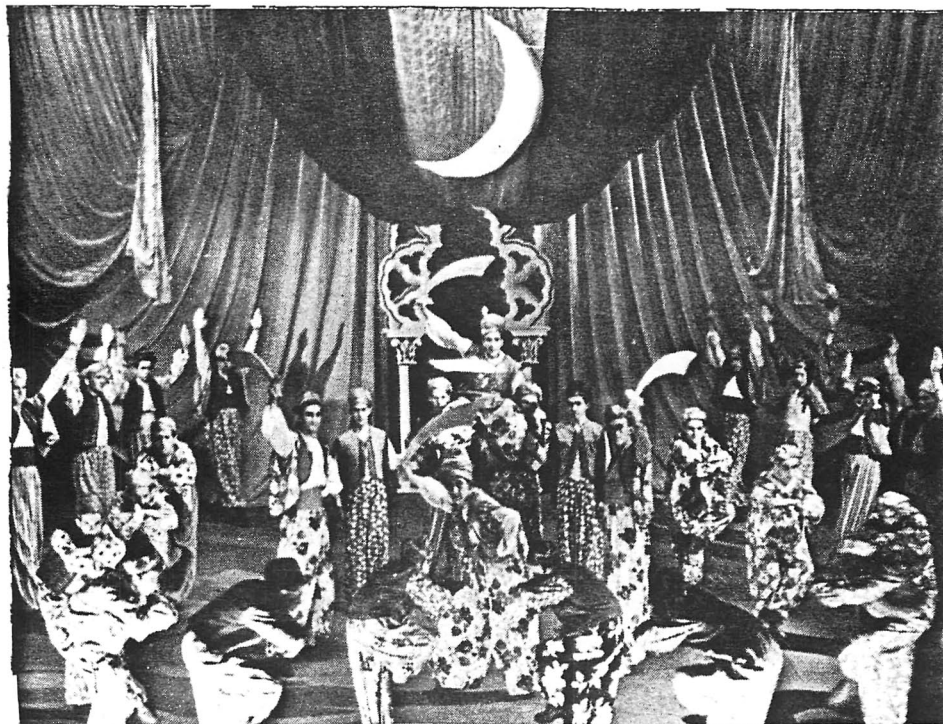
Soeur Marie de Saint-Louis, r.s.r. (Elda Jean)
(1894-1968)



Soeur Paul-Émile, s.g.c.
(1885-1971)



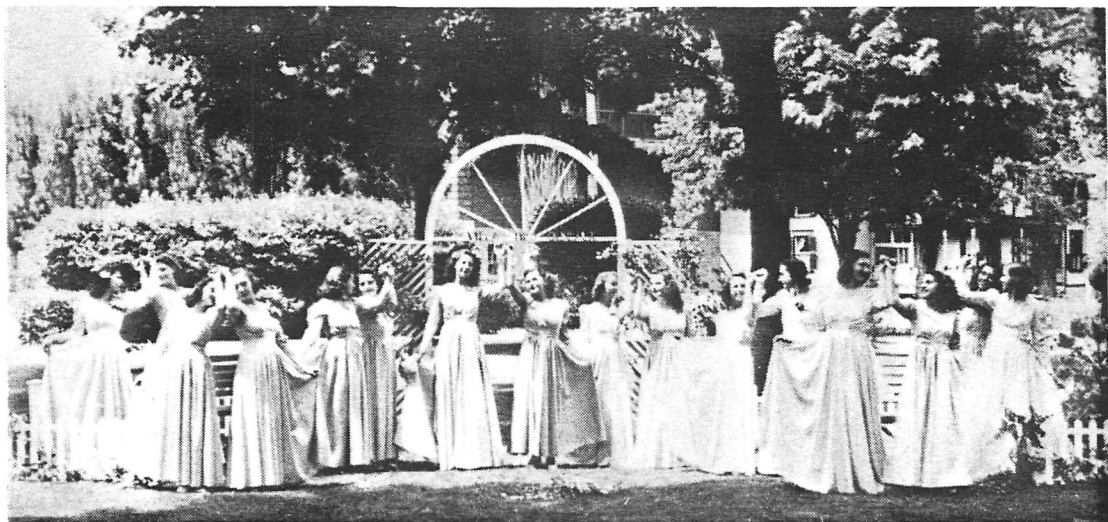
Père Laurent Tremblay, o.m.i.
(1905-)



Le Père Antonin Lamarche, c.s.v. (à gauche), a signé plusieurs mises en scène de grand talent au profit de divers spectacles, dont certaines oeuvres de son frère, le Père Gustave Lamarche, c.s.v. (à droite). Sa réalisation de la «turquerie», dans *le Bourgeois Gentilhomme* de Molière (en haut), révèle chez lui un goût presque wagnérien dans l'interprétation des classiques, qu'il a toujours cherché à faire déborder de leurs cadres traditionnels.



*Jonathas, drame biblique du Père Gustave Lamarche, c.s.v., représenté au Collège Bourget, Rigaud, en 1937.
(Archives des Clercs de Saint-Viateur, Outremont.)*



*Concert d'oiseaux, jeu de Soeur Marie de la Providence, c.s.c., représenté à Saint-Laurent, en 1949.
(Archives des Soeurs de Sainte-Croix, Montréal.)*



(Ci-contre:) *Le Mystère de la Messe* de Henri Ghéon, représenté par les Compagnons de Saint-Laurent, à Montréal, en 1940. (Archives de la Congrégation de Sainte-Croix, Montréal.)



(En bas:) *Pêcheurs d'hommes* du Père Robert Goddard, s.s.s., représenté au Congrès eucharistique de Thetford Mines, en 1955. (Archives de la Congrégation de Sainte-Croix, Montréal.)

Tous ces spectacles, et combien d'autres encore³⁶, apportent incontestablement un renouveau scénique par les voies de la foi et de l'art. Ils viennent non seulement corriger la situation d'un certain théâtre profane, mais aussi changer la conception du théâtre populaire maintenant proche des origines du peuple et des rites de cérémonies religieuses. Le plus souvent conçus comme du théâtre d'Église et d'Évangile, ils comportent tout un ensemble d'éléments scéniques soigneusement étudiés et théâtralisés. Ainsi, la féerie des décors et des costumes, l'imposante distribution de figurants et de chœurs, la mise en place de jeux et de danses et l'utilisation de techniques de mise en scène parfois sophistiquées, constituent autant d'aspects révélateurs du bon goût et du savoir-faire de ces Pères. Mais le véritable apport de ces dramaturges et metteurs en scène a été d'adapter des sujets historiques et religieux dans le sens d'une interprétation nouvelle des faits et d'une mise en espace originale. C'est bien par la transposition des écritures qu'ils ont réussi à mettre en accord toutes les composantes de leurs représentations, de façon à créer des spectacles globaux et communautaires.

Cette remarquable contribution des Pères, jointe à celle des Frères et des Soeurs, nous permet d'apprécier, à divers niveaux d'implication, le travail soutenu et continu de ces religieux. Elle peut aussi souligner le caractère novateur et parfois audacieux de leurs expériences théâtrales. Tout spécialement, leur entreprise de restauration du théâtre éducatif, opérée dans toutes les classes de la population, met en relief le dynamisme de ces éducateurs. On l'a constaté, des traits d'originalité et d'avant-gardisme se détachent en filigrane pour chacun des groupes, mais ils sont loin de fournir un tableau complet de l'apport des éducateurs religieux dans le théâtre de collège ou le théâtre populaire. Pour évaluer à une juste mesure l'action contributive des communautés et pour cerner plus en profondeur la part révolutionnaire d'une telle action, il importe de considérer dans la dernière partie de notre étude l'implication exceptionnelle des Clercs de Saint-Viateur dans l'histoire des jeux scéniques au Québec.

³⁶ Nous pensons surtout à ceux des Pères Gustave et Antonin Lamarche, c.s.v., dont on parlera plus loin.

3. L'AVANT-GARDISME DES CLERCS DE SAINT-VIAEUR

Cette communauté, depuis longtemps considérée à l'avant-garde de l'éducation et de la culture québécoise³⁷, apparaît une instigatrice de premier plan dans l'art scénique. Déjà reconnue par sa participation aux autres arts (chant, musique, peinture, sculpture et architecture, etc.)³⁸, elle ne cessera de favoriser et de promouvoir les diverses formes de théâtre. Elle se taillera ainsi une place d'honneur au chapitre des innovations théâtrales. Une analyse comparative des données recueillies quant à la quantité et la qualité des réalisations situe ces clercs au premier rang des communautés religieuses québécoises. Sans conteste, plusieurs de ses religieux se classent parmi les éducateurs les plus rénovateurs du théâtre québécois. Tout spécialement voués à la liturgie et à l'enseignement de la doctrine chrétienne, ils conçoivent le théâtre un peu à la manière des premiers Jésuites du pays, comme un moyen de «créer une forme d'éducation destinée à former la volonté, la conscience, les moeurs et la raison»³⁹. Aussi vont-ils chercher à favoriser l'art dramatique dans leurs activités apostoliques.

Ce qui frappe pourtant, c'est moins la quantité de leurs oeuvres⁴⁰ que le caractère novateur de leurs productions dans plusieurs secteurs de

³⁷ Arrivés au Québec en 1847, les Clercs de Saint-Viateur fondent plusieurs collèges classiques et autres écoles et instituts spécialisés. Notamment, il se font connaître dans la population par des ouvrages scolaires et diverses revues littéraires, artistiques et scientifiques.

³⁸ À titre d'exemples, mentionnons dans l'ordre: Louis Vadeboncoeur, Roland Brunelle, Lucien Bellemare et Fernand Lindsay, Wilfrid Corbeil, Maximilien Boucher et Joseph Michaud.

³⁹ Voir Baudouin Burger, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁰ Voir François Prud'homme, *les Publications des Clercs de Saint-Viateur*, Montréal, les Cahiers du Regroupement des archivistes religieux, no 1, 1984, pp. 43 et 54. Cet ouvrage fait état de 21 religieux impliqués dans le théâtre et porte à 114 le nombre de leurs dramaturgies élaborées pour les scènes collégiales ou publiques. Ce nombre ne comprend pas que des jeux scéniques.

l'activité théâtrale. Des signes d'avant-gardisme, surtout présents dans leurs écrits ou leurs mises en scène, apparaissent d'abord dans le théâtre des collèges qu'ils dirigent⁴¹. Les répertoires de leurs plus grandes maisons de formation comprennent sans doute, comme dans d'autres collèges, les meilleurs auteurs classiques, mais aussi plusieurs oeuvres authentiques ou adaptées par les religieux eux-mêmes. En particulier, à partir des années 1870, des opérettes de belle composition sur la Confédération ou sur les oeuvres de Joseph Marmette font leur apparition sur les scènes de ces collèges⁴². Auteur prolifique d'une quinzaine de créations⁴³, le poète et musicien Moïse-Joseph Marsile, c.s.v., commence à se signaler au tournant du siècle avec ses pièces musicales étayées de danses et de chœurs. Sur ses traces, le Père Lorenzo Gauthier, un fervent du scoutisme, assure une production d'oeuvres originales aux collèges de Joliette et de Rigaud⁴⁴. Ces deux devanciers de l'écriture théâtrale laissent place à plusieurs dramaturges Clercs de Saint-Viateur qui, de 1930 à 1965, s'imposeront comme des innovateurs dans le théâtre collégial et le théâtre populaire.

Des innovateurs du théâtre historique et religieux

C'est précisément en 1931, l'année du centenaire de leur communauté que ces dramaturges passent à l'action et produisent leurs premiers jeux

⁴¹ Notamment les collèges de Joliette, de Rigaud, de Beauharnois et de Matane.

⁴² Mentionnons, entre autres, les oeuvres suivantes: *le Chevalier de Mornac* (1879) du Père Joseph-Antoine Charlebois et *François de Bienville* (1881) du Père Moïse-Joseph Marsile.

⁴³ Outre son *Lévis ou Abandon de la Nouvelle-France* (1902), il crée entre 1898 et 1917 de nombreuses opérettes en vers anglais dont *The Conversion of Ireland* (1898), *The Children Crusade* (1899), *The Young Martyrs* (1900), *If I Were A King* (1902), *St. Columbkil* (1902), *St. Patrick* (1902), *The First Knight* (1917).

⁴⁴ Mentionnons *l'Autre départ ou le Déserteur* (1927 et 1932), *l'Associé de Brucy* (1933) et *la Grande Aventure* (1939).

scéniques destinés aux collèges⁴⁵. Pour mettre en scène leur patron, Viateur, ou leur fondateur, le Père Louis Querbes, un premier groupe de Pères modifient quelque peu la structure traditionnelle du drame en y insérant des tableaux entrecoupés de morceaux de chants ou de musique. Les Pères Dominique Charette, Paul-Émile Farley, Antonin Lamarche et les futurs Pères Armand-J. Morin, Arthur Coulombe et Eucher Lefebvre, commettent ainsi quelques oeuvres marquées d'un style particulier qui concilie à la fois les qualités du drame et du jeu⁴⁶. Ils innovent à leur manière une forme de spectacles qui sera souvent reprise et perfectionnée par d'autres religieux.

Un autre moment marquant, le centenaire de l'arrivée des Clercs de Saint-Viateur au Canada, en 1947, donne à des religieux Pères et Frères l'occasion de perfectionner ces spectacles historiques. En cette circonstance, quelque quinze Clercs de Saint-Viateur sont mis à contribution pour réaliser avec faste et déploiement le grandiose *Pageant du centenaire du Séminaire de Joliette* dirigé par le Père Wilfrid Corbeil, c.s.v., et réalisé par Gérard Vleminckx⁴⁷. Ce «spectacle d'une beauté incomparable», au dire de Gérard Fecteau, constitue à notre avis le plus grand jeu scénique de collège jamais donné avant 1950. L'agencement de la narration et des tableaux, de la musique de scène du Père Roland Brunelle et des chorégraphies de Morenoff en fait une réalisation si imposante que la critique en parlait comme d'une oeuvre de spécialistes⁴⁸.

⁴⁵ Par exemple, on peut souligner les jeux du Frère Armand-J. Morin: *l'Épreuve suprême, Rêves d'apôtres, Catholique et patriote*.

⁴⁶ En particulier, *Vision et réalisation* (Charette), *Vers le désert* (Farley) et surtout *la Vie croyante du Père Querbes* (Coulombe, Lefebvre et Lamarche).

⁴⁷ Représenté à 4 reprises devant des dizaines de milliers de spectateurs, le spectacle est donné dans la cour du séminaire. Il se présente comme une fresque animée par 500 figurants avec un grand déploiement de tableaux vivants et de ballets, rehaussés d'une chorale mixte de 300 voix et d'un orchestre symphonique de 75 musiciens.

⁴⁸ Rappelons qu'en mai 1948, le Frère Roch-Jean Tellier, c.s.v., réalise à Berthierville un autre pageant moins grandiose, mais d'une aussi belle qualité: *Pageant du centenaire du Collège Saint-Joseph de Berthierville*.

Mais les Clercs de Saint-Viateur se montrent plus spécialistes encore dans la catégorie des spectacles religieux. Entre 1930 et 1960, ils réalisent une dizaine de spectacles majeurs sur le seul sujet de la Vierge. Le premier jeu marial *le Gémissement de la colombe* (1937) de Gustave Lamarche, c.s.v., coïncide avec le 50^e anniversaire du sanctuaire Notre-Dame-de-Lourdes de Rigaud et sera suivi de trois autres jeux du même auteur: *la Défaite de l'enfer* (1938), *Notre-Dame des Neiges* (1942) et *Notre-Dame de la Couronne* (1947). Lucien Desbiens du *Devoir* voit justement dans ces sortes de célébrations para-liturgiques une «initiative pour rénover chez nous le théâtre en le dépaganisant». Mais il y a plus. Ces spectacles religieux, aux formes épiques ou féeriques, s'avèrent une première initiative pour modifier complètement la structure traditionnelle du spectacle à grand déploiement. La formule de leur représentation sera à nouveau repensée quelques années plus tard. En 1954, année de la proclamation du dogme de l'Immaculée-Conception, les nouvelles oeuvres de Lamarche, *le Triomphe de Marie*, *Regina Mundi* et *Tu es toute belle* ont un air de modernité et ajoutent une autre sensibilité à l'éclat des spectacles. Elles ont un effet d'entraînement auprès des Pères André Dagenais et Wilfrid Laurier qui, en l'année du centenaire des apparitions de Lourdes (1958), réalisent avec une certaine audace leurs jeux marials *Reine de lumière* et *le Jeu de l'Immaculée*. Ce dernier jeu en particulier, conçu comme un spectacle stéréophonique fort complexe, fait la transition entre *la Fée des étoiles* (1947) du Père Aurèle Levac et le spectacle son et lumière *Notre-Dame de Lourdes de Rigaud, 1874-1974* (texte de Claude Lacombe)⁴⁹ et indique clairement les étapes d'évolution du jeu scénique religieux chez les Clercs de Saint-Viateur.

À côté des oeuvres élaborées sur saint Viateur et sur la Vierge, quelques religieux produisent des jeux bibliques qui font revivre tour à tour des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. En marge du Père Gustave Lamarche, deux fervents adeptes de ce style de jeux, les Pères Aurèle Levac et Armand Morin tentent des essais qui méritent d'être signalés. Le premier, auteur de drames historiques⁵⁰ et d'un jeu épique

⁴⁹ Ce spectacle est donné dans la montagne de Rigaud depuis 1974.

⁵⁰ Mentionnons ses 3 drames représentés en 1947: *Ô Canada, terre de nos aïeux*, *l'Héroïne de Verchères* et *l'Appel de la race*.

sur *la Chanson de Roland* (1948), réussit assez bien avec ses jeux bibliques *Joseph vendu par ses frères* (1943) et *l'Enfant prodigue* (1945), deux spectacles musicaux souvent représentés par les Jeunes laurentiens ou les Jeunes chevaliers de la Vierge⁵¹. Le second auteur, régisseur de théâtre au Collège Bourget de Rigaud, produit, entre autres, des jeux en langue anglaise fort applaudis: *God Dies For Man* (1957) et *The Three Young Men In The Furnace* (1958).

Par leurs oeuvres, ces éducateurs-écrivains apparaissent à leur manière des innovateurs discrets dans la production dramatique viatorienne. Leurs jeux religieux en particulier, structurés à partir de techniques modernes, contribuent à changer le style d'écriture et de traitement dramatique des jeux traditionnels présentés à la manière des *Jeanne d'Arc* de Barbier ou des *Saül* d'Alfiéri. L'introduction de tableaux vivants, de chants adaptés, de musique instrumentale et même de danseurs donne une composition intéressante par rapport à la continuité de l'action et à la multiplicité des lieux répartis sur une même scène. De telles particularités, que l'on retrouve moins accentuées dans d'autres jeux sur saint Viateur ou sur la Vierge, annoncent les débuts d'une nouvelle ère dans l'histoire des jeux scéniques au Québec.

Des maîtres de l'écriture dramatique et scénique

Mais, curieusement, cette ère de renouveau est déclenchée beaucoup plus tôt par deux maîtres de l'écriture dramatique et scénique, les Pères Gustave et Antonin Lamarche. Ces géants des jeux scéniques québécois, arrivés sur les scènes collégiales dès les années 1930, vont transformer complètement la nature et l'esprit des spectacles à grand déploiement. Nourris des principes de Copeau, de Ghéon et de Claudel, ils instaurent un nouveau règne des jeux historiques et religieux qui modifie sensiblement les diverses perceptions que l'on pouvait avoir du théâtre chrétien. Ils apportent à cette forme de spectacles tantôt spirituels et tantôt mystiques une dimension poétique.

⁵¹ Deux troupes fondées par lui qui s'exécuteront à Beauharnois ou à Lachute.

Pionnier dans ce sens d'une renaissance théâtrale, Gustave Lamarche est le premier à mettre ses oeuvres sous le signe de la poésie. Ce souffle poétique commande l'esprit de tout son univers dramatique et révèle jusque dans la structure de ses jeux son originalité et son avant-gardisme. Celui-ci s'exprime d'abord dans le langage neuf de ses quelques cinquante oeuvres théâtrales et plus particulièrement de ses nombreux jeux choraux religieux ou historiques⁵². Ses grandes fresques nationales et spirituelles réalisées entre 1930 et 1965 telles *Celle-qui-voit* (1939), *Notre-Dame de la Couronne* (1947) ou *la Passion de Jean le Baptiste* (1965), portent la marque d'une écriture artaudienne qui réussit à recréer le langage un peu à la façon de Beckett ou de Ionesco. Les formes révolutionnaires de plusieurs autres jeux (mélange des genres, des arts, etc.) permettent justement à cet auteur de jouer sur les effets de langage par l'utilisation de techniques d'avant-garde. S'il est considéré comme le premier dramaturge québécois à introduire de la musique dans les drames et des chœurs d'orchestre (orchestre humain) dans les jeux, les miracles et les mystères⁵³, il est aussi le premier à renouveler le personnage biblique et historique de manière à transfigurer les faits d'histoire par l'utilisation d'éléments visuels qui suggèrent un mode métaphysique et surnaturel⁵⁴. Ces initiatives suffisent, selon nous, pour dire avec René Pageau que Gustave Lamarche est à la fois promoteur, devancier et maître d'une écriture dramatique⁵⁵.

