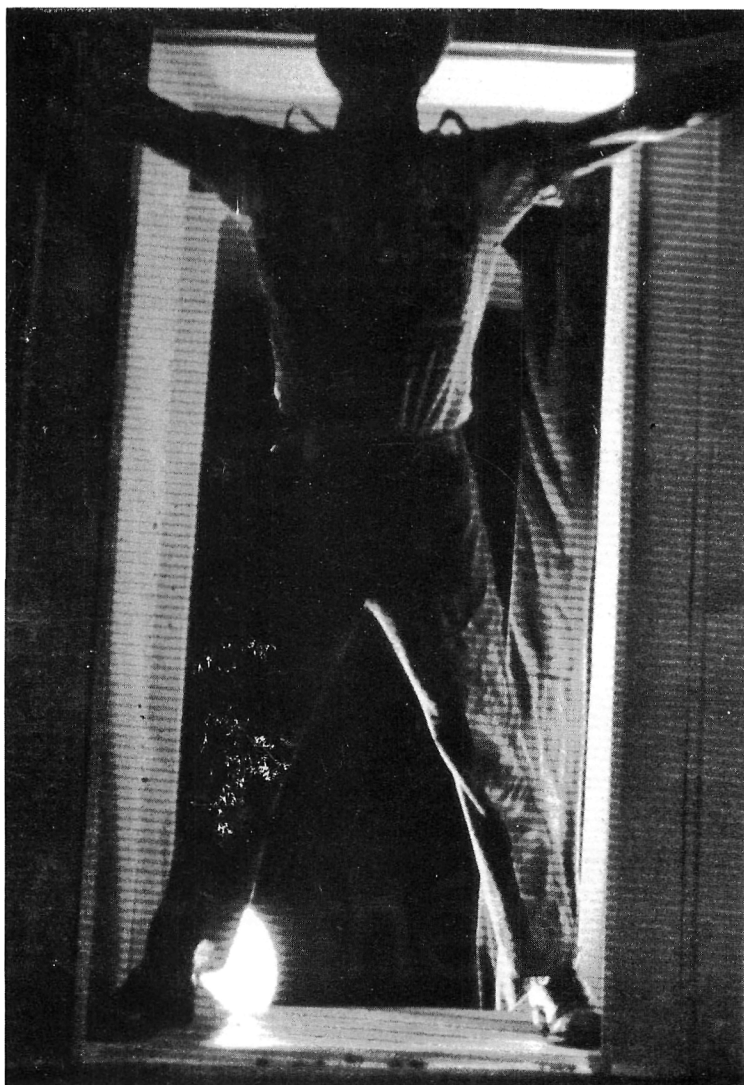


L'Annuaire théâtral

Revue québécoise d'études théâtrales 13-14

Le miroir
de
l'étranger



SQET

L'Annuaire théâtral

Revue québécoise d'études théâtrales 13-14

**Le miroir
de
l'étranger**

SQET

L'Annuaire théâtral

Éditeur : André-G. Bourassa,
Département de théâtre, Université du Québec à Montréal.

Comité directeur :

Oro Anahory-Librowicz, secrétaire, SQET;
Jacinthe Baribeau, Département de psychologie, Université Concordia;
Francine Chainé, Département des arts visuels, Université Laval;
Gilbert David, *le Devoir*;
Josette Féral, Département de théâtre, UQAM;
Raymond Pagé, Département de français, UQTR.

Comité consultatif :

Guy Beaulne, SQET;
Vivien Bosley, Université d'Alberta;
Marvin Carlson, Université de la ville de New York (CUNY);
Wladimir Kryszynski, Université de Montréal;
Dominique Lafon, Université d'Ottawa;
Renée Legris, UQAM;
Yannick Mancel, Théâtre de la métaphore, Lille;
John Ripley, Université McGill;
Jonathan Rittenhouse, Université Bishop;
Jean-Pierre Ryngært, Université de Nantes, France;
Nicola Savarese, Université de Lecce, Italie;
Claude Senninger, Université du Nouveau-Mexique, Albuquerque;
Renate Usmiani, Université Mount St. Vincent, Halifax;
Rodrigue Villeneuve, UQAC et Théâtre Les Têtes heureuses;
Anton Wagner, Université York, Toronto;
Jonathan Weiss, Collège Colby, Watertown, Maine.

Comité de publication :

Jean-Marc Larrue, responsable, Collège de Valleyfield;
Jean Laflamme, secrétaire, Université de Montréal;
André Brassard, trésorier, Collège de Valleyfield;
Marcel Fortin, publiciste, Collège de Valleyfield;

Publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales, c.p. 459, succ. Outremont, Qc., H2V 4N3. Cotisation annuelle, 40\$; institutions, 45\$; étudiants et retraités, 20\$.

Typographie : Éditions Maxime enr.;
Impression : Luc Charlebois, Collège de Valleyfield;
Distribution : Diffusion Parallèle inc.

Abonnement : gratuit pour les membres de la SQET; non-membres, 15,95\$; institutions, 20\$. Le numéro simple : 9,95\$

ISSN : 0827-0198

printemps-automne 1993

S O M M A I R E

ENTRÉE DE JEU : <i>Le miroir de l'étranger</i>	5
ARTICLES :	
Renée Legris: <i>Du réel au fictif: les figures de l'étranger dans le téléthéâtre de Radio-Canada, 1952-1987</i>	11
Alvina Ruprecht : <i>L'aventure eskabélienne et le rituel post-artaudien: un théâtre de l'exclusion au Québec</i>	39
Philip Booth : <i>Le Montreal Repertory Theatre et les théâtres d'art</i>	59
Hélène Paul : <i>Le couple Maubourg-Roberval: un apport décisif à l'implantation de l'art lyrique à Montréal</i>	75
Anton Wagner : <i>Le critique B.K. Sandwell du Montreal Herald durant la Belle Époque, 1900-1914</i>	95
André-G. Bourassa : <i>La culture française et l'axe Montréal/New York aux XVII^e et XVIII^e siècles: la filière théâtrale</i>	111
ENTREVUE :	
Danièle Le Blanc : <i>Guy Beaulne et la formation du comédien</i>	173
COMPTE RENDU	201
COLLABORATEURS	207

ENTRÉE DE JEU

Le miroir de l'étranger

«L'étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace, le frère familier et pourtant inquiétant que nous retrouvons dans nos propres photographies...»

Albert Camus, *le Mythe de Sisyphe*.

Dans un des collèges classiques qui ont précédé la fondation de nos cégeps, le titulaire de la classe de grec, un jésuite, apprit un jour qu'il y avait en ville un conférencier de marque, jésuite lui aussi, avec nom à particule, qui lui ressemblait comme un frère. Leur rencontre s'imposait, mais le noble un peu snob logeait à l'hôtel plutôt que dans une maison de sa communauté, ce qui le rendait difficile d'accès. Le petit professeur du Québec ne se voyait pas se présentant au comptoir d'un grand hôtel pour demander à voir son sosie. Quant à aller rôder là où le maître donnait ses causeries et faire semblant de tomber sur le clone comme par hasard, c'était un peu gros et surtout pas son genre.

Sur les entrefaites, il lut dans *la Gazette* qu'on allait présenter au cinéma Avenue de Westmount, le samedi matin suivant, un film de l'*Orestie* d'Eschyle interprétée en grec par les étudiants d'un collège américain. Il s'y rendit, l'*Orestie* sous le bras. C'était par temps froid et il s'engouffra dans la petite rue Green, de la buée plein ses épaisses lunettes, bousculé à l'entrée par une classe d'étudiantes anglophones qui venait former un auditoire captif.

En entrant dans l'Avenue, il se sentit un peu perdu, francophone en «clergyman» parmi ces étudiants d'une autre langue. Il avait prévu le grec mais pas l'anglais. Soudain, au fond du hall, il aperçut cet étranger dont il souhaitait la rencontre. «Moi qui enseigne le grec, c'est par hasard que je suis tombé sur l'annonce qui m'a amené dans cette boîte perdue. J'ai même eu du mal à me décider alors que lui, formé aux classiques comme tout intellectuel français peut

l'être, le voici rendu avant moi!» De là-bas, le Français le regardait discrètement, reconnaissant l'habit sinon le moine. Le Québécois s'approcha de lui sans trop le fixer; on n'a pas souvent quelqu'un de sang bleu dans la famille. L'autre, qui avait de bonnes manières, condescendit à faire de même; il ne logeait pas chez les siens mais il daignait s'en approcher au hasard des rencontres. Ils firent ainsi quelques pas l'un vers l'autre, préparant chacun quelque mot d'entrée de jeu. Ils se tendirent finalement la main.

Quel choc! Au fond du hall il n'y avait qu'un immense miroir et le petit professeur de grec découvrit soudain que l'étranger qui venait à sa rencontre et lui tendait une main de «glace» n'était autre que lui-même!

Il y avait de quoi jongler au *Mythe de Sisyphe* et à *l'Erreur de Narcisse*, par exemple, où Camus et Lavelle nous tendent le portrait de ceux qui ne savent se reconnaître ni en l'autre ni en eux-mêmes. Voilà qu'une nouvelle image venait s'ajouter, celle d'un miroir-écran divisant hall et salle. Côté perle, des étudiants qui se reconnaissent dans la projection des enfants d'Œdipe. Côté glace, un professeur qui ne se reconnaît pas dans la réflexion de son visage:

Nul ne peut se reconnaître tout à fait dans l'effigie que le miroir de la réflexion lui renvoie de lui-même. C'est soi et ce n'est pas soi. Quelle que soit la précaution avec laquelle Narcisse se dédouble, il s'affronte à lui-même et fait apparaître devant lui une image inverse et complémentaire [...]. Et la fontaine lui rend un visage toujours identique à lui-même, mais qui lui semble toujours nouveau parce qu'il lui montre toujours le même étranger, c'est-à-dire toujours le même inconnu (Louis Lavelle, *l'Erreur de Narcisse*).

* * *

Ce numéro de *l'Annuaire théâtral* est tout entier consacré à la problématique de l'étranger, à la perception que nous transmettons ou qu'on nous transmet de l'étranger sur scène, aux différentes figures qu'il prend pour nous et que nous prenons pour les autres. Car l'assistance se fait parler mais aussi se

parle à elle-même à travers ce masque, ce personnage, cet hypocrite aux sens grec et latin de ces mots qui désignent une forme de jeu, une interprétation, un acteur.

Renée Legris aborde l'ensemble de la problématique à propos de trente ans de dramatiques à la télévision de Radio-Canada. Alvina Ruprecht fait ressortir l'influence des théories d'Artaud sur l'Eskabel. Philip Booth présente le Montreal Repertory Theatre qui, avec le Palais-Royal de 1900, le People's Theatre de 1901, les Yiddish Players de 1913 et les Compagnons de la Petite Scène de 1921, fut un des théâtres d'art qui revendiquèrent Antoine, Copeau, Schwartz ou Stanislavski. Hélène Paul étudie l'apport de deux spécialistes de l'opéra et de la musique au théâtre qui vinrent s'installer au Québec, Jeanne Maubourg et Albert Roberval. Anton Wagner présente un critique anglophone du tournant du siècle, soulignant à la fois ses positions perspicaces sur l'influence des trusts américains et ses jugements sur le théâtre francophone. André Bourassa se penche sur les comédiens francophones qui vivaient dans les provinces britanniques du sud et qui vinrent après la conquête faire carrière dans la «Province de Québec».

* * *

Vous aurez remarqué que la revue a diversifié les tâches de ses administrateurs. Jean-Marc Larrue et Jean Laflamme, qui la portaient à bout de bras depuis sa fondation, ont passé la direction à d'autres mais restent impliqués dans le comité de publication avec l'ancienne équipe, sauf Hélène Beauchamp qui assume la codirection de *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*. L'équipe actuelle de direction tient à manifester à celle et ceux qui l'ont précédée sa plus profonde gratitude — et la vôtre — pour cette douzaine de numéros dont la qualité est telle qu'elle a justifié des prix d'excellence.

Il y a des membres de la nouvelle direction de la revue dont la venue à la SQET est récente. Oro Anahory-Librowicz, qui détient un doctorat en littérature espagnole de l'université Columbia, termine une maîtrise en art dramatique à l'UQAM. Jacinthe Baribeau, qui a une maîtrise en art dramatique

de l'UQAM, a un doctorat en psychologie de l'Université d'Ottawa et enseigne au Département de psychologie de l'Université Concordia. Francine Chaîné, qui est connue pour ses performances, possède un doctorat en Sciences de l'éducation (didactique de l'art dramatique) de l'Université de Montréal et enseigne l'art dramatique au Département des arts visuels de l'Université Laval. Gilbert David, qui termine un doctorat en études françaises (sur le théâtre québécois) à l'Université de Montréal, est notamment conseiller dramaturgique et critique théâtral. Josette Féral, qui a un doctorat en théorie littéraire de l'Université de Paris VII (sur le théâtre actuel), est directrice du Département de théâtre de l'UQAM. Quant à Raymond Pagé, qui est de l'ancienne équipe de *l'Annuaire théâtral*, il détient un doctorat en littérature comparée de Paris IV et enseigne la littérature dramatique au Département de français de l'UQTR.

Cette nouvelle équipe, qui veut représenter les diverses tendances des études théâtrales, a proposé la formation d'un comité consultatif où figureraient certaines et certains des spécialistes qui pourraient nous aider à garantir la qualité et la diffusion dont toute revue qui veut progresser a grandement besoin. Nous ne sommes pas peu fiers de celles et ceux qui ont bien voulu accepter de faire partie de ce comité et nous leur souhaitons la bienvenue.

L'équipe a également établi des paramètres quant au mode d'approche. Par exemple, chaque numéro devra couvrir deux rubriques. Une sur la relation théorie/pratique, y compris la dramaturgie. L'autre sur l'esthétique, l'idéologie et/ou l'histoire.

Par ailleurs, chaque numéro devra porter principalement sur une problématique particulière. La première, celle qui s'imposait à partir de certains des textes reçus, est la problématique de l'étranger. Les dix problématiques suivantes vous sont proposées pour les prochains numéros :

- le temps sur scène et dans la salle;
- créativité et créations;
- émotion, sentiment et émotivité;
- les aspects non sémiologiques du théâtre;

- «y a-t-il un dramaturge dans la salle?»;
- espace du jeu et espace du regard;
- le silence et l'immobilité au théâtre;
- l'acteur en scène;
- «où est le public?»;
- la réplique.

Il y a dans cette série de quoi occuper plusieurs numéros¹. À vous de choisir. Faites-nous savoir s'il est dans vos intérêts d'écrire un article ou même de piloter un numéro. Il y en a un en marche sur «créativité et créations» préparé par Jacinthe Baribeau avec qui vous devez prendre contact au plus tôt. Pour l'instant, nous vous souhaitons bonne lecture!

¹ L'article d'André-G. Bourassa et Jean-Marc Larrue sur «Le Monument-National (1893-1923)», paru dans le n° 10 de *l'Annuaire théâtral* (automne 1991), annonçait une suite qui devait porter sur la période de 1923 à 1991. La publication récente de Jean-Marc Larrue, *le Monument inattendu. Le Monument-National, 1893-1993* (Montréal, HMH, 1993, 322 p.) traitant le même sujet de façon exhaustive, *l'Annuaire* renvoie le lecteur à cet important ouvrage.

Renée Legris

Du réel au fictif: les figures de l'étranger dans le téléthéâtre de Radio-Canada, 1952-1987¹

Introduction

Alors que nous venons de célébrer, en l'année écoulée, le 500^e anniversaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb — rencontre de deux mondes: l'Europe et l'Amérique — et le 350^e anniversaire de la fondation de Montréal par Maisonneuve, parler des figures de l'étranger dans le téléthéâtre québécois nous paraît significatif, d'autant que la télévision de Radio-Canada fêtait elle-même ses quarante ans. Si ces moments de l'histoire ont favorisé en leur temps la rencontre de plusieurs ethnies et de diverses civilisations conduisant à de douloureuses confrontations qui ont transformé les Amériques et instauré de nouveaux pouvoirs, le Québec et Montréal sont aussi nés de l'osmose des cultures française, anglaise et amérindienne, qui ne s'est pas faite sans des guerres meurtrières. L'affirmation du pouvoir européen a fait d'une bourgade amérindienne une métropole francophone, la deuxième en importance dans le monde malgré les détours de l'histoire. Car la Conquête de la Nouvelle-France par l'Angleterre, en 1760, a imposé la culture et la langue anglaises, dont le Québec porte toujours les traces dans sa langue et dans la domination économique qui se maintient encore au-delà de la Révolution tranquille des années 60. Carrefour de nombreuses ethnies (Juifs, Chinois, Italiens au XIX^e siècle,

¹ La recherche qui a permis cet article a été subventionnée par le F.I.R. de l'UQAM. Ont collaboré à la recherche: Francine Campeau, Hélène Marchand et Sonya Morin, dans une équipe dirigée par Renée Legris. Le texte a fait l'objet d'une communication donnée à Strasbourg, dans le cadre du congrès mondial du Conseil international des études francophones (CIEF) en juin 1992.

Allemands, Grecs, Hongrois, Vietnamiens, Haïtiens dans la seconde moitié du XX^e siècle), qui ont espéré trouver dans le Québec un pays d'accueil, le Nouveau-Monde s'est construit comme espace où les peuples autochtones ont été configurés comme «l'étranger» sur son propre continent.

Si le Montréal des origines a favorisé des alliances entre Amérindiens et Français et occasionné des confrontations avec les Iroquois, après 1760, ce sont les Britanniques qui se substitueront aux Abénakis, aux Iroquois et Hurons, aux Montagnais et Micmacs pour imposer leur pouvoir sur la Nouvelle-France. Ces tribus seront mises dans des réserves et hors de toute possibilité d'évolution nationale, économique et politique, par le Conquérant anglais. Ce drame politique sera l'un des thèmes d'une dizaine de téléthéâtres. Les conflits générés par ces transformations dans les rapports entre les Québécois d'origine, les Britanniques et les Amérindiens asservis, sont à la source de l'ambivalence des figures de l'étranger qui ont été présentées dans la construction fictive des dramatiques qui ont posé de vrais problèmes.

À cause du contexte socio-politique de domination anglaise — que les Canadiens-français et le Québec ont connu pendant plus de deux siècles — domination qui a présidé à leur destin jusqu'à tout récemment, toute présence étrangère même la plus bénéfique culturellement ou économiquement a été considérée comme une intrusion et une menace². Le Soi encore peu affirmé de ce peuple marginal en Amérique du Nord — vivant dans les campagnes québécoises, isolé le plus possible des influences anglo-américaines — a mis tout le XIX^e siècle et une partie du XX^e à émerger de son moyen-âge et à consolider son image collective. Longue période d'incubation jusqu'aux années 60, qui a conduit à se définir comme peuple et comme Québécois, ces héritiers de la culture française en terre d'Amérique.

² Dans un article sur l'étranger, Réal Ouellet rappelle que le roman québécois porte ces images de repliement sur soi et de menace interactive des ethnies multiples qui ont occupé le territoire du Québec jusqu'au début des années 60. Cf. «L'Étranger dans quelques romans québécois récents», dans *Canada Ieri e Oggi* 2, Atti del 7^e Convegno internazionale di studi canadesi, Acircalca (Catania) 18-22 maggio 1988, Schena Ditore, 1990, p. 183-205.

Il n'est pas étonnant que le Québécois — malgré sa conquête démographique menée jusqu'aux années 70 qui fait passer de 60,000 Français à 6,000,000 de Québécois le nombre d'habitants, entre 1760 et 1960 —, ait considéré l'étranger avec crainte pour son identité et son développement culturel³. En conséquence, les figures de l'étranger manifestées dans la littérature ont été, à l'instar de la réalité sociale, objet fréquent de rejet ou de préjugés. Il en a été de même pour une partie importante de la production des téléthéâtres, soit de 1952 à 1977. Alors que les années 80 favorisent un accueil de l'étranger, de ses valeurs et de sa culture, plus serein et plus généreux.

Problématique du téléthéâtre québécois

Notre étude concerne la production de trente-cinq années de téléthéâtres et porte essentiellement sur la représentation de l'étranger dans le corpus des créations québécoises télévisées. Nous savons que les politiques culturelles de la télévision de Radio-Canada à l'origine se donnaient pour mission d'ouvrir le Québec à la culture des médias et proposaient dans la programmation du téléthéâtre des œuvres importantes du répertoire international. La réponse du public tardant, la Société Radio-Canada a dû faire appel à des auteurs québécois, plus proches par leur langage et leur vision du monde du téléspectateur québécois. Cette politique faisait suite à une incitation majeure du *Rapport Massey* (1951) qui demandait qu'une plus grande place soit faite aux créations canadiennes et québécoises dans la programmation au Service des dramatiques de Radio-Canada et dans les autres secteurs culturels dont la danse et la musique. Les efforts de Radio-Canada pour initier le public aux chefs-d'œuvres du théâtre ont été partagés entre deux orientations nationale et internationale. Dès 1954, le répertoire se modifie. Il s'ensuit que les téléthéâtres québécois s'inscrivent dans

³ Les migrations successives vers le Québec auraient pu familiariser le peuple québécois à cette expérience de confrontation aux autres ethnies et en faire apprécier les apports. Dans certains milieux, il n'en est rien. Sans trop de malveillance, mais avec quelque ressentiment pour ses frustrations, le Québécois s'est replié sur lui-même pour se défendre d'un envahissement dont il mesurait tout le danger.

la programmation et, dès 1957, ils occupent majoritairement les ondes de CBFT⁴. Cette décision ouvre la voie aux auteurs des créations québécoises, ce qui modifie l'histoire de notre théâtre québécois sur scène⁵.

En choisissant la production du téléthéâtre québécois comme objet d'étude et en laissant de côté les œuvres étrangères de la programmation, nous avons pu évaluer l'importance du thème proposé. Les données que nous avons recueillies concernant la production des dramatiques à Radio-Canada permet de considérer qu'entre 1952 et 1977, on a créé, à CBFT, 313 dramatiques écrites par des auteurs québécois/canadiens-français⁶. On a aussi diffusé sur un total de 546 dramatiques, 32 adaptations d'œuvres canadiennes — adaptations soit de romans soit de nouvelles, parfois de dramatiques, tant francophones qu'anglophones. Cette production compte donc 345 dramatiques d'ici.

⁴ On trouvera la liste des œuvres québécoises dans l'ouvrage de Pierre Pagé et Renée Legris, *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision 1952-1977*, Montréal, Fides, 1977, 252 p. Cet ouvrage présente aussi une chronologie des dramatiques (téléthéâtres, téléromans et théâtres pour enfants) et des tableaux statistiques. Un autre répertoire préparé pour Radio-Canada présente toute la production des dramatiques (québécoise et étrangère) diffusée à CBFT. Voir Lorraine Duchesnay, *Vingt-cinq ans de dramatiques à la télévision de Radio-Canada*, Montréal, La Société Radio-Canada, 1978, 684 p.

⁵ Des auteurs comme Gélinas (*Les Fridolinades*), Jean Grimaldi et Henri Letondal ont un grand succès avec leurs revues du genre burlesque. Letondal écrit une série de radiothéâtres entre 1939-1949 (*Le Théâtre de Chez-nous*), environ 400 pièces. Marcel Dubé et Jacques Languirand ouvrent la voie, au cours des années 50, en gagnant le prix du Festival d'art dramatique. Mais il faut attendre les années 60 pour voir s'affirmer plus massivement nos auteurs dramatiques à la scène. Plusieurs auront fait leurs preuves d'abord à la radio et à télévision: Marcel Dubé, Françoise Loranger et Gratien Gélinas en sont de bons exemples.

⁶ Cette dénomination de canadien-français est empruntée à l'information donnée par Radio-Canada, dans *Vingt-cinq ans de dramatiques télévisées*, déjà cité. La notion de Québécois, dans sa configuration ethnique et ses valeurs culturelles de québécity, est rarement utilisée dans le cadre des catégories nationales déterminées par la politique fédérale. Cette dénomination est d'autant plus suspecte que, pour l'heure, le terme de «québécois», employé pour désigner une entité culturelle définie par sa dimension nationale, se continue au cours des années 60. Il aurait été anachronique de désigner autrement la production des années 50.

Le nombre des œuvres étrangères, que nous croyions beaucoup plus important que les créations québécoises, est de 93 dramatiques, puisées dans le répertoire international auquel s'ajoutent 78 adaptations et 19 traductions, soit un total de 190 téléthéâtres du répertoire étranger. Onze autres dramatiques ne peuvent être identifiées par ce paramètre. Pour la période de 1977 à 1987, on a créé 105 téléthéâtres, dont quelques téléfilms. Les dramatiques québécoises comptent donc 450 œuvres de 1952 à 1987, si l'on déduit de la somme totale des 651 productions les 201 téléthéâtres du répertoire étranger et les adaptations⁷.

Dans ce corpus de 450 créations québécoises, nous avons trouvé un nombre significatif de dramatiques où se manifeste le thème de l'étranger⁸. Sur 260 titres repérés dans la première tranche du corpus 1952-1966, 72 ont été retenus pour fins d'étude comme répondant aux critères⁹. La production d'œuvres québécoises, comme on le voit, est très abondante dans la première période. Vers 1965, Radio-Canada commence à présenter des «reprises» entre autres les textes de Marcel Dubé, dans une série des téléthéâtres intitulée *Entre midi et soir* — titre emprunté à un téléthéâtre. Il s'agissait de reprendre des œuvres diffusées en direct dont il ne restait aucune trace et de présenter aussi certaines dramatiques jouées sur scène au public de la télévision.

⁷ Les œuvres répertoriées sont celles qui furent diffusées de 1952 à 1987, à l'exclusion des suivantes: 1) les reprises du répertoire québécois et étrangers, et 2) les premières diffusions d'œuvres a) qui ne sont pas des œuvres québécoises originales; b) dont le traitement technique ne correspond pas à la catégorie téléthéâtre; c) qui sont des adaptations de romans, des commentaires dramatisés de d'une œuvre; d) dont le sujet ou le traitement descriptif et thématique échappent manifestement à notre problématique.

Nos sources sont notre *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision 1952-1977* et les horaires de programmation du diffuseur, publiés dans *la Semaine à Radio-Canada* et dans *Ici Radio-Canada*.

⁸ Il faut compter qu'environ 20% du corpus n'a pu être interrogé faute de documents ou d'indicateurs.

⁹ Une sélection hors de notre contrôle s'est opérée au moment où nous nous apprêtions à lire les œuvres: beaucoup de textes des premières années n'ont pas été conservés dans les archives de Radio-Canada. Nous avons complété notre informations dans *la Semaine à Radio-Canada*.

Cette pratique systématisée dans les années suivantes a de plus en plus restreint le champ des créations québécoises, réduites dans la programmation à un minimum éloquent. Il faut dire que la Crise d'octobre 1970 incitait Radio-Canada à restreindre toute production télévisée pouvant susciter quelques remises en question de la situation de dépendance du Québec dans la fédération canadienne. Obligation d'un diffuseur public, subventionné par le Fédéral! Malgré la réduction du corpus, les œuvres de cette période n'en sont pas moins significatives, soit par la qualité des œuvres d'un Hubert Aquin, André Langevin, Pierre Dagenais, Lomer Gouin, Andrée Maillet, Marie-Claire Blais, soit par la quantité, puisque sur 62 productions, 21 ont élaboré le thème de l'étranger, plusieurs travaillant sur les images de l'acculturation des Québécois. Sur 101 titres repérés dans la période 1977-1987, nous avons choisi 14 œuvres¹⁰ pertinentes pour notre étude, excluant les téléfilms qui présentaient des adaptations d'œuvres romanesques.

Périodisation

Pour tenter de mieux saisir l'évolution dans le traitement du thème, nous avons établi une périodisation à partir de quelques événements significatifs qui ont marqué l'histoire du Québec et son rapport à l'international. Nous avons en effet pu reconnaître des événements majeurs qui ont opéré des modifications dans la perception de l'étranger au Québec, transposés dans les dramatiques en des situations, des personnages ou des commentaires proposant une vision spécifique du contexte qui leur sert de référent. Si la guerre de 1939-1945 a obligé le Québec à sortir de son isolement et à participer à l'Alliance anglo-française pour lutter contre les Nazis, la transformation des rapports d'information, de collaboration industrielle et commerciale avec l'Europe qui s'en est suivie a eu pour corollaire une nouvelle perception québécoise de l'Autre. L'après-guerre est marqué par une plus grande aisance et une ouverture des médias québécois

¹⁰ Titres et commentaires tirés des résumés publiés dans *la Semaine à Radio-Canada* et *Ici Radio-Canada*.

aux discours des autres pays, qui rejoignent les masses. Un autre événement, Expo 67, découvre aux Québécois de toutes classes les divers aspects des cultures étrangères. Enfin, les Jeux Olympiques de 1977 marquent une autre étape dans la conscientisation québécoise du rapport au monde.

Ces trois périodes, 1952-1967, 1967-1976, 1977-1987, se présentent comme les moments forts dans lesquels la figure de l'étranger se modifie au gré des contextes socio-politiques et culturels, dont l'influence nous est apparue assez notoire pour que nous en retenions quelques aspects significatifs, bien marqués dans les téléthéâtres. L'après-guerre, la guerre froide (1948) et l'immigration intensive des gens d'Europe de l'Est, l'intérêt pour l'Afrique du nord et la crise française d'Algérie, la guerre du Vietnam, la Révolution tranquille des années 60 au Québec — au cours desquelles se consolide une conscience nationale québécoise dont on ressent les retombées dans la consolidation de l'Ego québécois — marquent la première période.

La seconde période se développe à partir d'Expo 67 qui crée une fascination pour le loisir culturel, pour le voyage en pays étranger, pour les cuisines exotiques et la culture orientale. À cette même époque, l'influence des médias américains, les rapports accrus des intellectuels québécois avec l'Europe, l'envahissement des littératures mystiques et des sectes, le commerce avec l'Orient, accroissent la perméabilité de la culture québécoise aux autres cultures.

La troisième période se développe à partir des Jeux Olympiques de 1976. Elle offre une compensation dans une étape très démotivante pour les intellectuels et pour les tenants de la souveraineté québécoise, suite à la crise d'octobre 1970. Elle consacre les échanges internationaux du Québec et consolide les pratiques québécoises pour les voyages culturels ou de loisir à travers le monde. Quant à l'intérieur, on tente de créer sans succès quelques images de la théorie trudeauiste du multiculturalisme, alors que la thèse de l'intégration des immigrés au Québec se développe et que s'accroît l'ouverture aux immigrants, dans un cadre politique mieux défini, grâce au nouveau pouvoir accordé au ministère de l'Immigration du Québec. La phobie de l'étranger se transforme en une expérience d'échange.

Quant à la période de 1987 à 1992, elle consacre un temps de désaffection de Radio-Canada, fondé en partie sur la crise économique qui envahit les médias. Les téléthéâtres sont presque entièrement retirés de la programmation pour des raisons budgétaires mais aussi à cause de nouvelles politiques de diffusion. Avec le début des années 80, la technique du téléfilm transforme les téléthéâtres dans leur écriture et facilite le tournage, mais les politiques fédérales privilégieront alors les producteurs privés. Il s'ensuit que Radio-Canada — dont les réalisateurs chevronnés prennent une retraite parfois forcée — ne présentera, faute de budget adéquat, que très peu d'œuvres jusqu'à l'automne 92, au cours duquel plusieurs téléfilms seront diffusés pour souligner le 40^e anniversaire de CBFT. Cette période sera donc exclue de notre analyse.

Les critères de sélection du thème

Pour soutenir notre analyse du thème nous avons fait porter notre attention sur quelques critères de sélection des téléthéâtres qui offraient une variété suffisante d'aspects.

- A) Les œuvres retenues présentent des personnages qui par leur origine ethnique ou leur identité nationale définissant leur caractère d'étranger ou d'immigré. Le patronyme en est souvent un des signes.
- B) Les œuvres évoquent une différence socio-culturelle dans les valeurs ou les référents culturels, indiqués soit dans les comportements, soit dans les commentaires des personnages, d'ici ou d'ailleurs.
- C) Les œuvres manifestent une acculturation des personnages québécois ou étrangers ou amérindiens et les valeurs qui s'y relient.
- D) Les œuvres inscrivent le décor ou le paysage comme un référent spatial géographique ou symbolique indiqué par le sème «étranger».

Ces critères ont permis de reconnaître les traits de la figure de l'étranger au pays, mais aussi que, dans le Canada et le Québec, l'Amérindien est un étranger à la culture des Blancs. Nous ne pouvons malheureusement pas traiter de cette question dans cet article.

Deux paradigmes de l'étranger

Divers critères de sélection des œuvres se sont précisés autour de deux paradigmes déterminant la représentation de l'étranger. La *différence ethnique* des personnages, comme signe de l'altérité, et *l'espace géographique ou symbolique* établissant une rupture et une différence par rapport à l'ici québécois. Autour de ces paradigmes, nous avons identifié les principales isotopies qui s'y rattachent: /menace/, /méfiance/, /rejet/, /isolement/, /racisme/ pour la part dysphorique des figures de l'étranger; /participation/, /découverte/, /échanges/, /intégration/, pour la part euphorique. *L'espace étranger* se voit associé à des valeurs d'affranchissement et greffe autour de l'isotopie /affranchissement/ les diverses manifestations, soit des expériences de voyage et d'ouverture au monde, de loisir et de transgression, soit de remise en question du Soi dans un univers étranger.

L'étranger et ses multiples figures ethniques

Parmi les diverses formes d'expression littéraire au Québec, le téléthéâtre a été l'un des lieux importants de production des images fictives d'une société en mutation, de ses valeurs, et de sa perception de l'Autre, manifestée dans les configurations ethniques, au moins tout autant que dans le roman québécois¹¹.

¹¹ Sur la problématique de l'étranger dans le roman québécois, on pourra consulter d'André Vanasse, *la Dialectique du temps et de l'espace dans le roman paysan, 1900-1940*, thèse de maîtrise, Université de Montréal, 1963. Aussi une série d'articles publiés sous le titre: «Notion de l'étranger» dans *l'Action nationale*, vol. 55, 1965-1966, n° 2, p. 235-236; n° 3, p. 355-356; n° 4, p. 484-488; n° 5, p. 606-611; n° 6, p. 844-851. À paraître: «L'éclatement des axes, dérive vers le sud: images

Pour cerner les lignes de force des représentations de l'étranger et pour reconnaître dans la périodisation proposée les modifications de cette figure, nous avons constaté que les signes de l'ethnicité prédominent tant dans les patronymes des personnages que dans la reconnaissance de leur origine et de traits culturels spécifiques. L'éventail des représentations ethniques est large et il s'est avéré important de situer pour chaque période l'émergence de ces types afin d'établir la pertinence du contexte référentiel de la réalité sociale québécoise dont la fiction se faisait apparemment le reflet. Le rapport réel/fiction s'est avéré très pertinent pour comprendre la problématique de notre étude. Et l'on ne s'étonnera pas que l'écriture scénique ait insisté grandement sur la dimension réaliste du thème.