Ces traits du poète dramatique se retrouvent peut-être plus prononcés encore chez le Père Antonin Lamarche, au niveau de l'écriture scénique et de la mise en scène. Le rôle considérable que cet artiste joue au Québec entre 1940 et 1967 tient, comme chez son frère, à ses

⁵² Pour la liste complète, voir René Pageau, *op. cit.*, pp. 227-228. On peut déceler environ 20 jeux qui correspondent à notre définition.

⁵³ L'auteur lui-même parle de cette innovation.

⁵⁴ Cette nouveauté correspond à l'idée exprimée par Léonard C. Pronko: «Des diverses techniques utilisées par l'avant-garde, la plus frappante est peut-être celle qui consiste à se servir d'éléments visuels concrets pour suggérer une tendance métaphysique». Voir *Théâtre d'avant-garde*, Paris, Denoël, 1963, p. 245.

⁵⁵ René Pageau, *op. cit.*, pp. 7-10, 193-209.

innovations théâtrales. Après avoir été le premier à faire jouer Claudel au Canada⁵⁶, il crée, soit dans les collèges, soit dans les arénas, une dizaine de ses oeuvres à partir de 1943⁵⁷. Ayant déjà fait les mises en scène de *Notre-Dame de la Couronne* et le *Pageant du Séminaire de Joliette* (1947), il s'est acquis une bonne renommée. Mais il donne le meilleur de lui-même dans ses propres jeux scéniques qui n'ont pas leur pareil jusqu'ici. La création magistrale de ses premiers spectacles au Collège Bourget de Rigaud et au Séminaire de Gaspé révèle assez tôt la maîtrise de cet artiste. *Mozart*, *Beethoven*, *Blanche-Neige* et *la Lutte avec l'Ange* ne manquent pas d'étonner les habitués du théâtre, tant la présentation esthétique repose sur un art savamment réfléchi. Mais c'est surtout dans l'organisation des Festivals gaspésiens de Matane (1964-1966) qu'il se fait remarquer comme une âme d'artiste et un mélomane averti. Avec *Schubert* et la reprise de *Mozart* et du *Jeu de la croix de Gaspé*, il atteint le sommet de son art qui, à l'époque, était pressenti comme la recherche d'une perfection scénique assez inusitée.

L'éventail des spectacles d'Antonin Lamarche, tout comme ceux de Gustave Lamarche, déjà riches par leur contenu, offrent sûrement de nombreuses qualités formelles quant à l'écriture dramatique et à l'interprétation de la mise en scène. La lecture qu'on peut en faire, compte tenu de l'époque, des circonstances et du public, nous pousse à croire que peu de jeux d'inspiration historique ont été composés ou représentés avec autant de soin esthétique et de perfection. De fait, en prenant tout le recul voulu par rapport à l'ensemble de la production théâtrale des religieux en général et des Clercs de Saint-Viateur en particulier, il nous faut constater que ces deux maîtres s'inscrivent comme d'authentiques avant-gardistes dans l'histoire du spectacle à grand déploiement.

⁵⁶ Dès 1937, il monte *Tête d'or* puis *l'Annonce faite à Marie*, *le Soulier de satin* et *le Chemin de la croix* qu'il représente à plusieurs reprises. Voir Viateur Beaupré, *Biographie du P. Antonin Lamarche, c.s.v.*, Matane, [s.é.], 1971, 24 p.

⁵⁷ Mentionnons *Beethoven* (1943, etc.), *Mozart* (1945, etc.), *Blanche-Neige* (1948, etc.), *la Lutte avec l'ange* (1949), *le Jeu de l'Ave Maris Stella* (1955), *Jeu de la croix de Gaspé* (1959) qui devient *Gaspésie immortelle* (1965) et *Schubert* (1964).

Vers un questionnement

La présente synthèse sur ce genre particulier de spectacles permet de situer l'oeuvre des éducateurs religieux dans la vaste production théâtrale québécoise et de mieux en apprécier la valeur et la portée. L'examen plus approfondi du théâtre collégial et du théâtre populaire fournit un bilan significatif des niveaux d'implication chez trois groupes de religieux. Étroitement reliée au mouvement du théâtre chrétien des années 1930, cette forme de théâtre éducatif met en relief la contribution plus accentuée de quelques communautés religieuses dont les Clercs de Saint-Viateur.

Le sujet des jeux scéniques que nous avons privilégié comme indice de cette contribution ne rend pas compte cependant de toutes les formes d'implication des religieux dans les diverses sphères de l'activité théâtrale. À commencer par la nature des spectacles retenus: la sélection rigoureuse des oeuvres examinées, surtout limitée aux jeux historiques et religieux, enlève du poids à l'étendue de participation de l'ensemble des communautés religieuses. Le fait d'ignorer plusieurs autres catégories de jeux centrés sur des thèmes socio-culturels ou économiques⁵⁸ rend forcément incomplète notre analyse de l'implication des Pères, des Frères et des Soeurs. Il faut dire aussi que le seul domaine des spectacles à grand déploiement ne peut décrire cet apport multiforme dans sa totalité. Que ce soit comme écrivains, metteurs en scène, régisseurs de théâtre, directeurs de troupes ou critiques, plusieurs clercs ou religieux auront l'occasion de s'impliquer dans d'autres spectacles plus modestes qu'il

⁵⁸ Notamment une dizaine de jeux radiophoniques sur les mystères bibliques et plusieurs jeux scéniques présentés sous la forme de messes dialoguées ou de prières scéniques. En particulier, nous avons fait abstraction des jeux qui traitent des mouvements religieux, des associations culturelles et sociales ou des familles. Dans une taxinomie typologique des spectacles, il faudrait tenir compte des jeux sur les scouts, les jécistes, les jocistes, etc.

importerait de mentionner. Ainsi, dès le XIX^e siècle, des religieux comme Stanislas Brault, o.m.i., Édouard Hamon, s.j., ou Alphonse-Stanislas Roberge, f.é.c., s'adonnent, à l'exemple de plusieurs clercs séculiers⁵⁹, à l'écriture théâtrale et à la mise en scène. Les répertoires de pièces de collèges et de couvents foisonnent de comédies, de drames, de tragédies et d'opérettes écrits ou adaptés par des éducateurs intéressés à la vie théâtrale. Sur un autre plan, celui de la formation théâtrale dans les milieux scolaires ou paroissiaux, soulignons l'action positive des fondateurs de troupes et de cercles dramatiques qui a ouvert les voies aux troupes professionnelles⁶⁰. Il faudrait aussi mettre l'accent sur le dynamisme des religieux en matière d'enseignement et de recherche, canalisé par de nombreuses conférences et publications⁶¹. Toutes ces formes de participation ont permis de valoriser notre théâtre et d'entreprendre un réel travail d'éducation.

Une telle initiative développée par une soixantaine de religieux et de religieuses dans le seul domaine des jeux scéniques est un indicateur tout à fait valable pour déceler le rôle prédominant que plusieurs ont joué dans l'histoire et l'évolution du théâtre québécois. Ainsi, leur remarquable production dramatique et scénique permet en effet de mesurer leur degré de participation par rapport à celle des clercs séculiers et des laïcs. Elle est sans doute axée sur les spectacles historiques et religieux, mais cette spécialité n'est pas exclusivement le fait des religieux. Plusieurs dizaines de prêtres séculiers et de laïcs ont aussi réalisé ces genres de spectacles à grand déploiement⁶². Mais l'originalité première des religieux

⁵⁹ Mentionnons surtout les abbés Joseph-Camille Caisse, Sylvio Corbeil, Jean-Baptiste Proulx, Hospice-Antelme Verreau.

⁶⁰ À titre d'exemple, soulignons la longue direction des Compagnons de Notre-Dame (1920-1958) par les Pères Franciscains de la paroisse Notre-Dame-des-Sept-Allégres de Trois-Rivières.

⁶¹ Notons en particulier les articles et le grand nombre de conférences sur le théâtre des Pères Émile Legault, Gustave Lamarche et Georges-Henri d'Auteuil, publiés respectivement dans les *Cahiers des Compagnons*, les *Carnets Viatoriens* et *Relations*.

⁶² Nos recherches actuelles portent à plus de 100 le nombre de jeux réalisés par des prêtres et des laïcs de toutes professions.

a bel et bien été de relier ces spectacles au jeu social des rites et des cérémonies religieuses de façon à théâtraliser et à sacraliser l'histoire.

En particulier, cette théâtralisation d'événements profanes et religieux, qui fait jouer l'élément visuel de la scène et la mise en situation des discours, s'avère un excellent instrument d'interprétation scénique. Son utilisation plus fréquente à partir des années 1950 n'est pas à négliger dans l'histoire des spectacles au Québec. Pour nous, elle sert moins à mettre en évidence un message idéologique ou la qualité esthétique d'un message, souvent absente dans certains jeux, que le discours d'un médium de théâtralisation. C'est justement par cela que le corpus des jeux scéniques prend son importance puisqu'il s'inscrit dans l'espace de ce « langage concret, matériel et solide » dont parle Artaud. Rassemblant tous les éléments du spectacle total, ces jeux scéniques offrent des pistes de recherche intéressantes pour étudier une forme de sociabilité spontanée qui ferait découvrir un visage particulier de la fête populaire comme célébration. Examinés dans la perspective de la sociologie critique, ils deviennent des lieux privilégiés d'analyse de la culture populaire et du déploiement de l'imaginaire social. Un peu à la manière des fêtes populaires elles-mêmes, ils sont ces « types idéaux, historiques et construits » décrits par Marcel Rioux⁶³ propres à exprimer la logique du besoin et la dynamique du désir d'une société en transformation. C'est dans ce sens qu'il serait profitable d'analyser les sources, les orientations et les modes de réalisation du modèle de la fête populaire proposé par des types de fêtes comme ceux des spectacles à grand déploiement. Une telle approche fournirait les données requises d'un questionnement sur la modernité de nos auteurs religieux et dévoilerait peut-être d'autres formes d'avant-gardisme d'une entreprise qui a imposé une nouvelle sensibilité.

⁶³ Voir Marcel Rioux, « Fête populaire et développement de la culture populaire au Québec », *Loisir & société*, « Culture populaire, culture de masse », vol. IV, no 1, printemps 1981, pp. 55-79.



Le Pageant de la Vierge Marie (Mariae Glorïae) d'Arthur Charlebois, mis en scène par Laurent Tremblay, o.m.i., à Arthabaska, en 1953.



«La Pastorale», scène de *Beethoven*, spectacle écrit et réalisé par le P. Antonin Lamarche, c.s.v., au Collège Bourget de Rigaud, en 1943.

NOTE DE RECHERCHE

François Baby

Téléromans: personnages et dialogues¹

AU COURS de ses 35 ans d'existence, la télévision québécoise a développé une formule très particulière d'émissions dramatiques, les téléromans, qui sont devenus avec le temps un véritable genre télévisuel distinct. Constitués de séries de courtes émissions dramatiques hebdomadaires et construites de façon particulière, ils sont étalés sur une ou plusieurs saisons. À cause de leur très grande popularité et de l'importance qu'on leur a accordée dans les grilles-horaires, elles ont profondément marqué le développement de la télévision québécoise. Certaines de ces séries ont fait les belles heures de notre télévision. À Radio-Canada: *la Famille Plouffe*, *le Survenant*, *Cap-aux-sorciers*, *les Belles Histoires des pays d'en haut*, *la Pension Velder*, *Septième nord*, *Rue des Pignons*, *Terre humaine*, *le Temps d'une paix*. Pour la chaîne privée TVA: *Cré Basile*, *Symphorien*, *les Berger*, *le Clan Beaulieu*, *Peau de banane*.

Les téléromans ont longtemps été l'apanage exclusif de Radio-Canada, dans la mesure où cette société a exercé, de 1952 à 1961, un monopole sur la télévision québécoise. Cette forme d'émission constituait un élément si important de sa programmation que, à part quelques exceptions, elle a mis régulièrement à l'horaire deux, trois, voire même jusqu'à quatre nouveaux téléromans par année². On dit par exemple, que certains épisodes des *Belles Histoires des pays d'en haut* attiraient jusqu'à 3.5 millions de spectateurs et spectatrices³. C'était évidemment au temps où

¹ Cet article est tiré d'une communication faite à un colloque conjoint des Associations AQEC et CFSA.

² Voir note 14. Voir aussi l'annexe A.

³ P. Richard, *25 ans de télévision au Québec*, Montréal, Québecor, 1986, p. 54.

Radio-Canada exerçait un monopole complet sur la télévision francophone au Québec⁴. Par ailleurs, certains épisodes de *Cré Basile*, diffusé plus tard par TVA qui, à l'époque, n'avait pas encore atteint la capacité de rayonnement de Radio-Canada, avaient été vus malgré tout par plus de 430,000 foyers au Québec⁵ (pendant que son vis-à-vis *Batman* en attirait à peine 66,000). Mais, comme nous le verrons, la palme revient sans doute à une série récente, *le Temps d'une paix*, dont certaines émissions ont été vues par au-delà de 2.5 millions de téléspectateurs et téléspectatrices, et cela, malgré le fait qu'on peut capter maintenant un très grand nombre de chaînes de télévision au Québec!⁶ Pour atteindre un succès comparable, il faudrait par exemple, qu'une série comme *Dallas* soit vue chaque semaine par au delà de 85 millions d'Américains et d'Américaines.

En 1961, Télé-Métropole, nouvelle chaîne privée qui devient par la suite la tête de réseau de la chaîne TVA, fait son apparition à Montréal et se partage peu à peu l'auditoire avec la société d'État. Désireuse de bénéficier elle aussi de l'immense popularité des téléromans, elle commence en 1965 à produire et à diffuser son premier téléroman, *Cré Basile*. Ce sera un formidable succès, dans la mesure où cette série deviendra, quelques mois plus tard, l'émission de télévision la plus écoutée alors au Québec⁷. Son succès durera d'ailleurs plusieurs saisons.

Depuis des années, à cause des téléromans, des millions de téléspectateurs et de téléspectatrices québécois se rivent, chaque semaine, à leur petit écran pour suivre fidèlement les aventures de leurs séries préférées. En effet, les téléromans ont toujours compté et comptent

⁴ Radio-Canada diffusait ses émissions grâce à certaines stations de base qui lui appartenaient et à un groupe de stations affiliées qui devaient, en vertu de leur entente avec Radio-Canada, diffuser la plupart des émissions du réseau. Ce monopole sera aboli en 1960 par l'octroi d'une licence à la station montréalaise Télémétropole et, par la suite, de la permission de constituer un réseau privé.

⁵ P. Richard, *op. cit.*, p. 248.

⁶ On peut en effet capter au Québec un nombre considérable de chaînes de télévision qui couvrent le territoire en tout ou en partie: Radio-Canada, TVA, Quatre-Saisons, Radio-Québec, Pathonic, Cogeco, CBC, etc., en plus de dizaines d'autres stations qui sont disponibles par câble.

⁷ P. Richard, *op. cit.*, p. 248.

toujours parmi les émissions de télévision préférées des Québécois et des Québécoises. Pourtant le nombre de téléromans diffusés par l'ensemble des chaînes de télévision québécoise a connu il y a quelques années une baisse assez sensible. Par exemple, il n'en restait plus que 10 dans les grilles-horaires de la saison de télévision québécoise 1984-85⁸. Cette situation était sans doute attribuable à la fois à leur coût élevé de production et à la disponibilité de certaines émissions populaires dont le coût d'acquisition ou de production était sensiblement moindre. Ainsi, la chaîne privée TVA en était arrivée à ne presque plus diffuser de téléromans à cette époque. Néanmoins, la guerre des indices d'écoute que se livrent nos chaînes et la très grande popularité des téléromans ont amené celles-ci à réviser leur politique de programmation et à accroître sensiblement le nombre de ce genre de séries inscrites dans leurs grilles-horaires depuis quatre ans.

Ainsi, on retrouvait 15 téléromans dans les grilles-horaires en 1985-86, 13 en 1986-87 et 17 en 1987-88 (en ne comptant que pour un le téléroman quotidien de la chaîne Quatre-Saisons)⁹.

Depuis la saison 1984-85, Radio-Canada a diffusé pas moins de 30 téléromans, tandis que TVA, pour sa part, en a diffusé 22. En 1987-88, cette répartition s'est modifiée, puisque TVA diffuse maintenant 9 téléromans tandis que Radio-Canada n'en diffuse que 6¹⁰. Ces émissions ont une durée de vie très variable. Ainsi, sur les 70 séries différentes diffusées par Radio-Canada au cours de ses premières 30 années d'existence, 33 séries, soit plus de 45% n'auront duré qu'une saison¹¹. Avec les années cependant, les choses ont changé, et mises à part de remarquables exceptions comme *les Belles Histoires des pays d'en haut*, *Rue des pignons* ou *les Berger*, la durée de vie moyenne d'un téléroman est maintenant plutôt de 3 ou 4 saisons, rarement 5.¹²

⁸ Compilé à partir de plusieurs numéros de la publication *TV-Hebdo*.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Voir la note 16.

¹¹ Voir la note 24.

¹² Voir l'annexe B.

Ainsi, depuis 35 ans, saison après saison, les indices d'écoute sont si élevés que chaque année, on en trouve régulièrement quelques-unes parmi les dix émissions de télévision les plus écoutées au Québec. Pour la saison 1986-87, par exemple, on retrouvait 5 téléromans dans le groupe des 10 émissions les plus populaires de la télévision québécoise. Ils occupaient même les deux premières positions, avec *le Temps d'une paix* (R.-C.), en première, et *Peau de Banane* (TVA), en seconde. Dans le reste du peloton, on trouvait: *Lance et compte* (R.-C.), *Entre chien et loup* (TVA), *l'Or du temps* (TVA) et *Des dames de coeur* (R.-C.)¹³.

Pour bien saisir dans toute sa complexité, la spécificité du genre distinct que constituent les téléromans, nous allons voir la façon dont ils sont construits sous deux aspects principaux: le type de personnages mis en cause et le type de dialogues qu'on leur prête. À cet effet, après avoir d'abord développé quelques notions théoriques nécessaires sur les personnages et sur certains concepts permettant de spécifier la construction des dialogues, nous rappellerons brièvement certaines caractéristiques générales concernant la forme et le contenu des téléromans, puis, à l'aide de ces notions, nous proposerons quelques conclusions à l'étude faite à partir de trois téléromans parmi les plus populaires de la télévision québécoise: *les Belles Histoires des pays d'en haut*, *le Temps d'une paix* et *Lance et compte*.

1. La construction des personnages¹⁴

Si la construction du récit a été étudiée de façon assez systématique et sous la plupart des principaux aspects, en littérature, au cinéma et, jusqu'à un certain point, à la télévision, il n'en n'est pas de même de la construction des personnages. C'est encore plus vrai lorsqu'il s'agit de la construction des personnages à la télévision, sujet pour lequel

¹³ Étude effectuée par la firme Cossette Communication et rendue publique en novembre 1987.

¹⁴ J'emprunte les propos qui suivent sur la construction des personnages à une communication que j'avais donnée au colloque ci-haut mentionné.

on a fait très peu d'études jusqu'ici. Sur ces questions, les théoriciens ont surtout privilégié la proposition selon laquelle le récit en se développant permet en même temps aux personnages de se développer. On a beaucoup moins étudié la proposition inverse, qui est pourtant celle que favorisent probablement le plus souvent les praticiens: les personnages en se développant permettent en même temps au récit de se développer. En conséquence, il existe relativement peu d'études sur la construction des personnages, sinon des considérations très générales, dans ce qui se veut les parfaits manuels du parfait scénariste, du genre «How to write... and sell your script», «The perfect scriptwriter manual...» et autres ouvrages du genre, mais c'est bien peu.

Il faut cependant souligner ici l'existence d'une approche théorique: la sémiologie. Je pense d'une manière spéciale aux travaux du sémioticien français Philippe Hamon sur la sémiologie du personnage¹⁵. Mais la nature du projet sémiologique est très particulière puisqu'il vise la construction éventuelle d'une grande grammaire unifiée des phénomènes humains. Si ses constats sont intéressants, ils n'en sont pas moins partiels, par définition. Les analyses ne permettent en effet de décrire que certains aspects du phénomène étudié, et encore il s'agit d'aspects cachés, de dimensions discrètes des choses, et qui sont la plupart du temps très éloignées des préoccupations des écrivains et des scénaristes.

Pour étudier la construction des personnages, c'est surtout le point de vue des praticiens et praticiennes qui a retenu mon attention. En réfléchissant sur mon expérience de scénarisation et en discutant beaucoup avec des auteurs et auteures, scénaristes, dialoguistes, écrivains et écrivaines, j'en suis arrivé à préciser progressivement ce qui me semble être une approche qui permet à la fois une élaboration de concepts intéressants, inspirés par la théorie de la communication, et l'utilisation d'un outil de travail pour les praticiens.

Parmi tous les facteurs intervenant dans cette construction des personnages, il m'est apparu que celui qui dominait était l'*unité* d'un

¹⁵ Voir Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

personnage, la *cohérence dramatique* qui le caractérise. Dans leur travail, les scénaristes et les auteurs cherchent constamment à savoir si le développement proposé est cohérent avec le personnage tel qu'il a été défini et tel qu'il a évolué à venir jusque là. C'est donc au mode de construction de cette cohérence, ou plus exactement de sa topique, de son lieu d'origine, que j'ai d'abord consacré mes recherches. Sans prétendre à une typologie exhaustive, je considère qu'il y a à la télévision, comme au cinéma ou en littérature, au moins quatre façons fondamentales de construire les personnages d'un récit quant à la topique de leur cohérence dramatique (dans ce cas-ci, même l'incohérence peut être une forme de cohérence). À ces quatre catégories de base s'ajoutent évidemment la multitude de combinaisons possibles entre ces diverses catégories.

1) *Le personnage dont la cohérence provient de sa structure interne:*

Il s'agit du personnage qui tire son unité, sa force d'action et sa cohérence dramatique essentiellement de sa structure interne, de son organisation intérieure «structurée ou non»: motivations, attitudes, valeurs, psychologie, etc., ou dans l'évolution qu'elle subit au cours du récit. Le comportement de ce personnage constitue une suite de manifestations extérieures de cette structure interne que nous sommes appelés à découvrir au fur et à mesure de la progression de l'action.

Les personnages de Montherlant, par exemple, sont souvent construits de cette façon. Au cinéma, je songe aux personnages du film *Ma nuit chez Maude* du cinéaste français Éric Rohmer. Ce mode de construction est rarement utilisé à la télévision qui a plutôt tendance à favoriser les choses simples et faciles de compréhension, ce que ne permet pas toujours aisément cette façon de faire. On en retrouve quand même quelques exemples dans certaines grandes dramatiques télé.

2) *Le personnage dont la cohérence provient d'une enveloppe externe:*

Il s'agit de celui dont la cohérence dramatique, la force d'action sont en quelque sorte données d'entrée de jeu, comme si elles provenaient d'attributs appartenant à une sorte d'enveloppe externe très prégnante dont le personnage semble revêtu. On perçoit ce genre de personnage un peu comme on perçoit une sculpture: d'abord par ce qu'on en voit. Cette

sorte d'enveloppe est essentiellement constituée par la force d'action du personnage elle-même. Elle est sa capacité d'agir sur le développement de l'action, sans égards particuliers aux racines profondes qu'elle peut avoir à l'intérieur.

Les personnages de Balzac sont souvent un bon exemple de ce genre de construction. Au cinéma, ils sont légion. Je songe entre autres à des prototypes du genre: les personnages de Ken Russel dans *China Blue*. Ils sont aussi très nombreux à la télévision, car il s'agit de personnages forts, prégnants et faciles à saisir. Ce sont par exemple, les personnages par excellence des «Serials» et des «Soaps».

3) *Le personnage dont la cohérence est assurée par les situations dans lesquelles il est placé:*

C'est celui qui tire sa cohérence dramatique des situations dans lesquelles il est placé et pour lesquelles il possède une capacité spécifique de réaction. C'est, si l'on veut, une sorte de balle de caoutchouc qui rebondit plus ou moins bien lorsque lancée dans une situation donnée. Il est donc doté d'un certain coefficient d'élasticité et de malléabilité suffisant pour lui permettre de réagir à une situation ou à son évolution.

C'est le personnage par excellence des comédies de situation au cinéma ou à la télé, particulièrement pour les comédies de situation américaines. Je dois ajouter cependant que ce n'est pas forcément le type de construction le plus utilisé pour les personnages de téléromans québécois appartenant au genre comique. Comme il s'agit de constructions mixtes, on trouve le plus souvent des constructions du type 2, et surtout du type 4.

4) *Les personnages construits à la façon de ceux de la littérature orale traditionnelle:*

Ils tirent leur cohérence et leur unité dramatique de la «performance en situation» réalisée par leur auteur. Quand je parle de «performance en situation», je fais référence entre autres aux remarquables travaux sur le

folklore de Ben-Amos et Goldstein dans *Folklore Performance and Communication*¹⁶.

Ce concept rappelle que tout conte de folklore est essentiellement le résultat d'une performance dynamique en situation du conteur avec son auditoire qui, par ses réactions, l'amène à développer différemment son récit. Les personnages de ce genre sont donc fondamentalement constitués d'un agrégat ou d'une accumulation plus ou moins homogène d'attributs ou de traits caractéristiques propres aux types de personnages auxquels ils appartiennent, à leur fonction ou à leur rôle dans le conte. Ces traits distinctifs ne sont pas d'abord choisis par le conteur pour leur pertinence directe au développement dramatique, mais plutôt pour leur capacité de produire un effet particulier sur l'auditoire.

Cette recherche d'un effet narratif est donc à l'origine de la cohérence dramatique du personnage. Au cours de sa performance, le conteur donnera un premier trait à un personnage. S'il a du succès, en vertu du principe de «performance en situation» et de son corollaire, celui «d'auto-correction» du conteur, neuf fois sur dix il exploitera ce «filon» en continuant à ajouter des traits de même nature, jusqu'à épuisement du sujet, saturation de ses auditeurs ou lassitude de sa part. Il ne se soucie pas tellement de savoir si ces digressions peuvent produire des distorsions importantes dans le personnage ou le récit. Le personnage en vient donc à se définir progressivement par des additions de traits caractéristiques susceptibles de produire un effet. Ceci explique bien la nature très spéciale de la cohérence dramatique de ce genre de personnage et les déformations souvent majeures qu'ils subissent sous l'effet de l'influence exercée sur le conteur par les réactions de l'auditoire.

Ce mode de construction n'est pas exclusivement réservé aux contes de folklore ou aux récits oraux. Il peut aussi se rencontrer dans toute autre forme de récit, comme les récits écrits ou même les films. Évidemment, les mécanismes de «performance en situation» et d'«auto-correction» du conteur se manifestent alors différemment, mais ils jouent tout de même. Au moment où il construit son scénario ou son personnage,

¹⁶ Voir B. Ben-Amos et K.S. Goldstein, *Folklore Performance and Communication*, Paris, Mouton, 1975.

l'auteur peut se placer consciemment ou non dans une situation qui, par ses effets, est en tout point similaire à celle de la «performance en situation» du conteur. L'auteur se laisse alors guider par une sorte d'anticipation des réactions du lecteur ou du spectateur. Comme le conteur, il ajoute à ses personnages des traits caractéristiques propres au «filon» qu'il a trouvé, même si ces traits ne sont pas directement reliés à la ligne narrative principale ou au personnage, ou s'ils ne le sont que très indirectement. On imagine facilement le type particulier de cohérence narrative que cette construction donne souvent aux personnages.

Cette pratique est déterminante dans la construction des personnages des téléromans québécois et permet un réajustement permanent selon la réception du public. On en retrouve aussi certains exemples même à la télévision américaine, comme dans le *Cosby Show*, par exemple. Il est aussi couramment utilisé au théâtre québécois, dans les célèbres soirées dites d'improvisation. On la retrouve aussi chez les comiques comme ceux du type «stand up», entre autres.

Avant de passer à la télévision, voyons rapidement un exemple de ce genre de construction dans la séquence 5 d'un film québécois bien connu.

La plupart des personnages du film québécois *Mon oncle Antoine* de Claude Jutra¹⁷ — considéré par la critique canadienne comme le meilleur film canadien de tous les temps — sont construits de cette façon: Benoît, le servent de messe, Jos. Poulin, le père du jeune Marcel, l'adolescent qui meurt subitement et l'oncle Antoine lui-même.

À ce sujet, dans une séquence caractéristique de ce film, pour construire le personnage du jeune servent de messe Benoît, sans égards particuliers pour la logique du personnage, l'auteur a réuni plusieurs traits qu'on peut considérer comme caractéristiques du comportement typique des servants de messe québécois de cette époque. Ils ont tous la propriété de faire rire l'auditoire:

¹⁷ *Mon oncle Antoine*, 110 minutes, film de Claude Jutra. Scénario: Clément Perron. Prod. 1971, Office national du film.

- retrait du ciboire du tabernacle et imitation des gestes du célébrant avec l'hostie;
- consommation du vin de messe;
- récitation distraite des réponses au célébrant;
- jeu avec un bout de ficelle qu'il a sorti de sa poche;
- déplacements d'un côté et de l'autre de l'autel en restant à genoux;
- gravure du banc de communion avec un canif;
- découverte du prêtre après la messe qui prend à son tour du vin de messe et qu'il fait semblant de bénir;
- sortie de l'église en sautant sur le dessus des bancs d'église.

En réalité, et de toute évidence, aucun servant de messe québécois n'aurait jamais fait tout cela, et surtout pas le même jour. D'ailleurs, cet assemblage de traits de comportement comme servant de messe est, on l'admettra, plutôt difficile à concilier avec la façon dont il se comporte dans d'autres parties du film. On peut expliquer la construction de son personnage par le phénomène de «performance en situation» dans laquelle s'est placé consciemment ou non l'auteur, au moment de bâtir son récit et ses personnages. Il a procédé tout-à-fait comme s'il avait été un conteur de folklore devant son auditoire et «performant en situation».¹⁸

2. Les notions de «hard» et de «soft»

La plus grande partie de l'action et la majorité des interactions entre les personnages au cinéma et à la télévision prennent la forme d'échanges verbaux. C'est dire l'importance des dialogues. Pour en faire l'étude, je propose d'utiliser les notions de «hard» et de «soft», concepts

¹⁸ Je pourrais encore développer beaucoup ce concept, mais l'espace me manque. Je me permettrai de référer ceux et celles qui veulent en savoir davantage à un article que je viens de publier sous le titre de «Pierre Perrault et la civilisation orale traditionnelle», dans les actes du colloque conjoint de l'ACEQ-ACEC tenu au printemps 1986.

significatifs que j'emprunte à la pratique journalistique et qui sont particulièrement bien connus aux États-Unis.

1) *Le «Hard» et le «Soft» en information*

Rappelons brièvement qu'une nouvelle comprend une première partie, le «lead», qui doit normalement contenir l'essentiel de l'information, développée par la suite dans le corps du texte. De cette façon, le «lead» fournit à l'auditoire les éléments nécessaires pour comprendre le reste de la nouvelle et pour donner le ton général à la nouvelle. En journalisme télé, suivant la nature de la nouvelle, suivant son caractère d'actualité plus ou moins brûlante, son importance, son caractère d'urgence, sa «température», pour ainsi dire, on considère qu'il y a des nouvelles «chaudes» («hot») et d'autres, au contraire, qui sont pour ainsi dire «froides» («cool»).

Suivant que l'on a affaire à l'un ou l'autre de ces deux types de nouvelles, il y a également deux façons d'écrire un «lead»: le lead «hard» et le lead «soft»¹⁹. Ces notions de «hard» et de «soft» se rapportent au contenu (centrage, concentration, contexte de référence, choix des informations, accentuation particulière de certains éléments, niveau de détails, etc.) et à son développement, de même qu'à la forme (construction de phrases, choix des mots, ton général, style, etc.). Le «hard» consiste à écrire dans le moins de mots possibles, le plus directement, le plus précisément et le plus clairement possible, en se centrant sur l'essentiel de la nouvelle et en limitant les détails à ce qui est strictement nécessaire. On choisit le contexte de référence qui permet le mieux de mettre en valeur le niveau de saillance de la nouvelle.

Quand on écrit en «hard», on utilise des phrases courtes, percutantes, de style direct, en allant droit au but, avec le concours de mots courts, précis et particulièrement prégnants. Le succès c'est de ne pouvoir retirer un seul mot sans changer la nouvelle.

¹⁹ Voir à ce sujet des classiques du journalisme télévisuel comme, par exemple E. Bliss et J.M. Patterson, *Writing News for Broadcast*, New York, Columbia University Press, 1971.

Pour le «soft», c'est l'inverse. Il s'agit d'une façon plus indirecte de dire les choses, sans un souci aussi poussé pour la précision, la clarté, la concision, l'essentiel. On met l'accent sur d'autres éléments moins fondamentaux, le degré de centrage et de concentration de l'information est moins élevé. Le contexte de référence choisi vise moins à mettre l'accent sur la saillance de la nouvelle que sur l'une ou l'autre dimension particulière. Pour écrire en «soft», on utilise des phrases un peu plus longues, on a recours à des périphrases, on donne souvent plus de détails, on ne se limite plus à l'essentiel, on se préoccupe moins d'économie de mots ou d'idées. Le ton est moins percutant, plus simple, plus familier même, et l'articulation des phrases est beaucoup plus lâche.

Pour synthétiser, on pourrait dire que le «hard» maximise l'information, alors que le «soft» tend plutôt à accroître la redondance.

2) *Le «Hard» et le «Soft» dans les dialogues*

J'ai pensé que ces deux concepts pouvaient aussi être appliqués, avec les adaptations voulues, à la façon dont sont construits les dialogues utilisés par des personnages des téléromans.

En effet, si on se place dans la même optique, on trouve qu'il y a aussi deux façons de construire des dialogues, qui correspondent parfaitement aux concepts de «hard» et de «soft», tels que définis précédemment. Suivant les personnages et les circonstances, il y a des répliques qui, tant au plan du contenu que de la forme, sont construites en «hard», c'est-à-dire dans le moins de mots possible pour exprimer l'essentiel de l'action, concisément, précisément. Au contraire, d'autres sont construites en «soft», qui expriment indirectement les choses, au moyen de périphrases.

Évidemment, suivant les moments ou les circonstances, un personnage peut passer du «hard» au «soft» ou inversement. Règle générale, on constate que suivant le sujet de l'oeuvre, le genre, le personnage, il y a une forme de constante, une dominante à travers l'oeuvre, et que cette dominante correspond normalement au type de personnage développé. En «hard», par exemple, un personnage ira droit au but et dira «Bonjour,

comment allez-vous?» En «soft», au contraire, il dira quelque chose comme: «Bien oui, ça fait longtemps que je ne vous ai vu, j'espère que les choses ne vont pas trop mal pour vous...» ou autre chose du genre. La réponse en «hard» sera: «Ça va bien», tandis qu'en «soft» elle sera quelque chose comme: «Savez-vous, c'est pas si mal que ça, ç'a bien du bon sens, ça pourrait être mieux, mais ça pourrait être pire....» etc., comme aurait pu dire «Mémère Bouchard» dans le *Temps d'une paix*.

3) *Autres applications*

Il faut noter que ces concepts sont beaucoup plus riches qu'il n'y paraît à première vue et sont susceptibles de plusieurs autres applications. Ils permettent aussi de caractériser par exemple le développement de l'intrigue d'une émission de télé, les comportements et conduites des personnages.

Ainsi, certaines intrigues se développent en «hard», de façon très articulée, avec concision et précision, renforçant ainsi l'intensité dramatique. Le rythme est rapide, avec des épisodes courts, des rebonds nombreux, un récit qui ne conserve que l'action principale et très peu d'actions secondaires. Le récit développé en «hard» privilégie évidemment les unités narratives qui appartiennent à l'ordre de l'action, de la fiction si l'on veut.

Inversement, une intrigue qui se développe en «soft» est caractérisée par un développement plus lent, moins articulé, moins concis, multiple, plus diversifié, un rythme plus lent, des épisodes plus longs et des rebonds dramatiques moins nombreux. Il en résulte une tension dramatique moins intense. On accorde beaucoup plus d'importance aux actions secondaires et, d'une façon générale, privilégie les unités narratives qui relèvent de l'ordre de la narration.

De la même façon par exemple, les comportements et conduites des personnages peuvent aussi être «hard» ou «soft». Ils sont «hard» dans la mesure où ils sont articulés, où ils se limitent à l'essentiel; leurs actes ont des répercussions directes, immédiates et déterminantes sur le développement de l'action. Ce sont des personnages directs, concentrés, concis, précis, incisifs et qui ont des interactions fortes ou intenses avec

les autres personnages. Les comportements sont au contraire «soft» si les personnages ont tendance à tergiverser un peu plus, à agir peu, à adopter une conduite indirecte, plus hésitante, plus imprécise, s'ils ne produisent pas des interactions fortes ou intenses avec les autres personnages et ne font pas avancer l'action de façon aussi déterminante.

On le voit, les applications de ces notions²⁰ peuvent être extrêmement diversifiées et elles permettent de jeter une lumière particulièrement significative sur la construction et le développement des téléromans.

3. Les téléromans québécois

Les téléromans sont une particularité originale de la télévision québécoise et ils n'ont pas d'équivalent véritable sur les chaînes américaines²¹. Même si ces émissions empruntent certains éléments aux «Soap Ops»²² et certains autres aux «Serials» (feuilletons et séries)²³,

²⁰ En fait, j'en suis rendu à penser que les concepts de «hard» et de «soft» sont aussi importants pour l'étude des récits et des personnages, que ceux de «hot» et «cool», proposés par MacLuhan au début des années 60, l'ont été pour l'étude des médias en général.

²¹ Il y a donc fort peu de chance pour qu'un auditoire américain n'ait eu la chance d'en voir et de se familiariser avec ce genre d'émission.

²² Terme pour lequel il n'existe pas d'équivalent satisfaisant en français. «Soap Operas» signifie littéralement «opéra savon». C'est le terme utilisé pour désigner ces dramatiques quotidiennes très mélo, diffusées à la télé américaine durant le jour. L'utilisation du terme «savon» leur vient de ce que, depuis l'époque de la radio et encore dans bien des cas aujourd'hui à la télé, ces émissions étaient commanditées par des fabricants de savon. Certains de ces fabricants ont même fondé leur propre maison de production pour assurer eux-mêmes celle de leur émission.

²³ On traduit souvent «Serials» par «série» ou «feuilleton». Il s'agit d'émissions comme *Dallas*, *Dynasty*, etc. Même si dans l'industrie on les appelle maintenant de plus en plus souvent «Night Soaps», on ne doit pas les confondre avec les «Soap Ops» du jour, car ils en sont malgré tout très différents.

elles en sont quand même très différentes. Elles ont en effet une forme propre, de même que des caractéristiques spécifiques qui en font un genre distinct. Examinons brièvement les principaux éléments qui leur donnent ce caractère distinct dans les deux types différents de téléromans: les *séries dramatiques* et les *séries comiques*.

Les séries dramatiques sont de loin les plus nombreuses, puisqu'elles constituent près des trois quarts de l'ensemble (72% des téléromans diffusés par Radio-Canada entre 1953 et 1982)²⁴. Si l'on retrouve dans cette catégorie quelques rares dramatisations ou fresques historiques ou encore quelques intrigues policières, la très grande majorité est constituée de ce que Radio-Canada appelle des «études de mœurs»²⁵. Il s'agit de la mise à l'écran de fictions portant surtout sur les modes de vie, les comportements, les mentalités d'individus ou de groupes: familles, milieux professionnels, secteurs restreints de la société, coins de quartiers, milieux de vie et institutions. Autre caractéristique fort importante, on peut dire que leurs contenus sont assez typiquement québécois.

Par ailleurs, environ le quart des téléromans sont des séries comiques, dont la très grande majorité est considérée, improprement d'ailleurs, comme des comédies de situation. De fait, comme c'est le cas pour la série américaine *Mash*, par exemple, on devrait plutôt dire qu'elles sont à la fois des comédies de situation et des comédies de personnages.

Examinons quelles sont les principales caractéristiques concernant le format, la diffusion et le contenu des téléromans à la télévision québécoise.

²⁴ Ces chiffres ont été compilés à partir de deux ouvrages de référence sur les téléromans, recueils extrêmement bien documentés et très précieux, publiés par Radio-Canada et aimablement mis à la disposition de l'auteur par le service des Communications de la Société. Il s'agit de: *1952-1977. Vingt-cinq ans de dramatiques à la télévision de Radio-Canada*, Montréal, Société Radio-Canada, 1978; *les Dramatiques à la télévision de Radio-Canada de 1977 à 1982*, Montréal, Société Radio-Canada, 1982.

²⁵ Terme utilisé par les deux ouvrages cités à la note précédente pour caractériser la majorité des séries dramatiques diffusées par Radio-Canada.

A. FORMAT ET DIFFUSION

- *Durée.* Les téléromans durent en général 30 minutes. Il y a eu cependant à cela quelques rares exceptions comme *les Belles Histoires des pays d'en haut* dont, en 1967, après 11 saisons, on a porté la durée à 60 minutes, pour 3 saisons²⁶; et plus récemment, *le Temps d'une paix*, *Des dames de coeur* et *Lance et compte*, à Radio-Canada, ou *l'Or du temps*, au réseau TVA.

- *Fréquence.* Émissions hebdomadaires, sauf pour *la Maison Deschênes*, le nouveau téléroman du réseau Quatre-Saisons, qui est diffusé chaque jour du lundi au vendredi.

- *Heures de diffusion.* Le soir, aux heures de grande écoute, («prime time»). À venir jusqu'à tout dernièrement ils étaient surtout concentrés entre 19h30 et 20h30. Avec la saison 1987-88, la période des téléromans commence maintenant à 18h30 avec la chaîne Quatre-Saisons et les deux autres chaînes commencent pour leur part à 19h00.

- *Soirs de la semaine.* La plupart des téléromans sont diffusés en semaine, avec une très nette prédominance pour le lundi, le mardi et le mercredi. La diffusion le vendredi et le samedi est rare et le dimanche soir, encore plus²⁷.

- *Saison.* En général, pendant la saison d'automne-hiver. Dans le cas de quelques séries, on diffuse en reprise certains épisodes pendant la saison d'été.