La guerre et les figures de l'étranger

Nous avons pu identifier que dans la période 1952-1967, les divers événements qui marquent l'histoire de l'occident génèrent une série de sous-thèmes porteurs de configurations de «l'étranger». Ainsi la guerre 39-45 apparaît dans une nouvelle vision des événements militaires — la vision après-coup dont parle Freud, qui a transformé en un souvenir positif les images de la lutte armée si fréquemment utilisées dans les films d'après-guerre. Dans ce contexte, l'étranger c'est l'Europe mise en relief par les isotopies éloignement/, /culture/, /aventure/. Dans les téléthéâtres¹² des années 50, la guerre est le moyen par lequel s'est faite l'ouverture à l'Autre. Elle est aussi le lieu des exploits auxquels ont participé les milices qui proposent un sujet collectif québécois victorieux. Cette victoire dans l'imaginaire militaire prend une dimension tout à fait nouvelle, le Québécois étant par fatalité historique le vaincu de toutes les guerres antérieures auxquelles il participe. Notons que dans *Lili* (Roland Surzur, fév. 1962) un Canadien français est dépêché par Londres en Bretagne pour récupérer

de la Californie dans le roman québécois».

¹² Maurice Gagnon est l'un des auteurs les plus significatifs qui aient exploité ce thème, particulièrement dans *Dernier combat*, 22 oct. 1957, de même que Pierre Pétel dans *Ressac*, janvier 1954.

un document aux mains d'un Allemand. Dans *Ressac* (Pierre Pétel, janv. 1954), c'est le cas de marins qui reviennent au pays après un tour du monde: «J'ai eu la chance de me déniaiser» dit Lionel Boudreau, tout fier de ses quatre ans dans la marine. L'ailleurs est plus beau que l'ici pour *Un simple soldat* (déc. 1957) de Marcel Dubé. Ainsi se conjugue le rêve de l'ailleurs et l'expérience de la guerre où /l'étranger/ est saisi dans sa valeur euphorique.

L'Immigration et les barrières ethniques

La déclaration de la guerre froide (1948) déclenche un mouvement d'immigration vers le Québec qui inspire plusieurs auteurs. Des personnages venus des pays de l'Est deviennent des figures familières de l'étranger en quête d'un nouveau pays pour fuir l'oppression qui sévit en Europe¹³. Les téléthéâtres construisent des personnages bien identifiés comme immigrants, accueillis avec une méfiance partagée, même interethnique dont on a un exemple pertinent dans *l'Île-aux-pommes* de Guy Dufresne — où un juif et deux hongroises s'affrontent. Les Français, Hongrois, Ukrainiens, Juifs et Allemands forment l'éventail des ethnies définissant le caractère national des étrangers. La représentation de ces étrangers est surtout négative. Ils sont agressifs (*l'Île aux pommes*), malhonnêtes (*la Veilleuse, la Clé de l'énigme*). Ils refusent de s'intégrer (*le Palier, Aaron, le Mystère des deux Joseph*). Si l'isotopie /isolement/est présente, le thème de l'isolement apparaît plus nettement affirmé dans *Quand la moisson sera courbée* et *l'Étrangère* alors que le personnage principal s'isole volontairement du milieu social. Vers les années 60, s'ajoutent les figures de Russes, Tchèques, Polonais, qui trouvent place avec plus ou moins de bonheur dans une société québécoise peu accueillante.

¹³ *L'Étoile rouge* (février 1957): «Odyssée d'un groupe de Tchécoslovaques cherchant à fuir l'oppression». *L'Exilé* (mai 1960): l'Île Sakhaline est l'un des lieux qui accueillent des déportés qui purgent des peines.

La figure de l'étranger est très souvent manifestée par l'origine française des personnages. Dans *la Veilleuse* (déc. 1954) de Guy Dufresne, on trouve un Français marié à une Canadienne et à une Française en même temps. Il sera renvoyé en France. Dans *la Clé de l'énigme* (fév. 1955) de Michel Greco, Olga et Anna Vladevskov, deux sœurs hongroises arrivées de Paris depuis trois ans, «à la poursuite de la fortune» et prêtes à tout pour arriver à leurs fins, sont marquées d'une double nationalité. Bien que leur nationalité officielle soit pourtant française, elle sont interpellées comme Hongroises. Un seul immigrant s'est vraiment intégré, mais dans la marginalité sociale qu'il choisit, c'est Neuneu, un clochard typique par son accent et son lexique à la française (Pierre Dagenais, *Lie de vin*, janv. 1955).

La distance des Québécois face à ces arrivants, dont la culture est différente et la moralité douteuse, définit le rapport aux étrangers. Mais on ne saurait parler ici de racisme au sens fort du terme, il s'agit davantage d'incommunicabilité et de fermeture sur soi.

Espaces exotiques et expéditions

L'engouement des années 60 pour l'Afrique s'exprime dans deux dramatiques dont la situation évolue dans ce contexte spatial évoquant les expéditions dans le Sahara¹⁴. Influence peut-être des grandes figures de Psichari et du père de Foucauld, ou du film *Laurence d'Arabie*, mais aussi des voyages de plusieurs de nos intellectuels dans cette région du monde, Maroc, Tunisie, Algérie¹⁵. La guerre menée en Algérie par la France correspond à cette période de la fin des années 50 et du début des années 60. Le lien entre les événements historiques et la fiction se fait par l'intermédiaire des thèmes rattachés à la découverte des

¹⁴ *Ombre sur le sable* (septembre 1958): désert du Sahara. *Le Toubib* (mai 1959): Afrique du Nord, guerre de 1939.

¹⁵ Hubert Aquin est de ceux-là. Cf. Guylaine Massoutre, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Bibliothèque québécoise, Léméac Éditeur, 1992, 359 p.

espaces de sables, le goût de l'aventure et d'une mystique du désert qui sont autant de configurations de l'Afrique du nord, comme espace étranger. Ces téléthéâtres gardent un caractère plus anecdotiques.

Avec la guerre du Vietnam et avec la vulgarisation des connaissances sur les mystiques orientales, passant par la découverte des arts asiatiques et des publications importantes sur l'histoire des religions, un intérêt nouveau s'affirme au Québec pour ces cultures. La prédominance du gourou, l'installation des sectes, mais aussi les échanges commerciaux avec l'Asie, la Chine de Taiwan et le Japon, suggèrent à l'imaginaire québécois des personnages secondaires qui, nous le verrons avec la période des années 80, prennent la couleur de ces influences.

1967-1987: l'étranger et l'acculturation internationale du québécois

Au cours des années 70, le traitement du téléthéâtre profite des améliorations de la technologie qui devient plus légère. Le sujet même des téléthéâtres se transforme et l'approche visuelle des scènes en extérieur influence même la structure de la dramatisation. En ces années 1967-1976, le milieu québécois de la bourgeoisie, qui a acquis une éducation universitaire, est en pleine mutation. Il apparaît dans des contextes et avec des comportements sociaux qui rappellent le «jet set» américain ou anglo-canadien, tandis que le référent culturel et intellectuel sera plus souvent français. Les téléthéâtres de Dubé (*Bilan, Virginie, Entre midi et soir, Octobre*) et d'Hubert Aquin (*Table tournante, Vingt-quatre heures de trop, Double sens*) montrent bien la tentation de l'acculturation et aussi le défi de cette nouvelle classe de Québécois, désireux d'afficher leur paraître riche et instruit. À cette même époque, les images de la bourgeoisie française et européenne apportent un contraste avec les films d'après-guerre montrant la pauvreté du peuple et sa misère. Les téléthéâtres créent des personnages marqués par la convivialité nord-américaine, aux antipodes des images québécoises de l'isolement et de l'enfermement.

Dans la production des années 80, plusieurs téléthéâtres se font déjà porteurs des images d'une acculturation mondiale propre aux classes aisées, avec des touches québécoises qui lui donnent son ancrage, surtout par l'expression linguistique et le champ référentiel social. Ainsi la figure de l'étranger est modifiée. La menace et la méfiance sont remplacées par une vision d'échanges et de collaboration entre les pays. Le plan commercial sert d'isotopie pour révéler que la compétence québécoise est reconnue. Un téléthéâtre *Court circuit* (1983) met en évidence ce nouveau rapport où diverses ethnies dont des Japonais, Allemands, Américains et Français, participent à ces nouveaux rapports avec les hommes d'affaires québécois.

Au cours de cette période, les figures les plus fréquentes sont celles des ethnies les plus prospères au Québec. Américain immigré, Allemand ou Autrichien, Français et Juif, se côtoient. La plupart de ces personnages ont acquis une relative capacité de participation à la vie de travail, mais demeurent encore en marge au plan socio-culturel. On trouve un bon exemple de ce modèle dans le téléthéâtre *Passage nuageux* (1985) où un Autrichien d'origine, bien intégré par son travail de garagiste, vit sans problème dans le milieu québécois. L'étonnement vient de ce que dans sa vie personnelle il s'entoure des signes de sa culture d'origine, tant dans le décor de sa maison que dans ses lectures où Freud occupe une première place.

Ainsi les dramatiques offrent divers types d'immigré comme modèle de l'évolution sociale et culturelle de l'étranger en voie de s'intégrer. À l'étranger individualiste se conjugue la figure de l'entreprise ou de l'industrie qui s'ouvrent à des échanges commerciaux et technologiques au Québec. L'affirmation du monde des affaires dans la vie québécoise, fondée sur le succès de l'Hydro-Québec et son expertise dans la construction de barrages, Manic 5 et la Baie James, définit un nouveau type de personnages étrangers dans le domaine de l'international (*Court Circuit*). On peut mesurer la différence thématique entre ce téléthéâtre et *Millionnaire à froid* (1974) ou *les Héritiers* dans lesquels l'expérience des affaires était néfaste aux Québécois.

Un étrange paradigme: l'anglais et ses figures de fiction

En ce qui concerne la production des téléthéâtres de la première période, étrangement, la figure de l'Autre est très rarement l'Anglais conquérant qui s'est imposé historiquement avec la Conquête — sauf dans *l'Homme aux faux diamants de braise* de Jean Robert Rémillard et *Kebec* de Guy Dufresne qui sont des drames historiques. Généralement, le personnage de l'Anglais est construit symboliquement comme appartenant à une sphère parallèle où langue et culture relèvent d'autres lieux. En effet, dans le téléthéâtre québécois des années 1952-1977, l'étranger est rarement l'anglophone du Canada, mais plutôt le britannique, comme si cet «Autre» québécois était en partie occulté. Le plus souvent le personnage qui parle anglais est défini par une autre ethnie. Et l'on pourrait considérer que l'Américain ou le Juif sont le substitut et la métaphore de l'anglophonie qui entoure l'univers québécois.

Dans *les Héritiers* (Maurice Gagnon, août 1958), l'étranger est représenté par une grande société anglaise qui vient s'installer au Canada pour le plus grand malheur de deux compagnies québécoises. Déjà dans cette première période se manifestent les difficultés économiques que le pouvoir anglophone suscite face à l'autonomie québécoise et à son affirmation dans ce secteur. *Un millionnaire à froid* (mai 1974) de Michel Faure propose une intrigue qui se déroule entièrement à Londres. Les personnages londoniens de cette dramatique croient que, grâce à leur richesse, ils peuvent tout acheter. La santé et le bonheur seront la pierre d'achoppement à leur volonté de pouvoir. Dans ce texte moralisateur, tous les personnages, vils et tricheurs, connaissent comme punition finale leur ruine financière. Seul le valet qui présente quelque droiture finira par hériter de tout et par se soumettre les anciens riches.

On trouve dans quelques autres téléthéâtres des rappels de ces mœurs décadentes — qui sont les métaphores des jugements défavorables portés sur l'étranger. Ainsi dans *Un jour ils eurent l'idée de s'acheter une maison à la campagne* (oct. 1976) de Claire Richard, le personnage Georges, un ex-marin qui a travaillé quatre ans pour le Canada et trois pour les Américains — et qui a «vu 62 pays» —, prétend qu'il y a beaucoup d'homosexualité chez les marins anglais,

évoquant ainsi les mœurs corrompues du pays: «J'ai vu en Angleterre tout un porte-avions d'homosexuels», dira-t-il à Pierrette.

Dans un autre rapport interethnique se manifeste l'intransigeance du milieu anglophone face au Québécois. Dans *la Saignée* (déc. 1968) de Guy Fournier, le personnage de Rowena, d'origine écossaise, dont la famille est installée dans une campagne du Québec depuis plusieurs générations, est vu d'un mauvais œil par sa parenté, lors de son mariage avec un Québécois francophone. Le narrateur implicite dénonce cette attitude, tandis que Rowena, qui avoue sa peur du séparatisme, affirme un droit du Québécois à son identité politique et francophone: «J'en veux pas aux Canadiens, c'est pas leur faute. Ils sont ici chez eux, tandis que nous autres, on est à loyer, je pense»¹⁶. Cette réplique est l'une des rares à suggérer les transformations de la Révolution tranquille face à la situation politique du Québécois dans son contexte anglo-canadien.

L'Américain comme figure de l'étranger et comme métaphore de l'anglophonie

Le processus de dévalorisation des Anglais comme ethnie et culture rejaillit sur l'Américain. On en trouve divers aspects. Retenons d'abord la manifestation dans la réplique d'un Juif, David, qui se dit peu fier d'être Américain dans *la Cabane du skieur* (Claude Jasmin, avril 1972). Dans *Un jour ils eurent...*, Georges les traite «d'écœurants» en parlant de leur guerre au Vietnam. Au cours de son voyage en Europe, un autre personnage, Georges, dans *Pauvre amour* (Marcel Dubé, sept. 1969), dénonce la politique impérialiste des États-Unis: «L'Amérique encore. Elle a laissé ses empreintes partout dans le monde [...] Je n'aime pas l'impérialisme même quand on le maquille ou déguise [...] Petit à

¹⁶ Cette énonciation par une écossaise exprime, dans la contemporanéité du téléthéâtre, la même vision que celle des deux pièces à caractère historique citées plus haut. L'étranger y est représenté par l'Anglais, oppresseur des Québécois, et c'est dans leur propre énonciation de Québécois qu'il est défini. Ou bien, comme dans le cas de l'Écossaise d'origine, c'est l'anglophone qui se fait interprète et énonciateur de la légitimité de la quête d'autonomie québécoise.

petit les gens oublient leurs traditions et finissent par se ressembler, par avoir tous les mêmes manies d'un continent à l'autre»¹⁷. Dans *la Neige en octobre* (André Langevin, oct. 1968), Henri évoque le souvenir d'un Américain rencontré en voyage, «bourré de pesetas et d'alcool! Et qui demandait qu'on traduise en anglais!». Dans *la Saignée*, Benoît est isolé dans «le rang des Anglais» et il s'y sent «pire» qu'en Angleterre.

Toutefois, *Ta nuit est ma lumière* (Robert Choquette, sept. 1971) sert de contrepoint et fait exception à ce traitement dysphorique, mettant en valeur la qualité et les progrès de la médecine américaine. Cette valeur se construit sur la réputation du docteur Jones, un grand chirurgien de New-York «qui a fait des miracles» et qui redonne la vue à un jeune Montréalais aveugle. Rare image positive de l'américanité dans notre téléthéâtre¹⁸.

Le racisme autour de la figure de l'étranger juif

Le Juif est encore le personnage type de l'étranger à la culture et au milieu québécois. Doté le plus souvent d'une identité américaine ou britannique, il n'est guère mieux considéré dans les œuvres anglophones. Ainsi la vision de Mordecai Richler dans *les Cloches d'enfer* (1980, donnée en traduction à CBFT), n'est guère plus heureuse sur le Juif canadien-anglais de la bourgeoisie de Westmount qui présente un Juif, professionnel aisé, comme une sorte «d'errant» menacé dans son propre univers social anglophone, alors que dans cette dramatique le Québécois est réduit à l'image médiatique d'une équipe de hockey et au clan des «pepsi». Vision fortement dévalorisante de la culture québécoise, mais aussi du Juif éternel étranger.

¹⁷ Soulignons qu'ici le texte évoque souvent l'Amérique, comme si la vision des Québécois était celle de l'Europe et qu'il n'y avait pas de frontières dans ce continent. Une vision unifiante, comme s'il n'y avait pas plusieurs cultures dans ce continent.

¹⁸ On trouve dans ce téléthéâtre une très belle scène qui est filmée sur le site d'Expo 67 et qui rend bien la configuration de tous les pavillons étrangers construits pour l'exposition universelle à Montréal. Culture, géographie et internationalisme se trouvent ici conjugués.

Dans un seul de nos téléthéâtres, *la Cabane du skieur* (Claude Jasmin, avril 1972), s'exprime une vision raciste sur plusieurs ethnies du Québec. Là aussi, le Juif demeure le personnage le plus marginal, honteux de son origine américaine, à l'époque où la guerre du Vietnam est contestée partout dans le monde.

L'anglophonie dans ses manifestation linguistiques: un dilemne culturel

L'éventail des représentations de l'anglophone au Québec ne s'étend pas à ces groupes ethniques qui, dès le XIX^e siècle, s'inscrivent dans la vie montréalaise, soit les immigrants juifs et chinois, peut-être parce qu'ils ont été jusqu'à tout récemment eux aussi identifiés à la collectivité anglophone. Mais dans le téléthéâtre de la période 1967-1976 plus spécifiquement, si la configuration de l'anglophone est représentée dans les conventions de la culture britannique et du pouvoir de l'argent, elle l'est également par la figure de l'américanité au Québec. Celle-ci se manifeste particulièrement dans l'usage de l'anglais qui émaille certains dialogues des Québécois eux-mêmes, étrangers par ce trait à leur propre culture et identité, mais aussi par la configuration de l'anglo-américain qui domine par sa langue le domaine des affaires et même la culture.

En effet, la langue anglaise sert à signifier une puissance socio-économique et même culturelle dans certaines figures de personnages secondaires déviants. Ainsi *le Naufragé* (Marcel Dubé, sept. 1971) est un exemple très significatif, dans le rôle d'un membre de la pègre qui s'impose et se différencie par l'usage de l'anglais. Cette langue, qu'on évite le plus possible, est utilisée aussi dans la configuration de personnages marqués par le rejet de l'identité québécoise francophone au profit de l'anglophone, typique chez les Québécois de milieux populaires ou marginaux.

Il faut noter à ce propos un fait intéressant concernant l'écriture du téléthéâtre *le Naufragé*. Marcel Dubé a écrit une deuxième version de ce texte où il tente d'élargir sa thématique habituelle. Présentée en décembre 1972, cette deuxième version ajoute à la distribution un tailleur italien, pour lequel la

différence culturelle est marquée par une phrase en anglais qui termine une intervention dans l'action. Ce trait signale le fait social de l'anglicisation des Italiens et leur appartenance à cette culture jusque vers la fin des années 70. Le personnage de Rosita suggère aussi une origine italienne, que le texte ne précise pas. Cette nouvelle version utilise encore plus que la première le lexique anglais, mais l'un des protagonistes, Curly, refuse de s'exprimer dans cette langue avec un copain, Boucane, qui affirme: «I just speak white, my boy». Leur conversation se poursuit dans les deux langues, et à Bill, un autre personnage, Curly réplique: «Et puis, why don't you speak white?» imitant Boucane. L'ambivalence de l'auteur dans le traitement de cet ensemble de signes connotant la complexité des relations langagières se manifeste aussi dans le remplacement du thème musical de la première version — qui était une chanson anglaise — par «Quand les bateaux s'en vont», en français dans la seconde version.

Ces modifications correspondent à certains traits de plusieurs autres dramatiques de notre corpus. Mais les répliques de personnages très colorés, telle Carlotta, dans *Trois petits tours* de Michel Tremblay, qui refuse que Johnny lui parle en anglais, reprennent le même modèle ambivalent: «J'comprends rien en anglais pis j'veux rien comprendre!». La différence manifestée dans l'usage linguistique est rejetée par Carlotta. Espérant retrouver son identité, elle ne veut plus de son surnom: «Chus pas une Italienne! Chus v'nue au monde à Montréal! Mon père s'appelait Octave Toupin, pis y'était plombier». Ainsi s'expriment les tiraillements linguistiques du Québécois entre les deux tendances culturelles qui questionnent son identité et son rapport à l'étranger.

Des ethnies africaines ou haïtiennes: un paradigme absent

L'arrivée plus massive des Haïtiens et Africains au Québec est récente. Les Noirs, qui sont au Québec depuis le régime français, ne se sont pas retrouvés dans la culture des médias jusqu'aux débuts des années 90. Peu de comédiens noirs ont eu des rôles dans les téléthéâtres et encore moins dans les téléromans avant ces années-ci. Leur apparition à la télévision en général est très récente et si nous signalons tout de même l'importance de ces groupes ethniques c'est pour

marquer le paradigme absent¹⁹, contrairement à ce qui se passe dans les médias américains.

L'espace de l'ailleurs et la quête d'identité.

Le Soi québécois et la conscience de l'Autre: une ouverture à l'étranger (1977-1987)

Dans le contexte de la production du téléthéâtre québécois, il faut retenir aussi l'un des paramètres, le Soi comme conscience collective d'une identité face à l'Autre. Cette conscience est rarement explicite, mais elle apparaît comme une condition essentielle à l'interaction socio-économique et politico-culturelle de cette période. Généralement, le signe de cette modification se découvre dans des relations plus conviviales avec les étrangers et les immigrés. Le rapport aux diverses nationalités se fait plus ouvert, de telle sorte que les jugements négatifs posés avant les années 80 sur tout étranger, par méfiance, et la marginalisation des immigrés par souci de protéger l'identité puriste des Québécois, s'estompent en partie.

Le rêve de l'ailleurs

Pourtant on trouve dans *Trois petits tours* un aspect encore très problématique des rapports du Québécois au contexte étranger. Vécu comme réalité qui donne accès au pouvoir de l'Amérique, l'expérience de Mangano, aux Etats-Unis réalise son idéal, mimer et affirmer son pouvoir d'artiste sur le modèle américain. En quittant le Québec, il a cru devenir une vedette plus importante. Il a échoué. Mais il continue à rêver pour compenser la dure réalité

¹⁹ Robert Choquette donne un rôle à Percy Rodriguez. Une rare exception. Il s'agit d'un personnage incarné par le célèbre boxeur dans *Assurance-Vie ou le Bénéficiaire*, présenté le 27 juillet 1956.

de ses illusions. Carlotta, sa compagne, l'en blâmera, se définissant comme québécoise et refusant de jouer le jeu de l'assimilation.

Quinze téléthéâtres posent les actions dramatiques dans des «ailleurs étrangers» où évoluent soit des personnages québécois soit des étrangers. Cet autre paradigme permet de reconnaître une nouvelle représentation de l'étranger, inscrite dans la thématique du voyage et ses isotopies /plaisir/ et /loisir/. L'étranger est devenu le touriste qui se substitue à l'immigré. Sous l'aspect du voyageur, parfois de l'exilé volontaire, l'étranger trouve au Québec un monde à découvrir et non plus un lieu de survie. Une perception de la réalité québécoise est donc transformée dans la fiction qui redéfinit les rôles de l'étranger dans l'espace culturel et commercial québécois.

En complémentarité, on découvre que les personnages québécois se font étrangers dans leur accession à divers pays dans le monde pour y découvrir d'autres images de l'étranger, géographiques et culturelles. Outre les réalités du voyage à l'étranger, comme militaire et marin, qui caractérisent la première période, se découvre aussi l'intérêt culturel et intellectuel, source de transformations de l'univers imaginaire.

L'une des premières conséquences d'une acculturation européenne du Québécois est de le rendre étranger dans son milieu²⁰. L'isotopie /rupture/ marque cette configuration dans plusieurs téléthéâtres. Les principales isotopies en sont: /ouverture/, /liberté/ et /culture/. L'expérience est vécue soit comme un terme à l'isolement québécois au plan culturel, soit comme accès au savoir universel.

²⁰ On trouve dans le type du Québécois revenant dans sa famille après un séjour en Europe une autre figuration de l'expérience de l'étranger et de ses conséquences sur la vie du village ou de la famille. Voir *les Veuves* (nov. 1953): un marin, qui a parcouru le monde pendant dix ans, revient dans «sa triste et lugubre famille»; *Une grosse nouvelle* (juin 1954): retour au village après des études à Paris et confrontation avec un étranger venant d'un autre village; *Tuez le veau gras* (janv. 1965): un jeune boursier rentre d'Europe après des études à Paris. Il veut arracher sa ville à l'inertie. Rêve de révolution. Tous sont contre lui sauf sa mère.

Il s'établit donc une différence entre le rêve de l'ailleurs dans plusieurs téléthéâtres dans les années 1952-1967 et ceux des périodes ultérieures. Dans *les Veuves*, cet ailleurs est flou et n'est pas décrit. Il correspond à de vagues territoires de l'autre côté de l'océan dont les Québécois rêvent pour se sortir d'un espace psycho-social étroit, étouffant: «Il a parlé [...] de toutes ces choses qui sont plus loin que ce qu'on connaît, ces choses qui doivent être si belles», énonce la sœur de Roch. Perception analogue que donne plusieurs téléthéâtres de Marcel Dubé (*le Naufragé*, *Virginie*, etc).

Cet ailleurs prend toutefois une allure nouvelle avec l'apparition saugrenue de la planète Mercure (*Ciborg*, juin 1964), espace interplanétaire que les Russes et les Américains convoitent à cette même époque jouant comme ultime déplacement vers l'espace le plus étranger.

Les voyages et la quête de la liberté

Des téléthéâtres des années 80 proposent aussi la confrontation du Québécois avec l'étranger dans une exploration d'autres espaces par le voyage de loisir. Les facilités de représentation de pays étrangers avec les nouvelles techniques de tournage, le rendent possible. Ainsi l'espace exotique des pays du sud que visitent les Québécois définissent une nouvelle configuration de l'étranger, tant dans le lexique de l'œuvre que dans le choix des paysages ou décors. Lieu de rêves. Espace de liberté et de plaisir, les espaces de loisir connotent un besoin de rompre avec l'idéologie de la survie québécoise, avec le rigorisme moral, avec la pauvreté et l'isolement.

Ainsi l'ailleurs géographique propose une nouvelle vision, celle de l'affranchissement et même celle de la transgression, puisque tout devient possible et permis hors des frontières de l'espace culturel québécois. L'univers des îles est particulièrement propice à ces expériences: Haïti, les Îles Vierges, ont servi de décor à quelques tournages dont: *Arioso* et *la Chose la plus douce du monde ou les Passeuses*.

Ces espaces géographiques suggérés sont souvent donnés comme lieux symboliques où le soi trouve son identité: aller ailleurs pour se découvrir différent sans complexes. Alors que dans les périodes antérieures le voyage était lié à un devoir national (guerre), à des obligations professionnelles et culturelles (études à Paris, travail à l'ONU-New York), ici se manifeste un nouveau modèle existentiel relié à de nouvelles perceptions du Soi. Ce nouveau modèle est défini par le plaisir de vivre et s'inscrit dans la quête de l'exotisme, espace symbolique qui génère la possible différence, souvent transgression. Celle-ci est particulièrement marquée par le contraste entre l'émergence du Soi comme étranger heureux, libéré de l'image du Québécois traditionnel, victime et malheureux. Cette configuration qui fait se conjoindre l'espace étranger et l'identité québécoise régénérée est possible grâce à la nouvelle situation socio-économique du Québec, à la laïcisation et à une culture ouverte sur le monde, dont font état les téléthéâtres après les années 67, et plus généralement la production des médias québécois.

Le Québécois est donc lui aussi saisi dans une situation d'étranger en pays lointain, à la recherche d'images nouvelles ou d'expériences de passage à d'autres situations existentielles et à d'autres valeurs. Un téléthéâtre traduit admirablement cette relation entre l'espace géographique exotique et l'espace symbolique. Le thème principal s'articule au motif du «passage vers la mort», dont le voyage dans les îles est la métaphore, et le rapport au monde de l'érotisme (voyeurisme transgressif) est un avant-goût du paradis (Pierre Morency, *la Chose la plus douce du monde ou Les Passeuses*, 1982). Là aussi se fait la révélation du plaisir de vivre (érotique, exotique) pour des vieillards appelés à faire le grand saut dans l'au-delà.

Dans *Arioso* (1982) de Louise Maheux-Forcier, l'exotisme ouvre sur la possible aventure du plaisir des femmes. L'espace haïtien, étranger, se conjugue ici à l'autre étrangeté, qui marginalise ces personnages assumant leur lesbianisme sans contrainte. Le plaisir d'être ailleurs et libre sert donc dans cette période à proposer de nouvelles figurations de «l'étrangeté», le marginal dans une société encore étonnée de ces pratiques qui tentent de se trouver un droit.

Les théories conflictuelles des années 80 sur l'immigration

Avec l'évolution politique du Québec se sont établis au cours des années 80 de nouveaux rapports avec le ministère de l'Immigration, et la confrontation des idéologies fédéraliste et québécoise en matière de communication interculturelle a suscité des réflexions théoriques et des travaux sur la terminologie pour parler d'immigration et de communautés ethniques, de minorités visibles²¹, de pluralisme, etc... La théorie fédérale du multiculturalisme prônée par Pierre Elliot Trudeau, encore premier ministre du Canada, est loin d'avoir fait l'unanimité, même si elle s'oppose au *melting pot* américain et cherche à conjurer le racisme au Canada. La position de plusieurs sociologues et historiens proposent l'intégration des minorités, notion qu'il faut tenir en mémoire pour comprendre les enjeux d'un pluralisme ethnique de plus en plus important, compte tenu des nouveaux immigrés depuis une décennie.

Le multiculturalisme²² et l'intégration des communautés culturelles sont les

²¹ On lira avec intérêt à ce propos un ouvrage de Claude Corbo qui porte un témoignage sur ses origines italiennes et qui propose une vision sociopolitique des rapports entre immigrés et Québécois dans *Mon appartenance. Essai sur la condition québécoise*, Montréal, VLB éditeur, 1992, 119 p.

²² Peuvent servir de guide à une réflexion sur ces notions quelques études élaborées par des sociologues confrontés aux nouvelles questions relatives aux réalités socio-ethniques:

Christian Barette, Édith Gaudet et Denise Lemay, «Quelques notions de base pour la communication interculturelle» (extrait de «Interculturalisme et pratique pédagogique au collégial», recherche réalisée au Cégep Ahuntsic), dans *À propos de l'immigration au Québec. Impressions*, Cahier interculturel, publié par le Cégep de Saint-Laurent, janvier 1990, p. 24-27. Cette étude terminologique note que «minorité» a un sens péjoratif alors que «communauté ethnique» est mieux perçu par les immigrants. Les minorités visibles — termes utilisés par les médias pour désigner les immigrés dont les traits biologiques marquent une différence facilement identifiable visuellement — suscitent chez certains des réactions vives de contestation car par ces traits on les identifie à d'éternels étrangers même après plusieurs générations au pays.

Marvin D. Harris, *Culture, People Nature. An Introduction to General Anthropology*, Toronto, Fitzhenry and Whiteside, 1975, p. 144-145;

Pierre Levy, *la Machine univers, création, cognition et culture informatique*, Paris, Éditions de la découverte, coll. «Sciences et société» (p. 40 ss, sur la culture).

deux orientations majeures qui se disputent une idéologie et une politique face aux immigrés. Elles sont à peu près inexistantes, même dans la fiction des téléthéâtres des années 80. Ici et là s'ouvrent des perspectives, mais elles sont trop peu élaborées pour être perçues clairement comme un support à l'idéologie. Il faut noter la tentative de porter au petit écran une vision multiculturelle des communautés ethniques (anglaise, allemande, italienne et québécoise) à partir d'une coutume commune, la venue du père Noël.

Le Quatrième âge (1982) démontre bien la superficialité de l'entreprise, propagande implicite, manifestée en cinq versions du même sujet. Rien de moins spécifique des cultures profondes des peuples invoqués qui sont fortement représentés dans les téléthéâtres des deux dernières périodes de notre étude. Les immigrés de souche récente portent avec eux des référents culturels autrement importants, et l'on ne saurait réduire la culture à une telle pauvreté. Les figures que présente l'ensemble des téléthéâtres sur l'étranger — français, anglais, allemand, autrichien, hongrois, ukrainien, italien, grec, vietnamien, libanais, marocains, etc. —, malgré les préjugés qui en font des personnages dramatiques intéressants, sont infiniment plus riches que ce que ce téléthéâtre de divertissement suggère. Ce genre de téléthéâtre ne peut guère faire évoluer la problématique des échanges entre cultures différentes. Il peut à peine distraire son public.

Il faudrait aussi noter que ce téléthéâtre inscrit le problème des Inuits et des Amérindiens (métis) dans les personnages de deux femmes qui possèdent tous les traits de l'étranger «acculturé». La problématique du métis, on la trouve posée dans les téléthéâtres *Doux sauvage* (André Major, janv. 1968) et *Terre des jeux* (Jean-Marie Lelièvre, 1985) sous l'angle de la quête d'identité. Elle repose sur le même principe qui confronte l'immigré à sa volonté de s'intégrer à la vie socioculturelle du pays de son choix. Bien différent est le problème de

Richard Lewontin, *la Diversité des hommes, l'inné, l'acquis et la génétique*, Paris, Belin, L'Univers des sciences, 1984, p. 118 et ss.;

l'Américain des réserves, un autre modèle de l'étranger au Québec et à sa culture.

Conclusion

Ainsi nous avons pu constater que ce sont plutôt les figures d'une immigration récente qui sont privilégiées dans le téléthéâtre, figures multiples qui sont saisies dans ses divers aspects, surtout individuels, et rarement comme collectivité. Malgré une transformation qui date surtout de la guerre 1939-1945, et une fascination pour les cultures étrangères (même française) qui s'est intensifiée après les années 60, les Québécois comme collectivité ou comme individus sont confrontés, dans leur réalité politique, à une vision de l'étranger qui se modifie au cours des quarante années de la production téléthéâtrale. Nous n'avons pas relié la question aux diverses notions politiques qui ont géré l'immigration avant les années 80. Nous avons plutôt évoqué que le problème s'est posé de façon aiguë au cours de la dernière décennie. Car l'importance accrue de l'immigration et des réfugiés a obligé le Québec et le Canada à faire des options parmi les théories à la mode: pluralisme ethnique, multiculturalisme à la Trudeau, intégration des communautés culturelles et minorités visibles. Autant d'aspects qui ne font pas encore l'unanimité dans le pays lui-même divisé entre la puissance anglophone et le désir d'autonomie des Québécois.