- *Distribution.* La distribution n'est pas soumise à des impératifs de genres particuliers comme c'est par exemple le cas pour les «Soaps». On

²⁶ Voir: 1952-1977. *Vingt-cinq ans de dramatiques à la télévision de Radio-Canada*, Montréal, Société Radio-Canada, 1978, p. 371.

²⁷ Voir l'annexe C.

n'y retrouve donc pas l'équivalent des «Soap Studs» ou des «Foam Queens» qu'on retrouve dans les «Soaps»²⁸.

B. CONTENU:

Nous nous arrêterons ici surtout aux séries dramatiques, dans la mesure où elles sont numériquement plus importantes et sans doute plus représentatives du genre lui-même.

- *Sujets*. Les intrigues mettent surtout en cause les passions humaines, les émotions, la sensibilité, les sentiments, avec un accent plus particulier sur tout ce qui touche à l'affectivité.

- *Développement*. Dans le développement on accorde la prépondérance surtout aux relations et aux interactions humaines, aux réactions des humains face aux situations et aux événements auxquels ils sont confrontés, plutôt qu'aux situations ou événements eux-mêmes.

Pour ce qui est des séries comiques, les situations prennent évidemment plus d'importance comme génératrices de l'action. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, il ne s'agit pas cependant de véritables comédies de situation, mais plutôt d'un genre mixte qui implique tout autant, sinon plus, les personnages eux-mêmes. Les remarques qui précèdent s'appliquent donc toujours, avec cependant les adaptations requises par le passage du dramatique au comique.

- *Structures dramatiques*. La structure dramatique est généralement de type classique: structure de type conflictuel, objet de conflit possédant un haut niveau de centralité, mise en cause plus ou moins grave de l'intégrité du ou des personnages mis en scène, avec les conséquences que cela peut avoir pour les êtres qui lui ou leur sont associés.

²⁸ Ces termes sont assez difficiles à traduire. Ils sont utilisés assez couramment aux États-Unis pour désigner (non sans ironie, d'ailleurs, à cause de leur physique et de leur façon de jouer) les jeunes premiers des «Soaps», les «Soap Studs» (littéralement: les «étalons du savon»), et les jeunes premières, les «Foam Queens» (littéralement: les «reines de la mousse»).

- *Construction du récit.* Les téléromans contiennent beaucoup de redondance et peu d'information (au sens de la théorie de l'information). On accorde d'ailleurs beaucoup d'importance à tout ce qui relève de l'ordre de la narration: importance considérable des actions secondaires, des éléments de ventilation, des interactions verbales, et donc des dialogues.

- *Dialogues.* On assiste à un très curieux paradoxe au sujet des dialogues. Les très nombreuses interactions verbales entre les personnages sont, en tant qu'interactions, données dans le mode représentatif («showing»), c'est-à-dire qu'on met directement en action les conversations elles-mêmes. Par ailleurs, par mesure d'économie, leur contenu sert souvent à décrire d'autres actions qu'on ne représente pas à l'écran et qui sont donc données cette fois dans le mode présentatif («telling»).

- *Progression et rythme.* La progression du récit est en général lente, de même que le rythme dans ses principales manifestations: longueur des scènes, changements de lieu, le découpage, etc.

- *Rebonds dramatiques.* Très souvent un épisode est suscité et constitué par un rebond dramatique. Au sein d'un même épisode, cependant, les rebonds dramatiques sont rares. On s'en sert par ailleurs assez souvent à la fin d'un épisode pour amorcer l'épisode qui s'en vient et inciter ainsi l'auditoire à l'écoute.

- *Personnages.* Les personnages sont construits et structurés.

- *Temps.* Les structures de temps sont simples. Le récit suit la plupart du temps la continuité chronologique et l'action se déroule en temps réel. Il y a donc peu d'abrègements. La plupart des intrigues se déroulent à l'époque actuelle.

- *Espace.* Les téléromans utilisent peu de lieux différents, favorisent surtout les milieux urbains, les intérieurs, et plus particulièrement les cuisines.

- *Montage.* Le montage est généralement peu important, tant qualitativement que quantitativement.

- *Continuité dramatique.* La majorité des séries dramatiques sont constituées d'épisodes comportant une certaine continuité dramatique d'une émission à l'autre. Cependant, dans le cas des quelques téléromans constitués d'émissions de 60 minutes, et dans la majorité des séries comiques, chaque épisode au contraire est autonome et forme plutôt un tout dramatiquement complet, sans continuité dramatique d'une émission à l'autre.

Ainsi construits, les téléromans dramatiques se différencient donc nettement des «Soap Ops» de la télévision américaine par plusieurs aspects, dont voici les principaux:

- Le téléroman est beaucoup moins mélodramatique, moins «sentimental» à l'eau de rose ou à la sensibilité mièvre, au romanesque édulcoré que les «Soap Ops».
- La gamme des sujets abordés est plus élaborée et plus variée.
- L'importance des actions secondaires et des éléments de ventilation est sensiblement moindre.
- Même si la progression de l'action des téléromans est lente, elle est quand même passablement plus rapide que celle des «Soap Ops».
- Les personnages sont plus construits, mieux définis et on exploite une gamme beaucoup plus étendue du domaine de leurs réactions.
- Le rythme est plus rapide, les scènes moins longues et le découpage plus rapide que pour les «Soap».

Par ailleurs, ils se démarquent aussi des «Serials» par les principaux aspects suivants:

- Ils accordent beaucoup moins d'importance aux événements, aux situations et à leurs développements que les «Serials».
- Alors que les «Serials» privilégient surtout l'action principale, les

téléromans eux, tout en accordant de l'importance à l'action principale, en accordent davantage aux actions secondaires.

- Les «Serials» favorisent les éléments narratifs appartenant à l'ordre de l'action.
- Les «Serials» favorisent l'action chez les personnages, tandis que les téléromans favorisent plutôt la réaction et ce qui l'entoure (causes, motifs, jugements, etc), sans pour autant pénétrer nécessairement aussi loin dans l'intériorité des personnages que le fait souvent le roman.
- Les structures de temps sont beaucoup moins élaborées que dans les «Serials» et, pour ce qui est de la chronométrie des événements, on trouve moins d'abrègements que dans les «Serials».
- Les scènes sont plus longues et moins nombreuses que dans les «Serials».
- Les lieux sont beaucoup moins nombreux et se situent plus souvent à l'intérieur que dans les «serials».
- Le rythme général est beaucoup moins rapide, la progression de l'action plus lente et le découpage en général lui aussi beaucoup moins rapide.

4. Trois téléromans très populaires

Nous allons maintenant combiner les diverses notions que nous avons développées antérieurement sur les personnages et sur les dialogues, pour tenter de mettre en lumière d'une manière plus spécifique la façon dont sont construits trois téléromans qui ont eu de remarquables succès d'écoute à la télévision québécoise.

Pour illustrer mon propos, j'ai retenu les trois séries qui, au cours des années, ont été parmi les émissions qui ont obtenu le plus de succès auprès du public télévisuel québécois: *les Belles Histoires des pays d'en haut*, *le Temps d'une paix* et *Lance et compte*. Ces trois séries repré-

sentent en effet une sorte de phénomène parmi les émissions de la télévision québécoise, tant leurs indices d'écoute ont été élevés. À cause de ce succès, il m'apparaissait intéressant de voir de plus près comment sont construits leurs personnages, les dialogues et les comportements qu'on leur prête, de même que le développement général de l'intrigue, à la lumière des concepts tels que développés en bref précédemment. L'espace me manque pour publier ici l'analyse détaillée que j'ai faite de ces téléromans. Je me limiterai donc aux conclusions que j'ai pu en tirer.

A. LES BELLES HISTOIRES DES PAYS D'EN HAUT

Ce téléroman présente un cas unique²⁹. La série télévisée a commencé le 8 octobre 1956³⁰ au rythme d'une demi-heure par semaine, portée pour trois saisons à une heure à partir de 1967. À plusieurs reprises Radio-Canada avait tenté de la retirer de l'horaire et ce, malgré son succès — c'était alors le téléroman le plus populaire de la télévision québécoise — mais chaque fois le commanditaire était parvenu à arracher

²⁹ Son auteur, Claude-Henri Grignon, a tour à tour été journaliste, romancier, pamphlétaire, auteur radiophonique, auteur pour le théâtre, scénariste et auteur pour la télévision. De 1936 à 1942, il a publié, sur une base mensuelle, pas moins de 84 essais extrêmement polémiques sur le Québec, la société québécoise, la politique, les lettres, la littérature, etc. En 1933, il avait écrit un roman, *Un homme et son péché*, d'où Radio-Canada tirait à partir de septembre 1939 le radiroman du même nom diffusé chaque soir pendant 15 minutes, du lundi au vendredi, et qui durera avec un succès phénoménal jusqu'en 1966. Entre temps, deux pièces de théâtre qui avaient eu elles aussi beaucoup de succès auprès du public en avaient été tirées au début des années 40, de même que deux longs métrages, *Un homme et son péché*, en 1948, et *Séraphin*, en 1949, qui ont été parmi les succès de «box office» du cinéma québécois de la première vague.

³⁰ Voir: Pierre Pagé et Renée Legris, *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision, 1952-1977*, Montréal, Fides, 1977, 252 p.; L. Duchesnay, *1952-1977. Vingt-cinq ans de dramatiques à la télévision de Radio-Canada*, Montréal, Société Radio-Canada, 1978.

un sursis. La série s'arrêtera à la fin de la saison 1969-70. Cette série a été l'objet de plusieurs reprises par la suite³¹.

L'armature dramatique est fort simple. L'action se situe à la fin du siècle dernier. Un avare, Séraphin, parvient à dominer complètement les colons qui, dans la pauvreté et le dénuement, colonisent de peine et de misère la région au nord de Montréal. S'oppose à lui Alexis, homme généreux qui est tout le contraire de l'avare et qui est aimé par la belle, douce et soumise Donaldda. Elle épousera finalement Séraphin pour sauver son père qui doit à l'avare et qui est incapable de rembourser. Grâce à l'argent, l'avare étend progressivement son emprise maléfique sur la région et sur les colons trop démunis pour pouvoir s'en défendre avec succès. À travers ce récit c'est toute l'histoire de la colonisation de cette partie du Québec qui est évoquée³².

Voici maintenant ce que nous permet de constater l'application à ce téléroman des concepts développés précédemment:

1) Ce qui frappe, c'est que tous les personnages principaux de ce téléroman sont construits à partir d'une *cohérence externe*, un peu comme chez Balzac. L'avare est avare, mais on ne saura jamais pourquoi. Il agit toujours au premier niveau, de même pour les personnages d'Alexis, de Donaldda et de tous les autres personnages de la série. Chacun possède une force d'action simple mais efficace, ce qui en fait des personnages très forts.

³¹ Ce programme a été si populaire auprès des auditoires québécois, qu'on a dit que la vie s'arrêtait littéralement au Québec pendant *Un homme et son péché* à la radio, ou, plus tard, pendant *Les Belles Histoires des pays d'en haut*, à la télévision. On saisira tout l'impact de cette radio-téléserie en songeant, par exemple, que pendant longtemps au Québec, pour désigner un avare, on disait souvent un «Séraphin» plutôt qu'un avare!

³² Voir Renée Legris, «Un homme et son péché», dans *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, direction Maurice Lemire, éditions Fides, tome II, 1980, pp. 1115-1127 (26 col.); et Id., «La colonisation dans le radioroman: de l'Histoire au mythe», dans *Les Cahiers d'Histoire des Pays-d'en-Haut*, 8e année, no 3, juin 1986, pp. 19-40.

- 2) Le *comportement* de ces personnages se poursuit cependant à peu près exclusivement en «*soft*». Ils agissent peu, lentement, posent une multitude de petites actions qui s'enchevêtrent l'une l'autre.
- 3) Les *dialogues* sont aussi écrits presque exclusivement en «*soft*»: longues périphrases, multitude de mots, contenus extrêmement dilués, approche indirecte des choses.
- 4) Le *développement de l'intrigue* se fait également en «*soft*», avec une progression extrêmement lente, une profusion d'éléments de narration, une multitude d'actions secondaires.

B. LE TEMPS D'UNE PAIX³³

Ce téléroman a rapidement connu un impressionnant succès auprès des auditoires québécois. Dès la fin de la première saison, en 1980-81, il était déjà suivi par une moyenne de 1.500.000 téléspectateurs ou téléspectatrices chaque semaine. Cette moyenne hebdomadaire monta à 1.600.000 l'année suivante, pour atteindre de 2 à 2,5 millions les années suivantes (80% de l'auditoire disponible!)³⁴. Le 30 novembre 1985, l'indice d'écoute atteignait l'incroyable chiffre de 2.871.000 téléspectateurs ou téléspectatrices!³⁵ C'est là plus du tiers de la population du Québec!

L'histoire se situe dans le comté de Charlevoix, à partir de 1919, et raconte le quotidien, les petites et grandes misères des gens d'un village situé à une centaine de kilomètres à l'est de Québec, avec au premier plan les rapports entre des personnages fort bien construits, comme ceux de Rose-Anna, Joseph-Arthur, Mémère Bouchard, etc.

³³ Sur ce téléroman, voir E. Caire (dir.), *La Petite Histoire du «Temps d'une paix»*, Montréal, Libre Expression et Société Radio-Canada, 1986.

³⁴ E. Caire, *op. cit.*, p. 9.

³⁵ *Ibid.*, p. 150.

La diffusion a commencé le 23 octobre 1980, avec 24 épisodes pour la saison 1980-81 et 26 pour celle de 1981-82³⁶. Mais le décès de l'interprète d'un des personnages principaux (Pierre Dufresne, interprète du rôle de Joseph-Arthur), le 31 octobre 1984³⁷, qui suivait le grave accident coronarien qu'avait subi, en avril 1984, un autre comédien (Yvon Dufour, jouant le rôle du curé Chouinard), força Radio-Canada à interrompre le tournage et la diffusion de la série pour la saison 1984-85. La diffusion reprit le 9 octobre 1985, avec un nouvel interprète dans le rôle de Joseph-Arthur, et elle remporta tout de suite un succès extraordinaire auprès de l'auditoire³⁸. Elle s'est terminée le 1^{er} décembre 1986³⁹, la dernière série comportant des émissions d'une durée d'une heure.

Voici maintenant quelques résultats de l'analyse faite à partir des concepts développés précédemment:

- 1) La construction des *personnages* est différente de ceux de la série précédente. Ils sont plutôt construits à la façon des récits de la littérature orale traditionnelle, c'est-à-dire à partir de la réunion d'une foule de traits caractéristiques des gens et de la vie de cette époque et de cette région.
- 2) Leur *comportement* se traduit à peu près exclusivement en «*soft*», dans la mesure où l'incertitude créée par l'intrigue est faible et que l'action des personnages véhicule plus de redondances que d'information.
- 3) De la même façon, les *dialogues* sont également «*soft*», par une foule de périphrases, de «small talk», de sujets de la vie de tous les jours que l'on étire avec bonheur.

³⁶ *Les Dramatiques à la télévision de Radio-Canada, 1977-1982*, Montréal, Société Radio-Canada, 1983.

³⁷ E. Caire, *op.cit.*, ch. V et VI.

³⁸ *Ibid.*, p. 91.

³⁹ Voir *Les Dramatiques à la télévision de Radio-Canada de 1977 à 1982*, Montréal, Société Radio-Canada, 1983.

4) Finalement, le *développement de l'intrigue* se fait aussi en «*soft*» à travers mille et un détours, avec nette prépondérance de la narration et des actions secondaires.

À part le type de construction des personnages, nous avons donc rigoureusement les mêmes caractéristiques que pour le téléroman précédent.

C. LANCE ET COMPTE

Cette série d'émissions diffère des deux premières par plus d'un aspect. À certains égards on pourrait même penser qu'elle pourrait se rapprocher un peu plus du genre «*Serials*» que du genre téléroman, à proprement parler. Mais ce n'est qu'accessoirement seulement, car *Lance et compte* appartient bien par ses caractéristiques essentielles aux téléromans.

C'est une série limitée de 8 émissions hebdomadaires d'une durée d'une heure, racontant l'envers du décor de la vie d'un club professionnel de hockey et de certains de ses joueurs vedettes, depuis le hockey proprement dit, en vue de la conquête du championnat de la ligue, jusqu'aux conquêtes sentimentales auxquelles excellent aussi certaines des vedettes du club.

Dans ce cas-ci aussi, nous nous trouvons devant un remarquable succès auprès du public: en moyenne, pendant la saison de diffusion 1986-87, près de 2 millions de téléspectateurs et de téléspectatrices chaque semaine (ce qui se traduirait, en proportion, par au-delà de 80 millions de téléspectateurs américains). Ce succès résulte sans doute en partie du fait qu'il s'agit de hockey, que plusieurs considèrent comme un sport national. Mais il y a beaucoup plus, à mon sens. La série continuera d'ailleurs à partir de janvier 1988, avec la participation importante de pays européens.

Voici ce que donne l'analyse de *Lance et compte* faite avec les critères proposés:

- 1) Les *personnages* sont construits à la façon des récits de *la littérature orale traditionnelle*, c'est-à-dire, à partir d'une collection de traits caractéristiques de joueurs de hockey, de directeurs d'équipes, de journalistes sportifs, de jeunes filles s'éprenant de joueurs vedettes, etc.
- 2) Le *comportement des personnages* se fait en très grande partie en «soft».
- 3) Si quelquefois les *dialogues* empruntent le mode «hard», il s'agit plutôt d'exceptions, car la majorité du temps nous retrouvons plutôt des dialogues «soft»;
- 4) Le *développement de l'intrigue* se fait également en «soft».

TABLEAU SYNTHÈSE

	<i>Les Belles Histoires</i>	<i>Le Temps d'une paix</i>	<i>Lance et compte</i>
Construction des personnages	Cohérence externe	Civilisation orale trad.	Civilisation orale trad.
Comportement des personnages	«soft»	«soft»	«soft»
Dialogues	«soft»	«soft»	«soft»
Développement gé- néral de l'intrigue	«soft»	«soft»	«soft»

Conclusion

À partir de ce qui précède, on pourrait être tenté de conclure que le traitement en «soft» du téléroman assurerait un certain succès à ce genre au Québec. Ce serait commode, mais à mon avis rien n'est moins sûr. Gardons-nous donc de généralisations hâtives. Les applications que nous avons faites des deux concepts, inspirés par les recherches en communication, sont encore trop peu nombreuses pour pouvoir nous permettre une affirmation quelconque en ce sens.

Tout au plus peut-on faire les constatations suivantes, non seulement à partir des téléromans ou séries dont nous venons de parler, mais des téléromans en général. Généralement le programme se construit en donnant une très grande importance au «soft» dans le développement de l'intrigue, dans le comportement des personnages et dans la construction des dialogues. De même en est-il de la construction des personnages suivant le mode que favorise la civilisation orale traditionnelle.

Ce que nous venons de voir permet-il de jeter quelque lumière sur le succès des téléromans auprès du public québécois? Cette immense popularité n'est certes pas facile à expliquer. Peut-être qu'en mettant ainsi un accent aussi prononcé sur le «soft», le téléroman rejoint certains aspects de la mentalité et de la façon d'être des Québécois et des Québécoises, qui sont sans doute, dans le sens où nous l'avons défini — et dans ce sens seulement — davantage des «soft» que des «hard».

Il reste encore bien d'autres facteurs à identifier pour arriver à dégager l'ensemble des caractéristiques essentielles des téléromans, mais il m'apparaît que nous possédons déjà quelques clés intéressantes.

Évidemment cette recherche est jeune et, comme on dit à la fin d'un téléroman, c'est «à suivre».

A N N E X E S

(compilées à partir des deux ouvrages cités à la note 14)

Annexe A

TÉLÉROMANS DIFFUSÉS PAR
RADIO-CANADA - 1953-1982

<u>Saisons</u>	<u>Nombre total télérom.</u>	<u>Nouveaux télérom.</u>	<u>No télérom. ayant duré une saison seulement</u>	<u>G E N Études de mœurs</u>	<u>R E S Séries comiques</u>	<u>Autres</u>	<u>No total d'épisodes</u>
1953-54	3	3	1	2	1	-	52
1954-55	7	5	2	3	2	2	203
1955-56	9	4	3	6	2	1	258
1956-57	9	3	2	6	3	-	283
1957-58	7	2	1	6	1	-	256
1958-59	7	3	3	6	1	-	207
1959-60	7	4	1	6	1	-	259
1960-61	7	2	-	7	-	-	256
1961-62	9	5	5	6	-	3	273
1962-63	7	4	3	5	1	1	212
1963-64	6	3	-	5	1	-	219
1964-65	6	1	1	4	1	1	222
1965-66	4	1	-	4	-	-	148
1966-67	6	3	1	4	2	-	215
1967-68	5	2	1	3	1	1	153
1968-69	5	1	1	3	2	-	183
1969-70	5	1	-	3	2	-	187
1970-71	6	2	1	3	3	-	202
1971-72	5	1	1	3	1	1	147
1972-73	6	2	-	3	2	1	159
1973-74	5	-	-	2	2	1	174
1974-75	7	3	1	3	3	1	216
1975-76	6	2	2	2	3	1	192
1976-77	7	3	1	4	3	-	223
1977-78	6	4	2	2	3	1	158
1978-79	7	3	-	3	4	-	226
1979-80	6	1	1	2	4	-	199
1980-81	6	2	-	4	2	-	206
1981-82	6	1	1	4	2	-	216

TÉLÉROMANS: PERSONNAGES ET DIALOGUES / 125

Annexe B

LONGÉVITÉ DE CERTAINS TÉLÉROMANS DIFFUSÉS PAR RADIO-CANADA

(à l'exclusion des reprises)

<u>Téléromans</u>	<u>Nombre de saisons</u>	<u>Début et fin</u>
- <i>Les Belles Histoires des pays d'en haut</i>	14	1956-70
- <i>Rue des pignons</i>	12	1966-77
- <i>La Famille Plouffe</i> ¹	9	1953-63
- <i>Terre humaine</i>	7	1978-86
- <i>Le Survenant</i> ²	6	1954-60
- <i>Toi et moi</i>	6	1954-60
- <i>Le Paradis terrestre</i>	6	1967-73
- <i>Du tac au tac</i>	6	1976-82
- <i>Le Temps d'une paix</i> ³	6	1980-86

¹ En incluant les suites: *En haut de la pente douce* (2 saisons) et *le P'tit Monde du père Gédéon* (1 saison d'émissions mensuelles de 60 minutes).