Le respect des autres cultures et l'enracinement dans la culture québécoise qui obligent l'immigrant à considérer la majorité francophone²³ du Québec

²³ Jusqu'au début des années 80, l'immigration s'est faite sans trop de souci de faire respecter la langue du peuple d'accueil québécois, de telle sorte que la perception globale de ce phénomène de l'immigration a été négative. Administrée selon les critères d'un milieu anglo-saxon, celui du fédéral, l'immigration est généralement apparue comme une intervention aliénante, menace pour l'identité française d'origine. La raison en était tout à fait compréhensible. La migration historique des peuples d'Angleterre et d'Irlande, puis des pays du Sud et de l'Est de l'Europe — immigrants trop rapidement assimilés à l'ethnie anglophone, politiquement et économiquement dominante —, a renforcé la démarcation et le rejet des immigrés aux marges de la société et de la culture québécoises.

comme lieu d'ancrage définissent l'orientation actuelle de la politique. Comme tels ils ne sont pas posés dans les téléthéâtres. Mais une analyse plus serrée des textes permettrait peut-être de lire cet implicite dans certaines situations. Car les téléthéâtres suggèrent, dans la multiplicité des énonciations, des visées politiques. Il paraît tout à fait significatif que la rencontre du Québécois et de «l'étranger» conduise les parties engagées vers l'ouverture, le partage, la collaboration dans les divers domaines d'activités sociopolitiques et culturelles pour que la réalité du peuple québécois ait un avenir pour lui-même et dans la francophonie. C'est l'une des tendances que la figure de l'étranger propose dans la dernière période de la production téléthéâtrale.

Même l'immigration de France était en partie marginalisée. Elle s'installait comme dominante sur les gens d'ici, facilement cois devant la verve européenne. Complexe d'un peuple colonisé qui, envers et contre tous, a tenté de sortir de ces impasses depuis la fin de la guerre 1939-1945 et plus encore depuis la Révolution tranquille des années 60. Cette caractéristique se retrouvera dans quelques œuvres (dont *Le Gourou*).

Alvina Ruprecht

L'aventure eskabélienne et le rituel postartaudien: un théâtre de l'exclusion au Québec

En 1971, l'ouverture de l'Atelier de recherche théâtrale L'Eskabel par Jacques Crête marque le début d'une aventure créatrice à contre-courant de tout ce qui se faisait à Montréal à l'époque, aventure qui durera dix-sept ans et dont les vingt-cinq productions scéniques laisseront des traces non négligeables sur la vie théâtrale au Québec. Les critiques ont tendance à associer l'expérience eskabélienne à ce qu'il était convenu d'appeler, dans les années 1970, «le jeune théâtre»¹, et il est certain que le groupe rassemblé autour de Jacques Crête partage le sort de ces compagnies qui se sont épanouies dans le sillage des mouvements «peace and love» de l'époque. Toutes ces troupes «alternatives», selon la définition de Renate Usmiani² (*Le Théâtre de la Marmaille, Le Grand Cirque ordinaire, Organisation O, Le Théâtre... Euh, La Vraie Fanfare fuckée, entre autres*)³, font leur apparition vers la fin des années 1960, et constituent l'Association québécoise du jeune théâtre (A.Q.J.T). Ils se distinguent par le fait qu'ils s'intéressent autant à la recherche esthétique qu'au développement d'une forme de communication renouvelée entre public et artistes. Selon eux, le théâtre est un outil de changement, un événement qui provoque une prise de conscience nouvelle de la réalité ambiante, mené à partir d'une transformation radicale de

¹ *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 15, numéro consacré à l'évolution de l'Association québécoise du jeune théâtre, 1980, 229 p.

² Renate Usmiani, *Second Stage: The Alternative Theatre Movement in Canada*, University of British Columbia Press, Vancouver, 1983, p. 1-21.

³ «Annexe 1: répertoire de carrefours et festivals du jeune théâtre/1966-1979», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 15, 1980 p. 143-170.

toutes les composantes de la pratique scénique et textuelle. Par exemple, ils rejettent un théâtre de métier et insistent sur leur statut non professionnel. Quoique certains d'entre eux aient passé par l'École nationale de Théâtre ou, dans le cas de Jacques Crête, par L'École de diction du Conservatoire Lassalle à Montréal, ils remettent en question la formation offerte par les écoles professionnelles. Les rapports traditionnels entre tous les praticiens de la scène sont redéfinis selon une vision non hiérarchisée de l'acte créateur qui se concrétise dans la création collective. Ils bousculent les formes textuelles et scéniques établies et font éclater le rapport salle/spectateur en choisissant des lieux de représentation inhabituels — salles désaffectées, vieilles maisons, édifices publics, rues, parcs et écoles. Des troupes américaines, surtout celle de Julian Beck et Judith Malina dont la commune libertaire, la création improvisée et la recherche d'un contact direct avec le public, sont parmi les sources les plus importantes de ces tendances au Québec. Beaucoup de ces jeunes compagnies rejettent le texte écrit comme point de départ et fondent leur création scénique sur un jeu corporel.

L'atelier fondé par Jacques Crête vise, à l'instar des autres collectifs, une remise en question de tous les aspects de la pratique théâtrale. Toutefois, lors d'une première rencontre du jeune théâtre, au septième festival de l'A.Q.J.T. à Jonquière en 1973, Crête a pu constater que les autres participants ne s'intéressaient absolument pas à sa démarche. Non seulement l'Eskabel se trouvait-il «complètement isolé»⁴, mais Crête s'est rendu compte que les préoccupations artistiques des autres, qu'il avait cru semblables aux siennes, n'avaient rien à voir avec sa propre vision du théâtre. Cette indifférence justifiait le malaise que les Eskabéliens ressentaient à Jonquière tant il semblait évident que cette première expérience négative confirmait un état d'exclusion imposé et peut-être même souhaité par le groupe.

L'attention portée au modèle du Living Theatre par tous ces créateurs pourrait nous aider à cerner ce qui différencie l'Eskabel des autres collectifs de

⁴ Entrevue, Jacques Crête, Montréal, 15 juin 1988.

l'époque. Le théâtre de Julian Beck et de Judith Malina a évolué aux États-Unis dans le contexte d'une crise, la dissidence culturelle des années 1960. Produites par la contestation culturelle⁵, alimentées surtout par la guerre au Vietnam, les expériences de renouveau théâtral sont fondées dans l'espoir de trouver des formes d'expression créatrices qui correspondent aux bouleversements sociaux et culturels déclenchés par les mouvements néoromantiques de l'époque. Les fondateurs du Living Theatre envisagent l'événement théâtral comme un grand moment de libération collective dont l'une des sources est le théâtre «agit-prop» de Piscator. Grâce à lui, le Living a intégré une recherche sur l'improvisation et l'acte théâtral choc, menée comme une forme de conscientisation politique immédiate. Par des confrontations physiques et verbales entre acteurs et spectateurs, Beck et sa troupe veulent former des contestataires qui sauront réagir à la culture dominante américaine, celle qui avait déclenché la guerre au Vietnam.

En 1971, la relecture québécoise du Living par les collectifs, comme le Théâtre... Euh, par exemple, fait surtout sienne la préoccupation sociopolitique du groupe américain, puisque la société québécoise est aussi en pleine crise. Déjà en 1968, la révolte à l'École nationale de théâtre vise un enseignement jugé trop classique et un répertoire trop orienté vers la culture française.

Il y a eu surtout les événements d'octobre 1970. Ceux-ci deviennent les points de repère des bouleversements qui marquent entre autres la collectivité artistique. La crise d'octobre symbolise en un seul moment historique tous les rapports de pouvoir vécus par le Québec dans la fédération canadienne. Les événements exacerbent la prise de conscience d'une spécificité québécoise. La révolte artistique qui s'ensuit se manifeste par l'affirmation énergique d'une identité nationale.

Toutes les formes de théâtre inspirées des tendances «agit-prop» du Living Theatre alimentent une expression scénique dont le but est d'inciter une prise de

⁵ Théodore Roszak, *Vers une contre-culture*, Stock, 1980, p. 56.

conscience sociopolitique en faisant valoir la spécificité de la culture québécoise vue dans ses sources populaires: le cirque, le mime, le sketch, l'improvisation, les marionnettes et le jeu grand guignol. Il s'agit d'un théâtre engagé qui renvoie, par son contenu, aux conflits politico-historiques qui secouent le Québec. Dorénavant, toute opposition à la culture dominante s'inscrit nécessairement dans la lutte pour l'identité nationale.

C'est donc ce «jeune théâtre» qui devient, à l'instar du Living Theatre, le porte-parole de la dissidence culturelle, une des voix importantes de la contre-culture québécoise, à l'époque où lutter contre la culture dominante signifie non pas s'opposer à la culture occidentale, bourgeoise, tel que le faisait le Living Theatre, mais plutôt rejeter la domination culturelle de la France, perçue comme une présence coloniale qui empêche l'épanouissement d'une culture québécoise authentique. La dissidence des artistes québécois se situe dans la logique fanonienne des mouvements anticoloniaux alors que la contestation culturelle de Beck repose sur le rejet global de la société occidentale, de la culture capitaliste et matérialiste qui a produit la guerre.

Dans ce climat de transition culturelle au Québec, le théâtre l'Eskabel qui se réclame des sources «autres», c'est-à-dire non québécoises, mais qui rejette l'héritage esthétique-idéologique de Piscator — un théâtre miroir des tensions socioculturelles et politiques — ne peut pas s'inscrire dans le projet de société préconisé par les adeptes du «jeune théâtre». Il est donc automatiquement exclu. Militer pour un théâtre qui rejette le projet nationaliste en refusant la vraisemblance et toute orientation mimétique, engagée, et populaire, contraint à l'isolement Jacques Crête et sa compagnie. Cet isolement devient plus évident si nous replaçons la recherche esthétique de Crête dans une autre facette du trajet créateur du Living Theatre.

Par-delà une prise de conscience politique, Beck envisage un théâtre de libération individuelle, un acte thérapeutique de transformation véritable et, pour ce faire, il cherche ses modèles non plus chez Piscator mais dans des formes de transformation psychophysiologique caractéristiques des rituels orientaux. Ce

L'AVENTURE ESKABÉLIENNE ET LE RITUEL POSTARTAUDIEN 43

recours aux cultures non occidentales se fait, en grande partie, grâce à la redécouverte des écrits d'Antonin Artaud.

Par sa relecture des rituels tarahumaras et du théâtre dansé balinais, Artaud annonce son intention de changer la vie en transformant les conventions culturelles de l'occident postcartésien. L'auteur du *Théâtre et son double* devient l'instigateur du grand réveil de la culture non occidentale dans les années 1960. Au théâtre, Julian Beck, Jerzy Grotowski et Peter Brook représentent la première génération de ceux qui ont entendu l'appel d'Artaud et y ont répondu en créant un théâtre syncrétique, un théâtre-rituel postartaudien, théorisé dans les années 1970 par Richard Schechner.

Malgré les différences esthétiques, la création théâtrale de ces trois «fils naturels d'Artaud», selon l'expression d'Alain et Odette Virmaux⁶, partagent les éléments fondamentaux de ce qu'il est convenu d'appeler un théâtre-rituel. Il s'agit de la redécouverte d'une activité spectaculaire envisagée comme acte de transfiguration. Cet événement «sacré»⁷, dont *le Théâtre et son double* est le texte fondateur, constitue une réinterprétation occidentale des composantes de la cérémonie tarahumara décrite par Artaud lors de son voyage au Mexique⁸.

L'événement rituel est caractérisé par l'intervention d'une présence «supérieure» qui agit directement sur tous les participants à travers l'acteur-chaman, l'incarnation des forces «efficaces» invisibles. Inspirée des modèles orientaux, des rituels de guérison, des rites de passage, où les participants tombent en transe ou subissent des transformations psychophysiologiques véritables, cette relecture des phénomènes «autres» produit un théâtre centré non pas sur le texte, mais sur l'acteur, à l'instar du théâtre traditionnel oriental.

⁶ Alain et Odette Virmaux, *Artaud, un bilan critique*, Pierre Belfond, 1979, p. 267.

⁷ Peter Brook, *The Empty Space*, New York, Penguin Books, 1980, p. 54-55.

⁸ Antonin Artaud, «La Danse du Peyotl», *Œuvres complètes*, t. IX, Paris, Éditions Gallimard, 1979, p. 40-50.

L'acteur rituel fait «l'offrande de son corps»⁹ qui est, dorénavant, le locus privilégié de la transfiguration.

Il est intéressant de noter que cette pratique rituelle, de même que les écrits d'Artaud sur le théâtre, sont à peu près inconnus au Québec, à l'époque. Artaud, vu par certains comme le père fondateur légendaire du théâtre moderne — dont les écrits sont le point de départ, en Europe et aux États-Unis, d'un renouvellement culturel dans les années 1960 —, semble être le grand oublié du milieu théâtral québécois.

Quant à Jacques Crête, dès 1968, il a lu toute l'œuvre d'Artaud et il s'intéresse déjà à son travail d'acteur cinématographique. Le trajet créateur de Crête prolonge cette orientation artaudienne «sacrée» du Living Theatre, et la création de son atelier de recherche théâtrale l'Eskabel représente la première tentative au Québec, d'une démarche théâtrale de nature religieuse, telle que préconisée par Artaud. Ce théâtre de visée religieuse, filtré à travers ses modèles américains (Beck, Schechner, Chaikin) et européens (Grotowski, Brook), constitue la différence principale entre le travail de l'Eskabel et celui des autres jeunes compagnies québécoises.

Cependant le rituel eskabélien est aussi très différent de celui des «fils héritiers» d'Artaud. Beck puise dans les grands textes fondateurs des religions non occidentales: le Zohar du mysticisme juif et le Zen bouddhiste, alors que Grotowski s'inspire de techniques de l'opéra de Pékin et réadapte les exercices d'entraînement Kathakali à une formation corporelle structurée par la dynamique de la «via negativa», une réinterprétation du rituel catholique du calvaire.

L'inspiration de Crête, par contre, n'est pas du tout syncrétique. Produit des conditions particulières de son vécu québécois, Crête replace les idées

⁹ Jacques Crête, *Propos sur le théâtre*, p. 4; paraphrase de Grotowski: «l'acteur ne vend pas son corps mais le sacrifie», *Vers un théâtre pauvre*, p. 32.

L'AVENTURE ESKABÉLIENNE ET LE RITUEL POSTARTAUDIEN 45

d'Artaud dans l'imagerie de la tradition catholique et s'inspire du seul rituel «efficace»¹⁰ qu'il connaisse: la messe.

Les créations scéniques de l'Eskabel remontent donc, non pas à une origine non occidentale mais plutôt aux sources chrétiennes du théâtre, le drame liturgique, les dialogues «quem quaeritis» à l'origine du théâtre médiéval. C'est ainsi que les événements scéniques de Crête réalisent différentes formes de communion durant lesquelles les acteurs évoquent le mystère catholique et intériorisent l'expérience intense qui en résulte, en vue d'une transformation personnelle profonde.

Dans un premier temps, la cérémonie obéit à une dialectique spontanéité/discipline qui correspond, d'une certaine manière, à l'acte rituel observé par Artaud. Les danseurs tarahumara, lors du Rite de Peyotl, «comptaient leurs pas»¹¹ et «évoluaient dans les limites sacrées du cercle»¹² tout en pissant, pétant et titubant de fatigue. De la même manière, les acteurs eskabéliens se livrent à des improvisations violentes, hurlent, gémissent, se donnent des coups, se défoulent et tombent en transes, mais ces manifestations spontanées sont contrôlées par la progression structurée de l'événement.

Passée cette première période d'exercices devant un public peu nombreux, le rituel eskabélien se transforme et s'organise autour de scénarios sans dialogues mais où toutes les étapes de la cérémonie sont scrupuleusement mises en place. Quant aux spectateurs, en nombre toujours limité, dès qu'ils franchissent le seuil du théâtre, ils sont pris en charge par un «guide» ou «officiant», et un voyage déconcertant vers le lieu sacré de la communion/transformation commence. Sur le chemin, l'«invité» rencontre des êtres fantasmatiques qui l'initient au monde onirique de Crête, peuplé de figures voilées, maquillées, fardées, aux visages blancs, aux corps recouverts de matière légère, aux cheveux peints. Les pas des

¹⁰ Claude Lévi-Strauss, «Efficacité symbolique», *Anthropologie Structurale*, Plon, 1974, p. 205.

¹¹ Artaud, *op. cit.*, p. 46.

¹² *Ibid.*, p. 47.

guides sont lents, le spectateur a l'impression de flotter. Souvent le chant remplace la parole. Des paysages sonores inhabituels produisent des bruitages inquiétants ou insupportables, des musiques discordantes. Les spectateurs sont invités à pénétrer dans des passages poussiéreux, des couloirs sombres. Ces lieux intimes et insolites provoquent un dépaysement total.

L'espace recouvre, enveloppe, et rhabille le spectateur pour qu'il subisse plus facilement l'action directe de la cérémonie. Parfois, cette fête secrète se termine par un repas réel ou symbolique, pris en commun, où l'acte de manger renvoie au phénomène de transsubstantiation. *Histoires d'Amour*¹³ finit par un goûter flamboyant autour d'une table sous des éclairages magiques. Dans les derniers moments d'*Opéra-fête*¹⁴, les quatre comédiens relâchent les câbles suspendus à chaque coin de la salle pour faire descendre une énorme table chargée d'aliments somptueux et de produits hallucinogènes. Les invités ainsi transformés par la drogue, continuent à fêter bien après la fin de la représentation. Mais d'autres communions plus étranges attendent les spectateurs.

Dans *Fando et Lis*¹⁵, la mise à mort de Lis se déroule sur quatre glissoires. Alors que les quatre Lis (Fando et Lis sont représentés par quatre couples) descendent les quatre pentes, sur le ventre, elles hurlent sous les coups des Fando qui brandissent des fouets et des chaînes. Pendant la descente, les Lis mangent des feuilles de salade et de la crème fouettée dans un soulier. Cette communion qui associe feuilles de salade et crème fouettée à des instruments de torture, subvertit le rituel catholique pour le transformer en supplice. En fait, le supplice devient une des dynamiques centrales de la cérémonie eskabélienne alors que la communion se transforme progressivement au fil des années.

¹³ *Histoires d'Amour*, d'après *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils; adaptation et mise en espace: Jacques Crête; représenté du 19 avril au 13 mai 1984 au Conventum, 1237, rue Sanguinet.

¹⁴ *Opéra-fête*, d'après un scénario et texte de Pierre Larocque; mise en espace de Jacques Crête; joué du 9 au 11 mai 1974, au 389, rue Saint-Paul, Montréal.

¹⁵ *Fando et Lis*, d'après Fernando Arrabal; conception et mise en espace de Jacques Crête avec la collaboration du groupe; joué du 17 novembre au 18 décembre 1977 au 407, rue Saint-Nicolas, Montréal.

L'AVENTURE ESKABÉLIENNE ET LE RITUEL POSTARTAUDIEN 47

Dans *la Chambre pourpre de l'archevêque: récitatif pour l'acteur du théâtre de Babylone*¹⁶, le dispositif de la cérémonie sacrée, un catafalque sur lequel repose un cercueil en plâtre, se trouve au milieu de l'aire du jeu. À l'intérieur du cercueil, on aperçoit un personnage nu, peint en blanc, enveloppé de son suaire, entouré d'objets évoquant une cérémonie religieuse. À chaque coin du cercueil se trouvent quatre candélabres portant chacun 25 chandelles allumées. Après le défilé des acteurs devant le corps embaumé du moribond, le tombeau-autel se métamorphose en table autour de laquelle les acteurs s'assemblent pour reproduire la «dernière cène» et on y observe des «transformations délirantes». Les acteurs s'emparent de leurs verres, boivent un «liquide» mystérieux et se métamorphosent aussitôt en êtres grotesques. Un bossu-nain-boiteux enfile une robe rouge et devient une putain «en pose langoureuse», alors que d'autres personnages deviennent «des statues de bordel en poses obscènes»¹⁷.

Bien que Crête revienne toujours aux sources de son imaginaire, la messe, marquée par une musique religieuse et des défilés lents et solennels, la visée religieuse subit un renversement transgressif, comme si les Eskabéliens avaient des comptes à régler avec une société et ses rituels qui leur auraient infligé des blessures profondes. Dans le monde délirant de Crête, l'autel est un bordel et le prêtre un travesti; les religieuses sont des putains et les évêques des marionnettes. Les actes de communion déclenchent des transformations chaotiques, semant la confusion sexuelle et l'anarchie esthétique. Puisque Crête rejette toute préoccupation politique et idéologique, comment faut-il comprendre cette image transgressive dans le contexte d'un théâtre d'inspiration «sacrée»?

Le rituel transgressif eskabélien, filtré à travers les pratiques de Beck, de Grotowski et des cérémonies catholiques, s'explique par d'autres sources artaudiennes. Il faut tenir compte du mythe de l'homme qui circule dès la mort

¹⁶ *La Chambre pourpre de l'archevêque, récitatif pour l'acteur du théâtre de Babylone*, texte et conception scénique de Pierre Larocque; joué du 16 mars au 30 avril 1978, au 407, rue Saint-Nicolas, Montréal.

¹⁷ Pierre Larocque, *la Chambre pourpre de l'archevêque*, manuscrit, fonds Pierre Larocque, p. 33.

d'Artaud en 1948. Pour les artistes des années 1960, Artaud incarne non seulement l'anarchiste, le révolutionnaire, le drogué et le fou, il est aussi le mystique, le voyant, le gourou et surtout la victime — le modèle de l'artiste souffrant, martyrisé et marginalisé par une société qui brime la spiritualité et la créativité de l'être humain.

Crête, fasciné par la vie personnelle d'Artaud et envoûté par l'acteur cinématographique, s'associe au mythe et se transforme en personnage artaudien. À l'image mythique d'Artaud gourou et prophète, Crête, qui se promène en sandales, djellaba et barbe longue, devient le chef spirituel d'une communauté de fidèles qui lui sont entièrement dévoués. Tout comme Artaud avait joué sa propre mort lors d'une lecture publique du «Théâtre et la Peste», à la Sorbonne¹⁸, Jacques Crête prononce son discours choc¹⁹ devant un public consterné, à l'université McGill, pour annoncer l'avènement d'une nouvelle forme de théâtre. Cependant Crête fonde L'Atelier de recherche théâtrale l'Eskabel, dans un premier temps, non pas pour faire du théâtre, mais pour créer un espace à part, pour que les «grands malades» de la société québécoise, comme lui, puissent survivre. Le but premier de sa démarche est donc thérapeutique.

Crête réunit autour de lui marginaux, désorientés et homosexuels, tous les «inadaptés» de la société québécoise qui, selon la petite communauté de Crête, étouffe l'individualité, en imposant un conformisme religieux, moral et culturel. Au départ, les membres du collectif ne sont pas nécessairement des artistes mais ils vont tous devenir acteurs, chanteurs, photographes, musiciens, peintres et danseurs par les soins du gourou qui libérera le talent réprimé de ces créateurs en puissance. Il ne s'agit pas de corriger un comportement aliénant, mais plutôt de transformer leur angoisse en source de création. Lors des séances d'entraînement rigoureux, inspiré des techniques d'improvisation de Grotowski et des principes janoviens (Le Cri primal) de la thérapie de groupe, les fidèles de Crête

¹⁸ Anaïs Nin, *Journal 1931-34*, Stock, 1969, p. 277-278.

¹⁹ Jacques Crête, *Propos sur le théâtre*, Manuscrit, Fonds Jacques Crête, 1971.

apprennent à capter l'«élan pulsionnel du corps»²⁰ et à y réagir immédiatement.

On constate une affinité remarquable entre le processus créateur de Crête et les définitions d'automatisme surrationnel fournies par Borduas et Claude Gauvreau. Borduas «travaillait à partir d'une émotion immédiate» alors que Gauvreau parle d'un «état d'émotion intense, exacerbée», une «transe émotive», des «décharges émotives modulées de façon plus ou moins violente» et du «délire de l'inconscient»²¹. Il semble évident que le fondateur du théâtre l'Eskabel renoue avec les recherches des surréalistes québécois, et cela, grâce à ses contacts avec Claude Gauvreau en 1970, lors de la création de *la Charge de l'original épormyable*²². Le trajet artistique et personnel de Crête évolue d'une manière semblable à celui de groupe des signataires du *Refus Global*, dont certains membres étaient honnis de la société québécoise. Ces rapprochements ne font que confirmer les différences importantes entre la visée du «jeune théâtre» et celle de Crête. Celui-là veut redéfinir une collectivité en particulier, alors que le groupe de Crête veut faire table rase, cerner un processus intérieur et résoudre une crise personnelle dont le théâtre n'est qu'un produit accessoire. Il s'agit d'une démarche qui pourrait se réaliser dans le cadre de n'importe quelle société.

La résolution de la crise personnelle commence, dans les ateliers de recherche, par la reconstruction d'une identité sexuelle. Se transformer signifie se libérer des conventions d'un comportement sexuel lié à une identité biologique. Le travail comporte des exercices de remise en question des rôles sexuels afin d'éliminer les inhibitions et les attitudes stéréotypiques. À travers un processus de déconstruction de la spécificité masculine, Crête et certains membres de la troupe arrivent à vivre ouvertement leur différence, à assumer leur vécu homosexuel. Grâce à l'inspiration artaudienne, donc, la «maladie», la

²⁰ Entrevue avec Jacques Crête, Montréal 6 octobre 1988.

²¹ Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, VLB Éditeur, 1979, p. 186-190.

²² *La Charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau; monté par le Groupe Zéro; mise en scène de Claude Paradis; joué du 2 ou 4 mai 1970 à la salle du Gesù. Crête fait partie de la distribution.

«tare» sociale, se transforme — à l'image de la peste qui «déclenche les possibilités»²³ — en source d'inspiration et de renouvellement. Elle devient ainsi l'élément thématique qui structure toute leur création théâtrale.

Crête et ses relations affectives avec Pierre Larocque et Serge Le Maire fournissent la matière de ce théâtre. Le fondateur de l'Eskabel met en espace uniquement les scénarios de Larocque. Ensemble, ils explorent les bas-fonds de la sous-culture «gay» — les rapports problématiques avec la mère et la représentation théâtrale du corps sexué. Dès le départ de Larocque en 1978 et dès l'arrivée du musicien Serge Le Maire, la musique s'impose et les membres de la famille Le Maire sont mis en scène pour représenter les tensions réelles qui ont marqué les relations personnelles entre Crête et la famille de son nouvel amant: *India Song*²⁴ présente le triangle amoureux d'une femme et deux hommes. Étant donné que les rôles masculins et féminins sont interchangeable dans ce théâtre, la structure de cette situation correspond à la réalité vécue par Crête au moment où il a rencontré son nouvel amant. *Le Chant de Médée* met en scène la rage d'une femme abandonnée par son mari alors que *Plein chant*²⁵ reconstitue le rêve érotique du professeur, fasciné par la beauté ambiguë et inaccessible d'un jeune homme — personnage fragmenté, joué par quatre acteurs pour les besoins de cette mise en scène.

Transposée au théâtre donc, l'homosexualité de Crête devient en premier lieu la mise en scène de sa propre vie et, en deuxième lieu, la source d'une nouvelle esthétique dans le contexte du théâtre de l'époque. L'éclatement des rapports traditionnels entre marques extérieures d'une identité sexuelle et l'identité biologique des acteurs est présenté pour la première fois sur scène, non pas en tant que matière de farce populaire ou jeu séculaire mais en tant qu'acte rituel où les renversement des signes de l'identité sexuelle et le bouleversement

²³ Artaud, «Le Théâtre et la Peste», *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, 1978, p. 30.

²⁴ *India Song* de Marguerite Duras; mise en espace de Jacques Crête; joué du 26 avril au 10 juin 1979 au 2334, rue Centre, Pointe Saint-Charles.

²⁵ *Plein Chant* d'après *Un Mort à Venise* de Thomas Mann; conception scénique et mise en scène de Jacques Crête; joué du 15 avril au 30 mai 1980.

des comportements stéréotypiques, indiquent la présence de l'acteur-chaman et la transformation de l'espace en lieu «efficace», le site sacré d'un drame liturgique transgressif.

Ici, «chaque objet utilisé, chaque geste, chaque chant ou prière, chaque fraction d'espace et de temps renvoie par convention à autre chose que lui-même»²⁶, au mystère qui investit l'acteur-magicien de pouvoirs supérieurs. Avec Pierre Larocque, ils intègrent les jeux de maquillage et d'habillage aux premiers exercices de remise en question des comportements sexuels traditionnels pour exhiber la nature théâtrale du féminin et du masculin. Dans cette phase de leur travail, leurs «étranges cérémonies [...] que les gens du métier à l'époque n'ont pas très bien saisies»²⁷, menées par des êtres travestis, rappellent les communions d'une violence sexuelle singulière du théâtre de Jean Genet. Le recours aux corps masculins marqués par les signes d'une hyperféminité — maquillages extravagants, cheveux longs, boas, gants, perruques colorées, bijoux, plumes, paillettes et voiles — confirme l'expression d'une ambiguïté sexuelle dans un lieu rituel où tout est flou, tout est transgressé, car toutes les conventions sont constamment remises en question.

Pierre Larocque, en s'inspirant à la fois de Genet et du texte d'Artaud, prépare son projet d'opéra *Héliogabale*, sous-titré «opéra baroque». Ce scénario n'a jamais été monté. Ne peut-on dire, cependant, que la volonté d'exhiber ces rituels cruels (agressivité sexuelle, castrations et flagellations) constitue un moyen de passer outre aux tabous, de faire table rase et de vivre de nouveaux rapports culturels?

Toutefois, dans la dynamique scénique eskabélienne, l'homosexuel n'est pas symbolisé par un être puissant qui impose le mal. Il est avant tout la victime, celui qui subit, à l'image du mythe artaudien de l'artiste souffrant. Dans cette

²⁶ Victor Turner, *Le Phénomène rituel: structure et contre-structure*, Coll. Ethnologies, P.U.F. 1990, p. 23.

²⁷ Entrevue avec Jean-Pierre Ronfard, Montréal, mercredi, 28 novembre 1990.

structure où l'homosexuel-artiste est signifié par l'être martyrisé, la cruauté devient une nouvelle dynamique de la messe eskabélienne et les communions se transforment en cérémonies expiatoires. Que ce soit le corps androgyne et hyperthéâtralisé de l'acteur d'*Opéra-fête*, que ce soit le corps dédramatisé, épuré, et la voix désincarnée des personnages de *Plein chant* ou d'*India song*, ils participent tous à des rituels de pouvoir, à des cérémonies expiatoires de soumission à la présence dominatrice, rites qui masquent les vrais rapports physiques des homosexuels. Les rituels catholiques du martyr du Christ, la soumission et l'extase de la victime qui se donne volontiers à son bourreau, sont recontextualisés dans les créations de l'Eskabel. Séduit par le visage torturé d'Artaud au cinéma, Crête retrouve chez lui le modèle du martyr supplicié, la figure emblématique du sacrifié qui déclenche la cérémonie expiatoire.

Supplice, sacrifice et martyr sont, bien entendu, des paradigmes d'une forme de cruauté, la métaphore centrale des théories artaudiennes sur le théâtre. Elle se concrétise, dans ses écrits, par des comportements violents que la civilisation occidentale considère transgressifs: meurtre, guerre, inceste, sodomie. Cependant ces comportements constituent les événements qui déclenchent les mythes fondateurs des origines. Dans la perspective d'un renversement qui caractérise la pensée d'Artaud, la cruauté est donc une force vitale et créatrice. Elle l'est aussi pour Crête. Toutefois, il resitue la cruauté dans la tradition occidentale chrétienne où elle devient la souffrance de la victime symboliquement crucifiée. Que ce soit le «grand mâle» qui a fasciné Larocque ou la force «invisible» d'une séduction plus douce qui attire Crête, toutes les créations eskabéliennes reconstituent la dynamique homosexuelle où le martyr Christ/Artaud/Crête subit un acte douloureux et recrée le rituel sacrificiel bien ancré dans l'iconographie catholique.

La dynamique bourreau/victime revêt des formes multiples dans les événements scéniques de Crête. Dans les premières improvisations, l'acteur principal est frappé, frotté, piétiné et bousculé par les autres, sans qu'il manifeste la moindre résistance. Sa fonction est justement de supporter ces agressions pour désensibiliser son corps. On y retrouve aussi «le grand mâle» qui viole sa victime, celui qui a fasciné Larocque mais qui est puni cruellement par Crête.

Ambrosio, le moine meurtrier et violeur subit les pires tortures en Enfer. La victime est aussi la mère brûlée par la foule dans *la Belle Bête*²⁸, Pétra dans *les Larmes amères de Pétra von Kant*²⁹ — séduit(e) et abandonné(e) par son amant(e), et le Vice-Consul, le paria de la société blanche dans *India Song*.

Souvent, dans les scénarios de Larocque, ce sont des présences féminines qui font souffrir et les mères dangereuses poignent leurs enfants. Le concepteur scénique de *Figures* intègre les textes de Genet (*les Bonnes*) et d'Oscar Wilde (*Salomé*) dans son œuvre. Nous voyons donc les domestiques qui ritualisent les relations amoureuses entre hommes, basées sur le pouvoir du plus fort, en jouant la mise à mort de la maîtresse alors que Salomé, la femme sexuellement vorace, se plaît à transgresser les rituels de sa société en séduisant le prophète. *Figures* met en scène les rencontres indicibles et secrètes où «la passion des femmes folles» d'inspiration durassienne réunit la référence à la cérémonie chrétienne au délire sexuel, occultant une rencontre beaucoup plus transgressive.

Des rituels qui masquent des rapports homosexuels réels finissent par se nommer dans *l'Île*, le texte que Marie-Claire Blais écrit pour Crête et ses collaborateurs. S'inspirant de la vie en Floride, la dramaturge nous montre une île, le dernier refuge d'un groupe de personnes qui représentent tous les fléaux de la civilisation actuelle: les prostitués, les drogués, les personnes atteintes de SIDA et les homosexuels. Dans ce paradis des parias, ces êtres vivent leurs derniers jours dans une intimité calme, à l'abri de l'insensibilité du monde extérieur. Voici peut-être la retraite qu'attend Crête. Marie-Claire Blais, en mettant en scène le vécu eskabélien, confirme, tant par le contenu que par sa

²⁸ *La Belle Bête* d'après le roman de Marie-Claire Blais; adaptation et mise en espace de Jacques Crête; musique de Serge Le Maire; joué du 27 au 31 février au 2334, rue Centre, et repris le 10 avril pour dix représentations au Théâtre de la Grande Réplique.

²⁹ *Les Larmes amères de Petra von Kant* de R.W. Fassbinder; mise en scène de Jacques Crête (version femmes) et de Serge Le Maire (version hommes); joué du 21 janvier au 2 mars au Conventum, 1237, rue Sanguinet.

recherche esthétique, le fait que la démarche de Jacques Crête et de ses collaborateurs ne peut se réaliser que dans l'exclusion.

En 1991, Bernard Andrès rend hommage au fondateur de l'Eskabel en résumant la démarche de Crête par des renvois textuels, scénographiques et musicaux à ses spectacles. Une forme de rituel est menée par O'Dean, personnage équivoque, ni homme ni femme, dont l'essence théâtrale est exacerbée par sa tenue flamboyante et son allure racoleuse. O'Dean incite les passants à rentrer sous son chapiteau pour observer le rituel de la vie à travers son bilan du théâtre mondial et ainsi assister à leur propre mort. En 1991, Andrès transforme son texte en monologue. Joué par Crête seul, celui-ci finit, comme Artaud, la matière de son propre théâtre en annonçant la fin de la troupe l'Eskabel.

Au terme de cette étude, on constate que quelles que soient les étiquettes posées par la critique sur la compagnie de Crête, il existe des différences considérables entre la pratique des jeunes compagnies du début des années 1970 et celle de l'Eskabel. Cette constatation doit prendre en compte les deux sources auxquelles l'Eskabel a puisé son théâtre: le rituel postartaudien, autrement inconnu au Québec à l'époque, et le mythe de l'homme, de l'acteur et du théoricien. Dans l'espace clos de son laboratoire de recherche corporelle, Crête remonte aux sources de sa culture catholique pour s'engager dans une quête essentiellement religieuse, non pas esthétique ou sociale comme celle des autres jeunes praticiens contestataires. Crête veut retrouver les formes d'une cérémonie religieuse afin de résoudre une crise personnelle dont les symptômes sont son malaise profond dans une société d'où il est automatiquement exclu par son orientation sexuelle. C'est Artaud qui lui offre, à chacune des étapes de sa quête, un nouveau masque emblématique pour devenir le magicien qui refait la vie par le rituel-théâtral.

Si Crête rejette le syncrétisme culturel de ses prédécesseurs artaudiens, ce n'est pas pour affirmer son identité culturelle québécoise, comme ses compatriotes du «Jeune théâtre», mais parce que la messe, comme événement spectaculaire et efficace, est profondément ancrée dans son inconscient culturel. Crête ne peut pas oublier le mystère et il le recherche tout au long de son trajet créateur.

Espace de communions insolites, d'images fantasmatiques et d'apparitions onirico-magiques, le rituel catholique se transforme progressivement en cérémonie érotico-symboliste et sacrificielle pour exalter la souffrance, la douleur, la soumission et la domination, toutes les structures des rapports homosexuels dont Artaud, l'artiste martyr, devient la figure emblématique. C'est lui qui permet à Crête de retrouver le lien entre la cérémonie catholique et l'affirmation de ses propres désirs — le point de départ des multiples stratégies scéniques pour occulter ce qui est, à l'époque, indicible.

Si dans les années 1970 le public n'était pas encore prêt à accueillir la différence sexuelle, actuellement cette occultation n'est plus nécessaire et les formes du théâtre contemporain retrouvent les images que Crête n'avait osé mettre en scène. Michel Marc Bouchard peut désormais écrire l'extase, l'amour, la souffrance et la domination qui s'exacerbent dans les relations entre homosexuels, et il retrouve pour les dramatiser les mises en situations qui étaient celles de Crête: le martyr et la communion. *Les Feluettes*, est-ce autre chose que le calvaire passionné d'un couple masculin qui finit par le crucifiement de l'amant? Quant aux *Plaques tectoniques* de Robert Lepage, elles intègrent les images d'une identité sexuelle instable dans une série de métaphores visuelles pour illustrer les déplacements et les glissements de l'écorce terrestre.

Actuellement, la théâtralisation de l'identité sexuelle, dans le contexte des relations du pouvoir, constitue la stratégie principale des œuvres scéniques, cinématographiques et photographiques associées à la création «gay». C'est le cas des photographies de Robert Mapplethorpe ou des films de Derek Jarman. Ces stratégies peuvent même devenir l'objet d'une autoparodie, à en juger par la récente production de *L'Homme laid*, l'œuvre de Brad Fraser³⁰. Il s'agit d'une relecture «gay» de *The Changeling*, une des *vengeance tragedies* de la période anglaise postshakespearienne, la période préférée d'Artaud. L'auteur canadien met en scène des jeux de pouvoir entre couples interchangeables et

³⁰ *L'Homme laid*, une réadaptation de *The Changeling* (1622) de Thomas Middleton par Brad Fraser; mise en scène de Derek Goldby; joué du 22 mars au 21 avril 1993 au Théâtre de Quat'Sous.

transforme les signes d'une hypermasculinité — le gros mâle horriblement défiguré devenu un monstre assoiffé de sang et de sexe — en parodie mélodramatique.

Actuellement, l'homosexuel n'est plus un être marginalisé. Les créateurs peuvent exhiber leur vie personnelle à travers leur art sans craindre l'exclusion. Crête a brisé les tabous d'une société profondément catholique en subvertissant son rituel — la liturgie — pour en exhiber la théâtralité. En tant qu'un des maillons inavoués d'une recherche d'abord marginale, mais maintenant bien établie, le projet théâtral de l'Eskabel est bien unique dans l'histoire de la pratique scénique québécoise³¹.

BIBLIOGRAPHIE

- ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, t. IV, 1978, 384 p.; IX, 1979, 291 p.
- ANDRÈS, Bernard, *Rien à voir*, XYZ éditeurs, 1991, 114 p.
- BLAIS, Marie-Claire, *l'Île*, Montréal, VLB éditeur, 1988, 84 p.
- BORIE, Monique, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard, 1989, 354 p.
- BROOK, Peter, *The Empty Space*, London, Penguin Books, 1980, 157 p.
- CRÊTE, Jacques, «Propos sur le théâtre»: conférence prononcée à l'université McGill, 8 juillet 1971, 10 p., dactylographié. Fonds Jacques Crête.

³¹ Je tiens à remercier Jacques Crête qui m'a accordé de nombreux entretiens. Je voudrais remercier également Monique Duplantie, Louise Cartier, Denis O'Sullivan, Serge Ouaknine, Jean-Pierre Ronfard et Michel Vaïs qui ont bien voulu partager leurs souvenirs avec moi. Je tiens aussi à remercier Onil Dupuis et Colette Rivet qui ont mis à ma disposition les cahiers et les manuscrits du Fonds Pierre Larocque. J'aimerais remercier Dominique Lafon de ses conseils et, finalement, Barbara Gabriel dont les commentaires et l'appui m'ont été d'une aide inestimable.

L'AVENTURE ESKABÉLIENNE ET LE RITUEL POSTARTAUDIEN 57

- DUCHASTEL, Jules, «La Contre-culture: l'exemple de Main Mise», *l'Avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec*, cahiers du département d'Études littéraires, université du Québec à Montréal, 1986, p. 61-82.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1971, 222 p.
- LEBEL, Jean-Jacques, *Entretiens avec le Living Theatre*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1969, 380 p.
- LIZÉ, Claude, «Théâtre des cuisines et avant-garde théâtrale au Québec depuis 1960», *l'Avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec*, Les Cahiers du département d'Études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1986, p. 141-150.
- SCHECHNER, *Essays on Performance Theory: 1970-76*, Drama Book Specials, 1977, 212 p.
- TURNER, Victor, *le Phénomène rituel: structure et contre-structure*, P.U.F. 1990, 206 p.

Philip Booth

Le Montreal Repertory Theatre et les théâtres d'art

Le *Montreal Repertory Theatre* fut fondé le 23 novembre 1929 au Victoria Hall de Westmount. La première œuvre montée par la troupe, une pièce à suspense de A.A. Milne intitulée *The Perfect Alibi*, est présentée le 26 mars 1930 sur une scène antérieure à la scène actuelle. Ainsi donc, si vous entendez des voix qui ne sont pas la mienne, veuillez considérer qu'elles émanent de fantômes surgis du passé, heureux d'être rappelés à notre bon souvenir; peut-être aussi en train de protester devant ce qu'ils entendent, et désireux de donner l'heure juste sur ce qui s'est passé jadis entre ces quatre murs.

La séance d'ouverture réunissait nombre de membres éminents de la communauté montréalaise, notamment le général sir Arthur Currie, sir Andrew MacPhail, Margaret Anglin, l'une des actrices les plus réputées au Canada. Il y avait aussi sir Barry Jackson, fondateur du *Birmingham Repertory Theatre*, qui à l'époque effectuait à travers le pays une tournée de conférences pour promouvoir la cause des théâtres d'art (*little theatres*). Ainsi avons-nous appris que les 65 personnes regroupées à l'intérieur de la salle représentaient 35 organisations montréalaises œuvrant dans le domaine du théâtre, ce qui implique que notre ville manifestait à l'endroit de cet art un intérêt plus que symbolique.

Le *Montreal Repertory Theatre* était un de ces théâtres d'art qui s'inscrivaient dans la tradition amorcée en 1887 à Paris par le *Théâtre-Libre* d'André Antoine. Ce dernier, sur une scène ayant pour décor son ameublement personnel, présentait un monde conforme aux théories du naturalisme préconisées par son ami Zola. Il avait été impressionné par les innovations théâtrales de la

troupe du duc de Saxe-Meningen qu'il avait vue à l'œuvre en 1888, particulièrement par leur utilisation des foules au sein desquelles les interprètes étaient invités à se comporter comme dans la réalité quotidienne, de même que par l'interchangeabilité des rôles où la star d'un soir était l'anonyme figurant du lendemain. L'homme d'affaires hollandais Jacob (Jack) Grein qui œuvrait à Paris en 1887 fut, parmi d'autres, témoin de la révolution théâtrale enclenchée par Antoine. Quittant Paris pour Londres, il procéda à la mise sur pied de son propre théâtre — *The Independent Theatre of London*. Sur l'affiche-programme de la première représentation, il fit inscrire sous le nom de sa troupe «*Théâtre-Libre*», pour souligner sa fidélité aux principes d'Antoine. La politique du théâtre de Grein était «d'offrir en représentation spéciale des pièces sélectionnées pour leur valeur littéraire et artistique plutôt que pour leur rentabilité».

Cet objectif clairement exprimé par Grein se retrouva au cœur même de l'activité liée aux théâtres d'art où qu'ils soient. À Berlin en 1889, le théâtre *Freie Buhne* imita l'exemple d'Antoine. En 1898, à Moscou, le *Théâtre d'Art* de Stanislavsky et Nemirov-Danchenko y fit une première incursion avec la représentation de *La Mouette* de Tchekhov.

Le *Théâtre-Libre* ne faisait pas cavalier seul comme vecteur de renouvellement du théâtre européen vers la fin du dix-neuvième siècle. Des peintres comme Cézanne, Manet, Monet et Renoir expérimentaient sur la toile de nouveaux jeux d'éclairage. Leur vision trouva place au théâtre avec l'avènement de l'électricité dans l'éclairage scénique. De nouveaux effets picturaux vinrent rehausser le prestige directorial dont se prévalaient des innovateurs comme Craig et Appia. Craig croyait au théâtre total: «L'art du théâtre ne réside ni dans l'interprétation ni dans la pièce, non plus que dans la scène ou dans la danse, il consiste plutôt en la somme de tous les éléments inhérents à ces diverses composantes.»

Londres se tenait à la fine pointe des innovations théâtrales qui se faisaient jour en Europe. Ainsi le dix-neuvième siècle finissant vit-il se créer la troupe du *Old Vic* qui, jusqu'au seuil des vingt dernières années, est demeuré de facto le théâtre national de la Grande-Bretagne. William Poel, à titre de metteur en

scène de la *Elizabethan Stage Society*, et William Archer, critique et traducteur vers l'anglais des pièces d'Ibsen, œuvrèrent à élargir l'éventail des possibilités d'ordre théâtral à Londres. Et de 1904 à 1907, au *Royal Court Theatre*, Harley Granville-Barker «instaura un modèle pour le théâtre anglais moderne, dont il rehaussa le niveau de qualité en encourageant les dramaturges contemporains et le nouveau théâtre d'idées».

Au Canada, la première incitation spécifique à se prévaloir de l'expérience européenne pour enrichir celle de Montréal remonte à la parution en 1911, dans le *University Magazine*, d'un article signé John Hoare où celui-ci se fait cinglant dans ses commentaires sur le théâtre d'ici et l'expérience qu'il en a eue. «Montréal est complètement divorcée tant des idéaux élevés que de la véritable réalité du meilleur théâtre anglais.» Hoare allait jusqu'à proposer que certaines personnes faisant preuve de civisme invitent la troupe *Horniman* du *Gaiety Theatre* de Manchester, en Angleterre, à venir faire une saison à Montréal et Toronto. L'idée fut bien reçue, de sorte que la troupe se produisit ici dès l'année suivante. Grâce à cette initiative et à une tournée subséquente en 1913, «la semence du répertoire avait été mise en terre, et l'on pouvait désormais laisser à l'Amérique le soin d'en assurer elle-même l'éclosion».

Ce trait particulier de la genèse du MRT servit en quelque sorte de lien avec la fondation du *Abbey Theatre* à Dublin en 1904. Annie Horniman était riche. Elle fournit, outre son sens des affaires, une somme de vingt mille livres à Lady Gregory, qui fut la cheville ouvrière de l'opération. Alors que Wilde et Shaw avaient dû traverser la mer d'Irlande pour exercer leur métier d'écrivain, Lady Gregory n'eut même pas à bouger de Dublin. Elle aida le *Irish Literary Theatre* à se métamorphoser en *Abbey Theatre Company* et mit sa plume à contribution pour en alimenter la scène en pièces irlandaises. L'entreprise théâtrale mise ensuite sur pied par Annie Horniman, le *Gaiety Theatre* de Manchester, fut en partie «alimentée» dans le cadre de sa mission de dénicher des dramaturges du Lancashire, comme elle avait fait pour les Irlandais — une recherche qui avait connu un certain succès et qui, sur le plan national, donna une voix au prolétariat de Grande-Bretagne.

La dernière influence, extérieure au Canada, à avoir marqué les débuts du MRT, vint des États-Unis. Vers le début du siècle, le *New York Syndicate* avait virtuellement écarté toute possibilité de gestion autonome au pays. Ce qui faisait écrire à Sheldon Cheney en 1917 que, par voie de conséquence, «nous ne comptons dans le domaine du spectacle il y a dix ans même pas l'ombre d'un artiste de théâtre d'envergure internationale». Dans les années qui suivirent, toutefois, l'on vit surgir en divers coins du pays des théâtres d'art à but non lucratif. À New York, les *Washington Square Players*, qui allaient donner naissance à la *New York Theatre Guild*, proclamaient leurs intentions dans un manifeste en 1915: «Nous prônons une seule politique au sujet des pièces que nous entendons monter: elles doivent afficher une valeur artistique.»

Au Canada même, le théâtre amateur trouva une source d'inspiration dans les *Earl Grey competitions* tenues de 1907 à 1911, qui permirent de couronner nombre de lauréats de l'Ouest. Dans les années 1920 et 1930, les théâtres d'art s'implantèrent dans nombre de villes à travers le pays, notamment Winnipeg, Regina, Edmonton, Saskatoon, Vancouver et Ottawa. Par ailleurs, East Halifax, St. John (N.-B.), Charlottetown et Fredericton avaient leurs *Theatre Guilds*, alors que le *Hart House Theatre* de Toronto «devenait le navire amiral du *Little Theatre Movement* du Canada».

À Montréal, à la suite des tournées de la troupe Horniman, nombre de troupes de théâtre durent suspendre leurs activités en raison de la Première Guerre mondiale et du vide qu'elle créa dans les rangs masculins. À la fin de la guerre, «l'on assista à deux tentatives distinctes de mettre sur pied des troupes de théâtre d'art qui soient exemptes de tout préjugé d'ordre religieux». La troupe des *Studio Players* disparut avant même d'avoir monté la moindre production. La troupe des *Court Players* eut le temps de monter deux spectacles au cours de la saison 1919-1920 pour disparaître à son tour lorsque la troupe des *Community Players* entama ses activités à l'automne de 1920. Les deux fondateurs du MRT, Martha Allan et Rupert Caplan, œuvrèrent avec les *Community Players*, dont les activités cessèrent en 1924.

Par la suite, Allan et Caplan quittèrent Montréal en vue d'élargir leur champ d'expérience. Allan œuvra pendant un certain nombre d'années avec la *Pasadena Community Playhouse*. La troupe était entièrement formée d'artistes non professionnels, sans exclure pour autant les participations volontaires d'acteurs chevronnés, et la distribution comportait toujours une majorité d'amateurs. L'aide financière de la communauté permit d'ériger en peu de temps un théâtre de 800 places doté des installations les plus modernes.

À la même époque, Caplan œuvra avec les *Provincetown Players*, une troupe à laquelle s'était joint en 1917 Eugene O'Neill. Vers la fin des années 1920, Allan et Caplan revinrent à Montréal et poursuivirent leur travail avec la même ardeur, mais ils n'étaient plus sur un pied d'égalité. Allan était devenue l'associée principale, et elle allait marquer la troupe de son propre sceau.

Exploiter un théâtre d'art relevait du domaine des affaires aussi bien que de l'activité créatrice. Dans la charte du *Winnipeg Little Theatre*, les objectifs étaient définis comme suit:

1. Fournir les installations pour monter des pièces signées par des auteurs canadiens.
2. Fournir les installations pour monter des œuvres dramatiques de la plus haute qualité, comme il est rarement possible d'en monter pour les troupes professionnelles dans l'actuel contexte commercial.
3. Poser les bases d'une formule de théâtre canadien qui offrira aux dramaturges d'ici la possibilité d'être reconnus sur le plan national, et aux acteurs canadiens, celle de s'initier à leur art et de le pratiquer dans leur propre pays sous la conduite et le contrôle de leurs propres compatriotes.
4. Promouvoir les arts et métiers connexes à celui du théâtre; par exemple, la conception des décors et des costumes, la composition et l'exécution de la musique de scène, la chorégraphie, les effets de lumière et l'utilisation de l'éclairage scénique, etc.
5. Développer le sens critique à l'endroit du théâtre et fournir les installations destinées aux recherches de nature technique.

Ross Stuart mit une sourdine à l'enthousiasme de l'attachement à un tel idéal en décrivant les problèmes caractéristiques des théâtres d'art:

La plupart des troupes de théâtre amateur ont eu jusqu'ici tendance à afficher le même cycle de vie. Elles étaient mises sur pied par un noyau de personnes débordant d'énergie et de talent, prenaient leur essor dans la période où leurs dirigeants étaient encore à la fleur de l'âge, faisaient preuve de conservatisme et restaient sur la défensive au fur et à mesure que ces derniers avançaient en âge, pour finalement se dissoudre au départ ou lors de la mise à la retraite de ces derniers. Des nouveaux venus compétents et ambitieux venaient alors se greffer à l'organisation établie, pour éventuellement s'en détacher et former leur propre troupe. Après quoi le même manège recommençait.

La troupe connue sous le nom de *MRT* fut d'abord appelée *Theatre Guild of Montreal* sur le modèle de la très florissante *New York Theatre Guild*. Le choix de ce nom fut à la source d'une situation embarrassante. La troupe de New York détenait les droits nord-américains pour toutes les pièces de G. B. Shaw. En vertu de sa charte, elle n'était autorisée à céder ses droits à aucune troupe dont le nom inclurait les mots *Theatre Guild*. Ce qui força la troupe montréalaise à changer de nom pour mener à bonne fin son projet de monter des pièces de Shaw. Elle choisit alors le nom de *Montreal Repertory Theatre*.

Marguerite Martha Allan avait vu le jour dans l'une des familles les plus cossues du Canada. Le berceau de la famille, «*Ravenscrag*», existe encore aujourd'hui sous le nom de *Allan Memorial Institute*. Lorsque la famille Allan y habitait, la résidence servait de lieu de séjour au gouverneur général du Canada lors de ses visites à Montréal. Martha fit ses études en anglais et en français et fut, parmi d'autres, l'âme du *Dominion Drama Festival*. Avec le *Montreal Repertory Theatre*, elle était bien décidée à promouvoir une cause qui lui tenait à cœur.

Pour revenir à la première production de la troupe, on trouve dans un compte rendu de *la Gazette* la déclaration suivante: «Un auditoire chic et

nombreux a apposé sur la production le sceau de son approbation par ses applaudissements chaleureux et sans réserve.» L'image de ce «chic» auditoire était en quelque sorte un boulet que traînait avec soi le *MRT* dans l'effort qu'il déployait pour accueillir toute personne désireuse d'œuvrer au sein de la troupe.

La pièce *Candida* de Bernard Shaw fut ensuite montée par le *MRT*, suivie de celle de Maugham intitulée *The Constant Wife*. Avec trois productions conventionnelles à son actif, la troupe tenta une première incursion dans le théâtre non réaliste avec *R.U.R.* de Capek, et fit suivre cette innovation d'une première prestation en français, *la Souriante Madame Beaudet* d'Amiel et Obey. Dans un compte rendu relatif à cette dernière, on peut se faire une idée des modestes attentes des habitués du théâtre à l'époque devant la mention que les services d'un souffleur étaient superflus, «tant les interprètes connaissaient leur rôle».

La deuxième saison fut marquée d'une coproduction avec le *Ottawa Little Theatre* dont la conception des décors fut confiée au gouverneur général. On monta *Adding Machine* d'Elmer Rice et il y eut production de pièces en un acte aussi bien en français qu'en anglais. *Studio Productions* débuta l'année suivante dans un spacieux édifice de la rue Union «qui avait auparavant abrité un parcours de golf intérieur». La troupe présenta en primeur les textes inédits de pièces d'auteurs canadiens d'expression anglaise et française (entre autres Robert Choquette et Léopold Houlié). L'œuvre d'Obey, *Noé*, fit l'objet d'une coproduction en français avec *Les Anciens du Gesù*. Rupert Caplan quitta la troupe à la fin de cette troisième saison.

Avec l'arrivée de la quatrième saison, la fondation récente du *Dominion Drama Festival* offrit un nouveau débouché au *MRT*. Un manuscrit de Martha Allen se vit décerner le *Barry Jackson Trophy* pour la meilleure pièce canadienne présentée dans le cadre du *Festival*. Cette même saison vit Gratien Gélinas œuvrer pour la première fois avec le *MRT*. Il joignit la troupe en espérant y trouver les moyens d'améliorer sa compétence dans un art pour lequel il s'était découvert une passion. Vers la même époque, Ferdinand Biondi travaillait à

mettre en place une section française. Il parvint à monter plusieurs pièces en un acte malgré une désespérante pénurie de fonds.

Il est clair d'ores et déjà que le *MRT* s'était constitué un public fidèle, en plus d'attirer les amateurs de talent désireux d'œuvrer au sein de la troupe. Mentionnons entre autres la mise en place d'une *School of the Theatre* qui offrait des cours pour enfants et adultes. Il y avait longtemps que le *Moyses Hall* avait cessé d'être le lieu principal pour la présentation de spectacles. Le *Victoria Hall* et le *Ritz-Carlton* furent témoins d'une bonne partie des activités du *MRT* dans les années 1930. Dès l'été 1938, la liste des abonnés comptait quelque 1 450 souscripteurs.

L'année suivante éclatait la Deuxième Guerre mondiale; le *MRT* prit du service. Il s'affilia officiellement à la Croix-Rouge et, par le biais de sa section de production *Tin Hats*, il œuvra au divertissement des forces armées canadiennes pendant toute la durée de la guerre. John Pratt, Lionel Murton et Robert Goodier du *MRT* furent affectés à la prestigieuse troupe *Meet The Navy* qui entreprit une tournée du pays. Le *MRT* poursuivit tout au long de la guerre ses productions régulières, malgré les prix exorbitants demandés pour le matériel scénique de base tel que peinture, clous, tissus et outils.

Le *MRT* connut au cours de la guerre un changement de direction en 1942, par suite du décès prématuré de Martha Allan à l'âge de 47 ans. Parallèlement à la perte de sa fondatrice, le *MRT* vécut un autre événement marquant, à savoir son déménagement dans une résidence permanente lui appartenant en propre. Il s'agissait d'un cadeau de la famille Allan — une ancienne salle de bal convertie en théâtre capable d'accueillir, en incluant le balcon, près de deux cents habitués. Selon le critique Thomas Archer, «l'on s'y trouvait aussi à l'étroit que dans un sampan». On ne tarda pas à se rendre compte que le cadeau était pour ainsi dire piégé. En fait, la capacité d'accueil des lieux était trop faible pour que la troupe puisse espérer en tirer des revenus adéquats. Pour compenser les deux cents sièges perdus par suite de son départ du *Victoria Hall*, la troupe dut offrir sept représentations à la place des trois qu'elle avait l'habitude d'offrir, ce qui ne manqua pas d'éreinter un personnel de bénévoles constamment sur la brèche.

C'est au cours de cette saison que le jeune Christopher Plummer commença d'œuvrer avec le *MRT*. L'école du *MRT* rouvrit ses portes après la parenthèse forcée des années de guerre et, vers la fin de la saison, les bénéfices portés aux livres comptables furent les bienvenus.

En 1948 fut mis sur pied un *MRT Theatre Club* par l'entremise duquel on invita des conférenciers, entre autres Gratien Gélinas et le Père Émile Legault. Le Père Legault souligna l'importance, pour la vie culturelle de la collectivité, d'une collaboration plus étroite entre groupes anglophones et francophones. Message bien reçu par le *MRT*, qui invita peu après des conférenciers du *YMHA Little Theatre*, de la *Negro Community Theatre Guild* et des *Trinity Players*. En dépit de ces initiatives, la saison ne s'avéra pas un succès financier, et la troupe se vit notifier qu'à l'automne le montant du loyer rue Guy allait être doublé.

Pour son vingtième anniversaire en 1949, le *MRT* se vit couvrir de louanges par Morgan Powell, critique au *Montreal Star*. À son avis, le public avait omis d'apprécier la troupe à sa juste valeur. À la prospère collectivité anglophone, il reprocha de n'avoir pas su reconnaître l'apport du *MRT* à la vie culturelle de la ville et d'avoir négligé de délier les cordons de sa bourse pour en assurer la survie financière. Les activités se poursuivirent durant deux autres saisons ponctuées de sérieux revers financiers, puis un coup du destin vint sceller le sort du *MRT*: la salle fut rasée par les flammes.

Cet incendie n'était pas accidentel. Il avait été provoqué par un policier mentalement dérangé. À la suite de cet incident, la troupe vit affluer de sources nombreuses une aide généreuse pour lui permettre de poursuivre son œuvre et elle put reprendre son programme de représentations moins de deux semaines plus tard dans des locaux mis gracieusement à sa disposition.

Au cours des cinq années qui suivirent, le *MRT*, bien que dépourvu d'un théâtre bien à lui, n'en continua pas moins de poursuivre ses activités. Dès l'ouverture de la saison 1953, Denise Pelletier tenait le rôle principal dans la pièce *SAINTE JOAN* de Shaw. Sur le plan financier, la situation était alarmante et il fallut réduire radicalement les dépenses.

La saison 1956-1957 s'ouvrit sur l'annonce qu'à l'avenir le théâtre du *MRT* allait fonctionner sur un plan strictement professionnel, ce qu'il fit effectivement, encore qu'il parvint à trouver du temps pour les spectacles du *Theatre Club*. Dans l'un de ceux-ci, Eugène Jousse présenta pour la première fois sur la scène du *MRT* une pièce de Brecht intitulée *Good Woman of Setzuan*.

Le *MRT* trouva finalement, pour le début de la saison 1957-1958, un nouveau toit à Montréal, rue Closse, à l'arrière du Forum, dans l'ancienne salle d'exercice de la *Navy League*. Il fallut procéder à des modifications et rénovations pour convertir l'édifice en théâtre alors que l'argent se faisait rare. Un peu plus tôt, la troupe avait éprouvé une légitime fierté lorsque la production d'*Hamlet*, dans le cadre du *Festival de Stratford*, inaugura la maison permanente qui prenait le relais du théâtre sous la tente: le rôle du Prince y était tenu par Christopher Plummer du *MRT*.

Dix productions prirent l'affiche au cours de la saison suivante, huit autres au cours de celle qui suivit, et six pour la saison 1960-1961. La pièce *Henry IV* de Pirandello, présentée en février 1961, est la dernière œuvre à y avoir été montée avant que la *Navy League*, propriétaire des lieux où le *MRT* avait trouvé un deuxième chez-soi, ne mette l'édifice en vente. Des efforts pour ressusciter la troupe furent bien tentés jusqu'en 1966, date après laquelle il m'a été impossible de relever la moindre preuve tangible d'activité.

Grâce au *MRT*, Montréal s'est vu offrir pendant trente et une années un théâtre de qualité supérieure. Fondée par une dame aisée, la troupe se révéla être beaucoup plus qu'un simple dada puisqu'elle prospéra après son décès plus longtemps encore que de son vivant. La vigueur et le professionnalisme de la troupe firent en sorte que ses membres, éprouvés par l'incendie de leur salle, dix ans après la mort de leur fondatrice, trouvèrent le moyen de mener la saison à bonne fin.

La démarche expérimentale du *MRT* fut une composante précieuse de sa mission. Ses membres tirèrent naturellement avantage du fait d'avoir participé à de telles activités, mais la collectivité dans son ensemble y trouva aussi le sien.

L'impulsion donnée par la présentation d'œuvres de Brecht, Ionesco et autres dramaturges servit utilement l'appropriation à long terme de l'auditoire. L'intégration au programme du *MRT*, dans les années 1950, de pièces du répertoire français comme celles de Molière, Giraudoux et Anouilh, éveilla chez son public une curiosité active touchant les activités des troupes de théâtre francophones qui, à l'époque, commençaient à manifester une plus grande assurance. D'une manière plus explicite, l'école de théâtre du *MRT* a dispensé une formation pratique dans tous les domaines des arts de la scène.

On reste impressionné par les nombreuses retombées du *MRT*, dont la liste inclut le *Children's Theatre*, qui survit encore quelque 60 ans plus tard. Vint ensuite le *Brae Manor*, théâtre d'été qui fut à l'origine d'une pléthore de théâtres dans les Cantons de l'Est. Le théâtre *Voronka* de North Hatley s'attacha à perpétuer dans les Cantons la tradition *Sadler*, une mission reprise plus tard par le *Lennoxville Festival* et que poursuivirent à leur tour, toujours à North Hatley, le *Piggery Theatre* et le *Brome Lake Theatre*.

Entre autres expériences à avoir été tentées, mentionnons le *Lakeshore Summer Theatre*, qui tâta du répertoire estival à Lachine. Charles Rittenhouse et Herbert Whittaker furent respectivement superviseur de mise en scène et décorateur dans le cadre du projet. L'expérience acquise en l'occurrence fut précieuse lorsque Rosanna Seaborn ouvrit au cœur de Montréal les portes de son *Open Air Theatre*. Elle offrit des productions jusque sur le mont Royal, en puisant au théâtre shakespearien des spectacles monstres avec des distributions dépassant le nombre de cent interprètes. La *Shakespeare Society* est un autre organisme qui eut recours au tandem Rittenhouse/Whittaker pour la mise en scène et les décors. Le *Canadian Art Theatre* de Joy Thompson (fondé en 1944) puisa largement dans la pépinière de talents du *MRT*, comme le fit d'ailleurs aussi son *Tent Theatre* qui au cours des années 1950 offrit dans les Laurentides des saisons professionnelles d'été. La plus durable des retombées du *MRT* demeure peut-être le *Mountain Playhouse* qui, après la saison d'ouverture, passa des mains de Thomson à celles de Norma Springford.

L'œuvre du *MRT* ne se confina cependant pas au secteur anglophone, et ce n'est pas uniquement à ses activités dans ce milieu qu'il doit sa notoriété. Pendant une bonne partie des années 1930, le *MRT* constituait un débouché important pour les interprètes francophones de talent. Dans un hommage qu'il rendait à Martha Allan, Mario Duliani dressait une liste des acteurs professionnels d'expression française qui avaient fait leurs premières armes auprès d'elle: «Yvette Brind'Amour, Jeannine Sutto et Nini Durand, de *L'Équipe* de Pierre Dagenais; Judith Jasmin, Françoise Bertrand et Gisèle Schmidt, qui allaient toutes plus tard se concilier les bonnes grâces du public.» Sans parler des acteurs, metteurs en scène comme Dagenais lui-même et Guy Beaulne, qui trouvèrent auprès du *MRT* l'occasion d'œuvrer dans le contexte de l'«autre» culture.

La troupe instaura un service à la population en mettant sur pied une bibliothèque d'ouvrages à consulter et de prêts. Une telle installation, en plus de s'avérer d'une utilité pratique immédiate pour le *MRT* lui-même, aida de façon considérable à ranimer l'ardeur des amateurs de théâtre des collectivités éloignées. Un premier fonds était un héritage venant des *Community Players*. Cette bibliothèque, reconstruite après l'incendie, était déjà en voie d'emménagement à l'*École nationale de théâtre* lors de la disparition de la troupe.

L'encouragement prodigué aux auteurs canadiens tenait une place prépondérante dans le programme pédagogique du *MRT*. Les années 1930 virent se développer la *School of Playwriting* (*École d'écriture dramatique*). Mada Gage Bolton, John Hoare, Janet McPhee, Joseph Schull, Wilfred Werry et Herbert Whittaker pour le secteur anglophone, de même qu'Arthur Prévost et Ernest Pallascio-Morin pour le secteur francophone, vécurent l'expérience de voir leurs textes interprétés par les acteurs du *MRT*. Homme de grand savoir, Whittaker était en mesure de concilier dans son travail à Montréal les idées modernes et classiques et d'intégrer dans sa pratique personnelle du décor les théories de Craig et Appia.

Whittaker, d'abord critique de théâtre à la *Gazette*, puis plus tard au *Globe and Mail*, de même que Myron Galloway du *Montreal Star*, se consacrèrent pendant des années à l'art esquintant du théâtre en écrivant des dialogues pour

la scène, en plus de se colleter avec des problèmes de décoration dans les salles de répétition du *MRT*. Lorsqu'ils passaient au crible une représentation, ils le faisaient avec l'autorité de vieux artisans.

Deux noms ressortent en matière de pédagogie théâtrale: Charles Rittenhouse, fonctionnaire-clé au *Montreal Protestant (English) School Board*, exerça une influence déterminante sur la mise au point d'un programme d'études faisant une large part au théâtre. Par ailleurs, en ce qui concerne l'installation d'éléments scéniques de qualité supérieure dans les édifices scolaires, ses décisions de l'époque ont encore, une génération après sa mort, une incidence sur la jeunesse d'aujourd'hui. Norma Springford, sa collègue, fit une bonne partie de sa carrière au niveau universitaire. Par son travail auprès du *DDF* et du *Festival d'art dramatique du Québec* qui le remplaça localement, elle fit beaucoup pour hausser les normes régissant la production théâtrale. En sa qualité de juge dans le milieu du théâtre professionnel, son influence se fit sentir d'un bout à l'autre du pays. Il lui incomba aussi pendant des années, à titre de directrice sur le plan professionnel, d'animer le théâtre estival populaire de Montréal: le *Mountain Playhouse*.