² En incluant les suites: *Au chenil du moine* et *Marie-Didace* qui ont duré chacune une saison.

³ Avec une interruption d'un an, au cours de la saison 1984-85, comblée en partie par des reprises.

126 / L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Annexe C

NOMBRE TOTAL DE TÉLÉROMANS DIFFUSÉS CHAQUE SOIR DE LA SEMAINE PAR LES CHAÎNES QUÉBÉCOISES - 1984-1988

	Lun.	Mar.	Mer.	Jeu.	Ven.	Sam.	Dim.	Total
1987-88	6*	5*	3*	4*	2*	1	-	21 ¹
1986-87	6	3	1	1	1	1	-	13
1985-86	5	5	3	1	-	1	-	15
1984-85	3	1	4	1	1	-	-	10

* Incluant la diffusion quotidienne du téléroman de la chaîne Quatre-Saisons.

¹ La diffusion quotidienne du téléroman de la chaîne Quatre-Saisons est comptée pour 5.

Gaétan Martineau

Un exemple de théâtre underground au Québec autour de 1970: «La Vraie Fanfare Fuckée»¹

AU TOURNANT des années soixante-dix, La Vraie Fanfare Fuckée incarnait la troupe de théâtre «branchée», «in» et «underground» du moment. Cependant, la courte durée de cette formation (de décembre 1971 à janvier 1974), son expérience aussi radicale que brève, sa définition très en marge des circuits officiels (un théâtre off, off, off TNM), sa mise en scène accentuant l'image kinésique, la gestuelle et le contact spontané avec le public au détriment de tout texte consignable, l'ont exclue jusqu'à maintenant d'une mémoire collective écrite. Pourtant, l'existence de cette troupe s'avère importante, après coup, et son expérience singulière de théâtre magique/anarchique mérite de s'inscrire comme moment significatif et stimulant dans une histoire du jeune théâtre québécois.

La contre-culture

On ne saurait bien caractériser la VFF sans parler d'abord de ce vaste courant d'idées contestataires qui balaie alors l'Amérique et nombre de pays industrialisés: la contre-culture. Une bonne partie de la jeunesse occidentale rejette en bloc la «civilisation technicienne-industrielle-urbaine-bourgeoise»². Elle veut s'inscrire en faux contre cette civilisation «répressive et aliénante» décrite par Herbert Marcuse, le grand

¹ La constitution du dossier de recherche de cet article de Gaétan Martineau a été subventionnée par Renée Legris qui en a supervisé les étapes. La rédaction finale du texte a été assurée par Gaétan Martineau avec la collaboration de Jean Laflamme. L'auteur travaille en plus à la préparation d'un ouvrage de fiction, *Toute la Fanfare*, sur le même sujet.

² Edgar Morin, *Journal de Californie*, Paris, Seuil, 1970.

philosophe de cette période, par son habillement hors des diktats de la mode (jeans rapiécés, cheveux longs); par son identification à des modes de pensée inspirées de spiritualités «autres», par exemple la philosophie Zen largement popularisée par Alan Watts. Cette jeunesse se marginalise par ses modes de vie sociale: son regroupement en micro-sociétés dites alternatives ou utopiques, là où le vieil individualisme n'a rien à faire (les «communes» de toutes sortes); sa pratique de «l'amour libre», c'est-à-dire d'une sexualité vécue sans les inhibitions, contraintes ou conventions de la culture traditionnelle, s'adaptant en cela aux principes de Wilhem Reich sur la révolution sexuelle; sa consommation de drogues mineures, en abondante circulation, qui peuvent élargir la conscience et libérer de certains conditionnements, ainsi que l'exposent entre autres les théories de Timothy Leary; etc., etc.

Le livre-symbole (ou livre-synthèse) de cette période semble être le *Do It* de Jerry Rubin, dans lequel l'auteur exalte le sens du ludique, la subversion culturelle et nombre d'autres modes de vie révolutionnaires. Le tout avec des expressions demeurées fameuses, comme ce «Here and Now!» qui signifiait le refus des tergiversations et des théorisations, l'appel de l'action et de la révolution dans son milieu, sans délai et dans l'euphorie mondiale: «Do it!».

Quant à la musique qui enveloppe, porte et rythme les transformations profondes de ces années caractéristiques, c'est sans conteste le «rock and roll», dont le puissant héraut Bob Dylan clame à tous les vents: «Everybody must get stoned!»

En théâtre étranger de cette époque, deux troupes paraissent importantes pour notre propos: 1) le Living Theatre³, groupe d'improvisation collective qui prétend abolir la démarcation entre le théâtre et la vie, et qui fonctionne selon une pensée anarchiste: abolition de toute hiérarchie entre ses membres, accession de n'importe qui à la pratique théâtrale,

³ Mentionnons que le film *Paradise Now*, réalisé par cette troupe, circulait alors au Québec.

etc.; 2) le Bread and Puppet⁴, porteur lui aussi d'une pensée anarchiste et dont le théâtre crée, à partir de matériaux de récupération, des personnages-marionnettes géants, mettant surtout l'accent sur le visuel et le sens du cérémonial⁵.

Au Québec, véhiculée par son héraut de première ligne, la revue *Mainmise*, la contre-culture va côtoyer le questionnement sur notre identité nationale. C'est la grande période d'affirmation et de développement d'une dramaturgie spécifiquement québécoise et, simultanément, l'âge d'or des troupes de création collective dont Les Enfants de Chénier, Le Grand Cirque Ordinaire (GCO) et Le Théâtre Euh sont parmi les plus importants. C'est à la même époque, et très en marge de ces créations collectives et du théâtre d'auteur (qui se définit lui-même en marge de l'Institution), que s'affirme, distinctement reliée au mouvement contre-culturel, la Vraie Fanfare Fuckée.

Un théâtre anarchiste-libertaire et magique

A. Le «nono» comme antonyme du stéréotype⁶

JEU: Est-ce que vous avez vu, par exemple, le spectacle de la VFF au festival du jeune théâtre à Jonquière, en 1973?

JPR: C'est la chose la plus étonnante que j'aie vue ici depuis longtemps, mais aussi la plus fragile. Il y avait là une émergence de vieilles images plus ou moins fantasmati-

⁴ The Black Bird Theatre, un sous-groupe du Bread and Puppet, se produit à l'Université du Québec à Montréal, en 1971. Parmi les spectateurs se trouvent de futurs membres de la VFF.

⁵ Il y aurait également intérêt à parler du Performance Group, du San Francisco Mime Troup, ainsi que d'El Teatro Campesino. Voir à ce sujet Frank Jotterand, *le Nouveau Théâtre américain*, Paris, Seuil, 1970.

⁶ L'expression est de Yolande Villemaire, «La Bébitte à Roches», *Hobo-Québec*, mai-août 1975.

ques, un certain plaisir dans la débilité. C'était un spectacle qui apparemment échappait aux préoccupations de l'époque mais qui était complètement inscrit dans une lutte de libération⁷

Ils sont une douzaine de jeunes «freaks»⁸, la plupart sans formation de théâtre⁹, qui produisent à la fin de 1971 leur premier spectacle¹⁰: *l'Invincible irrésistible super-héros super-épais*. Ils partagent

[...] comme le goût de sabrer dans tout, de se moquer d'absolument tout [...] d'être *vitrioliques*! Sans discours, sans articulation, parce qu'un des points c'était d'envoyer en l'air tout ce qui pouvait être rationnel¹¹.

Ces terroristes culturels se démarquent ainsi de la tendance «peace and love» alors en vogue. Pour mieux les caractériser, on pourrait parler d'une fusion Zappa-Gotlib: l'esprit anarchiste-hard rock du groupe de Frank Zappa, The Mothers Of Invention, couplé à l'humour cinglant, au sens de la caricature grotesque des bandes dessinées de Gotlib dans la revue *Pilote* de l'époque. Leur théâtre fait un usage «turn on»¹² de l'humour corrosif, de la dérision, de l'absurde, du personnage «nono» ou «mongol»¹³.

⁷ «À la question: Jean-Pierre Ronfard», *Jeu*, n° 3, été-automne 1976, pp. 65-66.

⁸ «Freak»: contestataire, marginal, consommateur de drogue.

⁹ Précisons cependant qu'un bon nombre de membres de la VFF avaient fait l'expérience du théâtre amateur.

¹⁰ En réalité, le premier spectacle à être joué sous l'étiquette VFF a lieu vers 1970 et a pour titre: *Mâche ma gomme toutouffe pi tchèque la passe!* On n'y trouve cependant que deux membres du futur groupe: Benoit et Charles. Ont lieu trois représentations.

¹¹ Témoignage de Gilles Labrosse dans *Toute la Fanfare*, document cité.

¹² «Turn on»: conscience altérée, élargie, euphorisée par la drogue.

¹³ Ce qui n'est pas sans parenté avec l'humour que pratiquera plus tard le groupe Ding et Dong.

L'intelligence est rendue ben straight. C'est rendu un gros critère, autant que l'esthétique. Évidemment, ça fait des shows nécessairement stéréotypés. Le mongolisme casse le stéréotype [...]. Quand tu parles à telle personne, tu fais telle face; quand t'es dans une discothèque, tu te tiens de telle façon [...]. T'es intelligent dans la mesure où tu réponds à ces normes-là pis que t'as une «belle personnalité». Le mongolisme, ça casse des façons d'être au monde¹⁴.

Cet esprit va traverser les trois spectacles que produit la VFF. Mais ce qui va prendre le dessus à partir du second, *Partir c'est rester ou rester parti*, c'est la *pensée magique*. C'est à partir de là que la VFF développe une pratique théâtrale vraiment originale et signifiante pour la petite histoire du théâtre.

Passons rapidement sur *l'Invincible* [...], qui aura été le premier déblocage de la VFF, «l'immense éclat de rire»¹⁵ qui scelle la complicité du groupe. Mais ce dernier songe déjà à se surpasser.

B. La commune des Éboulements

La dynamique de la VFF se transforme complètement après que celle-ci eût quitté Montréal pour emménager dans une ferme, sur un rang abandonné des Éboulements, dans la région de Charlevoix¹⁶. Voici, à flanc de montagne, une «commune de vie», une micro-société sans aucun règlement, pour qui vie et théâtre s'interpénètrent. Les mutins (les «mutants») transforment bientôt leur grange en habitation communautaire, «sorte de château en Espagne anarchiste»¹⁷, architecturalement frère de *Partir* [...].

¹⁴ Entretien de Yolande Villemarec avec la Bébitte à Roches, «Showtime», *Hobo-Québec*, mai-août 1975.

¹⁵ Témoignage de Gilles Labrosse dans *Toute la Fanfare*, document cité.

¹⁶ À environ dix kilomètres du lieu où la Société Radio-Canada a tourné, ces dernières années, *le Temps d'une paix*.

¹⁷ Témoignage de Charles Leblanc dans *Toute la Fanfare*, document cité.

[...] y'avait quelque chose dans la fabrication de cette maison et le côté alvéolaire [...], avec la grande salle en bas et puis les espèces de tours verticales qui donnaient par le plafond dans la grande salle. Et dans ces tours, des combinaisons humaines, des couples en gros pouvaient s'installer et trouver leur isolement. Ça, j'avais trouvé ça, même du point de vue architectural, j'avais trouvé ça lumineux. [...] Ils avaient trouvé dans la pratique de leur vie une utilisation de l'architecture existante, une transformation de cette architecture qui me semblait extrêmement intelligente et brillante pour l'époque [...] ¹⁸.

Avant de penser théâtre (« finalement ça revire que le théâtre c'était juste une petite partie de l'affaire » ¹⁹) on savoure le lieu, l'imprenable site utopique du mont des Éboulements (« c'était un lieu de grande force » ²⁰), on consomme marijuana, haschich, mescaline, LSD, etc. Place à la grande tribu! Place au cosmos!

Quand t'allais aux Éboulements, y'avait pas un journal qui entraînait là. Y'avait pas de T.V., pas de radio, rien. Tu ne vivais pas sur la planète Québec, Canada, États-Unis... Tu vivais sur la planète Éboulements, qui était en contact direct, elle, avec le cosmos: point! [...]. C'était pas des êtres sociaux, c'était des êtres poétiques ²¹.

Et, par-dessus tout, *place à la magie!* Aux forces, aux hasards, aux coïncidences mystiques ou autres, aux ondes, aux vibrations, aux courants d'énergie...

Tout est magique, tout s'enchaîne tout seul quand tu t'aimes, quand t'es dans le bon trip! C'était pas loin d'être religieux,

¹⁸ Jean-Pierre Ronfard, entrevue réalisée à Québec, le 14 octobre 1984.

¹⁹ Témoignage de Luc Guérard dans *Toute la Fanfare*, document cité.

²⁰ Raymond Cloutier, entrevue réalisée à Montréal, le 21 novembre 1984.

²¹ *Ibid.*

not' affaire. [...] quand t'as le bon esprit, que t'es dans la bonne affaire, tout va découler tout seul pi les bonnes choses vont t'arriver, rien que les bonnes choses!²²

C'est sur l'élan et le souvenir d'un «voyage» collectif (sous l'effet de champignons hallucinogènes) qu'on décide de faire un nouveau spectacle. L'anarchie semble opérationnelle, la pensée magique en épanouissement (les choses «arrivent» effectivement) et ce sera *Partir c'est rester ou rester parti*. Avant de nous attaquer, toutefois, à ce qui demeure le plus riche et le plus achevé de leurs spectacles, nous tenterons d'exposer brièvement la méthode de travail du groupe, inhérente à l'ensemble de son expérience.

C. La méthode euphorique anarchiste

«[...] à l'époque, ces gens faisaient de la création collective, mais ce n'était pas un substitut de l'écriture individuelle [...]. Souvent les créations collectives étaient décevantes parce qu'elles prétendaient faire exactement ce que faisait un auteur à sa table, dans sa solitude; et à ce moment-là les créations collectives n'étaient pas meilleures, loin de là [...]. [Tandis qu'à la VFF] on était devant un théâtre beaucoup plus barbare, moins éduqué et, pour moi, qui me semblait beaucoup plus neuf, plus troublant, parce que l'exercice du théâtre était là, mais y'avait pas l'écriture traditionnelle des pièces de théâtre; c'est ça qui me frappait²³.

On fait d'abord circuler les «psychovitamines», appellation contrôlée pour qualifier les drogues mineures. Ces produits servent d'euphorisants primordiaux, de désinhibiteurs, d'amplificateurs de créativité. Non seulement la VFF bâtit ses shows «stoned»²⁴, mais elle les joue «stoned», procédé qui est alors porté en grande estime. La VFF sera reconnue

²² Témoignage de Louise Chabauty dans *Toute la Fanfare*, document cité.

²³ Jean-Pierre Ronfard, entrevue réalisée à Québec, le 14 octobre 1984.

²⁴ «Stoned»: euphorisé.

comme la troupe «stoned» par excellence, le théâtre «freak» pour public idoïne.

On a aussi sorti les instruments de musique. Le travail de création va se dérouler avec et comme un «jam session». Aucun leader, aucun metteur en scène ou décideur privilégié. Les idées de sketches, les «flashes» — il importait de penser par images — fusent de chaque cerveau, viennent de partout. Les meilleurs sont retenus en fonction de critères premiers qui sont l'impact visuel et l'humour. On les actualise sur-le-champ en improvisations.

Après quelques séances, on se retrouve avec une banque de sketches nourris des idées de tous et qu'il s'agit d'organiser en un tout. Avec *l'Invincible [...]*, on s'était satisfait de la formule revue théâtrale, présentant un sketch à la suite de l'autre. À présent on veut mettre au point une manière neuve.

C'est ainsi que la VFF découvrira spontanément une façon peu usitée à l'époque d'explorer la syntaxe théâtrale. Elle emprunte au cinéma la technique du *fondue-enchaînée* et produit, avec *Partir [...]*, un spectacle dans lequel scènes et tableaux se superposent, s'enchâssent, s'interagissent de façon organique. Les pistes de lectures en sont multipliées, les références (logiques et dramatiques) habituelles sont ébranlées. Le spectateur se retrouve devant un univers dense et chaotique où «tout coule», tout s'enchaîne, «tout est dans tout», selon le mot du poète et chansonnier Raoul Duguay, figure contre-culturelle de premier plan, à l'époque. Un univers où la magie opère à plein rendement.

Afin d'approfondir notre propos et le rendre plus tangible, citons en guise d'illustration un extrait de *Partir [...]*. La séquence que nous avons retenue est plutôt longue, mais elle forme un ensemble et elle présente une configuration spécifique du travail de la VFF. Elle se situe à mi-spectacle et peut durer de 20 à 25 minutes. Les actions simultanées y étant fréquentes et la trame sonore importante, nous traiterons cet extrait à la manière d'un scénario de film: page à l'horizontale et division

en trois colonnes²⁵. Les scènes présentées avaient pour titre, dans l'ordre: «Valérie» (la fin), «la Pietà», «le Christ», «le combat de karaté», «la fin du monde», «les bombardiers» et «une vie», scène simultanée à «les valises». Notre description se limitant à l'essentiel, il est clair que beaucoup de la magie et de l'humour de la VFF ne pourra ici ressortir.

²⁵ Pour la description de cette séquence, nous nous sommes basé sur la bande-vidéo faite par Fernand Villemure dans le cadre de sa recherche sur les créations collectives au Québec, en juin 1973, à l'occasion du festival de l'AQJT, à Jonquière.

SONO:

Au micro:
«One-two, one-
two, testing!»
etc.

Fin sono.

Musique incantatoire à la guitare: médiévale et liturgique.

(Rythme lent de toute la scène.)

Un chœur s'ajoute et module sur le thème de base. Renforce la dimension religieuse.

[VALÉRIE]

[...] Un metteur en scène stéréotypé, son cameraman et son preneur de son font des tests de son, lumière, cadrage, etc., autour des deux vedettes du film: Valérie et son amant. Les deux (avant-scène, côté jardin) sont en position pour une scène de lit. Valérie est assise face au public, et l'amant est à demi étendu sur elle, prêt aux embrassements (il porte uniquement un pagne, ses jambes sont recouvertes d'un drap froissé). Le metteur en scène donne le signal:

Les vedettes se font caresses et embrassades, jouent l'intensité amoureuse qui monte jusqu'à un climax. Les corps frissonnent, puis l'amant ramollit jusqu'à s'étendre de tout son long, *mort*, aux bras de Valérie. Le corps s'est immobilisé à la façon d'une icône de la Pietà.

[LA PASSION]

Le centurion saisit sous les épaules l'amant (Christ) mort, le soulève, le place debout, face au public. (Valérie / la Vierge s'agenouille, contrite, en prière, à leur droite.) Il lui soulève lentement un bras, le place à l'horizontale et, de façon rituelle, le crucifie. Même jeu pour l'autre bras et les pieds. [...] Exit le centurion, côté jardin. [...] Revient le même centurion, derrière un autre Christ. Gestes de fouetter de temps à autre. Arrivé près du comédien-crucifié, le nouveau Christ le charge sur son dos à la façon d'une croix. Commence un lent Portement de Croix vers le côté cour. [...] Première chute: la Mère du Christ, transformée en Marie-Madeleine, éponge la Sainte Face et montre au public un tissu-suaire bariolé de couleurs. [...] Couronne d'épines qui tombe: se penchant pour la ramasser, le nouveau Christ

«On tourne!»

L'équipe de tournage, massée autour d'un personnage-caméra, s'éloigne discrètement, à reculons, vers le fond de la scène, côté cour. Exit.

Côté cour, apparaît un comédien-centurion, fouet à la main, démarche hiératique, lente, sandales trainant à chaque pas. Il se dirige vers le couple. (L'éclairage se tamise.)

manque d'échapper sa croix humaine. [...] Deuxième et troisième chute. [...] Retour au point de départ où Il dépose sa croix, face au public. Le centurion crucifie le nouveau Christ sur la croix. («Ouch!» à chaque coup de marteau.) [...] Exit le centurion, côté jardin. [...] La Vierge prie à la droite du Christ. [...] Revient le centurion derrière un autre et troisième Christ. Gestes de fouetter. Le troisième Christ s'approche du deuxième, lui détache un bras de sa croix et le charge sur son dos comme une nouvelle croix.