Le *MRT* peut se targuer d'avoir connu un succès d'envergure nationale. Des générations d'acteurs ont appris les rudiments du métier auprès de la troupe; si bien qu'en 1952, alors que Tyrone Guthrie cherchait à dénicher des talents canadiens pour former la première troupe de Stratford autour d'Alec Guinness, une incursion auprès du *MRT* lui permit de recruter 5 des 18 acteurs requis, de même que plusieurs membres de son équipe technique. Dans les 30 premières années d'existence de Stratford, au moins 20 membres à part entière de la troupe firent leur apprentissage auprès du *MRT*. La liste est longue puisqu'elle inclut aussi bien les noms de Leo Ciceri, John Colicos, Hume Cronyn, Éric Donkin, Pat Galloway, Gratien Gélinas, Amelia Hall, Joy Lafleur, Christopher Plummer, William Shatner et Eleanor Stuart. On ne peut que souscrire à la conclusion voulant que le *MRT* se soit avéré l'une des écoles de théâtre les plus auréolées de succès au Canada.

Dans les années 1950, il y eut un prix à payer pour avoir haussé les normes professionnelles du métier. Lorsque cette décennie vit éclore un véritable théâtre professionnel, l'élite des amateurs anglophones bifurqua joyeusement vers la carrière professionnelle. «Stratford, nous confie Whittaker, produisit un effet désastreux. Les acteurs qui se produisirent à Stratford devinrent du jour au lendemain l'aristocratie de leur profession.» Selon John Pratt, l'incidence sur le théâtre amateur anglophone à Montréal fut catastrophique. Après que la fine fleur des amateurs eût joint les rangs professionnels, il ne resta que des acteurs de second ordre. À la différence de ceux qui avaient décidé de partir, ils n'arrivèrent pas à se constituer un public fidèle. La désaffection du public signa l'arrêt de mort du théâtre amateur anglophone.

Bien que le *MRT* ait réussi à poursuivre sa série de grands spectacles au cours des années 1950, il vit ses autres fonctions lui échapper. Il dut partager ses objectifs pédagogiques avec les universités, avec le *Conservatoire* en 1955, et en 1960 avec l'*École nationale de théâtre*. Dans son rôle de dispensateur d'une aide pratique aux autres troupes de théâtre, il se vit supplanter par des institutions d'aide subventionnelle aux coffres bien garnis, à savoir le *Conseil des arts du Montréal métropolitain* en 1956, et le *ministère des Affaires culturelles du Québec* en 1961. Le *MRT*, qui en son temps avait donné généreusement, devait maintenant tendre la sébile à ces pourvoyeurs.

Les rapports de la troupe avec le *Conseil des arts du Canada* illustrent on ne peut mieux le caractère poignant de ces années de déclin. Dans la deuxième année d'existence du *Conseil*, le *MRT* reçut 6 000 \$ à titre d'aide aux artistes et à un directeur résident. L'année suivante, il se vit octroyer 10 000 \$ pour la poursuite des activités de la saison 1959-1960.

Pour ce qui allait se révéler être la dernière saison de la troupe, aucune subvention n'était prévue. Comment savoir si un montant même modeste n'aurait pas fait toute la différence? Rittenhouse anticipait pour sa part, après deux autres années d'efforts sur le plan professionnel, un retour aux heures glorieuses d'antan.

L'un des facteurs qui ont influé sur le théâtre vivant a été le progrès de la télévision. Vers la fin des années 1950, les cablodistributeurs avaient commencé à pousser leurs tentacules dans plusieurs régions de Montréal, accentuant de ce fait une propension grandissante à offrir à domicile des divertissements de qualité professionnelle. En 1960, deux événements spectaculaires, les Jeux olympiques de Rome et les débats présidentiels Nixon-Kennedy, permirent de constater l'emprise grandissante du médium, qu'on ne pouvait plus écarter du revers de la main comme exutoire pour amateurs de bagatelles et de futilités. Le même phénomène balaya tout le continent nord-américain, effaçant de la carte nombre de théâtres qui avaient survécu aux années de guerre. Montréal ne fut pas la seule à subir les assauts du blizzard.

Autrefois métropole du Canada, cette ville fière s'est vu ravir le titre par Toronto. La concentration de fortunes de famille, qui avait fait du *Golden Square Mile* de Montréal le coin de terre le plus opulent du pays, ne résista pas au contrecoup de la Première Guerre mondiale. Trop de jeunes gens, héritiers présomptifs de l'entreprise familiale, n'étaient hélas jamais revenus des Flandres. Leur survécurent des sœurs qui ne furent pas en mesure de faire fructifier l'héritage familial. L'appétit du fisc consumma leur ruine; en une génération, le pouvoir avait glissé des mains de Montréal.

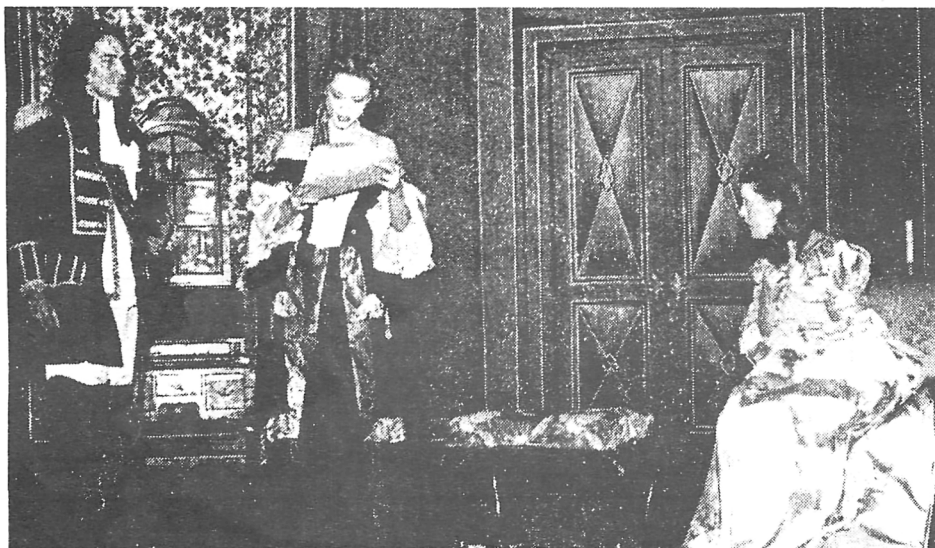
Pendant que sonnait le glas pour la classe dirigeante anglophone de Montréal, d'autres changements d'importance se faisaient jour dans le reste de la société. Une vague d'après-guerre d'immigrants venus d'Europe vint combler le vide laissé dans la ville par la migration des anglophones vers Toronto et l'Ouest. La population scolaire de Montréal vit grossir son effectif d'étudiants dont les familles, venues de pays pauvres comme l'Italie, la Grèce et le Portugal, accordaient peu d'importance aux divertissements offerts par les productions théâtrales anglophones de Montréal.

Parallèlement aux changements démographiques qui s'opéraient au sein de la population anglophone surgissaient des développements qui affectaient les francophones de la ville. Au fur et à mesure qu'elle se libérait de l'hégémonie anglophone, la population commençait à prendre de plus en plus conscience du

fait que Montréal était une ville de culture française. L'on vit décroître l'influence de l'Église alors que commençaient à s'affirmer des institutions comme le *Théâtre du Nouveau Monde* et le *Théâtre du Rideau Vert*. Pendant que la population francophone voyait avec fierté les œuvres d'auteurs québécois lui renvoyer sur scène sa propre image, la concurrence n'était pas forte de la part de son pendant canadien-anglais. L'on ne vit pas pulluler, du côté anglophone, des dramaturges pouvant supporter la comparaison avec ce qu'Osborne et Pinter, ou encore Williams et Miller pouvaient représenter dans les cercles mondiaux du théâtre de langue anglaise. Dans ce contexte, le titre de la pièce de Patricia Joudry, *Teach Me How to Cry*, avait une résonance particulièrement pathétique.

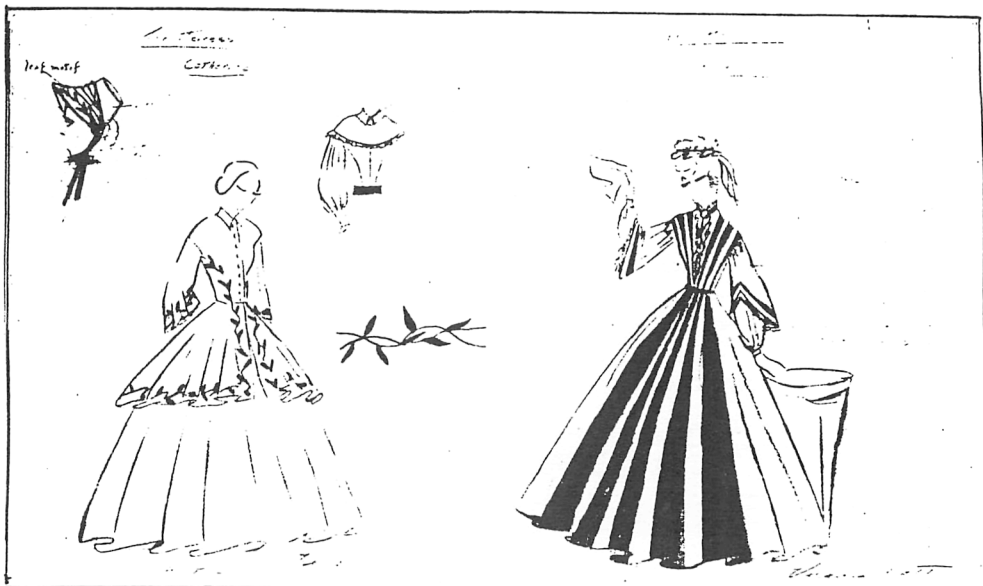
Le *MRT* aurait probablement poursuivi son existence s'il avait disposé d'un édifice de proportions suffisantes pour être en mesure de couvrir ses frais par la seule vente des billets. Mais on ne vit jamais se manifester le commanditaire qui aurait pu rendre la chose possible. Des terrains avaient été offerts; Cecil West et John Pratt dessinèrent à différentes occasions des plans d'édifices devant abriter un théâtre, mais on ne trouva jamais l'argent nécessaire pour en payer briques et mortier. Même la volonté de survie finit par s'émousser. Les avoirs durent être vendus pour éponger les dettes; les membres ne parvinrent pas à s'entendre sur un choix d'activités; aucun d'eux ne sut trouver à l'intérieur de lui-même le dynamisme nécessaire pour insuffler à la troupe une seconde vie.

(Traduction: Jean-Guy Laurin)



George Woods, Joy Lafleur et Eileen Clifford dans *Viceroy Sarah*, mise en scène de Rosanna Seaborn. Leo Ciceri, Rudy Støkel et Mildred Mitchell dans *Snafu*, mise en scène de Mitchell. *Cue*, vol. XVII, n° 1, octobre 1946, p. 10.

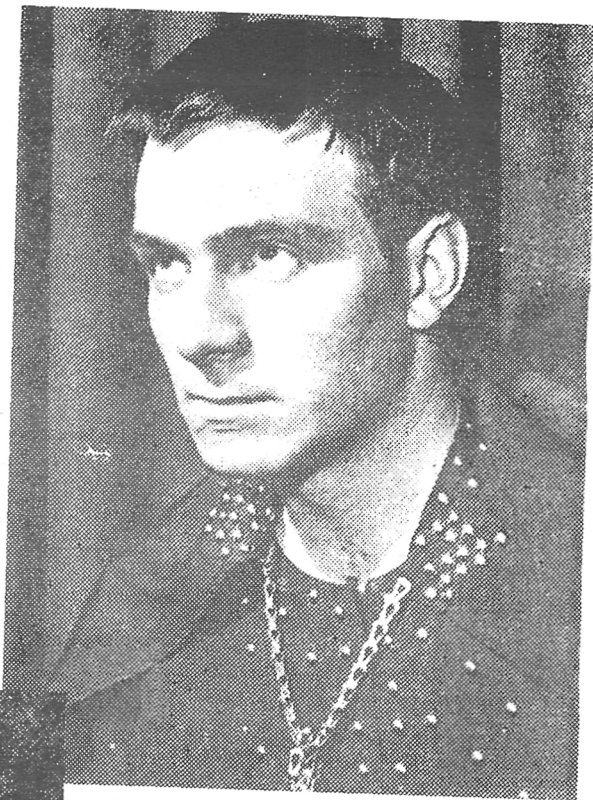




Christopher Ellis et Eleanor Stuart dans *The Heiress*, costumes de Virginia Watts. *Cue*, vol. XX, n° 5, mai 1950, p. 12 et 13.



Christopher Plummer et Virginia
Watts dans *Œdipe-Roi*.



(*Cue*, vol. XXI, n° 3,
janvier 1951, p. 5.)



Scénographie de Hans Berends pour *The Beautiful People*, mise en scène de Charles Rittenhouse. *Cue*, vol. XX, n° 4, mars 1950, p. 12.

Hélène Paul

Le couple Maubourg-Roberval: un apport décisif à l'implantation de l'art lyrique à Montréal

«Le courage réel est plus patient qu'audacieux.»

Étienne Pivert de Senancour

S'il est un domaine où les musiciens montréalais ont manifesté une volonté, une détermination et une ténacité qu'on pourrait qualifier d'«héroïques», c'est bien celui de l'art lyrique. Un coup d'œil global sur l'ensemble des grands événements de cette histoire révèle les obstacles innombrables qui ont dû être surmontés pour doter Montréal d'une troupe d'opéra permanente. Et pourtant, dès la fin du XVIII^e siècle, les Montréalais manifestent un goût certain pour l'art lyrique. En 1786, *The Padlock* de Charles Dibdin est présenté à Montréal par la troupe Allen & Moore et, quatre ans plus tard, un public choisi applaudit chez les Jeunes Messieurs *Colas et Colinette* de Joseph Quesnel. Conçue dans l'esprit de l'opéra-comique français du XVIII^e siècle et largement influencée par *le Devin du Village* de Jean-Jacques Rousseau, cette «comédie en prose mêlée d'ariettes» revêt une importance historique puisqu'elle serait la première œuvre d'envergure écrite en sol canadien.

Au XIX^e siècle, après une longue période d'inertie due particulièrement à un contexte politique agité, un réveil se produit sous l'impulsion de Calixa Lavallée et de Guillaume Couture. Premières grandes figures de notre histoire musicale, ces deux pionniers ont sans cesse réaffirmé la nécessité vitale pour un peuple de manifester l'expression de sa propre créativité nourrie au contact régulier de toutes les sources de l'art.

Lavallée et Couture ne verront pas de leur vivant¹, le résultat de leurs multiples initiatives. En 1920, la métropole canadienne se distingue encore plutôt par ses manques que par ses acquis:

Nous n'avons pas une société chorale, nous n'avons pas d'orchestre, nous n'avons pas de troupe d'opéra, nous n'avons aucune institution qui, à part la musique des Grenadier Guards, soit maintenue des deniers de nos citoyens [...]. À Montréal, c'est l'indifférence qui règne en maîtresse. Quelle ville réfractaire à l'art que la nôtre!²

déplore le rédacteur du *Canada Musical* rejoignant le constat du pianiste et musicologue Léo-Pol Morin, trois ans auparavant: «La musique canadienne n'existe pas»³.

Les efforts porteront cependant fruit: le 16 octobre 1923, la Société Canadienne d'Opérette présente le premier des quelque 300 spectacles de sa carrière. Le 14 janvier 1935, la Société des Concerts Symphoniques de Montréal (l'actuel OSM) donne son premier concert à l'Auditorium du Plateau et, sept ans plus tard, le 29 mai 1942, le Conservatoire de Musique du Québec est officiellement fondé. Le premier établissement d'enseignement supérieur de la musique entièrement subventionné par un gouvernement venait de voir le jour en Amérique du Nord.

La chronologie des événements le confirme: c'est vers l'opéra que les premiers efforts ont convergé. Entre 1917 et 1925, les assises de l'art lyrique seront établies, tant au niveau scénique et musical qu'au niveau institutionnel et pédagogique. De nombreux musiciens montréalais, Arthur Laurendeau, Salvator

¹ Né à Verchères en 1842, Calixa Lavallée est décédé à Boston en 1891. Né à Montréal en 1851, Guillaume Couture est décédé dans sa ville natale en 1915.

² *Le Canada Musical*, [Éditorial], vol. IV n° 2, 15 mai 1920, p. 8. La page éditoriale du *Canada Musical* ne porte jamais la signature du rédacteur-fondateur, Charles-Onésime Lamontagne.

³ Léo-Pol Morin, «Quelques réflexions sur la dernière causerie de M. Letondal», *le Canada Musical*, vol. I, n° 7, 4 août 1917, p. 5.

Issaurel, Béatrice La Palme, Célinie Marier, Marie Le Roy Masson, Henri Delcellier, J.-J. Goulet ont joué un rôle fort actif. Jeanne Maubourg et Albert Roberval se sont joints à eux et ont travaillé sans relâche à l'avancement de la cause musicale de leur ville d'adoption.

Bien saisir le rôle de ces deux pionniers exige un bref rappel de la situation de l'opéra dans la métropole canadienne avant leur installation définitive vers 1917.

1. LE THÉÂTRE LYRIQUE JUSQU'À LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE: DES EFFORTS ISOLÉS ET SPORADIQUES

La survie par les troupes étrangères

Au XIX^e siècle, après quelques décennies d'un vide presque absolu, un regain de vitalité insufflé par les artistes européens se manifeste vers 1850. Montréal est désormais sur l'itinéraire de vedettes de la trempe de Jenny Lind, Auguste Nourrit, Henriette Sontag et Adelina Patti. L'accueil chaleureux qui leur est réservé stimule l'intérêt des troupes étrangères. Entre 1843 et 1905, une dizaine de troupes prestigieuses ont présenté aux Montréalais, les grandes œuvres du répertoire européen. En 1841, *La Sonnambula* de Bellini, *Fra Diavolo* d'Auber, *La Cenerentola* (Cendrillon) de Rossini et *l'Elisir d'Amore* de Donizetti sont joués au Théâtre Royal. Les «distingués chanteurs» sont des musiciens anglais, Arthur-Édouard Seguin, sa femme Ann Childe et Manvers, un chanteur de la Royal Opera House de Covent Garden⁴. En 1843, une compagnie française dirigée par Julie Calvé présente deux œuvres fort populaires à Paris: *les Diamants de la Couronne* d'Auber, créé deux ans plus tôt et *le Chalet*

⁴ Willi Amtmann, *la Musique au Québec*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1976, p. 363.

d'Adam. De 1874 à 1877, le Théâtre Royal⁵ accueille une compagnie parisienne spécialisée dans le répertoire d'Offenbach. Le public montréalais est friand d'opérettes. Honoré Vaillancourt s'en souviendra au moment de la fondation de la Société Canadienne d'Opérette.

En janvier 1888, la National Opera Company de New York, présente au Théâtre de l'Académie de Musique, *Aïda*, *Faust*, *Lohengrin* et *la Reine de Saba* de Goldmark. Selon Charles-Onésime Lamontagne, vigilant témoin de notre vie musicale, cette troupe était «l'une des meilleures et plus complètes organisations lyriques qui aient jamais visité la métropole canadienne, ayant un admirable corps de ballet, un orchestre nombreux dirigé par Gustav Hinrichs, un personnel prodigieux, des costumes et des décors luxueux»⁶. L'année 1890 est marquée par la venue à Montréal d'une Emma Albani au sommet de sa gloire. À l'issue d'une longue tournée à travers les États-Unis, elle rassembla quelques artistes dont le ténor Luigi Ravelli et le chef d'orchestre Romualdo Sapiro et présenta, à l'Académie de Musique, *Lucia di Lammermoor* et *La Traviata*. Deux ans plus tard, avec quelques artistes du Metropolitan Opera dont elle faisait partie, elle présenta un grand opéra français, *les Huguenots* de Meyerbeer et *Lohengrin* qu'elle avait précédemment chanté à Berlin. Il va sans dire que ses compatriotes lui ont fait «accueil splendide»⁷.

La fin de siècle est particulièrement active. En 1899, la Charley Opera Company de la Nouvelle-Orléans et la Troupe Durieu-Nicosias de Paris, présentent au Her Majesty's et au Monument-National, des œuvres françaises

⁵ Quatre théâtres ont porté le nom de Théâtre Royal, à Montréal: le premier (1825-1844), situé rue Saint-Paul; le deuxième, le Royal «Olympic» (1844-1847), situé place Jacques-Cartier; le troisième, le Royal «Hays» (1847-1852), situé square Dalhousie; le quatrième (1852-1913), situé rue Côté. Ce dernier contenait 1500 places. (Voir Raymond F. Montpetit, «La construction des théâtres à Montréal au XIX^e siècle», dans *Aspects du théâtre québécois*, coll. Théâtre d'hier et d'aujourd'hui, série «Conférences» n° 1 (2), UQTR, 1978, p. 41-55.)

⁶ «*La Reine de Saba* de Goldmark», le *Canada Musical*, Vol. VI, n° 16, 16 déc. 1922, p. 7.

⁷ *Mémoires d'Emma Albani*, traduits et annotés par Gilles Potvin, Montréal, les Éditions du Jour, 1972, p. 157-158.

hors des sentiers battus, telles *la Juive* de Halévy et *Sigurd* de Reyer. Cette même année, la troupe du Metropolitan Opera vient pour la première fois à Montréal avec l'une des chanteuses favorites de l'heure: Emma Calvé, la plus grande Carmen du temps. La prestigieuse troupe reviendra à Montréal deux ans plus tard et présentera en 1911, *Aïda* sous la direction de Toscanini. L'Italie et l'Angleterre enverront aussi leurs émissaires: la Mascagni Grand Opera Company, sous la direction du compositeur, en 1902; et la Savage English Grand Opera, en 1904-1905. Pour la première fois, *Parsifal* sera présenté au public montréalais⁸.

Une production locale embryonnaire

Ces spectacles, dont quelques-uns de grande qualité, stimulent les plus engagés de nos musiciens. En 1877, Calixa Lavallée présente à l'Académie de Musique, *Jeanne d'Arc*, drame lyrique de Jules Barbier accompagné d'une musique de scène de Gounod. Le journal *la Minerve* a largement couvert l'événement. Les critiques furent dithyrambiques:

Enfin nous avons eu la représentation de *Jeanne d'Arc* [...] et nous constatons avec plaisir que ç'a été un succès éclatant. Cette représentation avec chœur et grand orchestre était une entreprise colossale et MM. Prume et Lavallée, qui peuvent maintenant s'applaudir de l'avoir menée à bien, méritent pour cela les félicitations du public. Rien de tel ne s'était vu en cette ville [...]. M^{me} Prume [Rosita del Vecchio] en était à ses débuts sur la scène et jamais femme n'a débuté avec plus d'éclat. Du premier coup, elle s'est révélée artiste dans toute l'excellence et le charme de ce mot [...]. Maintenant elle peut aspirer à atteindre tous les sommets de l'art, sans chute, ni faiblesse [...]. L'orchestre [...], imité de la tragédie antique telle que la composait

⁸ L'œuvre n'a jamais été redonnée depuis, à Montréal.

Sophocle, a été ce que nous avons jamais eu de plus complet et de mieux réussi à Montréal⁹.

L'œuvre fut jouée, dit-on, à dix-huit reprises. L'année suivante, Lavallée présente, au Théâtre Royal, *la Dame Blanche* de Boïeldieu. Le succès dépassa ses espérances et celles du critique de *la Minerve*, Guillaume Couture, revenu de son second séjour à Paris: «Comme tout le monde nous avons été surpris du résultat obtenu et Montréal lui doit de la reconnaissance. Le premier pas est fait. Lavallée n'a qu'à continuer. C'est un véritable chef d'orchestre. Le premier que nous possédions»¹⁰.

Le besoin d'une troupe permanente d'opéra se faisant de plus en plus pressant, un groupe de Montréalais fonde la Société d'Opéra français dans le but de présenter des saisons régulières de théâtre et d'opéra. Un capital de 10,000.\$ étant réuni, on fait venir de France une troupe de chanteurs et de musiciens. Le premier spectacle, *la Fille de Madame Angot* est donné le 2 octobre 1893, au Théâtre Français¹¹. Durant la première saison on présente un spectacle (comédie, drame ou opérette) à chaque soir. En 1894-1895, sous la direction d'Edmond Hardy, une plus large part est accordée à la musique. Malheureusement, les administrateurs ont vu trop grand et le tout s'est terminé, au milieu de la troisième saison, par un scandale financier qui a entraîné le retour en France de la majorité des membres de la troupe.

Un âge d'or de l'opéra à Montréal: 1910-1914

En 1910, Albert Clerk-Jeannotte fonde, avec l'appui financier du colonel Frank Meighen, la Société Musicale de Montréal qui devient, en 1911, la Compagnie d'Opéra de Montréal. Tout est mis en œuvre pour assurer la plus

⁹ *La Minerve*, 15 mai 1877.

¹⁰ Eugène Lapiere, *Calixa Lavallée*, Montréal, Librairie Granger, 1936, p. 126.

¹¹ Le Théâtre Français était situé à l'angle des rues Saint-Dominique et Sainte-Catherine.

haute qualité aux productions qui se donnent au His Majesty's: on engage deux éminents chefs d'orchestre, Agide Jacchia et Louis Hasselmans, des solistes de l'Opéra de Paris et du Metropolitan Opera, tels Frances Alda, Esther Ferrabini, Yvonne Courso, Edmont Clément, Léon Laffitte, Jean Riddez, Albert Huberty. Parmi les Canadiens, on retrouve Louise Edvina, Béatrice La Palme, Irène Pavloska. Plusieurs musiciens et choristes sont empruntés à la célèbre maison new-yorkaise. Le répertoire, chanté en langue originale, est celui des grandes capitales: *Carmen*, *Louise*, *Lakmé*, *Manon*, *Thaïs*, *Madame Butterfly*, *Cavalleria Rusticana*, *Rigoletto*, etc. Fait intéressant à signaler: plusieurs œuvres ont été jouées en première nord-américaine à Montréal. *Zaza* de Leoncavallo donnée le 10 janvier 1913 au His Majesty's, n'a été à l'affiche du Metropolitan que sept ans plus tard, en janvier 1920, avec Géraldine Farrar dans le rôle principal¹²; *l'Ancêtre* de Saint-Saëns, présenté les 16 et 21 décembre 1911 au Théâtre de la rue Guy, a devancé de douze ans, la production donnée à Ravinia Park, près de Chicago, à l'été de 1923¹³.

La saison s'échelonne de novembre à mars et se partage entre Montréal, Québec, Ottawa, Toronto et Winnipeg. Le nombre de spectacles donnés à Montréal est impressionnant: 51, entre le 31 octobre et le 25 décembre 1911; 72, du 6 novembre 1911 au 27 janvier 1912; 74, du 4 novembre 1912 au 25 janvier 1913. Le succès musical de l'entreprise est remarquable, certaines productions atteignant un degré de professionnalisme artistique comparable à celui de la célèbre troupe new-yorkaise. Montréal mérite enfin son titre de métropole artistique. Malheureusement, après la troisième saison, les déficits financiers sont proportionnels à la qualité musicale et théâtrale des spectacles: très élevés. «Si la population, si les journalistes de cette époque avaient su apprécier ce que leur offrait le promoteur généreux de cette entreprise, la Montreal Opera Company n'existerait pas aujourd'hui de nom seulement, nous en aurions encore la jouissance», écrivait Lamontagne en mai 1921, soulignant ainsi l'une des causes de nos difficultés en matière artistique: l'ignorance et l'apathie d'une

¹² «*Zaza* au Metropolitan», *le Canada Musical*, vol. III, n° 18, 17 janvier 1920, p. 13.

¹³ *Le Canada Musical*, [Éditorial], vol. VI, n° 21, 3 mars 1923, p. 8.

presse non consciente des enjeux en cause, la torpeur de notre monde musical. Dans un texte inédit, *Notre passé musical et dramatique*¹⁴, Charles-Onésime Lamontagne mentionne que le colonel Meighen avait investi au cours de cette aventure «plus de cent mille dollars pour procurer à ses concitoyens le plaisir de se régaler d'opéra»¹⁵.

Montréal ne saura jamais assez reconnaître ce que ce grand financier a fait pour nous au point de vue de l'opéra et, par corollaire, de la musique symphonique. Notre population lui doit d'avoir appris à connaître tout le grand répertoire de la scène lyrique qui jusque-là avait été pour nous un livre fermé [...]. La Montreal Opera Company nous a permis d'entendre les principaux opéras français dans d'excellentes conditions d'interprétation¹⁶.

La disparition de cette troupe exceptionnelle laissa un vide profond. Pendant plusieurs décennies, les amateurs d'opéra évoqueront avec nostalgie et regret, le souvenir de cette extraordinaire aventure lyrique.

La Société Nationale d'Opéra du Canada fondée l'année suivante par Max Rabinoff ne connaîtra que quelques mois d'opération. À l'aube de la guerre, une consolation de taille est cependant offerte au public montréalais: en mars 1914, un véritable festival Wagner est présenté au His Majesty's par la Thomas Quinlan English Opera Company. *Le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan et Isolde* sont au programme, mais c'est surtout *l'Anneau des Niebelungen* qui retient aujourd'hui l'attention, la grande fresque de Wagner n'ayant jamais été redonnée par la suite sur une scène montréalaise...

¹⁴ Quelques fragments ont été publiés dans *l'Amérique française*, vol. XII, sept. 1954.

¹⁵ Le déficit total a été de \$135,188.93. Le surplus de la dette fut couvert par les souscriptions volontaires de quelques citoyens anglais, au montant d'environ \$30,000. (Texte inédit de Charles-Onésime Lamontagne, p. 33; ce dernier était l'administrateur de la Compagnie.)

¹⁶ *Le Canada Musical*, [Éditorial], vol. I, n° 4, 16 juin 1917, p. 6.

2. LE TOURNANT DÉCISIF DES ANNÉES 1917-1925

Étrange paradoxe (notre histoire musicale y trouve souvent la source de ses régénéscences), c'est en période de crise que sont posés à Montréal les jalons qui vont aboutir à la création de la Société Canadienne d'Opérette, première troupe lyrique dont la longévité dépassera le cap des dix ans. En 1917, le conflit mondial est à son paroxysme, la conscription provoque une remontée du nationalisme canadien-français — d'où ne sont pas absents, cette fois, les musiciens — et la grippe espagnole multiplie ses victimes. Les liens avec la France sont plus étroits que jamais. *Le Devoir*, *la Patrie*, *le Canada Musical* ne perdent pas une occasion de promouvoir la musique française. Au contact de celle-ci, le public retourne aux sources, retrouvant une partie de son âme et de son identité.

Comme au siècle précédent, plusieurs troupes itinérantes visitent Montréal. Certaines sont de grande qualité, comme la Troupe Scotti du Metropolitan Opera¹⁷ et la Troupe d'Opéra Russe¹⁸. Dans les deux cas, la programmation de choix est confiée à des artistes professionnels. Tandis que celle de Scotti se consacre surtout à l'opéra italien et français, la Troupe d'Opéra Russe, venue à deux reprises à Montréal en 1922, interprète les grandes œuvres de Tchaïkovsky, *Snegourotchka*, *Eugène Oneguine*, *la Dame de Pique*, et initie le public à l'esthétique du Groupe des Cinq. Le 13 novembre 1922, *Boris Godounov* de Moussorgsky est joué pour la première fois à Montréal.

Toutes les troupes n'étaient pas aussi prestigieuses. Parmi celles dont l'apport a été loin d'être négligeable, il faut mentionner la Troupe San Carlo de Fortune Gallo¹⁹. Grâce au dynamique imprésario italien, quelques-uns des nôtres ont fait leur début «en représentation» dans une troupe étrangère. Le

¹⁷ Fondée par le célèbre baryton Antonio Scotti du Metropolitan Opera, cette troupe itinérante est venue à Montréal en 1919 et 1920.

¹⁸ La Troupe d'Opéra Russe a été fondée en 1917 et regroupait des musiciens russes exilés aux États-Unis.

¹⁹ La Troupe San Carlo est venue à Montréal à chaque automne entre 1917 et 1922.

public a également pu découvrir des œuvres jusqu'alors inconnues, entre autres *les Joyaux de la Madone* de Wolff-Ferrari dont on peut encore s'étonner, vu le caractère scabreux du sujet, que la représentation n'ait pas subi les foudres de la censure épiscopale. Certaines autres de ses troupes étaient tout simplement de cinquième catégorie, comme celle de l'excentrique directeur de musique militaire, Giuseppe Creatore, en tournée à Montréal en 1920. Privée de ces tournées, Montréal était pratiquement sevrée d'opéras. Ce fut le cas de la saison 1923-1924.

Frustrés d'un besoin essentiel, les musiciens montréalais multiplient les efforts pour monter leurs propres spectacles. Entre 1917 et 1923, Jeanne Maubourg²⁰ et son mari Albert Roberval²¹ posent maints jalons qui ont engendré de nombreuses retombées. Le déroulement chronologique des étapes franchies met en lumière le dynamisme et le courage indéfectibles de ces deux artisans de la première heure.

Des Noces de Jeannette aux Brigands d'Offenbach...

Tout a débuté le 11 avril 1917 au Monument National lors d'une soirée littéraire et musicale organisée par M^{me} Damien Masson au profit des œuvres de

²⁰ Jeanne Maubourg est née à Namur, le 10 novembre 1875. Après des études à Paris où elle étudie l'art dramatique avec Maurice de Féraudy et la musique à la Schola Cantorum, elle fait ses débuts dans *Carmen*, au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles où elle passe quelques années. Elle accepte ensuite un contrat avec le Covent Garden de Londres où elle a suscité l'admiration de la reine Victoria. Le 31 décembre 1909 marque ses débuts au Metropolitan Opera. Elle y tiendra de nombreux rôles de soutien aux côtés d'Enrico Caruso, Léon Rothier et Géraldine Farrar. En 1917, invitée à jouer au Théâtre Canadien-Français, elle décide de s'établir définitivement à Montréal. Le 10 janvier 1918, elle épouse Albert Roberval. Elle est décédée le 12 mai 1953.

²¹ Né à Florence le 23 octobre 1869, Albert Roberval a acquis une solide formation à Paris où il étudia avec Massenet. Comédien et chanteur, il s'oriente par la suite vers la direction d'orchestre et dirige trois opéras de Massenet au Grand Théâtre de Bordeaux. Son premier séjour à Montréal remonterait à 1905. Il est ensuite engagé au Manhattan Opera de New York, puis à Marseille où il dirige le Théâtre du Gymnase. Après sa mobilisation, il se fixe à Montréal où il a été fort actif comme chef d'orchestre, metteur en scène et professeur. Il est décédé le 4 octobre 1941.

l'abbé Thellier de Poncheville. À l'issue de la causerie donnée par le célèbre prédicateur français en visite à Montréal, Arthur Laurendeau, maître de chapelle à la cathédrale, dirige un charmant opéra-comique fort en vogue à Paris, *les Noces de Jeannette* de Victor Massé. Deux élèves de Laurendeau font leur début sur scène: Léonide Le Tourneux et Honoré Vaillancourt. Les critiques unanimement élogieuses soulignent la direction d'Arthur Laurendeau, l'aisance de Léonide Le Tourneux et l'excellence de l'interprétation d'Honoré Vaillancourt. «Tout cela nous le devons à M^{me} Damien Masson²², à celle que nous aurions dû nommer la première, à celle qui, entre tous, a droit à notre respectueuse reconnaissance pour nous avoir donné l'occasion de faire un peu de bien pour la France» concluait *le Devoir*²³. Dans le même enthousiasme patriotique, Arthur Letondal souligne l'apport de Jeanne Maubourg qui termina dignement cette soirée en chantant *la Marseillaise* «avec un élan superbe»²⁴. Mémorable soirée qui devait être le déclencheur de la renaissance de l'art lyrique à Montréal. Quatre personnalités étaient réunies qui devaient jouer un rôle essentiel par la suite: Arthur Laurendeau, Honoré Vaillancourt, Jeanne Maubourg et madame Damien Masson, injustement tombée dans l'oubli.

C'est à elle, précise Lamontagne dans *Notre passé musical et dramatique*, que revient le mérite des premières initiatives dans le domaine lyrique. Élève de piano au Conservatoire de Lille, bien formée musicalement, elle prépara, souvent aidée de M^{me} Maubourg, la plupart des représentations dont les premières eurent lieu en pleine guerre mondiale. Avec un dévouement inlassable, elle servait d'accompagnatrice aux interminables répétitions que nécessitait le

²² Épouse du docteur Damien Masson, Marie Le Roy est née en France. Après la mort de sa fille Odette, comédienne, elle retourna dans son pays natal. Elle est décédée à Paris en 1946.

²³ Napoléon Tellier, «M. de Poncheville, notre ambassadeur», *Le Devoir*, Vol. VIII, n° 85, jeudi, 12 avril 1917, p. 1.

²⁴ Arthur Letondal, «*Les Noces de Jeannette*, une audition remarquable», *le Canada Musical*, Vol. I, n° 1, 5 mai 1917, p. 2.

travail préparatoire de nos amateurs non habitués à paraître en scène²⁵.

Le 8 mai, *les Noces de Jeannette* enthousiasment à nouveau le public du Monument National. Trois mois plus tard, Henri Miro présente au Théâtre National, une petite œuvre de divertissement *Ma Mie Rosette* dans laquelle Jeanne Maubourg tient le rôle de la baronne «qu'elle a représenté avec ses allures de grande dame»²⁶. Sans doute stimulés par ce regain d'activités, Arthur Laurendeau et Honoré Vaillancourt avec l'appui d'Albert Roberval fondent la Société Nationale d'Opéra-Comique. Le 24 janvier 1918, la troupe présente, en première nord-américaine, *la Basoche* d'André Messager. Les deux protagonistes des *Noces de Jeannette*, Honoré Vaillancourt et Léonide Le Tourneux tiennent les rôles principaux, l'orchestre est sous la direction d'Albert Roberval. Deux mille personnes ont applaudi aux efforts de la nouvelle troupe. La presse élogieuse a attribué une grande partie du succès à la direction précise et enlevée de Roberval.

En cette époque de guerre, les nombreuses soirées de bienfaisance créent des occasions propices à la présentation d'œuvres légères. Les spectacles s'enchaînent grâce à M^{me} Masson et à l'Association d'Art Lyrique²⁷ qui a succédé à la Société Nationale d'Opéra-Comique, dissoute après la représentation du 24 janvier 1918. L'objectif de cette nouvelle troupe était «de doter Montréal d'une saison annuelle d'opéra-comique dont les participants seraient, autant que faire se peut, tous de notre ville»²⁸. Près d'une dizaine de spectacles sont montés en cette année 1918. Le couple Maubourg-Roberval a joué un rôle actif dans chacun d'eux comme en témoigne le bref résumé qui suit:

²⁵ Charles-Onésime Lamontagne, *Notre passé musical et dramatique*, p. 34.

²⁶ «Ouverture de la saison d'opérette», *le Canada Musical*, Vol. I, n° 9, 1^{er} sept. 1917, p. 1.

²⁷ La Société Nationale d'Opéra-Comique a été dissoute en février 1918 à la suite de dissensions au sein du conseil d'administration.

²⁸ Frédéric Pelletier, «La Vie Musicale», *le Devoir*, vol. IX n° 270, 16 nov. 1918, p. 6.

6 mars: *les Noces de Jeannette* au bénéfice de l'Association des femmes d'affaires de Montréal. Chef d'orchestre: Albert Roberval.

24 avril: *le Chalet*, présenté au profit de l'Assistance Maternelle par M^{me} Damien Masson. Chef d'orchestre: Roberval. Mise en scène: Jeanne Maubourg.

16 et 29 mai: *la Basoche*, présentée par l'Association d'Art Lyrique. Mise en scène: Roberval.

6 juin: *Mireille* (2 actes) et *le Chalet*. Soirée au profit de l'Aide à la France, préparée par M^{me} Damien Masson. Mise en scène: Jeanne Maubourg, qui joua également le rôle de Taven. Chef d'orchestre: Roberval.

19 et 21 nov.: *Carmen*, avec les élèves de Célinie Marier. Mise en scène: Jeanne Maubourg et Albert Roberval. Chef d'orchestre: Roberval.

10 déc.: *Carmen*, présentée par la Troupe canadienne d'opéra d'Abel Godin.

Risquant sa réputation, le couple Maubourg-Roberval a répondu à une demande de dernière heure pour tenter de sauver d'un naufrage probable cette nouvelle troupe qui n'a pas survécu à son seul et unique spectacle.

17 déc.: *le Cald*, présenté par M^{me} Damien Masson au profit de l'Hôpital Sainte-Justine. Mise en scène: Jeanne Maubourg. Chef d'orchestre: Roberval.

Parmi les jeunes chanteurs entendus à ces diverses occasions se profilent déjà de futures vedettes. Bien dirigés par des musiciens professionnels, Camille Bernard, Cédia Brault, Sarah Fischer, Ulysse Paquin, Fabiola Poirier et Honoré Vaillancourt sont à l'aube d'une carrière déjà prometteuse.

À la fin de l'année 1918, Albert Roberval donne sa démission comme chef d'orchestre de l'Orpheum

pour se consacrer exclusivement avec M^{me} Jeanne Maubourg-Roberval à l'enseignement de la déclamation lyrique et à la préparation musicale et scénique des œuvres qu'il montera lui-même ou que lui confieront les sociétés d'amateurs soit comme metteur en scène, soit comme chef d'orchestre. Son ambition est de fonder à Montréal une troupe d'opéra-comique régulière qui donnerait chaque année une saison plus ou moins longue»²⁹.

C'est ainsi qu'est fondée l'École d'Art Lyrique qui couvre toutes les disciplines reliées à l'opéra: pose de voix, diction, mise en scène, préparation des rôles lyriques, organisation de spectacles. De nombreux artistes ont été formés à cette école de pensée imprégnée des traditions de l'Opéra-Comique de Paris, du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, des Théâtres de Bordeaux, Lyon et Marseille: Pierrette Alarie, Fleurette Beauchamp, Caroline Lamoureux, Léonide Le Tourneux, Henri Prieur, Honoré Vaillancourt pour ne nommer que les principaux.

Durant l'année 1919, l'Association d'Art Lyrique présente *Mignon* (3 et 7 janvier; 3 avril) ainsi qu'une reprise de *la Basoche*, le 25 avril. Ce sera la fin des activités de la troupe définitivement liquidée à la fin de juillet 1919.

Infatigable, M^{me} Masson organise plusieurs spectacles sous la direction d'Albert Roberval: la version intégrale de *Mireille* (14 et 22 janvier) avec M^{me} Maubourg dont la présence sur scène donne de l'assurance aux amateurs, *Philémon et Baucis* (27 février) au profit de l'Alliance Française, *Bonsoir Voisin* (25 mars) au bénéfice de la chapelle des religieuses de Marie Réparatrice, *les Dragons de Villars* (10 avril) au profit d'une maison de convalescence pour les soldats français (en reprise le 23 septembre), *les Noces de Jeannette* (11 mai), au bénéfice du Fonds montréalais de Secours à l'Enfance Belge. Le 25 février, Célinie Marier présente à nouveau *Carmen* dans une mise en scène réalisée par Jeanne Maubourg conformément à celle de l'Opéra-Comique de Paris. Le 21

²⁹ Frédéric Pelletier, «La Vie Musicale», *le Devoir*, vol. IX, n° 276, 23 nov. 1918, p. 6.

mai, *le Portrait de Manon* est donné au Monument National. La mise en scène de Jeanne Maubourg, créatrice du rôle de Jean au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, jointe à la direction musicale de Roberval ont assuré le succès du spectacle. Cette dynamique saison s'est terminée par un Festival de grand opéra qui eut lieu du 12 au 19 mai au Théâtre Français. Organisée par le chanteur Victor Désautels et l'impresario J.-A. Gauvin, cette mini-saison a permis à nos amateurs de chanter avec des artistes étrangers de la trempe de Léon Rothier. Au programme: *Faust, Mignon, Lakmé, Carmen, le Portrait de Manon*. Albert Roberval dirigea toutes les représentations sauf celle de *Mignon* qui fut confiée à Arthur Laurendeau.

Les années 1919-1920 voient se multiplier les troupes d'opéra: en octobre 1919, Henri Delcellier fonde l'Association de l'Opéra de Montréal qui présente *Faust* (23 octobre 1919), *Mignon* (13 novembre), *Mireille* (27 nov. et 3 décembre) et *le Voyage en Chine* (8 et 29 janvier 1920).

Créée autour des élèves d'Enzo Bozano, la Montreal Operatic Society ne présente qu'une seule soirée d'opéra, le 28 février 1920, à la salle Victoria.

Reprenant l'expérience de la saison précédente, Victor Désautels organise une courte saison d'opéra du 4 au 11 avril. Le programme présenté au His Majesty's est ambitieux: *Faust, Carmen, Roméo et Juliette, Mignon, La Tosca, Cavalleria Rusticana* et *Pagliaci*. Les artistes locaux font bonne figure, soutenus par des grands noms de l'opéra tels Léon Rothier, John O'Sullivan, Hector Dufranne. Deux chefs d'orchestre prestigieux, Louis Hasselmans et Marcel Charlier se partagent la tâche avec Albert Roberval qui dirige *Mignon*. Interprétant le rôle titre de *Carmen*, aux côtés de John O'Sullivan, sous la direction du célèbre chef Louis Hasselmans, Jeanne Maubourg suscite l'admiration de tous.

Elle [nous] a tracé un modèle de l'art scénique combiné avec une rare maîtrise vocale, rapporte Lamontagne. Pas une minute, elle ne laisse languir l'intérêt de son auditoire qu'elle tient attaché à chacun de

ses gestes, à chacune de ses paroles. L'illusion est complète; c'est Carmen qui vit devant nous³⁰.

Dans l'ensemble, l'entreprise s'est avérée positive et, confiants en l'avenir, Victor Désautels et Albert Roberval associent à nouveau leurs efforts pour fonder la Société Nationale d'Opéra. Honoré Vaillancourt en est l'administrateur trésorier. Les 18 novembre et 2 décembre 1920, en dépit d'innombrables difficultés dues aux exigences «léonines»³¹ des éditeurs français, la troupe réussit à présenter *Thaïs* au Théâtre Saint-Denis. Les solistes sont Édith de Lys et Jean Riddez. Le succès est mitigé, les musiciens de l'orchestre étant insuffisamment préparés. L'adresse et la précision de Roberval ont sauvé une fois de plus la situation.

La Société Nationale d'Opéra avait des visées d'envergure mais il lui a vite fallu se rendre à l'évidence: il était prématuré de vouloir maintenir une troupe de grand opéra à Montréal. Trop de difficultés étaient pour le moment insurmontables: la ville n'offrait aucune salle possédant une scène aux dimensions adéquates, les musiciens d'orchestre étaient peu nombreux et souvent incapables de s'attaquer à des œuvres requérant une certaine virtuosité, les chanteurs, bien que doués d'une volonté à toute épreuve, n'étaient pour la plupart que des amateurs en voie de devenir des professionnels. À cela s'ajoutaient les exigences démesurées des éditeurs français et les caprices d'un public au comportement difficile à prévoir. En général, le spectateur montréalais aime se divertir avec des œuvres légères. Plusieurs critiques ont vu là un moyen éducatif privilégié: l'implantation de l'opéra-comique et de l'opérette de qualité ne contribuerait-elle pas à augmenter le nombre des mélomanes et à former le goût musical de nos «béotiens»?

³⁰ Charles-Onésime Lamontagne, «La semaine d'opéra au His Majesty's», *le Canada Musical*, Vol. III, n° 24, 17 avril 1920, p. 12.

³¹ «*Thaïs* de Jules Massenet», *le Canada Musical*, vol. IV, n° 13, 6 nov. 1920, p. 19.

Une heureuse promesse réalisée: la Société Canadienne d'Opérette

Conscient de la situation, Honoré Vaillancourt opte délibérément pour cette avenue et fonde, à l'été de 1921, la Société Canadienne d'Opérette Inc. avec l'étroite collaboration d'Albert Roberval. L'objectif principal se résume en ces termes: «développer les aptitudes artistiques des nôtres, tout en inculquant au public le goût de la belle et saine musique». La direction artistique est confiée à Albert Roberval, la direction de la section opérette à Jean Goulet et celle de la section comédie à Jeanne Maubourg. Le premier spectacle, *les Brigands* d'Offenbach, n'est présenté que le 16 octobre 1923³². Cette sérieuse et longue gestation a sûrement contribué au succès de l'entreprise qui ne fut cependant pas exempte de difficultés. Le programme souvenir de la 25^e représentation rappelle les débuts de la troupe:

Nous n'énumérerons pas les difficultés sans nombre de la première organisation, ayant à tirer presque du néant tous les éléments d'une grande scène lyrique régulière, location d'une salle, choix d'une œuvre de début, composition d'un orchestre, choix des costumes, enseignement à des choristes qui n'avaient jamais chanté ensemble, répétitions d'ensemble, travail du bureau de direction, publicité [...]. On sait [maintenant] ce que la Société canadienne d'opérette peut faire, on a vu ses nombreuses représentations [au cours desquelles] elle a lancé des talents jeunes et inconnus, présenté des chœurs d'un ensemble et d'une perfection qui n'ont jamais été vus à Montréal [...]. Elle a magnifiquement donné le grand élan au mouvement artistique canadien français³³.

³² Deux autres troupes éphémères ont vu le jour durant ces années: La Troupe d'Opéra de Montréal, qui présenta *Lohengrin*, le 16 mai 1922, sous la direction de Basil Horsfall, et La Montreal Grand Opera Company, qui présenta, le 24 avril 1924, *Il Trovatore*, en anglais.

³³ Programme-souvenir du 25^e anniversaire, Société Canadienne d'Opérette Inc., 1925, p. 1-3.

En 1925, lors de sa 25^e représentation, la Société a un personnel de 146 membres, dont 40 choristes et 32 musiciens d'orchestre³⁴. En 1923-1924, Roberval avait dirigé les neuf différents spectacles de la saison: *les Brigands* (Offenbach) le 16 octobre 1923; *la Cocarde tricolore* (Robert Planquette) le 6 novembre; *les Moulins qui chantent* (Van Oost) le 11 décembre; *Quaker Girl* (Lionel Moncton) les 22 janvier et 6 février 1924; *l'Oiseleur* (Charles Zeller) le 26 février 1924; *le Bossu* (Charles Grisard) le 25 mars 1924; *la Chanson de Fortunio* (Offenbach) le 29 avril 1924; *la Fille du Régiment* (Donizetti) le 29 avril 1924; *le Baron Tzigane* (J. Strauss) le 27 mai 1924. À l'automne de l'année 1924, il dirigea: *Amour Tzigane* les 23 et 25 septembre; *le Carillon de Saint-Arlon* les 4 et 6 novembre; *Rêve de Valse* les 2 et 4 décembre.

L'apport de Jeanne Maubourg a été également remarquable: entre 1923 et 1925, elle a joué les rôles de Fragolette (*les Brigands*), Madame Blum (*Quaker Girl*), la marquise de Berkenfield (*la Fille du régiment*), Olga (*Princess Dollar*), Carolina (*Chanson d'amour*), et Michette (*l'Ordre de l'empereur*), en plus de ses autres responsabilités au sein de la troupe.

L'implication de Jeanne Maubourg et d'Albert Roberval durant les années de mise en place de la Société Canadienne d'Opérette a été décisive et leur style a marqué profondément cette institution dont les activités ont été prématurément interrompues peu après le décès d'Honoré Vaillancourt en janvier 1933.

Le terrain était préparé pour une troupe plus élaborée. Formés à l'école de la Société Canadienne d'Opérette, Lionel Daunais et Charles Goulet fondent les Variétés Lyriques en 1936. Jusqu'en 1955, le public montréalais a été comblé dans ses attentes artistiques et musicales. Les Variétés Lyriques ont été pendant deux décennies au centre de la vie musicale montréalaise.

³⁴ À la mort de Vaillancourt, en janvier 1933, la Société avait à son actif plus de 300 représentations et comptait un personnel de 155 personnes.

Deux artistes adulés du public

Dès leur arrivée à Montréal, Jeanne Maubourg et Albert Roberval ont conquis le cœur des Montréalais et le respect des critiques. Albert Roberval était réputé pour la sûreté de sa direction d'orchestre, toujours musicale et soignée dans les détails. Comédien, chanteur, chef d'orchestre, metteur en scène, il connaissait parfaitement son métier. Avec tact et précision, il dirigeait tout aussi bien les amateurs que les artistes professionnels, sauvant très souvent, par son habileté à récupérer chanteurs, choristes et membres de l'orchestre, plusieurs spectacles au bord du chaos. Il a laissé le souvenir d'un homme qui, tout en s'adaptant parfaitement à toutes les situations de la vie musicale montréalaise, a su en rehausser la qualité.

Comédienne et metteuse en scène, Jeanne Maubourg savait «animer tout son monde avec une adresse étonnante». Comme chanteuse et comme diseuse, elle n'a récolté que des critiques laudatives. Jeanne Maubourg était une vedette, adulée de son public. Selon Marcel Valois, «acclamée à chacune de ses apparitions [...], elle éblouissait tout le monde par sa personnalité, son expérience et son grand talent»³⁵.

Figures de proue de l'art lyrique, Jeanne Maubourg et Albert Roberval a marqué de façon irréversible la vie musicale montréalaise. En 1925, la métropole canadienne n'était plus le désert musical dont se plaignaient les critiques et les musiciens professionnels. Il appartient à l'histoire de reconnaître le travail de ces pionniers.

³⁵ Marcel Valois, *Au carrefour des souvenirs*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1965, p. 117.

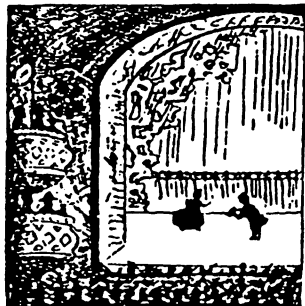
Salle
des
Artisans

14 mai 1924

Quatrième Spectacle

des

Compagnons de la
Petite Scène



"Les Compagnons de la Petite Scène"

Présentent

"L'Heure de l'exécution"

de E. P. Oppenheim

M. Armand Lefebvre *Nicolas Wray*
Mlle Alida Bilodeau *Winiſted Place*

"L'Espagnole"

de Guillot de Saix

Mme Eliza Gareau, élève de M. A. Roberval *Elle*
M. Geo.-L. Fortin *Lui*

"Le fils Punez"

de Mouëzy-ſon et André Mazamez

Mlle Jeanne DePocas *Suzanne Mulot*
M. Marcel Noël *Hector Punez*
M. Lorenzo Bariteau *M. de Cbantepoulet*
M. Philéas Desjardins *M. Mulot*

Et Mlle Lucile Turner

élève de M. Albert Roberval, dans la chanson de genre

Administration C. A. Vallerand
Direction artistique Geo.-L. Fortin

Musique par le TRIO ROBERVAL

La danse a été réglée par la Prof. E. M. Vachon.



Albert Roberval

Jeanne Maubourg



Les deux directeurs artistiques de la Société canadienne d'opérette.
Album-souvenir, mai 1928.

Madame Jeanne Mauhoury-Roberval

dans ses principaux roles



Anton Wagner

Le critique B.K. Sandwell du *Montreal Herald* durant la Belle Époque, 1900-1914

B.K. Sandwell est l'un des critiques les plus intéressants qui aient été étudiés à ce jour dans le cadre du projet de recherches en critique théâtrale au Canada anglais, qui regroupe des chercheurs comme Robert Nunn sur Ray Conlogue, Denis Salter sur Hector Charlesworth, Leane Lieblein sur Marianne Ackerman et Ric Knowles sur Herbert Whittaker¹.

L'idée générale du projet de recherches est de dresser un historique de la critique théâtrale au Canada anglais propre à illustrer le fait qu'une couverture à la fois pénétrante et bien informée des activités théâtrales existait bel et bien à compter des années 1830, de retracer l'influence exercée par cette critique sur la mise en scène et l'écriture dramatique d'ici, et d'examiner le rôle des critiques de théâtre non seulement comme chiens de garde des normes artistiques, mais encore comme défenseurs et comme hérauts des valeurs culturelles au Canada anglais dans son ensemble.

Pour les fins de la présente étude sur Sandwell, j'ai dû compiler pas moins de 1 000 chroniques de théâtre et comptes rendus publiés à compter de l'année 1900, alors que Sandwell n'avait que 24 ans, jusqu'au déclenchement de la première guerre mondiale. J'esquisserai à votre intention la richesse culturelle dont foisonnent ces comptes rendus offerts à l'analyse des historiens du théâtre.

¹ Sont aussi étudiés dans le cadre de ce projet la critique théâtrale de Samuel Morgan-Powell, chroniqueur au *Montreal Star* de 1907 à 1953, ainsi que les travaux de 20 autres critiques ou groupes de critiques d'importance majeure des grandes et petites villes à l'échelle du Canada, de la fin des années 1700 à nos jours.

Je ne m'arrêterai pas ici à la perception qu'avait Sandwell des divers répertoires de théâtre à Montréal, ou encore à l'analyse qu'il faisait de genres particuliers comme l'opéra, la comédie musicale, le drame religieux, le spectacle de variétés, le mélodrame, le burlesque et le film; aux opinions qu'il professait sur la philanthropie — ou l'absence de celle-ci — à Montréal, et sur la question des subventions publiques par opposition à celles du secteur privé; ou encore aux vues qu'il exprimait sur le rapport à établir entre critique et réclame.

Je me bornerai à évoquer un court instant le caractère étonnamment pénétrant des critiques qu'il formulait fréquemment à l'endroit des spectateurs, qu'il qualifiait en 1906 de «brasseurs d'affaires blasés du bureau et formant, au sein de la population montréalaise, la majeure partie des habitués du théâtre» (10/30/06). Pour mesurer à quel point le hérissait la censure, qu'il suffise de relever son commentaire lors de la présentation au théâtre His Majesty's en 1904 de la pièce naturaliste de Tolstoï intitulée *Résurrection*, voulant qu'«il n'entre pas dans les attributions du chroniqueur du lundi soir de commenter l'aspect moral de la représentation théâtrale de la semaine. Nul doute que pour une occasion aussi particulière, il y aura grand concours de membres du clergé dans l'assistance» (10/11/04)

Je compte présenter ailleurs un survol des vues exprimées par Sandwell concernant Shakespeare, Ibsen, Shaw, Barry et Pinero; des opinions qu'il professait sur les styles d'écriture dramatique, d'interprétation et de mise en scène américains; sur la marotte américaine du culte de la vedette par opposition à l'engouement britannique pour le théâtre de répertoire (*Stock Companies*); sur les avantages et les désavantages inhérents aux troupes de répertoire, aux théâtres d'«art» et aux théâtres municipaux; sur la façon dont il percevait les auditoires des classes laborieuse, moyenne et dirigeante; sur les questions d'identité canadienne face aux cultures américaine et britannique; des réflexions qu'il se faisait sur la possibilité ou l'impossibilité d'implanter au Canada un théâtre et une dramaturgie à caractère national.

Ce que j'aimerais aujourd'hui souligner ici, c'est la conception esthétique qu'avait Sandwell du théâtre, et la façon dont celle-ci venait infléchir son écriture critique, de même que ses vues sur le rôle et la fonction de la critique dramati-

que. Ce qui faisait de Sandwell un critique hors du commun, particulièrement pour un chroniqueur en exercice antérieurement à la Première Guerre mondiale, tenait au fait que sa critique dramatique était résolument subjective, encore qu'ayant sa source dans une philosophie esthétique et culturelle très nettement sentie et articulée qui venait colorer ses réactions de critique face au théâtre de son temps et le contraignait à tenter, auprès des auditoires montréalais de langue anglaise, l'effort de les amener progressivement à préférer aux amusements et divertissements de nature populaire — mélodrames, comédies musicales, spectacles de variétés, burlesque et «vues animées» — les charmes supérieurs de l'art dramatique.

À une époque où bon nombre de critiques mesuraient le succès d'une représentation à l'aune des réactions de l'auditoire, Sandwell cherchait à guider plutôt qu'à flatter les goûts des habitués et à porter un jugement critique de qualité étayé sur un tableau comparatif précisant explicitement les mérites de la représentation sur les plans littéraire et esthétique. En 1902, par exemple, il ne tarissait pas d'éloges devant l'«étrange et terrible beauté» des effets réussis par M^{me} Patrick Campbell dans les scènes de ménage à trois de la tragédie *Mariana*, qui avait «littéralement fait bailler» un respectable auditoire mixte trié sur le volet à l'Académie de Musique. Sandwell qualifiait *Mariana* de «pièce remarquable et de formidable révélateur des talents de M^{me} Campbell», et c'est sur un ton railleur qu'au terme de son compte rendu il faisait observer «que par déférence à la théorie en matière de critique voulant que l'opinion de l'auditoire soit la preuve concluante, il convient d'ajouter qu'il s'est trouvé quelque huit personnes pour applaudir le baisser de rideau final» (2/15/02).

Les producteurs américains ont souvent utilisé Montréal comme banc d'essai en prévision de tournées de leurs productions en Angleterre ou de leur première à New York. En 1906, Sandwell fut le seul critique montréalais à pressentir la réaction négative de la critique new-yorkaise à la comédie *The Embassy Ball* d'Augustus Thomas, qui avait été chaleureusement accueillie par les auditoires du théâtre His Majesty's. Sandwell qualifia la pièce *The Embassy Ball* d'«absolument mauvaise à sa face même et de bout en bout», et signala au sujet de la production qu'«elle avait vraisemblablement été *refaite*».

D'une certaine manière, la refonte doit s'être traduite par une amélioration, car la version originale comportait quatre actes, et en supposant que le 4^e était à peu près de la même eau que les trois qui ont survécu, il y a lieu d'en saluer l'amputation comme un geste bénéfique [...]. Mais à en juger par l'interprétation d'hier soir, elle ne met en relief aucun personnage offrant le moindre soupçon d'intérêt sur le plan humain [...]. Et cela raconte une histoire puérule avec une lourdeur de moyens et l'amateurisme d'un dialogue farci d'explications qui devraient donner à tout gribouilleur de comédies non encore lues et jouées l'espoir qu'entre lui et Augustus Thomas, le seul abîme qui existe en soit un de réputation, et non de talent (2/6/06).

Un mois plus tard, après s'être vu «vilipender dans certains milieux pour avoir prétendument laissé libre cours à une hostilité préméditée entachée de préjugés», Sandwell ne se priva pas de citer de larges extraits de comptes rendus défavorables du *Sun* et du *Evening Post* de New York à l'endroit de la pièce *The Embassy Ball* afin de

faire valoir le droit d'un critique, même à Montréal, d'en appeler à d'autres normes qu'à celle de la recette et des applaudissements du dernier balcon pour juger une production new-yorkaise présentée sur scène; et pour donner à entendre que le fait d'en appeler à des normes artistiques, même s'il en résulte un verdict aux antipodes de celui d'un public dépourvu d'esprit critique, n'implique pas forcément qu'on doive conclure à l'ignorance, aux préjugés, à l'hostilité ou encore à la vanité de son auteur (3/10/06).

Ce fut une chance pour Sandwell que d'œuvrer au *Montreal Herald*, car le journal tirait fierté d'une politique éditoriale militante, faisant preuve de civisme, libre et non sectaire, et du fait qu'il exerçait une influence non négligeable. En 1910, le journal pouvait se targuer de tirer à «plus de 100 000 exemplaires

chaque soir [...] et recrutait ses lecteurs tant à Montréal que dans la région sélecte délimitée par Brockville, Ottawa, Sherbrooke et Québec»².

La couverture qu'assurait Sandwell concernant le théâtre professionnel, la musique et l'opéra antérieurement à la première guerre mondiale était impressionnante en raison de ses facultés remarquablement pénétrantes de critique et d'analyse, de la facilité qu'il avait de s'exprimer verbalement et de l'étendue de sa connaissance de l'évolution artistique en Angleterre, en Europe et en Amérique du Nord, qui lui permettait de replacer dans leur contexte international les activités artistiques se déroulant au Canada. Et ce qui ajoute à l'importance historique de la critique théâtrale de Sandwell au *Herald* tient au fait qu'elle a coïncidé avec l'essor de la dramaturgie américaine sur la scène nord-américaine, et la montée des monopoles de production new-yorkais que sont les cartels Klaw & Erlanger, le «Syndicate» et les «Independents» menés par les Schuberts, M^{me} Fiske, ainsi que Belasco. Cela tient aussi en ce que Sandwell dans ses critiques appelait de ses vœux l'instauration au Canada d'une culture et d'un théâtre à caractère national.

On a coutume d'appeler «la Belle Époque»³ cette période du théâtre à Montréal des années 1900 à 1914, à cause des fréquentes tournées de productions en provenance de New York, d'Angleterre, de France et d'autres pays d'Europe qui nous permirent d'accueillir ici un grand nombre d'artistes et de troupes parmi les plus réputés au monde. Dans les colonnes du *Herald*, Sandwell a pu analyser les prestations de vedettes aussi prestigieuses qu'Irving, Bernhardt, Réjane, Nazimova, M^{me} Patrick Campbell, M^{me} Fiske, Margaret Anglin, Johnston Forbes-Robertson, et de troupes allant des Sicilian Players à la compagnie Horniman Repertory de Manchester.

² Voir «A Public Spirited Newspaper and its Constituency», *Montreal Herald*, 19 février 1910, p. 13. Voir aussi «Editor's Announcement», *The Herald*, 22 mai 1914, p. 1, de même que la chronique où Sandwell fait ses adieux, 25 juillet 1914, p. 20.

³ Voir Jean-Marc Larrue, «La critique théâtrale au Québec, 1945-1985» dans Anton Wagner éd., *Contemporary Canadian Theatre: New World Visions*, Toronto, Simon & Pierre, 1985, pp. 327-328.

Mais il ne s'agit là que de quelques-uns des sommets artistiques par ailleurs relativement rares qu'il fut donné à Sandwell d'observer en sa qualité de critique de théâtre au temps de la Belle Époque. Tout au long de cette période, il prit la défense de ce qu'il considérait comme étant l'art du théâtre avec un grand A face à l'exploitation commerciale éhontée du divertissement populaire, principalement par les producteurs américains, c'est-à-dire new-yorkais, à une époque où le théâtre américain connaissait une extraordinaire expansion.

«La fièvre du théâtre semble actuellement sévir à New York en particulier, et aux États-Unis en général», écrivait Sandwell dans sa chronique du samedi, 21 mars 1903. «Les États-Unis disposent actuellement dans leurs théâtres d'un nombre de places assises dépassant les 2 000 000, savoir un demi-million dans les grandes agglomérations, et plus d'un million et demi dans les petites villes», poursuivait-il. Philadelphie, Chicago et Boston, par exemple, comptaient respectivement seize, dix-sept et quatorze théâtres pouvant accueillir tous les soirs des auditoires supérieurs à 30 000 personnes chacun, et même des villes de moindre importance comme Washington, San Francisco et Kansas pouvaient «accueillir chacune plus de douze mille habitués tous les soirs».

En comparaison, Montréal et Toronto disposaient pour le théâtre d'équipements beaucoup moins considérables, mais n'en représentaient pas moins d'importants et lucratifs relais pour les troupes new-yorkaises en tournée. En 1905, selon l'estimation de Sandwell, l'auditoire en soirée des quatre théâtres anglais relevant du «Syndicate» new-yorkais (le théâtre His Majesty's, l'Académie de Musique, le Théâtre Royal et le Théâtre Français) pouvait aller chercher dans les 1 000 personnes pour chacun, et celui des deux troupes de répertoire montant des pièces en français (savoir le Théâtre des Nouveautés et le Théâtre National Français), dans les 600 à 700 habitués par représentation. Étant donné qu'à ces théâtres, le nombre de représentations pouvait varier entre sept et douze par semaine, l'auditoire hebdomadaire se chiffrait aux environs de 50 000 personnes. Sandwell estimait cet auditoire à 10% de la population totale de Montréal et de sa banlieue, ou 20% de la population en âge d'aller au théâtre (5/15/05).

Dans son plaidoyer pour le théâtre en tant qu'art par opposition au théâtre en tant que source de profit, Sandwell était troublé du fait que les théâtres et auditoires montréalais — aussi bien que les critiques comme lui — n'avaient

virtuellement pas voix au chapitre ou n'exerçaient pour ainsi dire aucun contrôle sur le choix du répertoire, des productions, ainsi que des comédiens admis à se produire sur les scènes montréalaises. Rendant compte au cours de 1907 de la lutte que menaient parallèlement les firmes Klaw & Erlanger et Shubert contre la firme locale Montreal Sparrow Amusement Company et la chaîne Bennet de maisons de spectacles de variétés pour le contrôle du vaudeville au Canada, Sandwell s'affligeait d'une situation «où deux hommes prenant un verre et discutant dans un café new-yorkais pouvaient à n'importe quel moment fixer à leur gré le sort des théâtres au Canada [de sorte] qu'il demeure vain de vouloir prédire quelque événement que ce soit plus d'un mois à l'avance» (6/22/07; voir aussi 7/27 et 8/24/07).