Commence un nouveau Portement de Croix, en direction du côté cour.

Le comédien-ancienne croix laisse pendre ses bras et jette des yeux séducteurs sur la Vierge, à sa droite. Il s'assoit près d'elle, reprend son rôle et sa position d'amant de tout à l'heure. La Vierge est redevenue Valérie; le couple se ré-amourache. [...]

Le thème incantatoire change soudain pour un thème japonais.

La première chute du troisième Christ se déroule comme une chute dans un combat de karaté ou de judo. Le Christ et la Croix se relèvent, se font face, se saluent réciproquement à la japonaise.

D'un coup de karaté à la carotide, Valérie tue son amant dont le corps retombe dans la position du Christ descendu de croix. L'image de la Pietà s'est reformée.

[LE COMBAT DE KARATÉ]

Le rythme est plus rapide.

Le combat s'engage: l'adversaire-croix s'élance et, devant l'adversaire-Christ, fait le geste de le frapper à la clavicule. Le Christ tombe sur un genou, pousse un cri de douleur japonais. La croix recule à sa position initiale. Le Christ se relève. Saluts rituels. Le Christ s'élance sur son adversaire et, devant lui, fait le grand geste de le pourfendre du menton aux rotules. La croix tombe sur ses genoux, échappe un long râle nippon, se relève. Saluts rituels réciproques. La croix s'élance et, au moment où elle va frapper le Christ, celui-ci pivote sur lui-même, saisit sous l'épaule son adversaire dont les bras se raidissent en position de croix.

Avec un parfait synchronisme, le thème incantatoire reprend.

Le portement de croix reprend. [...] Le Christ vient redéposer la croix à la gauche de l'icône humaine de la Pietà. [...] Le même centurion crucifie de nouveau un Christ sur sa croix. (Coups de cymbales pour chaque coup de marteau.) Exit le centurion, côté jardin.

[Nous passerons rapidement sur les scènes suivantes. Il suffit de retenir que la Pietà reste présente, comme un élément de décor.]

La musique incantatoire stoppe quand le guitariste lui-même, vêtu d'une soutane, sa guitare au cou, vient à l'avant-scène et crée le très long suspense de celui qui va prononcer incessamment une parole cruciale et qui réclame tout le silence, toute l'attention. Il finit par dire, d'une voix de tête: «La fin du monde est proche!» Comme ce prophète de malheur sort, le crucifié et sa croix commencent de vrombir et se transforment, avec leurs bras à l'horizontale, en bombardiers durant la seconde guerre mondiale. [...] Au moment où ces deux derniers sortent,

La Vierge et son Fils redeviennent des amants, mais des amants très fatigués.

Le metteur en scène du tout début réapparaît, traverse la scène en vitesse, juste le temps de s'arrêter près de ses acteurs et de leur dire: «Vous êtes pas mal bons, mes cocos!»

[Pour la scène mimée «Une vie» qui suit (et qui est simultanée à «les Valises»), on entend des percussions douces constantes, avec un rythme de base (entrechocs réguliers des bois) qui image l'écoulement rapide du temps. J'indiquerai seulement, dans la colonne SONO, des thèmes qui apparaissent, commentant et soutenant certains passages de cette scène au rythme rapide.]

[UNE VIE]

Rythme rapide.

«Trois fois passera...» (fin du thème).

L'amant devient un bébé dans les bras d'une Valérie devenue mère... L'enfant grandit... La mère lui change ses vêtements, lui enfle un kimono (drap épais, aux pans asymétriques), l'aide à mettre sur ses épaules son sac d'école. L'enfant part en gambadant. Il arrive à l'école.

Clochettes.

La mère est devenue institutrice. Tous deux s'assoient face à face pour une leçon de calcul avec les doigts. L'enfant essaie d'imiter sa maîtresse, se mêle dans ses doigts et, avec ses mains, finit par signifier qu'il ne veut plus rien apprendre ni rien savoir. Il quitte.

Le voici jeune homme qui soigne vigoureusement ses cheveux.

Clochettes.

Il va sonner à la porte de l'institutrice devenue jeune fille. Elle ouvre. Il lui offre son bras. Les fiancés vont à l'avant-scène, face au public, font comme s'ils étaient devant le prêtre qui va les marier. Jeux de physionomie. Le fiancé essaie d'enfiler un jonc trop petit dans le doigt de sa fiancée...

[LES VALISES]

Deux personnages mi-clochards, mi-

clownesques (paletots lourds aux man-

ches trop longues, chapeaux mous aux

bords rabattus sur une chevelure sura-

bondante, bottines trop grandes, etc.)

poussent et portent de façon lente,

laborieuse, empêtrée, une et puis deux

valises qui paraissent extrêmement

Thème de mariage (fin).

Ils s'embrassent et s'en vont au logis. L'épouse est enceinte, elle s'étend par terre, le mari se penche au-dessus d'elle et tente de toutes les façons, s'aidant de ses jambes, variant les positions, etc., d'extraire le nouveau-né du ventre de son épouse.

lourdes. Ils sont souvent recourbés ou

Thème haletant.

«Il est né le divin enfant».

Enfin l'époux tient le nouveau-né dans ses mains (on entend le premier braillement). Le mari relève sa femme épuisée, lui met le bébé dans les bras. Ils le cajolent, le tiennent chacun par la main. Les mains montent, montent: l'enfant grandit, grandit. Le père lui tape sur la main. On lui signifie clairement de prendre son autonomie. Le père lui envoie un coup de pied au derrière. Puis le mari regarde son épouse qui manifeste de l'arthrite à la main; il lui passe un bras sur l'épaule et on les voit se recourber et vieillir le temps de se rendre à l'endroit où se trouvait tantôt la Pietà. L'époux, soutenant son épouse, s'assoit, elle agonise, son corps tremble et elle meurt dans ses bras: les deux reformat enfin une Pietà aux rôles renversés.

immobilisés dans leur effort. Ils

échangent parfois des paroles, mais

ont de la difficulté à s'entendre et/ou

se comprendre: ils sont lents, lourds,

autant d'esprit que de corps.

L'un d'eux s'appelle «Jo».

«Jo» pousse péniblement la deuxième valise sur les indications de son partenaire. Il la fait avancer centimètre par centimètre, l'enlève et la rapproche de la première (au milieu de la scène). Il se relève, sort un grand mouchoir et s'essuie le front. Il donne alors un petit coup de pied sur la deuxième valise qui se tasse, sans effort, sur la première. Son partenaire lui demande quel jour c'était hier.

JO: «... lundi, c'est l'jour des vidanges! J'ai sorti les vidanges!»

Son partenaire pointe le couple mort sur la scène et invite Jo à venir sentir. Ils y vont. Jo sent et recule.

JO: «C'est des vidanges!... J'vas au moins farmer l'sac!...»

Jo saisit les bras du vieil époux mort, lui joint les mains au-dessus de la tête et fait mine de les attacher ensemble, comme si le couple mort devenait lui-même un sac d'ordures.

JO: «Là, ça sent moins!»

Enfin Jo et son partenaire sortent le couple comme un sac d'ordures lourd à pousser et à traîner.

(fin de la séquence)

D. *Partir*

Ce qu'on ne peut percevoir dans l'extrait précédent, c'est le style particulier du jeu des comédiens de la VFF. Un style «cool»²⁶. Détendus, légèrement distanciés, les comédiens prennent leur temps et signifient toujours au public qu'ils jouent. Ils ne sont pas «dévorés» de l'intérieur par les personnages qu'ils incarnent, ou encore dans un message qu'ils auraient à communiquer. Au contraire, ils sont singulièrement branchés sur les réactions du public, ils comptent avec et sur son investissement pour en remettre ou en retrancher. Un certain soir de juin 1973, à Jonquière, la Vraie Fanfare Fuckée fait événement; elle atteint le moment optimum de sa «carrière». Or le public était, lui aussi, génial!

D'après le témoignage d'André Labrosse, il y avait quelque 1 000 spectateurs dans la salle. Sur la bande vidéo enregistrée à cette occasion, on les entend fréquemment rire, manifester de la surprise. Ils paraissent toujours séduits, enthousiasmés et, à un moment même, carrément estomaqués. C'est l'instant où le portement de croix se transforme en combat de karaté; le moment précis de l'enchaînement, de la bascule d'une scène dans l'autre, qui arrive comme une fulgurance. Véritable instant de génie dans la théâtralité québécoise de l'époque. Plus de dix ans après cet incident mémorable, les souvenirs demeurent vivaces:

LORRAINE HÉBERT se rappelle que les comédiens «balayaient» la scène. Ils arrivaient d'un côté, de l'autre, du fond... Elle trouvait cette «sorte de balayage très original, magique, impressionnant. *Partir [...]*, c'était magique comme un trip d'acide!»²⁷.

GUY THAUVETTE y avait senti «une brise d'une densité... *radioactive!*», tellement il admirait «la générosité, la richesse, la couleur, la poésie de

²⁶ «Cool»: décontracté, qui ne se prend pas au sérieux. C'était à qui serait le plus «cool», à cette époque.

²⁷ Conversation avec Lorraine Hébert (co-fondatrice des Cahiers de théâtre *Jeu*), à Montréal, le 5 novembre 1984.

ce spectacle!». «Après *Partir* [...], ajoutait-il, je me disais que jamais je ne ferais du théâtre de la même façon désormais [...]. [C'était] parmi les plus émouvants, les plus beaux spectacles que j'aie vus». Il y pressentait «le déclencheur pour la remise en question du GCO»²⁸.

JEAN-PIERRE RONFARD:

[...] j'avais le sentiment d'être devant un théâtre barbare, à la naissance des choses où le jeu avec les objets, les déguisements, les hauteurs des personnages était pris, tout ce jeu-là était pris à sa racine. Et c'est ça qui me fascinait. [...] Et, en même temps, il y avait un univers visuel totalement fou, mais très cohérent [...] ²⁹.

RAYMOND CLOUTIER:

[*Partir*...,] c't'un show qui était mythologique! [...] on était avec les grands mythes [...] et, en même temps, une valise était aussi importante que Jésus. [...] les mouvements de scène, l'esthétique de ça, [...] moi j'ai vu le Living, j'ai vu le Bread and Puppet, j'ai vu toutes ces affaires-là, [...] ils étaient extrêmement organisés, gros, forts et puis profonds, mais c'était jamais aussi *pur* que ça! Pi y'avait rien de fucké en d'sous de ça: pas de religion obligatoire, pas de système idéologique qui «drivent» tout le monde [...]. C'était l'*anarchie* qui prenait forme! Ça s'pouvait pas! Parce que l'anarchie, d'habitude, ça peut pas prendre forme [...]

[...] ça m'est apparu comme quelque chose qui était magique. Et j'ai eu envie d'être parmi les sorciers, d'être parmi les initiés [...]. J'ai eu l'impression que ces gens-là, qui faisaient ça, étaient immortels! C'était «*écoeurant*», l'impression que j'ai eue! [...]. Ils avaient quelque chose en eux d'angélique dans le

²⁸ Entretien téléphonique avec Guy Thauvette, comédien, membre du GCO, à Montréal, août 1985.

²⁹ Jean-Pierre Ronfard, entrevue réalisée à Québec, le 14 octobre 1984.

sens des bons anges, des mauvais anges [...], des poètes qui vivent ailleurs et pour toujours, et pas inatteignables, mais intouchables [...]. Et j'ai voulu en être de ces anges-là³⁰.

E. Des enfants de la télévision

La télévision, ce médium «cool» de participation tribale et magique refait la planète à l'image d'un «village global», selon MacLuhan³¹. Les gens de la VFF en sont les enfants, sont nés avec elle. Aussi leur théâtre rappelle-t-il cette boîte magique; et le procédé du fondu-enchaîné leur vient des films qu'ils ont vus à la télévision.

Une analyse de ce procédé à la fin de la scène de «Valérie» nous en procure une sorte de visionnement au ralenti. La VFF donne ici à voir un mouvement (l'amant de Valérie meurt), une posture (allongé dans ses bras), un ou des éléments de costumes (pagne et drap froissé sur ses jambes); ce pourrait être aussi une attitude générale, un geste, une parole ou une combinaison complexe. La trame sonore change alors (musique incantatoire): voici un *moment alchimique* où l'on voit de nouveaux personnages, toute une nouvelle scène en surimpression sur l'ancienne (l'image de la Pietà tenant le Christ se *définit*³² progressivement; l'arrivée du centurion la renforce: on assiste alors à une dérive focale de la passion érotique à la Passion). C'est la façon originale de cette troupe d'articuler le/les récit/s visuel/s qu'elle invente à partir non pas des préoccupations culturelles de l'époque, mais à partir d'une vision planétaire, utopiste des choses; à partir de légendes, de mythes,

³⁰ Raymond Cloutier, entrevue réalisée à Montréal, le 21 novembre 1984. Cette représentation de *Partir [...]* a impressionné Raymond Cloutier à un point tel qu'il «abandonne le théâtre invivable et le Grand Cirque Ordinaire utopique, et s'enfuit avec la Vraie Fanfare Fuckée aux Éboulements». Voir Raymond Cloutier, «Petite histoire», *Jeu*, n° 5, printemps 1977, p. 12.

³¹ Marshal MacLuhan: penseur canadien dont les idées ont eu beaucoup d'influence sur la contre-culture.

³² L'image se définit justement au sens télévisuel: elle passe d'une faible à une haute définition.

d'archétypes et de phantasmes (dans *Partir [...]*, on trouve un sphynx, un centaure, un chevalier du Moyen Âge, un dragon...). On a l'inconscient collectif à fleur de peau.

Les membres de la VFF sont cependant tout à fait synthonisés aux idées les plus modernes qui traversent le Québec et l'Amérique du Nord. Par exemple aux idées d'Abraham Moles, qui parlent de la «culture mosaïque» de l'époque des communications de masse opposée à la culture humaniste, traditionnelle et hiérarchisée. *Partir [...]* et, plus tard, *le Gréement gris-mou* actualisent et illustrent bien cette culture mosaïque. Leurs collages, interconnexions, emboîtements, etc. d'images et de signes d'ordre socio-mythologique n'ont plus rien à voir avec Aristote ou Lamartine.

La trame sonore va prendre une grande importance dans les fondus-enchaînés de la VFF. La présence d'excellents musiciens au sein de cette troupe favorise cette particularité. À l'époque, les créations collectives intègrent plus ou moins la musique dans leurs spectacles. Celle-ci commente et/ou ponctue l'action. La VFF, elle, y ajoute une nouvelle fonction: le bruitage, ou la trame sonore, va servir, autant sur scène qu'en coulisses, de «shifter» pour le passage d'une scène à l'autre. Comme au cinéma (ou à la télévision), la trame sonore anticipe le climat, le ton et/ou le rythme de la séquence suivante.

À l'opposé du théâtre classique, le passage d'une scène à l'autre ne fait référence à aucune intériorité: il est explicite, donné à voir; tout est là, il n'y a rien derrière. Comme le prestidigitateur qui montre le truc: voilà! Et c'est deux fois plus magique. Comme la peinture naïve tout à la surface, le dedans est dehors. C'est plein. Et c'est ludique!

F. Un «junk theatre» extra-ludique³³

[...] eux [la VFF], i' décollaient! C'était ludique avec un grand «L». Tout était précieux, chaque accessoire, tout, un bout de corde, n'importe quoi, ça prenait un sens [...]. Ils avaient un très grand sens de la théâtralité [...] sur le plan de l'organisation scénique mise en place [...]³⁴.

La VFF fait un théâtre d'autant plus inventif et ludique que ses membres n'ont pas de moyens³⁵. Sans décor, sans éclairage (sauf minimal), sans matériaux nobles, mais avec des objets de récupération (une boîte à lunch dont on ouvre le fond fait office de boîte crânienne d'un père ouvrier géant), avec des tissus, draps ou couvertures (un dragon bossu et cornu dont le corps est une longue pièce d'étoffe arrangée en costume-reptile féérique, habité par quatre comédiens), les draps deviennent pagnes, toges, voiles, survêtements, robes, caches, rocher-cache, etc. (dans *le Gréement* [...], un grand drap-amibe (ou néant) avale les personnages un à un). On se sert de guenilles, de vieux vêtements (toujours dans *le Gréement* [...], des souliers découpés seront fixés aux genoux d'un comédien qui doit personnifier un nain). Les corps mêmes des comédiens peuvent devenir accessoire, support matériel de changement d'image (le Christ qui devient la croix d'un nouveau Christ). La Fanfare en arrive à déployer un univers visuel hétéroclite, baroque, riche, à la fois fascinant et clownesque; un monde où vie et théâtre s'interpénètrent jusque dans les choses concrètes: leurs propres vêtements servent de costumes; les valises du sketch du même nom sont les leurs; les béquilles d'un comédien blessé lui servent à propos pour son personnage (le Christ), etc.

³³ «Junk theatre» (comme on parle de «junk sculpture» à propos du travail de Robert Rauschenberg): création systématique d'oeuvres d'art à partir de matériaux de récupération.

³⁴ Raymond Cloutier, entrevue réalisée à Montréal, le 21 novembre 1984.

³⁵ Chaque membre de la troupe recevait un montant de 47\$ par mois, provenant de l'aide sociale. Ce montant fut ensuite porté à 75\$. La VFF ne reçut jamais aucune subvention, même si les projets PIL et PJ abondaient à l'époque.

Faisant montre d'une attitude animiste, la troupe donne aux objets une vie propre. Ainsi, dans *Partir [...]*, deux personnages appareil-photo s'entre-photographient; un comédien étrangle un récepteur de téléphone. Dans *le Grément [...]*, deux mains sortent d'un personnage-rocher et arrachent le journal d'un paisible rêveur.

Tout cela donne un théâtre d'une grande simplicité, d'un grand dépouillement et, en même temps, d'une grande profusion baroque, d'une efficacité visuelle maximum. Le théâtre de la VFF est tout et partout, à partir de rien.

G. Du «*Grément gris-mou*»

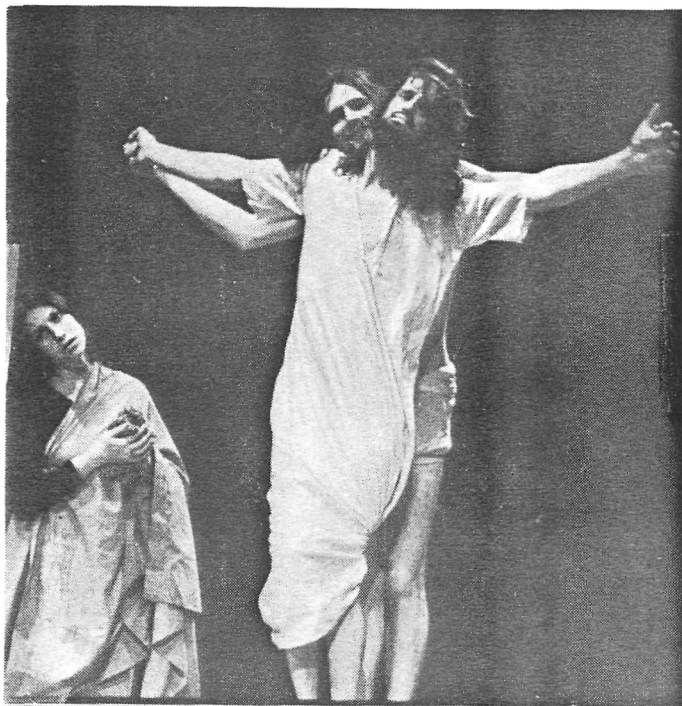
Consciemment ou non (il est difficile d'en juger; la Fanfare est un peu sauvage et répugne à l'interview), la Vraie Fanfare Fuckée est complètement «en dérive». À partir de moyens un peu semblables à ceux qu'utilise le Bread and Puppet, par exemple (personnages gigantesques, corps disloqués: un comédien faisant la tête et l'autre le tronc, là s'arrête la comparaison un peu forcée), la Fanfare lance des actions qui, apparemment, ne «signifient» pas (sauf quelques exceptions, entre autres la scène d'adoration d'un dieu changeant, rejet de toute théologie même au niveau des techniques théâtrales). Spectacle mal léché, *le Grément gris-mou* ne tend vers rien, même pas vers le rien: c'est loin d'être simplement absurde ou simplement hermétique; il va dans tous les sens à la fois et nulle part en même temps. [...]. Pas besoin de préciser que c'est pas politique pour une cenne au sens habituel, du moins. Car le désamorçage en règle du *Grément [...]* ébranle bien des «pouvoirs». Quand un comédien marche en rond et que ça veut dire «Je monte»; quand un autre se déchaîne sous les coups d'ennemis invisibles, mais ne réagit pas quand l'assaut est réel (pour le spectateur), la corrélation signe théâtral/signifié se trouve passablement écartelée [...]. Par contre, à d'autres moments, c'est presque du mime ou les clichés les plus éculés [...]. Contradictoire! Brouillon, mais plein d'énergies circulantes. [...]. Et ils ne nous ennuiant pas une seconde

parce que c'est vivant, fou, délirant, même si ça déboule et ça accroche de partout. Ils font ça à la fois avec ferveur et nonchalance, comme des enfants qui jouent à jouer, juste pour le fun³⁶.