Déjà en 1904, Sandwell s'était élevé contre le fait que les pratiques monopolistiques du Syndicate new-yorkais empêchaient les auditoires montréalais de voir des artistes et productions valables relevant des «Independents» prendre l'affiche dans des théâtres adéquats pour leur présentation:

Il faut hélas continuer à déplorer le fait que les théâtres satisfaisants de Montréal soient tous aux mains du cartel du théâtre, et qu'il n'existe pour nous aucune possibilité de voir M^{me} Fisk se produire dans cette ville si ce n'est à l'Aréna. On ne saurait d'ailleurs traduire avec des mots le tragique d'une situation où la voix grêle de M^{me} Fiske se verrait lâcher la bride pour aller vaguer et se perdre en la vastitude de l'Aréna (10/8/04).

Lorsque fut mise à l'affiche au Monument-National en 1916 la célèbre production de M^{me} Fiske intitulée *Leah Kleschna*, le public de langue anglaise se déroba à ce qui lui apparut comme un rendez-vous inhabituel. Après que les Shuberts eurent pris le contrôle du théâtre Princess à l'automne de 1909, leur concurrence avec le Syndicate avait fait proliférer le nombre de maisons de théâtre dans les autres villes d'Amérique du Nord, au point qu'il y avait eu tout simplement pénurie de productions de premier ordre pour en remplir les salles.

Même si les chroniques dramatiques et musicales de Sandwell dans les pages du *Herald* étaient d'abord axées sur les événements artistiques susceptibles d'intéresser son lectorat de langue anglaise, son indéfectible effort pour affiner

le sens artistique des auditoires montréalais l'amenait à monter en épingle les développements et événements artistiques marquants au sein de la population francophone. Il reprochait souvent aux Montréalais anglophones de refuser leur patronage aux activités des francophones, allant jusqu'à écrire en 1904, dans un compte rendu sur l'interprétation par l'Union Sainte-Cécile de la cantate *Ève* de Massenet:

Les personnes se berçant de l'illusion que la musique est un langage universel n'ont jamais mis les pieds à Montréal. Il n'y a peut-être aucune sphère de notre bilingue infortune qui produise de plus regrettables résultats que celle de la musique. Il semble à certains moments que l'abîme séparant Windsor Hall du Monument National soit encore plus profond que la Manche elle-même (10/20/04).

De la même manière, Sandwell fustigeait ses lecteurs anglophones de ne pas épauler suffisamment le Théâtre des Nouveautés, faisant en 1905 une fleur aux acteurs français de cette troupe de répertoire «pour le peaufinage de leur art, la netteté de leur diction, l'intelligence de leur interprétation, la verve et l'enthousiasme qu'ils dégageaient à profusion» (17/7/05). En 1906, il portait aux nues la «superbe série de comédies bouffes et de pénétrantes études sociologiques des Nouveautés» (5/19/06) et salua par la suite la compagnie comme étant «le meilleur échantillon pour l'époque de la mouvance du théâtre littéraire dans le monde» (4/2/07) pour avoir offert «quelques-unes des prestations dramatiques les meilleures [...] que puisse présenter quelque autre théâtre à l'échelle du continent, sans excepter New York» (4/10/09).

Les relations culturelles entre anglophones et francophones avaient connu un temps fort en 1905 avec la venue en janvier au His Majesty's de Madame Réjane (dans *Ma Cousine Zaza* et *Camille*) et celle de Sarah Bernhardt (dans *la Sorcière* et *la Dame aux camélias*) au Théâtre Français en novembre. Sandwell invita les amateurs de théâtre anglophones à venir applaudir les deux grandes artistes — saluant la visite de Réjane comme «un événement dont nous n'aurions certainement pu bénéficier si Montréal ne possédait la plus importante communauté francophone du continent, sans compter que, pour une fois, d'une certaine manière, l'occasion nous est offerte de trouver à nous féliciter de notre bilinguisme» (12/31/04). Il se disait par ailleurs déçu de constater que lors des

représentations mettant Bernhardt en vedette, «la représentativité du secteur anglophone ait été regrettamment faible comparativement à celle des francophones» (11/28/05).

La comparaison qu'établit Sandwell entre les répertoire et style de jeu de Réjane et de Bernhardt illustre de façon frappante son approche personnelle de l'esthétique du théâtre. Dans sa chronique du 31 décembre 1904 où il annonce la visite de Réjane, il explique à ses lecteurs que

Réjane est une comédienne au sens français du terme, qui s'étend à des œuvres qu'en ce pays on qualifierait de tragiques, mais qu'il lui manque l'élément de grandeur [...] qui sous-tend nécessairement la conception française de la tragédie. En France, on n'accolera pas à Réjane l'étiquette de tragédienne même dans cette terrifiante étude d'inhumanité et de misère que constitue *la Robe rouge*, car la paysanne de *la Robe rouge* ne fait montre d'aucun élément de grandeur, si ce n'est de l'immensité de sa souffrance. On peut donc tirer clairement la ligne entre les styles de jeu de Réjane et de Bernhardt, même s'il y a de nombreux chevauchements dans leur répertoire.

Passant en revue deux interprétations de Réjane le 4 janvier 1905, Sandwell censurait aussi bien le réalisme externe de son style de jeu que la superficialité littéraire de ses textes dramatiques. Il voyait dans la pièce *Ma Cousine* «un très brillant spécimen de convention théâtrale parisienne, aussi entièrement déconnectée de la vie que la plus mécaniquement construite de nos propres farces» et décrivait son interprétation du rôle principal dans *Zaza* «comme le portrait fort réaliste, extrêmement fouillé et indéniablement anatomisé d'une femme vulgaire du spectacle de variétés [...]. Il s'agit de l'analyse minutieuse et sans pitié d'un sujet dépravé [...] que ne] vient éclairer le moindre soupçon de sentiment humain». Sandwell percevait dans le jeu de Réjane

un art passablement factice, allant de pair avec un propos très superficiel, un art axé sur l'intonation, le geste, le rire, voire le costume. Si pour qualifier le jeu de Madame Réjane quelqu'un utilise le mot réalisme, il faut donner à celui-ci une acception extrêmement restreinte. La forme de réalisme qu'elle recherche se fonde sur les seules

apparences, et bien qu'elle ne recule devant rien pour rendre absolument «vraisemblables» les traits extérieurs du personnage qu'elle incarne, il y a lieu de douter que la qualité tout humaine du for intérieur de ce dernier suscite en elle le moindre intérêt.

Par contraste, face aux qualités inhérentes de sensibilité, de vérité et de grandeur des interprétations de Bernhardt, Sandwell ajoutait que

ceux qui se font les apôtres de l'art de Réjane nous demandent d'admirer l'habileté qu'elle met à représenter le palpitant suspense d'une femme qu'on s'affaire à extraire de son corset au premier acte de *Zaza*. Nous voulons bien admirer un tel exploit, mais qu'on ne nous demande pas de le situer au même niveau que l'art consommé avec lequel Bernhardt, d'un simple halètement, arrive à rendre les émotions les plus profondes pour dire la vie et la mort.

De même, dans ses comptes rendus de 1905 touchant les interprétations de Bernhardt, Sandwell met l'accent sur son style de jeu et la qualité de ses textes dramatiques. Même s'il marquait une nette préférence pour le jeu de Bernhardt et sa conception dramatique de la vie par comparaison avec celle de Réjane, il présentait que l'art de Bernhardt représentait la fin d'une époque. Dans sa chronique du 5 novembre consacrée à «Bernhardt l'impérissable», il qualifie cette dernière en sous-titre «d'unique grande interprète encore vivante d'une école de théâtre en voie d'extinction — [laquelle] ne connaîtra pas de relève». Et malgré l'admiration qu'il avait longtemps vouée à Sardou pour la construction de ses œuvres dramatiques, il en était venu à se rendre compte que

Sardou est dépassé. Sa pièce *la Sorcière* a passé la rampe bien plus à cause du talent de Bernhardt que du sien propre [...]. La grandeur de M^{me} Bernhardt a peu à voir avec la psychologie fouillée, le naturalisme familial, l'ambiance intime du théâtre égalitaire moderne. Ses grandes réussites restent liées à celles d'une école en voie de disparition. Il ne se trouvera personne après elle pour faire de *la Tosca* ou de *Fedora* les grandes choses que pendant deux générations nous avons tenues pour être ce qu'elles étaient et elles glisseront, avec les œuvres à la faveur desquelles Edwin Booth et Macready avaient accoutumé de torturer le

cœur de leurs contemporains, vers les abysses du théâtre non classique. Bernhardt est le souffle même de leurs narines. Il est impensable que sans elle, elles puissent vibrer, émouvoir, bref, avoir une existence propre.

Mais comme en font foi tous ses comptes rendus au sujet des grands interprètes, l'admiration que vouait Sandwell à l'art de Bernhardt n'allait pas jusqu'à l'admiration béate dépourvue de tout sens critique. Même s'il ne tarissait pas d'éloges pour «son débit merveilleusement fluide et flottant», il disait aussi de Bernhardt qu'elle avait, bien sûr, les défauts de ses qualités:

Il est devenu impossible pour elle d'adopter le ton naturel de la conversation; celui qu'elle adopte est infailliblement prégnant d'un sens dont la justification n'est pas toujours évidente; de la même manière, chacun de ses gestes se veut expressif et, même aux moments de pause, sa respiration laisse percer une forte intensité dramatique [...]. Mais la voix est si belle en elle-même qu'on lui pardonnerait presque tout; la superbe beauté plastique des gestes ne déparerait pas une comédie de mœurs moderne (11/28/05).

Sandwell ne s'élevait pas contre une franche représentation des passions humaines, des rapports sexuels et la transgression des codes d'éthique, pourvu que de telles actions et représentations relèvent de l'art dramatique et ne visent pas l'exploitation du sensationnel pour lui-même. «Une pièce peut aborder une facette de la question sexuelle tout en demeurant saine et valable du point de vue moral», écrivait-il en 1908. «D'un point de vue purement dramatique — qui est incidemment celui dont se réclame la présente chronique — ce sont la sincérité et le talent artistique déployés qui font foi de tout» (11/10/08).

Cette conviction voulant qu'il soit nécessaire de sublimer le monde extérieur par la magie de l'art dramatique et d'en définir la quintessence et la vérité à travers le quasi-réalisme du théâtre moderne était pour Sandwell la pierre de touche du jugement esthétique du critique. Ainsi écrivait-il en 1906:

L'art consiste à tenter d'exprimer la vie, qui dans ses contours est aussi précise que les abîmes insondables de l'âme humaine, par le

truchement de véhicules conventionnels qui dans leurs moyens sont aussi limités que les mensurations du manteau d'Arlequin ou du cadre d'une peinture. Les habitués des tribunaux de police et de divorce le savent: même si l'on y voit défiler constamment les épisodes les plus violents de l'existence, on ne peut que soupçonner l'intensité dramatique réelle qui les sous-tend. L'expression n'y est pas. La vie est peut-être un spectacle, mais la façon dont il est produit laisse énormément à désirer. La fonction de l'artiste n'est pas d'imiter ou de restituer le caractère informe, inexpliqué, mystérieux des allées et venues d'aveugles personnages dont les véritables raisons d'agir sont connues tout au plus d'eux-mêmes et de Dieu. Un photographe et un détective seraient mieux indiqués en l'occurrence. La tâche de l'artiste consiste plutôt à évoquer, dans la limite des moyens dont il dispose, les profondeurs abyssales de l'âme humaine au niveau de laquelle se joue la véritable tragédie (12/29/06).

Ainsi qu'en font foi ces comptes rendus, Sandwell assignait à l'art dramatique la «tâche d'aiguillonner l'intelligence ou de faire jouer les émotions les plus profondes» (2/9/07), et il voyait dans le théâtre «l'un des plus grands maîtres à penser de la nation» (8/29/08). Par l'intelligence et la clarté des chroniques de critique théâtrale qu'il a tenues au *Herald*, d'abord anonymement à compter du 1^{er} septembre 1900, puis sous le pseudonyme de «Munday Knight» du 2 février 1902 jusqu'à 1913, il a instauré à Montréal un nouveau standard de critique théâtrale et musicale. Commentant en 1905 le statut du critique et son rapport au public montréalais, Sandwell déclarait:

Aussi humiliant qu'il puisse être pour un prétendu critique d'avoir à le dire, il n'a pendant de nombreuses années été prêté que peu d'attention dans cette ville aux écrits de ceux qui rendent compte des activités musicales, théâtrales ou de tout autre genre d'événement artistique [...]. Les écrits des chroniqueurs d'ici intéressent quelques privilégiés, dont le nombre va croissant je veux bien le croire, mais se trouve par comparaison sans commune mesure avec la proportion de ceux qui, dans d'autres villes semblables, peuvent être rejoints par une critique intelligemment rédigée (9/23/05).

Dans une réflexion au sujet de sa propre nomination comme critique théâtral et musical en 1900, Sandwell faisait remarquer ce qui suit :

Il y a quelque quatre ou cinq ans, il a semblé au *Herald* que le public montréalais manifestant de l'intérêt pour ces formes d'art pourrait être amené à apprécier, concernant les sujets qui s'y rapportent, un traitement sensiblement plus critique et mieux informé que ce qui avait été jusqu'alors tenté dans quelque journal d'ici, et notamment une couverture suffisamment large et exhaustive pour rejoindre et rapprocher les deux composantes — française et anglaise — de la société au sein de laquelle doivent fréquemment se développer ici ces formes d'art [...]. La pratique consacrée par l'usage d'envoyer un chroniqueur de boxe professionnelle couvrir les concerts symphoniques, et le chroniqueur financier tenter de trouver le juste milieu entre Willard et Irving fut alors finalement abandonnée par le journal, avec les plus heureux résultats il va sans dire. Il a fallu environ quatre ans avant de pouvoir déceler chez nos contemporains l'ombre d'une incidence de ces effets bénéfiques, mais en fin de compte, j'ai tout lieu de me féliciter de constater que l'un d'entre eux [vraisemblablement le *Montreal Star*] s'apprête à consacrer aux nouvelles du théâtre une rubrique hebdomadaire s'apparentant assez étroitement à celle du *Herald*, et qui devrait apparemment être rédigée dans le plus grand respect des règles de l'art. Il faut voir là un premier pas intéressant et encourageant, quand il ne ferait qu'annoncer la découverte que cette institution étrange, irrésistible, énormément populaire qu'est le théâtre vaut bien trois ou quatre colonnes par semaine dans tout journal se targuant d'être une publication d'intérêt général.

Dans une chronique sur la critique théâtrale en 1909, Sandwell professait que le rôle de critique théâtral est «d'informer le grand public — sans se restreindre aux gens qui n'ont pas vu la pièce, et en s'adressant même davantage à ceux qui l'ont vue — en éclairant leur jugement par le biais de la somme d'expérience et de réflexion touchant l'art dramatique accumulée par ce dernier au fil de ses longues années d'apprentissage», ajoutant encore qu'«il faut prendre bonne note que je parle ici des critiques de théâtre et non des reporters du tribunal de police ou des rédacteurs sportifs, que certains journaux dépêchent

pour faire un compte rendu du spectacle» (2/13/09). Dès 1910, Sandwell pouvait noter avec satisfaction «l'influence exceptionnelle de ce journal dans le domaine théâtral» (1/22/10). Encore qu'à l'exception d'Hector Charlesworth, critique au *Mail and Empire* de Toronto, il ne pensait pas grand-chose des autres critiques canadiens, faisant remarquer que «les critiques de Toronto sont extrêmement réticents à passer des jugements originaux» (3/11/05). En 1912, il en était encore à fustiger ses collègues montréalais, faisant remarquer ce qui suit:

C'est l'une des difficultés auxquelles se voit confronter l'art dramatique à Montréal que le caractère très inégal, irréfléchi et sujet à caution des analyses critiques apparaissant dans les quotidiens. Il est rare chez mes contemporains qu'on retrouve le même critique en poste pendant un mandat de plus d'une année, et le moindre reporter capable d'aligner deux ou trois épithètes, compter les rappels de rideau et interviewer la vedette est réputé avoir qualité pour couvrir l'activité théâtrale. De sorte que le public en quête d'information ne retrouve aucune norme ou balise dans la presse quotidienne, et que se fait sentir davantage le besoin d'une docte assemblée particulièrement versée en matière de critique, qui porterait son attention sur la production aussitôt que celle-ci prendrait l'affiche en ville (3/9/12).

En février 1914, soit quatre mois avant qu'il ne quitte le *Herald*, Sandwell portait la parole devant la Drama League de Montréal sur les rapports entre le théâtre et la presse. Un compte rendu de son discours paru dans le *Herald* laisse supposer que dans une large mesure Sandwell y dresse un constat d'échec des efforts déployés pendant près de quatorze ans pour affiner le goût de ses lecteurs par des critiques théâtrales au ton incisif, pour détourner du divertissement populaire vers le véritable art dramatique l'engouement de l'auditoire, et pour contrer les efforts des régisseurs de théâtre pour faire dévier la critique indépendante des journaux vers une forme de promotion et de battage publicitaire dépourvus de tout sens critique. En début d'exposé, M. Sandwell avoue avoir déjà cru voir dans le théâtre une forme d'art véritablement tributaire de la presse pour la diffusion dans le public de renseignements, tant sur le thème des pièces à l'affiche que sur leur valeur esthétique et morale. Avec le passage du temps et l'approfondissement de ses connaissances en art dramatique, théâtre, publicité

et critique journalistiques, M. Sandwell fut bien obligé de réviser ses convictions et son attitude à cet égard :

Le théâtre et l'art dramatique doivent faire l'objet d'une publicité instantanée, et sous ce rapport les journaux sont indispensables au théâtre dans sa forme actuelle. C'est pourquoi les théâtres investissent des sommes faramineuses en réclame dans les journaux. Ils doivent recevoir de la publicité, et l'obtenir sous la forme la plus rapide possible. Aussi sommes-nous obligé de conclure, non pas que la presse est indispensable au rayonnement de l'art dramatique, mais qu'elle n'est indispensable qu'aux formes de production théâtrale qui ont la plus vigoureuse cote d'amour présentement, à savoir la production sur scène de spectacles qui coûtent les yeux de la tête à fabriquer et monter, sans parler des cachets à verser aux interprètes.

Dès 1914 — à un moment où le théâtre américain avait déjà traversé nombre d'années de crise artistique et financière —, Sandwell semble avoir pris conscience du fait que les objectifs et les valeurs artistiques dont il se faisait le champion devaient être exprimés et revendiqués par l'ensemble même du public et de la communauté au Canada, plutôt que par un critique solitaire comme lui dont la voix se perdait dans le désert. «Je ne fais que vous mettre en garde de ne pas trop compter sur la presse pour assurer le salut du théâtre», disait-il devant la Drama League de Montréal. Et là-dessus il ajoutait :

La presse n'ira pas de sa propre initiative amorcer une réforme du théâtre tout simplement parce que quelques-uns d'entre vous sont d'avis qu'une telle réforme s'impose. Si vous pouvez amener une part importante du public à exiger des pièces de meilleure qualité, la presse appuiera volontiers vos revendications; mais elle ne vous ouvrira pas la voie. Si nous arrivons à rallier les tenants du bon goût et d'un art de qualité, à leur donner une voix distincte, des objectifs communs, la volonté d'affirmation de soi, nous pourrons les amener à jouer un rôle plus important qu'ils ne l'ont fait par le passé. C'est pourquoi je salue la mise sur pied de la Drama League — non comme nouvel ersatz des journaux en matière de critique, mais comme vecteur d'une force massive d'encouragement et de soutien à la critique de qualité.

Après avoir quitté le *Montreal Herald*, Sandwell s'employa à favoriser le développement de la littérature canadienne et à accroître le prestige des écrivains en sa qualité de directeur fondateur du *Canadian Bookman* en 1919, et en devenant en 1921 l'un des fondateurs de la Canadian Authors Association⁴. À titre de rédacteur en chef de l'hebdomadaire culturel anglo-canadien *Saturday Night* qu'il dirigea de 1932 jusqu'à 1951, année où il prit sa retraite à l'âge de 75 ans, il apporta un appui éclairé au *Dominion Drama Festival* dans les années 1930 et favorisa l'essor du théâtre canadien de niveau professionnel et semi-professionnel après la Seconde Guerre mondiale⁵. Ses travaux critiques étalés sur un demi-siècle firent beaucoup pour assurer le «ralliement des tenants du bon goût et de l'art de qualité», et pour donner tant aux artistes canadiens qu'à leur public «une voix distincte, des objectifs communs, [et] une volonté d'affirmation de soi», de sorte que puisse commencer à fleurir au Canada une forme autochtone d'art dramatique.

(Traduction: Jean-Guy Laurin)

⁴ Voir Lyn Harrington, *Syllables of Recorded Time: The Story of the Canadian Authors Association, 1921-1981*, Toronto, Simon & Pierre, 1981.

⁵ Voir Anton Wagner, «A National or International Dramatic Art: B.K. Sandwell and *Saturday Night*, 1932-1951», *Canadian Drama*, vol. 12, n° 2, 1986.

André-G. Bourassa

La culture française dans l'axe Montréal/New York aux XVII^e et XVIII^e siècles.

La filière théâtrale.

On n'a pour nommer l'espace
Qu'un pas qui passe de l'eau à l'eau.
(Gilles Vigneault, *le Chant du portageur*)

Introduction: les héritiers de 1624.

IL est important pour comprendre une partie de notre histoire culturelle — et de notre histoire tout court — de connaître l'existence d'une culture française des XVII^e et XVIII^e siècles dans l'axe Montréal/New York. Il est évident que cet axe entre les deux métropoles a toujours été privilégié, mais on y songe généralement du point de vue économique et, à propos de culture, du point de vue anglophone. Pourtant, de 1765 à 1825, la relation Montréal/New York a joué un rôle important du point de vue francophone. Car le territoire de nos voisins du sud, avant de se définir comme état américain en 1776, a été une province britannique au même titre que la «Province de Québec»; et avant d'être britannique — 1674 — il a été néerlandais. Or les premiers immigrants acceptés par la «classis» d'Amsterdam pour coloniser ce territoire étaient francophones.

On se souviendra qu'Henry Hudson s'était rendu aux environs de l'actuel fort Ticonderoga en septembre 1609 et qu'il avait, au nom des Néerlandais, réussi des négociations avec quelques familles iroquoises alors qu'un voyage

explosif de Samuel de Champlain au même endroit deux mois plus tôt les avait détournées de toute sympathie pour les Français. C'est dès 1614, six ans après la fondation de Québec, que les Néerlandais établirent un poste de traite sur la rivière Hudson, le fort Nassau, aujourd'hui Albany. Or en 1624, ce furent trente familles francophones calvinistes fuyant les Flandres où sévissait l'Inquisition espagnole qui furent chargées, avec Jessé de Forest, de coloniser la région¹.

Douze de ces familles s'installèrent sur l'actuelle Governors' Island et jetèrent les bases de la Nouvelle Amsterdam [New York]. Les autres remplacèrent le fort Nassau par le fort Orange, ce lieu ayant été ainsi nommé deux fois en l'honneur de Maurice de Nassau, prince d'Orange (Chinard, p. 36-57, Wilcoxon, p. 4-6). C'est d'ailleurs un Wallon, Pierre Minuit, originaire du duché de Clèves, qui fut chargé en 1626 de négocier l'achat de l'Île de Manhatte aux Amérindiens. On devine l'enjeu qu'allait être Hochelaga entre Fort Orange et Québec. Cela saute aux yeux quand on observe les cartes inspirées des travaux de Jan Jansson au début des années 1650, celles notamment de Nicholas Visscher, vers 1654 (Blackburn, p. 42), et d'Arnoldus Montanus, en 1671. Elles désignent tout le territoire de la côte du sud-est atlantique jusqu'au Fleuve Saint-Laurent du nom de «Nova Belgica — Nieuw Nederland».

¹ En 1616 la colonie de Québec comptait 50 personnes et on n'en attendait que 80 autres — qui ne vinrent pas — en 1619 (Lacoursière, p. 58-59). On ne peut donc lire avec indifférence les noms des 45 Wallons qui signèrent la pétition initiale de 1621 à La Haye, noms qu'on va retrouver pour la plupart en «Nova Belgica» par la suite. Ils représentaient quelque 230 personnes. Autant de recrues perdues pour la Nouvelle-France, ces Huguenots qui se nommaient Barbe, Brillet, Broque, Campion, de Carpentier, Censier, Charny, Conne, Cornille, Catoir, de Cranne, de Crépy, [de] Croix, D'Amont, De Cendre, Digaud, Farnarcque, de Forest, du Four, Fourdin, Framerie, Gantois, Gaspar, le Geay, Gémier, Ghisselin, Gilles, le Jeune, Le Ca, Lambert, de Lescheilles, de la Mothe, Philip, le Rou, Le Roy, Marlier (ou de la Marlise), Martin, Maton, Mousnier de la Montagne, Nau, du Pont, Quesnier, Saget, de Trou, de Violate. À part 40 femmes, 126 enfants, 5 jeunes gens, dont 2 étudiants (médecine et théologie) et des ouvriers et serviteurs, il faut savoir que 45 des hommes avaient un métier : 2 brasseurs, 3 cardeurs de laine, 1 chapelier, 1 charpentier, 1 chirurgien pharmacien, 1 cordonnier, 3 drapiers, 2 fondeurs (cuivre et étain), 1 imprimeur, 1 jardinier, 13 laboureurs, 1 meunier, 1 musicien, 1 sergier, 1 serrurier, 4 teinturiers, 1 tailleur, 1 tanneur, 4 tisserands, 2 vigneron (Chinard, p. 38-39). Voir «Resolution of the States of Holland and Westfriesland on a proposed Plan of Emigration», Brodhead, I, p. 28.

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK113

Champlain avait prévu ce jalonnage protestant de la mer au fleuve dans l'axe Manhatte/Hochelaga. Dans son mémoire de 1618 à Louis XIII il réclama l'implantation à Hochelaga d'une mission dont la fidélité à la France catholique fût à toute épreuve², ce qui n'obtint d'écoute qu'avec l'entrée du cardinal de Richelieu au Conseil du Roi en 1624. Richelieu interdit en 1627 l'envoi de colons protestants en Nouvelle-France (Lacoursière, p. 213) et s'attaqua aux Huguenots de La Rochelle jusqu'à leur reddition en 1628. Champlain savait à quoi s'en tenir³, et ce d'autant mieux que lui-même aurait fait partie de la religion réformée — comme sa femme jusqu'en 1612, deuxième année de leur mariage — et se serait converti pour rester fidèle à Henri de Navarre et se ranger du côté du pouvoir (Baird, p. 90). C'est un Huguenot revenchard, Jacques Michel, qui servit de pilote aux frères David, Lewis et Thomas Kirke en 1629 (Lacoursière, p. 64). Qu'on ne se fasse pas d'illusion, Ville-Marie, fondée l'année même du décès de Richelieu, fut de la part de la monarchie française une création «politiquement» calculée — Champlain avait déjà fourni le mot — manipulant quelques missionnaires, laïcs aussi bien que religieux, pour la cause d'un État qui se désignait comme «Fille aînée de l'Église»⁴.

La persécution des protestants en France ne fit qu'enrichir cette «Nova Belgica» que les seigneuries sulpicienne et jésuite de Ville-Marie et de Laprairie eurent du mal à contenir au sud. Pierre Stuyvesant, nommé gouverneur de la

² «Vous remontre très humblement le sieur de Champlain que [...] si le dit pays était délaissé et l'habitation abandonnée [...] les Anglais ou Flamands [...] s'en empareraient [...]. Ce que ledit sieur de Champlain dit être nécessaire pour s'établir fermement dans ledit pays de la Nouvelle-France est: premièrement [...] d'y mener d'abord quinze religieux récollets [...]. Secondement y mener trois cents familles [...]. Et d'autant que tous les états qui subsistent sont appuyés politiquement sur quatre arcs-boutants, lesquels sont la force, la justice, la marchandise et le labourage, ayant parlé en premier lieu pour ce qui est de l'Église». Mémoire de Champlain à Louis XIII en 1618 (Lacoursière, p. 58-59; voir aussi p. 67).

³ Comme Dollier de Casson, d'ailleurs, qui se fend d'une longue digression sur les Huguenots dans son *Histoire du Montréal 1640-1672*; voir Michaud, p. 53, n. 37.

⁴ L'année 1642 est celle où Isaac Jogues échappa au massacre en se réfugiant auprès d'un «bon vieux Wallon» du fort Orange. On sait par un plan de cet établissement qu'on n'y trouvait jusqu'en 1695 à tout le moins que deux églises et deux cimetières destinés aux Wallons calvinistes et aux Flamands luthériens (M^cEney, p. 11).

colonie néerlandaise en 1646, de même que son épouse Judith Bayard s'exprimaient en Français — elle était fille d'un pasteur et sœur d'un professeur de français de la colonie néerlandaise. Des Vaudois tyrannisés par le duc de Savoie s'installèrent en 1656 à Staten Island qui fut longtemps une communauté bilingue. Un groupe de Français et de Wallons protestants, sous la gouverne de Louis Dubois, fondèrent en 1660 New Paltz — à mi-chemin entre New York et Albany — et tinrent les livres de la communauté en français pendant cinquante ans⁵.

Sous l'occupation britannique, l'histoire continua de se dérouler de semblable façon⁶. Une soixantaine de Huguenots chassés de France et des Antilles par la révocation de l'Édit de Nantes en 1685 se réfugièrent l'année suivante à New York, ce dont on alarma le gouverneur de Nouvelle-France

⁵ Parmi les 12 fondateurs de 1677 en l'honneur desquels fut érigé un monument par la *Huguenot, Patriotic, Historical and Monumental Association of New Paltz* en 1903 figurent les noms de 10 Wallons : Louis Bevier (Bouvier), Antoine Crespel, Christian et Pierre Deyo, Abraham, Isaac et Louis Du Bois, Hugo Frère, André et Simon Le Febvre (Chinard, p. 181).

Il y a peut-être un lien (fils, frère?) entre Deyo et un canadien dont le nom figure sous diverses formes, comme Denyo, dans les registres américains. Il s'agit de Jean De Noyon dit Desnoyers, né aux Trois-Rivières le 12 février 1668 et signataire d'une pétition au gouverneur Bellomont de New York le 26 octobre 1700. Il a épousé à Deerfield Abigail Stebbins, fille d'un pionnier de l'endroit, le 3 février 1703/04. Ils se sont établis à Boucherville mais leur fils Aaron est retourné auprès de sa famille américaine (*B.S.G.C.F.*, XXI, p. 148).

⁶ Si on ajoute aux réfugiés francophones de Nova Belgica ceux des colonies britanniques qui s'installèrent à Boston (Ma, 1662), Charleston (SC, 1670), New Oxford (Ma, 1683), Narragansett ou French Town (R.I., 1686), Monacan (Va, 1700), Philadelphie (Pa, 1700), Baltimore, Richmond — oubliant les tentatives infructueuses de Beaufort (S.C., 1562), Fort Caroline (Fa, 1564) et Île Sainte-Croix (Me, 1604) — c'est de quelque 400000 immigrants francophones qu'il faut parler avant la fin du XVII^e siècle, et ce sans compter ceux des Acadiens qui furent déportés sur les côtes américaines en 1755, les royalistes qui fuyèrent les Antilles en 1789 et 1791 et les bonapartistes français d'après la défaite de Napoléon qui se sont joints aux communautés existantes.

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK 115

Jacques-René de Brisay, marquis de Denonville⁷ (Chinard, p. 148). Certains de ces réfugiés fondèrent deux ans plus tard, sur la route menant de New York à Boston, une nouvelle Rochelle dont les livres furent tenus en français jusqu'en 1828 (Seacord, p. 7-14). L'un des fondateurs de New Rochelle, sur des terres de la Pointe de Bonnefoy acquises par Jean Hastier et Guillaume Le Conte, était Gabriel Minville qui venait de terminer un mandat comme maire de New York⁸.

En «Nova Belgica», on commença tôt à s'intéresser au théâtre puisqu'il se trouvait un «New Theatre» à New York dès décembre 1732 (Odell, I, p. 11). Mais la pièce *Romeo and Juliet* annoncée au Revenge Meeting House en mars 1730 par la troupe d'amateurs du docteur Joachimus Bertrand fut sûrement donnée en anglais (Rankin, p. 23) et la pantomime *The Adventures of Harlequin and Scaramouch or The Spaniard Trick'd*⁹ produite chez Étienne de Lancy en février 1739 était forcément d'abord gestuelle.

Il y avait dans l'axe Manhatte-Hochelaga une richesse culturelle francophile qui se devait d'avoir un jour un impact sur la vallée du Saint-Laurent et l'histoire du théâtre québécois d'après la conquête nous en donne une démonstration flagrante. Mais cet impact ne fut possible qu'avec la légalisation du protestantisme en Nouvelle-France, ce qui fut, comme on a dit, la revanche des

⁷ Des huit noms de l'adresse à Guillaume III le 16 mai 1690, sept sont français : Jean Barberie, Nicolas Bayard, Élie Boudinot, Gabriel Boyteulx, Étienne de Lancy (qui signe Stephen De Lancey), Gabriel Minville (Minvielle) et Pierre Peiret. D'autres textes sont signés Nicolas Bayard, Benjamin Le Jeune et Pierre de La Noy (Brodhead, p. 652, 684, 687). Une lettre de Pierre Reverdy à l'évêque de Londres le 30 décembre 1690 résume ce que donna la filière française : «Il y a deux cents familles françaises autour de New York» (Chinard, p. 151-152).

⁸Fondation confirmée dans une lettre du pasteur Domine Selyns à la Classis d'Amsterdam en octobre 1688. Parmi les fondateurs : le pasteur Bondet, David Bonrepos, Élie Cothourneau et P. Villepontoux. Michel Houdin, un ancien missionnaire de Nouvelle-France installé à New York avec son épouse en 1744 et nommé pasteur de la Nouvelle Rochelle en 1761, est celui-là même qui accompagna les troupes du Général Wolfe jusqu'à Québec où le général Murray l'avait retenu un an comme informateur (*ibid.*, p. 172-173).

⁹ «To which will be added an Optick», dit l'annonce (*New York Weekly Journal*, 19 février 1739). Voir M^eNamara, p. 7; Casanova, p. 75.

Huguenots (Lacoursière, p. 213; Vaugois, p. 35-36). On comprend dès lors la satisfaction des communautés francophones des colonies britanniques quand elles apprirent les défaites successives de Louisbourg en 1758, de Québec en 1759 et de Montréal en 1760. Le journal d'Ann Ashby, épouse du planteur Huguenot Gabriel Manigault, de Charleston, révèle en date du 28 septembre 1758 des opinions non équivoques sur la chute de Louisbourg (Manigault, p. 131). La défaite de la France offrait une terre d'épanouissement pour les francophones exilés qui vivaient d'écriture, qu'ils aient été dramaturges ou notaires, journalistes ou poètes.