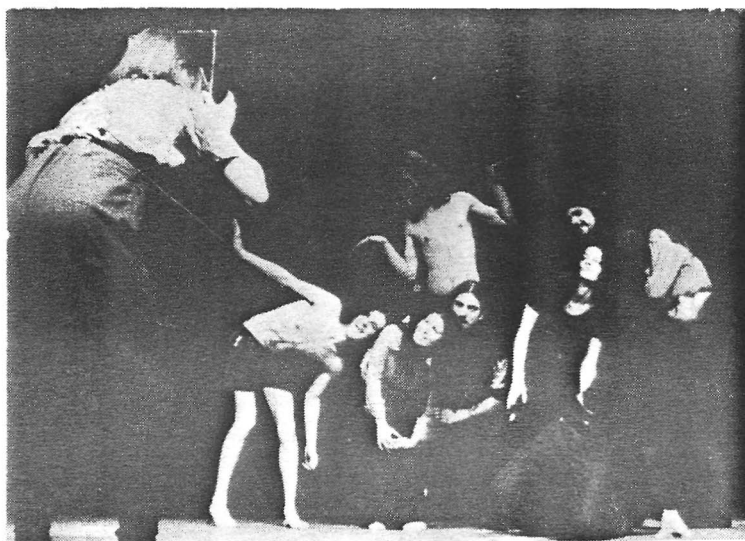
Le Gréement [...] va se bâtir essentiellement à partir d'une masse de vêtements de récupération et à partir de ce que l'on peut récupérer de la complicité magique qui a donné *Partir* [...]. Les relations entre les gens se sont détériorées: la misère économique, leur isolement «comme au bout d'un monde», la révolution sexuelle ratée (les échanges de couples ont fait des mécontents), la promiscuité forcée, voilà autant de facteurs qui minent leur projet anarchiste-libertaire. On décide tout de même de bâtir le nouveau spectacle, mais différemment. On part simplement des costumes pour trouver des personnages et finalement des situations. Et vu la démotivation qui gagne tout le monde, on choisit de rendre les rôles interchangeables et redistribuables cinq ou dix minutes avant chaque représentation.

La paranoïa du groupe se décèle facilement dans l'univers du *Gréement* [...]: le personnage récurrent de Bernard, un paranoïaque assailli par d'invisibles ennemis; une ombre qui fuit son personnage; Emile B. de Miles, le metteur en scène mégalomane; un nain qui tente de traverser une rue obsédante sur laquelle circulent machines et êtres menaçants; des espions qui frôlent, rasent des murs imaginaires; etc. On retrouve la poésie et l'humour propres à la Fanfare (ce chameau dont les personnages-bosses se chamaillent), mais on a investi sur des costumes plus élaborés que dans *Partir* [...]. On y découvre encore des idées neuves, des trouvailles baroco-truculentes. Mais on habite à demi ce spectacle qui est moins organisé et dans lequel des participants peuvent se désister à la dernière minute. Enfin, à peu près au moment où la comète Kohoutek passe au-dessus de l'atmosphère terrestre, la Vraie Fanfare Fuckée éclate!

³⁶ Yolande Villemaire, «Showtime», *Hobo-Québec*, n° 14-15, janvier 1974.



Une scène de la Passion: le crucifié (Marc Poitras) a des problèmes avec un bras de sa croix (Gilles Labrosse), tandis que la Pietà persiste dans son affliction (*Partir c'est rester ou rester parti*).



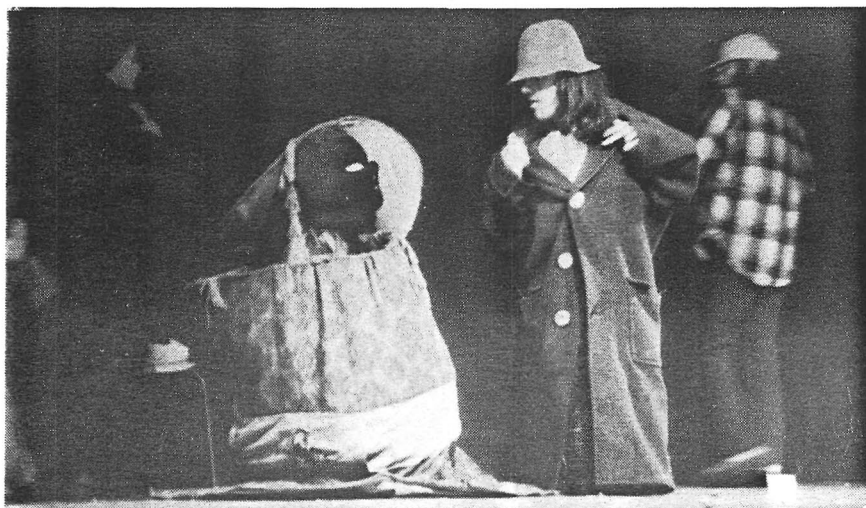
Le photographe (Luc Guérard) croque la presque totalité des membres de la troupe (finale de *Partir c'est rester ou rester parti*). Photo: P. Bonneville.



Le géant (André Labrosse) parti à la recherche de son chapeau (*le Grément gris-mou*). Photo: P. Bonneville.



Un vagabond (Gilles Labrosse) trouve le chapeau du géant que le vent a jeté là (*le Grément gris-mou*). Photo: P. Bonneville.



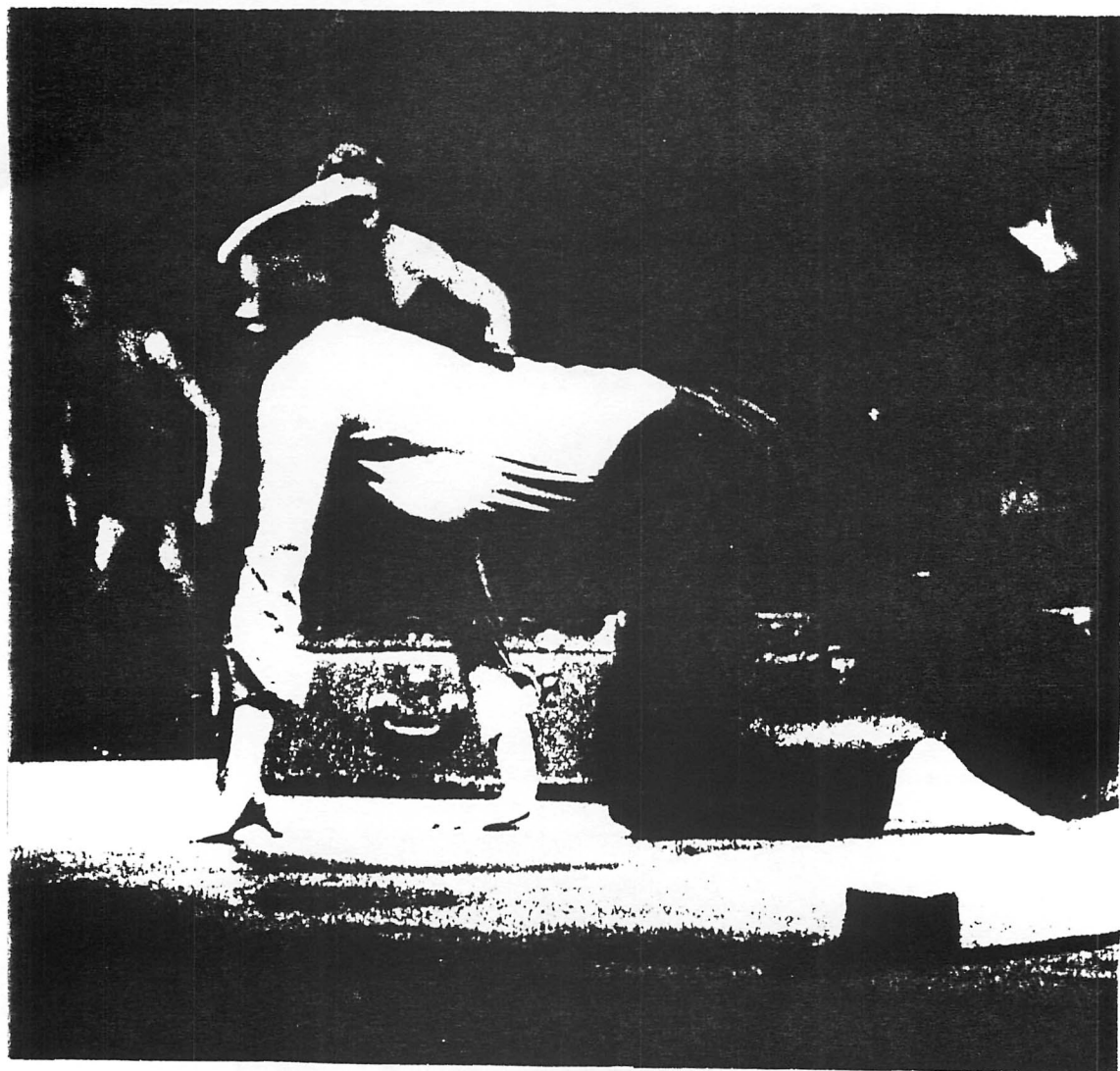
Le vagabond (Gilles Labrosse) est devenu nain sous l'effet d'une étrange potion que lui a donné la marionnette (Louise Chabauty) vivant dans le chapeau du géant (*le Grément gris-mou*). Photo: P. Bonneville.

(Ci-contre:) Bernard-le-paranoïa-
que (Benoît Dostaler) et le nain
(Gilles Labrosse), tentant de
traverser une rue (*le Grément
gris-mou*). Photo: P. Bonneville.



(En bas:) Deux improvisations
simultanées qui ne furent jouées
qu'une fois. À cause du grand
nombre d'improvisations faites
alors, plus personne ne se souvient
de quoi il était question ici (*Partir
c'est rester ou rester parti*).
Photo: P. Bonneville.





Synthèse «fuckée»

[...] mais pour moi on [le Grand Cirque Ordinaire] débordait pas par rapport à la VFF. On débordait pas d'un pouce dans la marge. Eux autres [la VFF] étaient déjà six pieds en dehors de la page [...] et pourtant ils étaient tellement au coeur, au centre même du sujet de l'homme magique et moderne qui peut traverser les temps [...]. [...] moi j'me suis retrouvé [...] dans la Grèce antique, [...] j'ai retrouvé Artaud [...] des théâtres de rue, de ruelle, de campesinos [...]. Pour moi ça rejoignait tout le théâtre qui devait se faire absolument à ce moment-là³⁷.

Dérouter, subvertir sont des notions-clés pour la VFF. Son théâtre excelle en effet à dérouter, à jouer sur l'ambiguïté et l'ambivalence; sur l'interchangeabilité de certains personnages; sur la permutation sacré-profane³⁸ (Valérie et son amant vs la Vierge et son fils); sur la cohabitation mythologique-quotidien (dans *le Grément* [...], Zeus et le Pur Esprit se manifestent et dialectiquent dans un salon de barbier); sur l'opposition rêve-réalité, temps fictif-temps réel («une vie» et «les valises»). Ils vont jouer aussi sur/avec de grands thèmes, mythes ou images prégnantes de la tradition culturelle occidentale: par exemple, ces Christs et croix qu'on dirait répétables à l'infini³⁹, mythe fondateur de la civilisation judéo-chrétienne en tant que légende et prêt-à-porter (même au sens concret) dans le jeu théâtral⁴⁰.

³⁷ Raymond Cloutier, entrevue citée.

³⁸ Voir le *Je vous salue Marie* de Jean-Luc Godard.

³⁹ Une semblable multiplication des Christs se retrouve dans le film *la Montagne sacrée* d'A. Jodorovsky, cinéaste très apprécié à l'époque.

⁴⁰ La VFF procède alors avec une attitude qu'on qualifierait aujourd'hui de «post-moderne». Elle retient la scène de la Passion comme matériau, l'introduit dans son jeu, tel un conte à voir parmi d'autres. Par d'autres aspects également, son théâtre va se rattacher à cette attitude post-moderne; signalons: la prépondérance du ludique, l'architecture et l'imagerie baroques de ses spectacles, l'hybridité (ou l'«impureté») de son produit théâtral résultant d'une juxtaposition d'images et de références culturelles hétéroclites. Bref, il pourrait être intéressant de rattacher sa démarche particulière à certaines recherches contemporaines. À propos de la post-

En somme la VFF transporte sur scène «un rejet très critique mais non articulé»⁴¹ de la société de consommation occidentale, une sorte de mise en procès global de notre civilisation. C'est plus ou moins décidé ou conscient, mais on peut y voir/lire une vie qui se termine aux poubelles; des porteurs de valises grotesques et empêtrés comme une métaphore du travail aliéné; des crucifiés (le judéo-christianisme) qui se transforment si évidemment en bombardier; des images réductrices de la femme (Vierge, maman, maîtresse, institutrice) que véhiculent nos traditions; des enfants (au début de *Partir [...]*) qui encerclent leur mère géante en scandant «Il faut tuer sa môman»; un père ouvrier géant muni d'une boîte à lunch crânienne; etc., etc. Ainsi la Fanfare appelle la mort de la famille, du rationalisme, de la pensée cartésienne et chrétienne, qui ont charrié aliénations, guerres, autoritarismes, individualismes mesquins.

* * *

La Vraie Fanfare Fuckée apparaît donc comme un phénomène unique, spécifique à son époque et à la contre-culture. Elle est la grande conteuse *visuelle* de la contre-culture québécoise. Elle a agi comme si la question nationale était déjà obsolète et, spontanément, elle s'est donné accès à un bagage plus vaste, plus universel d'images.

Cette troupe a été la première du Québec à s'inscrire dans ce qu'on appelle aujourd'hui l'américanité. En outre, avec ses pratiques particulières souvent ritualisées et grâce auxquelles elle «rejoignait l'inconscient du spectateur»⁴², la Vraie Fanfare Fuckée a laissé sur maintes personnes (gens de théâtre ou synthonisés à ce qu'il y avait de plus «in» à l'époque) une impression profonde.

modernité, voir Guy Scarpetta, *l'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, 389 p. (coll. «Figures»).

⁴¹ Témoignage de Gilles Labrosse, *Toute la Fanfare*, document cité.

⁴² Raymond Cloutier, entrevue réalisée à Montréal, le 21 novembre 1984.

[Annexe 1]

MEMBRES DE L'ÉQUIPE

(moyenne d'âge: 21 ans)

LOUISE CHABAUTY: étudiante en techniques de garderie; expériences de théâtre amateur.

DENISE CHAMPAGNE: étudiante en sciences humaines.

YVES DESBIENS: travailleur chez Coca-Cola.

BENOIT DOSTALER: étudiant en philosophie à l'UQAM; plusieurs expériences de théâtre amateur; bon musicien amateur.

LUC GUÉRARD: peintre; expériences de théâtre amateur.

ANDRÉ LABROSSE: étudiant en animation culturelle (théâtre) à l'UQAM; expériences de théâtre amateur.

GILLES LABROSSE: étudiant en animation culturelle (théâtre) à l'UQAM; plusieurs expériences de théâtre amateur.

RENÉE LANGLOIS: étudiante en sciences humaines.

CHARLES LEBLANC: étudiant en économie; expériences de théâtre amateur.

DANIEL LEMIEUX: chauffeur.

DIANE LEMIEUX: travailleuse dans une pharmacie.

GUY PAQUET: étudiant en animation culturelle (théâtre) à l'UQAM; expériences de théâtre amateur.

JEAN PAQUET: étudiant en sciences pures.

MARC POITRAS: étudiant en audio-visuel à l'Université de Montréal; expériences de théâtre amateur.

[Annexe 2]

APERÇU CHRONOLOGIQUE

- Décembre 1971: élaboration du canevas de *l'Invincible irrésistible super-héros super-épais* au «workshop» de la troupe Theatre One.
- 28 mai 1972: emménagement aux Éboulements. Transformation d'une grange en habitation communautaire.
- Février 1973: début des tournées du nouveau spectacle: *Partir c'est rester ou rester parti*.
- Juin 1973: participation au festival de l'AQJT (Jonquière). Séjour de Raymond Cloutier à la commune de la VFF, pendant quelques semaines.
- 15 juin 1973: participation aux États Généraux de la Culture Québécoise (Cité des Jeunes, Vaudreuil). Lecture d'un manifeste en faveur de la VFF par Raymond Cloutier.
- Été 1973: visite aux Éboulements de Jean-Pierre Ronfard, de membres du Grand Cirque Ordinaire (Claude Laroche, Guy Thauvette) et de gens intéressés par l'expérience de commune et de théâtre de la VFF, entre autres Fernand Villemure, Josée Yvon, Marie Ouellette (comédienne de *Trois et sept le numéro magique*), Odette Gagnon (qui deviendra comédienne à La Bébitte à Roches) et Guillaume Langlois (musicien du groupe Ma Neige).
- Article de Claude Laroche sur la VFF dans *le Soleil*.
- Automne 1973: début des tournées du *Grément gris-mou*.
- Janvier 1974: dispersion de la troupe et de la commune.
- Février 1974: fondation de la Bébitte à Roches (Montréal) par d'ex-membres de la VFF.
- Été 1986: révision du contrat de vente de la ferme des Éboulements; signature de la plupart des ex-membres. La terre devient la propriété indivise de La Vraie Fanfare Fuckée Inc.

NOTE DE RECHERCHE

Denis Carrier

Le premier directeur artistique du National: Paul Cazeneuve

AU MOIS de février 1901, une troupe américaine, de passage à Montréal, joue *Melbourne* au Théâtre His Majesty's. La vedette incontestée de cette troupe est un Français, Paul Cazeneuve. Ayant eu vent de l'existence d'un théâtre français à Montréal, Cazeneuve se présente à Georges Gauvreau, propriétaire locataire du Théâtre National, qui l'engage comme directeur artistique. Né à Revel (Tarn et Garonne) en France le 11 mai 1871, Paul Cazeneuve est le filleul de Victor Capoul. À quatre ans et demi, il remporte un succès — surtout dû à son jeune âge — sur la scène du Théâtre du Capitole de Toulouse. Il reçoit quelques cours de diction de Maubant avant de se rendre à Boston avec son père qui enseigne à l'Université Harvard. En 1889, Cazeneuve débute avec la troupe française The Maude Banks avec laquelle il joue pendant deux ans. Présenté aux célèbres acteurs Salvini (Tommaso, père, et Alexander, fils), Cazeneuve étudie en leur compagnie ainsi qu'avec une sommité du théâtre de Shakespeare, John A. Lane. Il participe aux tournées de Rhéa en 1891-1892, et de Salvini en 1892-1893. De 1896 à 1898, il donne des représentations aux États-Unis et au Canada avec sa propre troupe. Ses succès attirent l'impresario Daniel Frohman qui lui confie la succession des Salvini en 1898. Cazeneuve en reprend les grands succès dont *Under the Red Robe*, *French Spy*, *The Three Musketeers* et *What Happened to Jones*. Sa réputation se raffermi à la suite d'engagements spéciaux avec les célébrités de l'époque: Edwin Booth, Lawrence Barrett, Tommaso Salvini (père), Mmes Elizabeth Crocker Bowers, Helena Modjeska et Rhéa. Il fait partie de plusieurs «Stock Company» dont ceux de Dayton, New York, Cleveland, Milwaukee et Chicago. En 1900, il joue à New York dans un théâtre de vaudeville et crée plus d'une cinquantaine de rôles dans divers autres théâtres de la ville dont le Star, le Knickerbocker, le

Grand Opera House et le Manhattan Murray Hill ainsi qu'à Boston et à Philadelphie¹.

C'est donc des Américains que Paul Cazeneuve reçoit sa formation d'artiste dramatique, sans négliger pour autant ses sources françaises. Son entrée au Théâtre National le 11 mars 1901 constitue un événement sans précédent dans les annales du théâtre québécois. Son adaptation du *Faust* de Goethe, version Morrison, lui procure un triomphe — 15 000 personnes franchissent les guichets la première semaine — et doit donner vingt-huit représentations consécutives:

C'est que toutes les ressources de l'art théâtral ont été mises à contribution pour la monter. Les yeux sont charmés par la richesse des costumes, la splendeur des effets électriques et des tableaux².

Un tel exploit se répétera avec *la Mulâtresse, le Maître de forges et les Trois Mousquetaires*³. La presse, emportée d'enthousiasme, souligne «l'élégance, la souplesse, la merveilleuse mobilité de physionomie et l'excellente diction de cet artiste pour qui l'art dramatique n'a évidemment plus de secrets»⁴. Du 11 février 1901 au 3 septembre 1904, Paul Cazeneuve dirige la troupe du National avec un succès grandissant, voire inespéré. Sa conception de la mise en scène contraste avec celle de

¹ Biographie rédigée à partir de Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France, 1958, p. 96; de Martineau [pseud.], «M. Paul Cazeneuve, directeur du Théâtre National», de *l'Annuaire théâtral 1908-1909*, Montréal, Geo.-H. Robert, éditeur, 1908, p. 3; de [Anonyme], «Tirez le rideau», *la Presse*, vol. XVII, n° 108 (9 mars 1901), p. 21; et d'André Duval, *Place Jacques-Cartier ou Quarante ans de théâtre français à Québec, 1871-1911*, Québec, Éditions Laliberté, 1984, p. 253.

² [Anonyme], «Nos lieux d'amusements. Théâtre National Français», *la Presse*, vol. XVII, n° 115 (18 mars 1901), p. 7.

³ Jean Béraud, «La Petite Histoire. Paul Cazeneuve ou le Bon Coeur de William Farnum», *Théâtre*, vol. I, n° 8 (15 mai 1961), s.p.

⁴ [Anonyme], «Nos lieux d'amusements. Théâtre National Français», *la Presse*, vol. XVII, n° 110 (12 mars 1901), p. 7.

Julien Daoust. Afin de rivaliser avec les scènes américaines, Cazeneuve use des mêmes procédés: décors somptueux, distribution impressionnante et effets spéciaux captivants: «Il américanise le National par son goût prononcé de la machinerie et des jeux de scène singulièrement compliqués»⁵.

Mais pour réaliser ses mises en scène exceptionnelles et spectaculaires, Cazeneuve jouit d'un atout de taille en la personne de Léo-Ernest Ouimet, l'éclairagiste du National. Ce fils de cultivateur, qui ne prise guère les besognes de la ferme, s'engage à 17 ans, à l'été de 1894, comme apprenti chez ses oncles David et Roch Ouimet, alors maîtres plombiers au 48, boulevard Saint-Laurent. Il abandonne cet emploi en juillet 1896, à la suite d'une mésentente avec ses tantes sur sa vie privée. Dès lors, Ouimet accepte le poste d'ingénieur stationnaire en chauffage de bouilloires chez Blouin, Desforges et Latourelle. Peu après, les Soeurs de Sainte-Anne l'embauchent et le rémunèrent, en plus de le loger et de le nourrir. Ernest Ouimet consacre ses nombreuses heures de loisir à étudier l'électricité. En 1898, il est affecté au chauffage de l'hôpital et de la résidence des Soeurs de la Miséricorde, rue Saint-Hubert. Il termine son cours en électricité à l'École technique de Montréal. Détenteur d'un diplôme en 1900, Ouimet s'installe à son compte rue Montcalm, près de Dorchester, sous l'enseigne de «L.-E. Ouimet, électricien et spécialiste en chauffage à la vapeur». À vingt-trois ans, sa formation technique ne tarde pas à l'imposer dans le monde du spectacle, particulièrement celui du Théâtre National⁶.

La même année, 1901, la troupe du National s'apprête à monter *Quo Vadis* de H. Sienkiewicz, spectacle qui met fin à la saison 1900-1901, prévue pour le 14 juin 1901. Cette super-production nécessite l'ajout de nouveaux éléments au système d'éclairage en place. Mais les inspecteurs

⁵ Léopold Houllé, *L'Histoire du théâtre au Canada. Pour un retour aux classiques*, Montréal, Fides, 1945, p. 88.

⁶ Biographie rédigée à partir du livre de Léon-H. Bélanger, *les Ouimetoscopes. Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois*, Montréal, VLB éditeur, 1978, pp. [17]-21 et de J.-A. Fortier, *Biographies canadiennes-françaises*, tome I, Ottawa, Imprimerie la Patrie, 1920, p. 271.

de la ville de Montréal jugent que le système d'éclairage ne peut absorber une tension supplémentaire et exhorte la direction du National à opérer des transformations majeures. L'approche de la date de la représentation ne laisse guère d'alternative aux administrateurs du National qui confient la lourde besogne à Ernest Ouimet. Contre toute attente, le jeune électricien, en cinquante heures consécutives de travail, équipe le National du système électrique et de l'éclairage adéquats pour le spectacle. Grâce à des effets de lumière, il crée des tableaux qui s'apparentent beaucoup à ceux des vues animées qui n'existent pas encore. Pour pallier les occasionnelles pannes électriques du National qui ont déjà nécessité l'annulation d'une représentation du soir, Ouimet recourt au système d'éclairage au gaz. À la suite de cette performance, Léo-Ernest Ouimet devient un employé permanent du Théâtre National. Pour exécuter tous les travaux que sa clientèle lui réclame, Ouimet assigne en permanence un de ses adjoints au National. Cette décision obéit d'ailleurs à un des impératifs qu'exige Paul Cazeneuve lors de sa nomination au poste de directeur artistique: la présence d'un électricien à chacune des représentations du National. Malgré sa popularité indéniable, Ouimet ne renonce pas au perfectionnement et effectue, avec le gérant du National, Pierre Tremblay, une visite dans les principaux théâtres de Buffalo, afin d'étudier leur système d'éclairage et d'en noter les dernières améliorations.

Les vues animées

L'épisode de Léo-Ernest Ouimet prend une tournure inattendue. En 1902, un mandement de Mgr Bruchési, entériné par une loi municipale, interdit les représentations le dimanche. Mais cette loi ne s'étend pas aux villes de banlieue où les activités théâtrales persistent. À Montréal, cependant, le Parc Sohmer, de par sa charte spéciale, échappe au nouveau règlement. Georges Gauvreau, propriétaire des buvettes et des jeux de hasard du parc Sohmer, tire partie de la situation et met à la disposition de Cazeneuve le Pavillon du parc, muni de 5 000 sièges. La troupe du National y monte des comédies-bouffe tous les dimanches, en matinée et en soirée⁷. Or ces événements coïncident avec l'apparition sur le marché

⁷ *Ibid.*, p. 21-23.

du kinétoscope d'Edison. Un homme d'affaires de New York, Percy L. Waters, obtient les droits de distribution pour l'est des États-Unis et du Canada ainsi que les théâtres où l'agence Keith et Alby emploie le cinématographe Lumière. Jos.-A. Bourgeois, impresario et promoteur spécialisé en spectacles de vaudeville au parc Sohmer et client de l'agence Keith et Albey, s'intéresse à ces nouveaux appareils de projection. Il présente, durant les entractes, des spectacles de vues animées. Bert Fenton, demi-frère de Percy L. Waters, s'occupe de la projection des films. Le contrat signé entre Bourgeois et l'agence Keith et Albey stipule que Léo-Ernest Ouimet, en plus de s'acquitter de ses fonctions d'éclairagiste au Théâtre National, doit prêter main forte à Bert Fenton⁸. Les entractes du parc Sohmer récoltent un succès colossal. Georges Gauvreau et Paul Cazeneuve, témoins de l'ampleur du phénomène, décident de commun accord de tenter l'expérience au Théâtre National dès la saison 1902-1903.

Mais le représentant Bert Fenton et l'agence Keith et Albey exigent des frais de déplacement, de séjour et de location trop élevés pour la petite caisse du National. Ouimet, à la suggestion de Fenton, demande à Percy L. Waters d'obtenir pour lui l'agence à Montréal, et de remplacer Keith et Albey au National. Waters acquiesce et Ouimet se procure à ses frais un kinétoscope pour le National⁹. Ainsi, Paul Cazeneuve devient le client de Ouimet qui, lui, reçoit son matériel de Percy L. Waters. En mars 1903, la direction du National projette ses premières vues animées à son auditoire, à la suite de la représentation théâtrale. Politique qui, loin de déplaire aux spectateurs, les impressionne: «Ces vues constituent à elles seules une attraction puissante»¹⁰.

En 1906, la direction du National conclut une transaction avec la compagnie Bioscope Blashford de New York, Londres et Paris pour la reproduction de ses célèbres vues animées. Le système du Bioscope Blashford surpasse ses concurrents par la qualité de l'animation de ses

⁸ *Ibid.*, p. 23-25.

⁹ *Ibid.*, p. 25-26.

¹⁰ [Anonyme], «Musique, Comédie, Drame», *la Presse*, vol. XIX, n° 304 (31 octobre 1903), p. 13.

films qui entretiennent l'illusion parfaite de la réalité, de la vie¹¹. La même année, Ouimet débute à son compte et ouvre le premier cinéma au Canada au coin des rues Sainte-Catherine et Montcalm, le Ouimetoscope. Devant le succès boeuf qui s'ensuit, Ouimet conçoit l'idée de fonder la première agence canadienne de distribution de pellicules cinématographiques qu'il exploite jusqu'en 1908 avant de la céder à la Kinetograph Company of Canada. En 1914, il signe un traité d'exclusivité avec Pathé Frères de New York pour la distribution des Films Pathé dans l'est du pays. Ce traité s'étend à la grandeur du Canada en 1915. Ouimet inscrit alors son commerce à titre de compagnie, The Specialty Film Import, Limited, dont il assume la présidence et la gérance générale à son bureau du 313, rue Bleury à Montréal, avec des succursales à Montréal, Toronto, Saint-Jean (Nouveau-Brunswick), Vancouver, Winnipeg et Calgary¹².

L'engouement pour ces vues animées s'amplifie au point d'engendrer une épidémie de «scopes» qui, en 1908, mène à la fermeture du Théâtre des Nouveautés: Ouimetoscope, Nationscope, Vitoscope, Readoscope, Rochonscope, Mont-Royaloscope, Bodet-o-scope et le Périgraphe¹³. Les projections de vues animées ne se limitent pas qu'aux entractes. La direction organise des programmes spéciaux pour les dimanches en matinée et en soirée. De plus, aux films prévus s'ajoutent des mini-spectacles variés et d'intérêts divers intitulés «intermèdes». Ces numéros se constituent d'imitations, de jonglage, de magie, de chanson, d'opéra, de danse, etc.:

Pendant toute la semaine, intermède par MM. Varin et Turenne, joueurs de haches.

Lundi soir, intermède spécial par M. Fertinel. Notre joyeux comique fera des imitations d'Yvette Guilbert. Fertinel en

¹¹ [Anonyme], «Nos lieux d'amusements. Vues animées au Théâtre National», *la Presse*, vol. XXII, n° 101 (3 mars 1906), p. 13.

¹² J.-A. Fortier, *op. cit.*, p. 271.

¹³ Jean Béraud, «Chronique théâtrale. Comédiens en visite (19)», *la Presse*, vol. LI, n° 299 (5 octobre 1935), p. 41.

divette, dans des chansons de genre, quelles bonnes minutes à passer¹⁴.

La politique du National de faire relâche durant la Semaine sainte est abandonnée au fil des ans au profit de films traitant de la Passion du Sauveur. La première projection — une primeur — date du 25 mars 1907 et découle d'une entente signée entre la direction du National et le Ouimetoscope. «La Passion» d'Oberammergau (Haute-Bavière) s'étend sur trente-sept tableaux avec musique et chœurs appropriés¹⁵. Le programme est complété par une série variée de vues animées. En 1909, la direction prétend polir son produit en ajoutant des chants sacrés et un programme musical artistique de choix.

Cazeneuve et la mise en scène

Le passage de Paul Cazeneuve au Théâtre National s'effectue en deux temps. Cazeneuve en assume la direction du 11 février 1901 au 3 septembre 1904, et revient le 6 août 1906 comme directeur et co-propriétaire de l'établissement, avant de le quitter définitivement le 13 septembre 1909 pour se consacrer au théâtre anglais. Durant ces périodes, Cazeneuve stupéfie les spectateurs par une mise en scène autant ingénieuse qu'audacieuse. Celle du *Pavé de Paris*, le 31 mai 1902 compte bien reproduire «un incendie [...] avec la plus grande fidélité, les pompiers combattant les flammes avec deux pompes à vapeur [...]» et, ne ménageant aucun effet, «[l]a tentative de noyade de Marie, dans la Seine, une Seine avec de l'eau naturelle, s'il vous plaît! [...]»¹⁶. Dans le drame champêtre *le Vieux Foyer*, qui met en parallèle les bienfaits de la campagne et les méfaits de la ville, Cazeneuve fait sensation au premier

¹⁴ [Anonyme], «Nos lieux d'amusements. Théâtre National», *la Presse*, vol. XXIII, n° 119 (23 mars 1907), p. 19.

¹⁵ [Anonyme], «Nos lieux d'amusements. Théâtre National», *la Presse*, vol. XXV, n° 128 (3 avril 1909), p. 17.

¹⁶ [Anonyme], «Musique, Comédie, Drame. Théâtre National Français», *la Presse*, vol. XVIII, n° 176 (31 mai 1902), p. 11.

acte lorsqu'il confie un rôle de figurants à des vaches, des poules et des canards¹⁷.

C'est sur cette lancée que la première saison régulière du National s'échelonne sur cinquante-quatre semaines, la plus longue de toute son histoire (53 semaines): du 24 juin 1901 avec *Quo Vadis* du Polonais H. Sienkiewicz, au 30 juin 1902 avec *Martyre* d'A. Dennery. Cazeneuve n'hésite pas à se rendre à New York quérir toutes sortes d'objets scéniques nécessaires à l'aménagement du théâtre et à sa mise en scène. Le succès toujours grandissant du National s'explique par le doigté, le flair et la flexibilité de son directeur artistique, qui peut se vanter d'avoir compris les goûts de son public et d'avoir ajusté son répertoire en conséquence. Il alterne du mélo au drame, de la comédie dramatique au théâtre américain:

Eût-il offert de la comédie, de Bataille, de Kistemaekers, de de Flers, de Caillavet, le «National» eût été forcé de fermer ses portes en moins de quinze jours. Ça été toute une éducation à faire, lente, patiente, illassable [sic]¹⁸.

Les critiques qui lui reprochent de jouer des pièces américaines battent en retraite, car Cazeneuve réussit à attirer le public anglophone en usant des mêmes procédés que ceux des théâtres anglophones et, en stratégie, raffine graduellement le goût de ce même public en donnant du théâtre français¹⁹.

La seule erreur que l'histoire impute à Paul Cazeneuve c'est de favoriser l'effet à produire, la sensation au détriment du contenu des textes dramatiques. À cette époque où les droits d'auteur sont foulés aux pieds par tout un chacun, Cazeneuve recourt au «tripotage» des textes. Il coupe, rapièce, élimine des passages sans se soucier des intentions des

¹⁷ [Anonyme], «Musique, Comédie, Drame. Théâtre National Français», *la Presse*, vol. XX, n° 18 (22 novembre 1903), p. 16.

¹⁸ Rodolphe Girard, «Le Théâtre», *le Succès*, (15 août 1914), p. 25.

¹⁹ Crispin [pseud.], «Le Théâtre National», dans *l'Annuaire théâtral 1908-1909*, loc. cit., p. 10.

dramaturges, pour ne se préoccuper que des réactions à produire, du public à émerveiller. Mais la critique découvre ce subterfuge à l'occasion de la présentation de *Monte Cristo*, version Cazeneuve. Elle déplore la confusion et l'incohérence de la trame dramatique de la pièce: «Il reste si peu de la pièce de Dumas dans la version de Cazeneuve qu'on a peine à suivre le récit et comprendre le pourquoi des scènes; seuls les décors, les effets lumineux les plus parfaits ont suffi pour soulever l'enthousiasme»²⁰. Cet accroc à l'éthique professionnelle en entraîne un autre qui, lui, découle de la formation américaine de Cazeneuve, soit l'adaptation des pièces. Cazeneuve offre au public du National l'adaptation américaine de pièces françaises traduites en anglais et retraduites en français, ou des traductions françaises de mélés américains. La critique se lasse vite de ce répertoire et réclame à grands cris du théâtre français. On songe aux succès de la Porte Saint-Martin, de l'Ambigu de Paris ou tout bonnement aux pièces de Victorien Sardou puisque le mélo à émotions fortes règne en roi et maître sur la scène du théâtre de l'est²¹.

La scène du National, réaménagée d'une saison à l'autre, s'avère une des plus grandes de Montréal. De ce fait, elle facilite les mises en scène grandioses et élaborées d'un Paul Cazeneuve en mal d'espace. Son départ, le 13 septembre 1909, inquiète la direction du théâtre qui lui doit la renommée et le succès. Cette idole du public n'a pas craint de sortir le théâtre québécois de sa timidité et de sa torpeur pour en faire éclater l'aspect spectaculaire. Son expérience de la scène américaine incite Cazeneuve à appliquer à la scène française l'élément clé qui attire le public au théâtre, les sensations fortes. Le Cazeneuve comédien ne diffère nullement du metteur en scène. Il aime aussi à impressionner. Dans le rôle de d'Artagnan des *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas, Cazeneuve soulève la foule et la critique exalte sa verve et son brio:

Il est le vivant portrait du garçon ferrailleur à l'âme noble, au coeur généreux, que Dumas a mis en action. Sa physionomie riante et sympathique, sa voix chaude et vibrante, sa souplesse,

²⁰ [Anonymne], «La Semaine dramatique», *le Passe-Temps*, vol. XIII, n° 334 (11 janvier 1908), p. 604.

²¹ *Ibid.*

la dextérité avec laquelle il manie sa rapière inséparable, lui valent de nombreuses salves d'applaudissements²².

Cet éloge contraste quelque peu avec ce qui surviendra cinq mois plus tard, le 24 septembre 1901, alors que Cazeneuve reprend le rôle. La critique rapporte que Cazeneuve, qui interprète un d'Artagnan moins américain et plus français, ajoute:

M. Cazeneuve a semblé comprendre, hier soir, que la pétulance et l'ardeur amoureuse du jeune et bouillant Gascon [...] était plutôt de la vivacité que de la nervosité. M. Cazeneuve a aussi fait grâce de certaines licences un peu trop accentuées de son ivresse simulée²³.

Lorsque Cazeneuve revient à ses premières amours au National en 1906, après avoir délaissé le Théâtre Français, les rumeurs — vite démenties — prêtent foi à une transaction majeure impliquant le National. Cazeneuve effectue un retour sur scène dans le rôle de Shylock du *Marchand de Venise* de Ferdinand Dugué. Le public se remémore les performances de son metteur en scène et lui manifeste sa reconnaissance par ses applaudissements nourris qui font sentir à Cazeneuve qu'il est chez lui. Effectivement, le 6 août 1906, il reprend le collier à titre de directeur artistique et comme co-propriétaire du National²⁴.

La devise de Cazeneuve: «Spectacles instructifs, intéressants et variés»²⁵, explique son ouverture à tous les genres, à toutes les littératures et à tous les pays. Au National, Paul Cazeneuve monte plus de trois cents drames français, anglais et américains, et joue plus de deux cents grands premiers rôles²⁶. Mais l'influence de Cazeneuve ne se

²² [Anonyme], «Tirez le rideau. Théâtre National Français», *la Presse*, vol. XVII, n° 136 (13 avril 1901), p. 4.

²³ [Anonyme], «Nos lieux d'amusements. Théâtre National Français», *la Presse*, vol. XVII, n° 274 (24 septembre 1901), p. 7.

²⁴ Crispin, *loc. cit.*, pp. 10-11.

²⁵ Martineau, *loc. cit.*, p. 8.

²⁶ *Ibid.*

manifeste pas que sur le répertoire et la mise en scène. Des comédiens comme Elzéar Hamel, J.-P. Fillion, Antoine Godeau et J.-S. Archambault (Palmieri) qui ne possèdent que l'expérience des cercles d'amateurs, ont atteint sous la gouverne de Cazeneuve le niveau professionnel. De talentueux amateurs, ils sont devenus de véritables professionnels²⁷.

²⁷ Henry Deyglun, «La Petite Histoire de l'histoire du spectacle au Québec, 1920-1970. Les années folles 1920-1925», manuscrit, BNQ, f. 29.



Paul Cazeneuve

(Extrait de *l'Annuaire théâtral* de 1908)

Collaborateurs

FRANÇOIS BABY: professeur titulaire au Département des littératures de l'Université Laval; spécialiste en cinéma et télévision, il a signé plus de 1 800 productions télévisuelles à titre de réalisateur, directeur de production ou animateur dans les divers domaines de la programmation; auteur de nombreux articles sur les rapports de la littérature et du cinéma.

ANDRÉ-G. BOURASSA: professeur au Département de théâtre de l'UQAM; chroniqueur de théâtre; auteur du *Livre de Christophe-Colomb, un essai de théâtre total* et de nombreux articles de recherche en théâtre québécois, particulièrement sur la modernité.

DENIS CARRIER: étudiant gradué de l'Université Laval; poursuit des recherches sur le Théâtre National Français de Montréal de 1900 à 1954; auteur d'une *Bibliographie analytique d'Yves Thériault, 1940-1984*, et de quelques articles sur l'histoire du théâtre québécois.

JEAN-MARC LARRUE: chargé de cours au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal; professeur de théâtre au Collège de Valleyfield; auteur du *Théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle* et de plusieurs articles sur l'histoire du théâtre québécois.

RENÉE LEGRIS: professeure titulaire au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal; auteure de plusieurs ouvrages et articles sur la littérature québécoise, particulièrement dans le domaine de la radio-télévision; présidente de la Société d'histoire du théâtre du Québec.

GAÉTAN MARTINEAU: étudiant au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal; comédien de l'époque de la contre-culture, attaché pendant deux ans à la troupe «les Dieux du stage»; auteur de plusieurs nouvelles publiées dans divers périodiques.

RÉMI TOURANGEAU: professeur au Département de français et au Centre de recherche en études québécoises de l'Université du Québec à Trois-Rivières; auteur d'une dizaine d'ouvrages et d'une quarantaine d'articles sur le théâtre québécois.