1. La Troupe comédienne.

À la suite du Traité de Paris en 1763 et de la possibilité offerte aux ressortissants français de Nouvelle-France de regagner la Métropole dans des délais de dix-huit mois, la dramaturgie française en Amérique du Nord semblait destinée à une belle mort. Pourtant dès novembre 1765 un Arlequin originaire de Berne, acteur, acrobate et directeur de troupe connu pour ses performances sous le nom de «Monsieur Dominique» à Londres, Bristol et Glasgow de 1742 à 1751, produisit à Québec une troupe avec laquelle il parcourait «cette partie de l'Amérique Septentrionale» et dont on sait qu'elle était formée de Britanniques, de Milanais, de Néerlandais et de Suisses (Highfill, IV, p. 451). Les principaux interprètes étaient une demoiselle Niña et les *sieurs* Colin, Grivois, Silva et Zéliot. Le spectacle annoncé était sous le patronage de villageoises d'une côte voisine — Beaupré? — qui tenaient à se comporter «à l'imitation des Bourgeois de Québec». Elles n'étaient sûrement pas Dames de Sainte-Anne puisqu'elles firent présenter par Dominique, en plus d'une comédie d'un poète local, le *sieur* Lanoux, intitulée *les Fêtes villageoises*¹⁰, un extrait de l'opéra *Vénus et Adonis*, avec des intermèdes d'arias et de ballets tirés des *Matelots hollandais*, des *Noces chinoises* et de *la Soirée villageoise* d'un danseur wallon qui fit carrière à la

¹⁰ Ni le texte ni la musique n'ont été conservés, à moins qu'on ait eu recours à des danses connues.

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK117

Comédie Italienne de Paris, Jean-François de Hesse dit Deshayes¹¹. Le tout se termina par «un grand Bal [et...] toutes sortes de rafraichissements [...] en sorte que Bacchus et Venus s'accordent ensemble à fin que les plaisirs ne soient pas troublés» (*la Gazette de Québec*, 24 octobre 1765)¹².

On peut s'arrêter à l'ouverture morale dont l'organisation de ce spectacle fit preuve. Mais il faut s'arrêter aussi à l'apport culturel francophone qu'il signifie, apport venu de Suisse via l'Angleterre et ses provinces de l'«Amérique Septentrionale», comme disait l'affiche. Cette joyeuse soirée avait été précédée en avril par des «tours d'équilibre» et une pantomime présentés par un dénommé Pierre Chartier dans une auberge de la Basse-Ville dite «À l'enseigne de Québec», rue Saint-Pierre, chez Jean Roy¹³. La pantomime annoncée était *le Festin de pierre*, jouée dans la version d'un autre Arlequin qui s'était joint à la Comédie-Italienne de Paris en 1661, Domenico Biancolelli dit Dominique¹⁴. La version de Molière, *Don Juan ou le Festin de pierre*, dont les personnages étaient empruntés aux Italiens, datait de cent ans au moment de la création québécoise mais elle était sans doute un peu trop littéraire pour ce genre de lieu et de public.

¹¹ Deshayes est né à La Haye en 1705 et s'est joint à la Comédie Italienne en 1734. On connaît la date de la plupart de ses créations: *les Amusements champêtres* (musique de Robert Desbrosses) le 29 novembre 1749, *La Soirée villageoise* (Desbrosses) le 3 juin 1755, *les Matelots hollandais* le 6 janvier 1756, *les Noces chinoises* la même année et *Vénus et Adonis* (Desbrosses) le 19 novembre 1759.

¹² On peut se demander si Colin n'était pas le Collin ou Collins répertorié à Londres en 1771 et dont on avait jusqu'à maintenant établi les débuts nord-américains en 1787 à New York (*D.B.C. III*, p. 394; Odell, I, p. 429). Quant aux arlequinades du sieur Dominique — dont on ne sait ni où ni quand il commença sa tournée américaine — elles suivaient d'un quart de siècle celles d'Henry Holt à Charleston (*The South Carolina Gazette*, 15 février 1735) et à New York (*New York Weekly Journal*, 12 et 19 février 1739), mais précédaient d'autant, dans les mêmes villes, celles des Comédiens Italiens Francisque et Placido — Francisque Dumoulin et Placide Bussart — qui ont fui Paris puis Saint-Domingue lors des révolutions française et dominicaine.

¹³ *La Gazette de Québec*, 11 avril 1765. L'adresse de la rue Saint-Pierre est spécifiée dans un contrat avec deux ingénieurs signé devant le notaire Louet le 12 novembre 1763.

¹⁴ Il s'agit ici de la version qui se termine par *l'air du catalogue* où Arlequin lance dans l'assistance un rouleau dont il retient un bout et qui contient la liste de ses conquêtes; il en fait lecture en s'écriant : «Voyez, Messieurs, si vous n'y trouverez pas l'une de vos parentes!» (Corvin, p. 109).

Encore une fois, qu'il se soit agi de la version de Dominique ou de celle de Molière, on peut s'arrêter à l'ouverture morale signifiée par le spectacle dont il était bien spécifié qu'il était couvert par la «permission» du gouverneur et des magistrats de la ville (*la Gazette de Québec*, 11 avril 1765); car, bien que surtout gestuelle, une version pantomime de *Don Juan* pouvait soulever sa part de préjugés comme en témoigne l'interprétation de John Durang à Philadelphie durant l'hiver 1796-1797¹⁵, version reprise au Québec durant sa tournée de 1797-1798. Mais son apport à la culture francophone est tout aussi remarquable. Malheureusement, s'il y a guère de doute sur l'identification du *sieur* Dominique et sur celle du *Festin de pierre*, il y en a sur celle du directeur de la «Troupe comédienne». Il y a sur le cas de Pierre Chartier quatre hypothèses possibles:

1° Il peut s'agir d'un comédien itinérant, de l'entourage, par exemple, de Joachimus Bertrand et d'Étienne de Lancy. Il serait alors venu de New York par Albany. Il n'y en a aucune trace dans les journaux américains du temps, pas plus d'ailleurs qu'il n'y a d'autres traces de Dominique dans «cette partie de l'Amérique Septentrionale».

2° Il peut s'agir d'un membre de la famille de Gabriel Chartier, maître aubergiste. Ce dernier avait signé en 1750 un contrat de maçonnerie pour une auberge sur le quai du Cul de Sac. Sa veuve, Marie-Jeanne Coutance, a loué l'auberge en 1764 à Pierre Nappier, maître de café, ce qui expliquerait que le spectacle de Chartier en 1765 ait été produit chez Roy. Un inventaire des biens de l'aubergiste fut fait en 1765¹⁶.

¹⁵ Le 17 décembre 1799, alors que John Durang jouait le rôle titre dans *Don Juan, or the Libertine Destroyed* à Philadelphie, le feu d'artifice de la scène finale incendia les maisons voisines. Les dommages ruinèrent Ricketts et l'amènèrent à rentrer en Europe : «It was said that the fire was a judgment on the manager for impiously daring to perform *Don Juan*» (C. Durang, XXXIII, 17 décembre 1854). Ne pas confondre la version de Philadelphie avec celle de Matthew G. Lewis, *The East Indian*, créée à Londres en 1799 (Waldo, p. 110).

¹⁶ Registres des notaires Barolet le 10 janvier 1750, Saillant de Collégien le 20 juin 1754 et Louet les 13 août 1764 et 7 octobre 1765. Ce que nous savons de la famille du couple Chartier/Coutance c'est qu'ils eurent deux fils, Michel, né en 1728 et Gabriel fils, né en 1720. Aucun Pierre.

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK119

3° Il peut s'agir d'un fils non répertorié — parce que né à l'étranger — de Pierre Chartier de Lotbinière. Ce dernier, né en 1686, élève au Séminaire de Québec en 1695, abandonna des études de théologie, se fixa à La Rochelle en 1711 et vendit sa part de la seigneurie à son frère Eustache en 1713. Il pourrait être le Pierre Chartier qui acheta une charge de sous-lieutenant de la Compagnie des Indes en Louisiane en octobre 1717, mais c'est de Bordeaux qu'il écrivit à son frère en 1718 (*D.B.C.*, III, p. 120). S'il eut un fils comédien, on comprend que ce dernier ait eu, comme Molière, des raisons de ne pas étaler ses titres. Il aurait drôlement fait parler de lui en Don Juan avec dans sa parenté canadienne deux marquis, un prieur, un chanoine archidiacre, deux récollets et un prêtre. Mais la famille a déjà fait parler d'elle dans les chaumières¹⁷.

4° Il peut s'agir de Pierre Chartier dit La Victoire qui a épousé Geneviève Vivier dit Rocheleau à Montréal en 1757 (Hare, p. 61). Son acte de mariage révèle qu'il est né à Paris en 1728 et qu'il était simple soldat de la compagnie du Chevalier Louis de Chaptés de La Corne, témoin de ce mariage (*R.A.P.Q.*, 1947, p. 31). Or Chartier dit La Victoire était un transfuge ou un espion ayant quitté la compagnie de Louis du Pont Duchambon de Vergor et abandonné le fort Beauséjour. Il avait par la suite obtenu de réintégrer le fort après avoir informé Vergor et Lacorne de l'attaque imminente de la flotte Britannique. Il a combattu ensuite à la rivière Saint-Jean auprès de Charles Deschamps de Boishébert. On

¹⁷ Un fils d'Eustache, François-Louis, ancien Récollet, fut frappé d'interdit pour ivrognerie et libertinage vers 1756 et vit cet interdit renouvelé en 1772. Il fut nommé aumonier des troupes américaines de Québec par Benedict Arnold le 26 janvier 1776 et aumonier du camp de Bristol près de Philadelphie par le Congrès le 12 août 1776 (avec solde jusqu'en février 1781). Haldimand, craignant un double jeu, refusa par la suite de le laisser rentrer au Québec (*D.B.C.*, IV, p. 153-154; Everest, p. 133).

Un petit-fils d'Eustache, Alain, ayant été fait prisonnier de guerre en 1776 et détenu onze mois à Bristol, épousa une Américaine, Charlotte Munro. Leurs trois filles firent des mariages protestants. Louise épousa Robert Unwin Harwood à la cathédrale Christ Church en décembre 1823. Julie épousa Gaspard Joly, de Genève, à la même cathédrale en décembre 1828. Charlotte avait épousé William Bingham, fils du sénateur et banquier du même nom, de Philadelphie. Voir archives de Christ Church; *BRH*, XL, p. 78 et 98; Trépanier, p. 48 et 166. Portrait d'Alain Chartier de Lotbinière dans Vaugeois, p. 94.

comprend qu'en 1756 il se soit fait recommander auprès du roi en grâce et en grade par le gouverneur Pierre Rigaud, marquis de Vaudreuil-Cavagnal¹⁸. Il reste à savoir si les agents doubles font de bons comédiens — les Grecs, à vrai dire, usaient du même mot pour les deux — et si Murray s'est risqué à lui faire confiance une deuxième fois... car ce Pierre Chartier disparaît des registres après 1757, ce qui tend à démontrer qu'il était de ceux qui sont rentrés en France après la conquête.

Comment départager une solution de l'autre? Par l'identification de l'auteur des *Fêtes villageoises*, peut-être. Qui est en effet le «sieur Lanoux» dont parle l'affiche du spectacle? Si on parle d'un texte ancien, on pense à Zacharie Robutel de Lanoue comme auteur, celui qui était avec Paul Le Moyne de Maricourt lors de l'expédition du chevalier de Troyes à la Baie d'Hudson en 1686¹⁹. Mais l'annonce semble référer à un texte plus récent, d'autant que l'ensemble de la soirée s'inspirait de danses pantomimes de Desbrosses et Deshayes qui dataient d'au plus dix ans. Si bien que *les Fêtes villageoises* étaient probablement une adaptation de *la Soirée villageoise* des mêmes Desbrosses et Deshayes par Joachim Robutel de Lanoue, écuyer, officier d'infanterie et seigneur de Chateauguay²⁰. Ceci ne nous éclaire guère sur l'identité de Pierre

¹⁸ Voir l'acte du mariage (archives de l'église Notre-Dame) et la lettre de Vaudreuil au roi de France (archives des colonies, série E, «Chartier dit La Victoire»).

¹⁹ Les actes notariés donnent La Noue, Lanoue et Lanoux pour désigner le fief de l'Île Saint-Paul (Île-des-Sœurs). Sur les Robutel et ce fief, voir *BRH*, XXXIII, p. 254, et *D.B.C.*, II, p. 607. Il y avait René-Louis Chartier de Lotbinière avec Maricourt lors de la défense de Québec contre la flotte de William Phips en 1690.

²⁰ Zacharie a épousé Catherine, fille de Jacques Le Moyne de Longueuil, et acheté en 1664 à ses neveux la seigneurie de Chateauguay. Ce qu'on sait de son fils Joachim, auteur présumé des *Fêtes villageoises*, c'est que: 1- il est né à Bellevue le 6 juin 1705; 2- il hérita de la seigneurie en propriété indivise avec ses frères et sa sœur; 3- son frère Zacharie est né en 1694; 4- son frère Claude-Charles est né en 1696 et décédé en 1720; 5- il érigea la paroisse de Saint-Joachim en 1727; 6- le nom de son frère Thomas, né en 1702, apparaît avec le sien et celui de sa sœur sur les actes notariés de 1752; 7- il était à la guerre quand sa sœur, résidente de Montréal, signa, en leurs deux noms seulement, les actes de concession de 1752 à 1759 (notaire Danré de Blanzly, du 21 juin 1752 au 8 octobre 1759).

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK¹²¹

Chartier mais nous en apprend un peu sur la culture de certains jeunes seigneurs dont deux, Amable de Bonne et François Vassal de Monviel furent par la suite directement mêlés au théâtre.

2. La garnison du fort Saint-Jean.

Les premiers Molière à Montréal ont été présentés le 12 février 1774. La mise en scène, dans la salle²¹ du Notaire Antoine Foucher, sur la Place d'Armes²², était assumée par le capitaine Edward Williams. On connaît un des acteurs, l'avocat militaire Charles Thomas. On connaît aussi le producteur, le négociant Jacob Jordan, de même que le décorateur et costumier, un soldat à la retraite du nom de Jean-Baptiste Tison. La troupe présenta *le Bourgeois gentilhomme* et *le Médecin malgré lui*, si tant est qu'un reçu retrouvé référerait aux textes du dramaturge français et non à une version pantomime: «ouvrage faite pour Le teatre due a tison par Mesieur Le directeur Cavoir 2 Soirée du bourgeois Et Medisint». On a repris *le Bourgeois* et une autre pièce le 19 février. C'est un deuxième reçu en date du 24 du même mois qui nous en informe: «Lebourgeois Et M^e boune».

Mais qui étaient ces gens de théâtre? Le groupe est disparaté. Williams était officier de l'armée britannique. Thomas également, mais avec ceci de particulier qu'il était venu avec un régiment prussien pour combattre les armées

²¹ Il s'agit bel et bien d'un théâtre. Un reçu retrouvé au Château Ramezay, signé par Foucher, parle de 66£ du mois d'août et de 33£ des quinze premiers jours de septembre, «pour Loyer de La maison du théâtre», cette dernière expression étant la traduction de *play house* (BRH, XXIII, p. 373-376).

²² Dans un édifice qui devint le Café Dillon, angle sud-ouest de la Place d'Armes et de la rue Saint-Jacques. Richard Dillon, ancien valet de Carleton, avait d'abord acheté, le 23 décembre 1789, les jardins Vauxhall construits en 1781 par John Franks au nord du Square Victoria. Le Vauxhall avait été saisi pour dettes en 1788. Voir Massicotte, 1928, p. 48-51 et BRH, XXIII, p. 373-376; également Trépanier, p. 81-83.

américaines²³. Tison était resté au pays après la défaite de son armée et gagnait sa vie comme perruquier²⁴. Jordan, né en Angleterre, était venu faire fortune à vingt ans, en 1661, dans cette colonie où il allait un jour acheter une seigneurie et se faire élire député; c'est lui qui réglait les notes de la troupe²⁵. Foucher était originaire de Bourges, dans le Berry; sous le régime français, il avait été nommé notaire de la rive sud du gouvernement de Montréal, avec résidence à Verchères en 1746, puis son pouvoir avait été étendu à la rive nord en 1749 et à Montréal en 1751. Profitant de ce que durant les vingt premières années du régime anglais une même personne pouvait cumuler les deux fonctions, il avait obtenu en 1773 d'être avocat en plus d'être notaire. La pièce *Maître Bonne* était sans doute une farce sur les déboires d'un clerc dont le nom pouvait être une allusion à la famille de Louis de Bonne de Missègle, capitaine de l'armée française tué en 1760 à Québec, qui prétendait descendre du connétable François de Bonne, duc de Lesdiguières, ce qui attirait les quolibets des compatriotes parce qu'il était sans le sou et devait tout à la protection du gouverneur. Son fils, qui devint avocat et juge, combattit les positions admises par Foucher sur cette réforme qui permettait d'être avocat-notaire [*lawyer*].

²³ Il faisait partie du régiment du duc Charles Guillaume Ferdinand de Brunswick qui combattit pour George III, ce dernier étant roi de Hanovre en plus d'être roi de Grande-Bretagne. Admis au barreau du Québec en 1783, il devint protonotaire des Trois-Rivières (*BRH*, XLV, n° 8, p. 249).

²⁴ Il est mentionné au second terrier de Montréal en 1763 pour une propriété de la rue Saint-François-Xavier vendue en 1796 (lot 176). Sa fille Marie-Anne épousa Fleury Mesplet en 1790 (*B.R.H.* XXIII, p. 373-376).

²⁵ Foucher en fait mention deux fois sur des reçus datés de septembre 1774 et septembre 1776. Jordan obtint d'importants contrats de fournitures militaires, dont ceux de l'expédition de Burgoyne. Il obtint en 1776 le poste de trésorier payeur général adjoint et devint banquier. Il acheta la seigneurie de Terrebonne de Pierre Margane de Lavaltrie en 1784. Il fut élu député au Parlement de 1792 où il refusa le poste de président de l'Assemblée. Marié en 1767 à Ann Livingston, il s'est remarié en 1792 à une francophone, Marie-Anne Raby. Il est décédé en 1796. Voir *D.B.C.*, IV, p. 434-436; *BRH*, XXIII, p. 375; Vaugeois, p. 123 et 130.

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK¹²³

Foucher et Williams²⁶ allaient se retrouver en 1775 au fort Saint-Jean à lutter contre l'invasion américaine. Les défenseurs de Saint-Jean durent capituler devant Richard Montgomery mais firent la preuve par leur résistance spontanée que l'adhésion des *Canadiens* au Congrès était loin d'être acquise. Foucher fut relâché à cause de son âge, mais les autres furent emprisonnés à Boston. On retient les noms de ceux qui, outre Foucher et Williams, furent mêlés de près ou de loin au théâtre: Jean André, Pierre-Amable Boucher de Boucherville, Luc de Chaptas de La Corne, Alain Chartier de Lotbinière, Antoine Juchereau Duchesnay de Fossambault, Georges-Hyppolite Le Comte Dupré, Dominique-Emmanuel Le Moyne de Longueuil, Samuel Mackay père, François-Marie Picoté de Belestre, Charles-Roch Quinson de Saint-Ours et Louis-Antoine d'Irumberry de Salaberry²⁷. André, Lacorne, Lotbinière et Mackay devaient rejoindre le major-général John Burgoyne dans la campagne du Lac Champlain en 1777, mais les trois derniers eurent du mal à se décharger d'un blâme pour l'échec de Burgoyne à Saratoga.

Fils adoptif du seigneur Le Moyne de Longueuil, Amable de Bonne²⁸ fut

²⁶ Le journal de Jean André et celui d'Antoine Foucher nous apprennent que Williams était à Saint-Jean capitaine de l'artillerie. Selon Foucher, il participa, en compagnie d'André, aux pourparlers de reddition : «Ce matin Mr Williams est allé au camp ennemi avec des propositions de capitulation et est revenu trois heures après. Nous ignorons la réussite de son voyage, ce qu'il y a de certain c'est que M. André, lieutenant du 7^e Régiment, est allé à la barque ennemie avec une passe de Mr Montgomery» (Foucher, p. 210). Voir *BRH*, XV, p. 108-109; Doughty, p. 26; Massicotte, 1932, p. 113-114.

²⁷Listes partielles et complémentaires : André, p. 14-21; Foucher, p. 212; *B.R.H.*, XII, p. 315-317; *R.A.P.Q.*, 1947, p. 31-33. Vue du fort en 1784 d'après James Peachy dans Vaugeois, p. 25.

²⁸ Né à Montréal le 25 novembre 1758, il eut une jeunesse mouvementée. Il épousa en 1781 la sœur de son ami le marquis Alain Chartier de Lotbinière. Elle le laissa l'année suivante pour passer aux États-Unis avec un deuxième de ses amis, Charles-Roch Quinson de Saint-Ours, qui revint sans avoir traversé la frontière. Elle en épousa un troisième, Samuel Mackay fils, qui s'installa à Williamstown avec elle et fit carrière comme professeur de français au Williams College. Bonne eut avec la fille d'un quatrième de ses amis, Georges-Hyppolite Le Comte Dupré, une affaire que le père fit régler devant un notaire et le procureur général.

sous-lieutenant en 1777 dans l'armée de Burgoyne et retenu onze mois dans la prison des officiers à Bristol, un faubourg de Philadelphie. Le seigneur de Longueuil y fut retenu aussi, près de deux ans, de même que celui de Fossambault et Picoté de Belestre (Vaugeois, p. 94 et 141-142). Bonne devait sûrement à ses mois de prison l'apprentissage qui l'amena à participer à l'incorporation d'une troupe. Qu'on en juge par la description des activités théâtrales des prisonniers donnée par le biographe du major André:

Durant toute la guerre, la distraction favorite de l'armée britannique était le théâtre amateur [...]. En 1779-1780 les prisonniers de Saratoga, détenus à Charlottesville, construisirent leur propre théâtre. À Philadelphie, les officiers royaux eurent plus de chance et en trouvèrent un à leur disposition. Dans la partie sud de South Street (de façon à se trouver en dehors des limites de la ville où on s'opposait au théâtre), près de la 4^e avenue, se trouvait un bâtiment de bois immense, affreux et en mauvais état, la troisième des salles qui aient été ouvertes à l'intérieur ou à l'extérieur du périmètre de Philadelphie. Il avait été construit en 1760 et se trouvait depuis longtemps à l'abandon [à cause des interdits des temps de guerre. Jean] André et Olivier de Lancy [...] se mirent à l'œuvre pour préparer la scène et les décors nécessaires. La rapidité d'André au pinceau était bien connue. Pour l'occasion il

Bonne devint avocat en 1780 et signa en 1784, avec son beau-frère Alain Chartier de Lotbinière, son père adoptif le baron Dominique-Emmanuel Le Moyne de Longueuil et René-Amable Boucher de Boucherville, un manifeste contre-réformiste dont le sujet fut débattu à Londres en 1788, ce qui les mit en opposition avec Carleton. Leur fidélité à Burgoyne à qui Londres avait confié des pouvoirs militaires retirés à Carleton n'avait sûrement pas aidé à les rapprocher. Carleton avait déjà échoué une première fois en 1774 dans sa tentative de remplacer le Code français par la *Common Law* et les clercs catholiques par des clercs calvinistes ou huguenots qui, tout en étant francophones, acceptaient le Serment du Test et avaient une formation britannique. D'où la réaction initiale de Bonne qui fut souvent pris à partie, jusque sur scène (Doucet, p. 89-90). Il fut député au premier Parlement de Québec en 1792 et le demeura jusqu'en 1810. Il devint également en 1794 juge de la Cour des plaids communs, juge de la Cour du banc du roi puis membre du Conseil exécutif. L'acte de sa sépulture, en 1816, fut contresigné par ses amis Joseph-François Perrault et Louis-Antoine d'Irumberry de Salaberry. Voir *BRH*, L, p. 24; *D.B.C.*, V, p. 253-259; Vaugeois, p. 120-121 et 152-153.

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK¹²⁵

obtint des effets qui auraient pu se comparer aux travaux de Hogarth, de Louthembourg ou même de Stanfield [...].

Le 24 décembre 1777, les préparatifs étaient suffisamment avancés pour décider de la pièce qui devait être la première à l'affiche [...]. Le 14 janvier, pour le bénéfice des veuves et des orphelins, on présenta les comédies *No One's Enemy but his Own* et *The Deuce is in Him*. Les rôles étaient tenus par des officiers de l'armée et de la marine [...]. La salle s'ouvrait pour toute une saison²⁹.

Cette saison théâtrale allait comprendre quatre versions d'œuvres françaises que Bonne et ses compatriotes durent voir ou même contribuer à interpréter: *The Citizen*, traduction d'Arthur Murphy pour *la Fausse Agnès ou le Poète campagnard* de Destouches; *The Inconstant*, tiré de *l'Inconstant*, canevas de la Comédie-Italienne de Paris; *The Liar*, d'après *le menteur* de Pierre Corneille; *The Mock Doctor*, ballet-drame en un acte d'Henry Fielding à partir du *Médecin malgré lui* de Molière³⁰. De ce théâtre de garnison de l'époque il existe une autre description qui donne une idée des intérêts en même temps que de la façon d'opérer et de la relative liberté d'action des officiers britanniques à Bristol:

²⁹ Winthrop, p. 152-155. Ce dernier tire son information du récit de Charles Durang : «With that love for the fine arts, that seems to be the leading characteristic of well bred military men of all nations, the British officers took possession of the old South street theatre, furbished it up, and gave a series of dramatic representations in it [...]. Thus did these gay chevaliers resolve themselves into a *corps dramatique*. There were several artists amongst them [...]. Major Andre was very talented in drawing and painting [...]. Captain Delancy was also a very excellent artist. They added some very useful and beautiful scenes to the old stock. One scene from the brush of Andre [...] was a landscape, presenting a distant Champagne country» (Chs. Durang, X, 9 July 1854). Sur le théâtre en bois rond de Charlottesville, en Virginie, voir texte et illustration dans M'Namara, p. 71.

³⁰ Waldo, p. 105-106 et 142. Les autres pièces de la saison par lesquelles Bonne, Chartier de Lotbinière, Lacome et Mackay furent initiés au théâtre furent *A Trip to Scotland*, *Constant Couple*, *Douglas, Duke and No Duke*, *King Henry IV*, *Lethe or Æsop in the shades*, *The Minor* et *The Wonder*.

Plusieurs épouses de soldats se rendaient utiles aux officiers sur la scène [...]. Elles et les officiers se tenaient dans les parages du théâtre toute la journée. Quand venait l'heure de la répétition, on se précipitait dans la cour près de l'entrée des artistes.

Le major André [...] était très actif, sautant partout et ne perdant jamais sa bonne humeur [...]. On n'en parlait pas comme d'un bon acteur, mais on disait volontiers du capitaine de Lancy qu'il était un acteur et un peintre d'une très grande supériorité [...]. Les textes étaient très rares. Les officiers avaient l'habitude de s'asseoir en rond autour d'une table sur la scène, tâchant de transcrire leur rôle à partir d'un seul texte [...]. Une personne prenait le texte un moment, ensuite une autre l'attrapait pour une minute, et ainsi de suite (C. Durang, XII, 23 juillet 1854).

Si on doute des intérêts auquel répondait le théâtre de garnison, qu'on songe au fait que l'armée britannique, en rentrant de sa victoire sur Montréal en 1760, s'est offert à Albany deux représentations théâtrales, *The Beaux' Stratagem* et *The Recruiting Officer*, interprétées par des officiers. Le pasteur néerlandais Theodorus Freylinghausen, qui prôna de ne pas s'y présenter, trouva à sa porte des chaussures et un bâton de marche. Il comprit le message, prit le premier bateau pour la Hollande et passa par dessus bord au cours du voyage sans qu'on puisse établir si c'était par accident ou par désespoir. L'historien américain qui rapporte l'événement se préoccupe surtout de l'amertume de la seconde partie de l'anecdote³¹. Un Québécois trouvera sans doute amer également d'apprendre que des festivités théâtrales ont célébré la défaite française si tôt et si près.

³¹ Phelps, qui raconte ce fait (p. 16-18), cite les *Memoirs on an American Lady* de madame Grant.

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK¹²⁷

Le cas de Jean André, décorateur et topographe professionnel (P. Lambert, p. 39), est assez particulier. Né à Londres en 1750 d'un père suisse³² et calviniste francophone et d'une mère huguenote d'origine française du nom de Girardot, il était arrivé à Québec avec Carleton en septembre 1774 ou un peu avant lui. Il fut envoyé à Philadelphie où le Congrès était réuni; il s'y trouvait à la fin de septembre de la même année. Il était également au fort Saint-Jean en 1775. Dans la confusion qui avait amené certains de ses anciens amis de Londres, comme Montgomery, à passer de la Couronne britannique au Congrès américain, il fit mine d'endosser les positions du Congrès mais suivit plutôt la voie de Benedict Arnold. Il tenta un second retour au fort Saint-Jean quand il se fit arrêter près d'Albany en possession de documents secrets. Il fut jugé par la cour martiale américaine et exécuté en 1780³³. Londres réclama sa dépouille et lui fit des funérailles de héros. Il fut inhumé dans la cathédrale de Westminster.

Ses décors de 1778 pour *Meschinanza*, un pageant écrit par le général John Burgoyne³⁴ en l'honneur de Lord Howe rappelé en Angleterre (Lacy, p. 17),

³² Nous ignorons s'il y a un lien entre le père du scénographe Jean André qui nous concerne et cet autre scénographe Jean André, né en 1662, à qui on doit une fresque de l'Opéra de Paris achevée en 1733, *l'Empire de l'amour*. Ce dernier avait étudié à Rome auprès de Carlo Maratti et fit partie de l'école de G. N. Servandoni en France (Lacy, p. 17).

³³ Siégeaient à cette cour martiale ses amis Knox, Lafayette et St. Clair (Winthrop, p. 1-7, 44-45, 152-159, 348). John Durang raconte que, sur le chemin de son retour de Montréal, il fit un détour pour voir le lieu où «John» André fut capturé (J. Durang, p. 93).

³⁴ Né dans le Bedfordshire en 1722. Il acheta une commission de lieutenant dans l'armée britannique mais la revendit et partit en 1747 pour la France où il vécut quelques années. Il racheta des commissions de capitaine en 1756 et de lieutenant-colonel l'année suivante, participant à des raids sur la côte française. En marge d'une vie militaire fort active, il se fit connaître comme dramaturge, faisant jouer sa pièce *Maid of the Oaks* à Londres en 1775 par David Garrick (David de la Garrigue, du nom de ses grands-parents français).

Burgoyne fut nommé à Boston au début de la révolution américaine puis rentra à Londres en novembre 1775. Il s'embarqua pour Québec en mars 1776 afin de défendre Carleton assiégé par Arnold, rentra à Londres en novembre pour revenir à Québec en mai 1777 avec mission de prendre Albany avec Barrymore Matthew Saint-Léger. Il regroupa l'armée au fort Saint-Jean, prit le fort Ticonderoga mais fut défait à Saratoga le 17 octobre. Il passa l'hiver en résidence surveillée à

sont restés célèbres. Certains historiens américains le considèrent comme le premier créateur de pageant en Amérique (Bordman, p. 20). Son histoire a fait l'objet d'au moins trois mélodrames. Il n'a pas laissé de traces comme décorateur au Québec, ce qui est dommage, mais de tous les décorateurs qui ont vécu au Québec il est probablement le plus politiquement célèbre et le plus controversé. Quant à son assistant de Philadelphie, le capitaine Olivier de Lancy, qui devint général de l'armée britannique, on lui doit d'autres décors, notamment ceux de *Tom Thumb* à New York en 1777, ceux de *Wild Oats* et de *Catherine and Petruchio* en 1813 au théâtre de Kingston en Jamaïque (Lacy, p. 171).

3. Les Jeunes Messieurs.

On associe parfois la renaissance du théâtre français au Québec à des officiers britanniques comme Thomas et Williams qui auraient joué en français pour un auditoire anglophone (Doucette, p. 48-49). C'est pour le moins paradoxal. En réalité, mise à part la possibilité de versions en pantomime, un officier britannique comme le gouverneur Frederick Haldimand — qui accorda en 1780 au brigadier-général Allan MacLean (*D.B.C.*, IV, p. 543-544) le droit d'installer une troupe, les «Jeunes Messieurs canadiens», pour monter *les Fourberies de Scapin* de Molière dans le vestibule, ou narthex, de l'église abandonnée des Jésuites³⁵ — était non pas Anglais mais Vaudois francophone de la région de Lausanne où il est né et décédé.

Albany et à Boston, son armée étant détenue à Charlottesville en Virginie et les officiers à Bristol (faubourg de Philadelphie).

Rentré en Angleterre en 1778, il écrivit deux livrets d'opéra comique et, en 1786, *The Heiress*, adaptation d'un drame de Diderot intitulé *Le Père de famille* (Burgoyne, 1807; Waldo, p. 150-152; Halpenny, vol. V, p. 123-125). Il avait monté avec sa garnison *Zara*, une adaptation du *Zaire* de Voltaire, au Faneuil Hall de Boston en novembre 1775 alors qu'il tenait la ville. Sa pièce *Meschinanza* fut produite par les Howe's Thespians de l'armée britannique en janvier 1778 (*Massachusetts Gazette and Boston Weekly News-Letter*, 30 novembre et 14 décembre 1775; Waldo, p. 123 et 126).

³⁵ Massicotte, 1933, p. 5. Sur l'utilisation d'un vestibule roman à des fins théâtrales, voir Brockett, p. 94-95.

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK¹²⁹

Haldimand est loin d'être le seul Calviniste ou Huguenot à s'être procuré une commission dans l'armée britannique. On pourrait citer le gouverneur général George Prévost né au New Jersey, fils de l'officier Augustin Prévost qui combattit du côté des Britanniques à Québec en 1759³⁶; George avait combattu les bonapartistes des Antilles (*D.B.C.*, V, p. 762-764). Et tant d'autres, gouverneurs de villes, membres du Conseil ou secrétaires: Guerout, Masères, Mathurin et Mounier à Québec; Cramahé, Du Calvet et Dupré à Montréal; Bruyères, De Mestral et Lévesque aux Trois-Rivières; André et Saint-Léger à Saint-Jean. Deux régiments suisses, un de Berne et un de Neuchatel, quelque 2500 hommes au total, ont été engagés par les Britanniques durant la guerre du Canada contre les États-Unis en 1812 (Malchelosse, p. 282-296).

La fondation de la première troupe professionnelle francophone du Québec, Les Jeunes Messieurs canadiens, est le fait d'un groupe de jeunes gens qui faisaient pour quelques-uns partie de la milice urbaine ou de l'armée qui avaient presque tous en commun d'arriver de l'étranger. Sur la question de la culture française, ils partagent les mêmes positions défensives, qu'il s'agisse de langue ou de lois. Leur histoire est importante pour comprendre ce que fut au Québec la résistance culturelle française.

Le directeur était le capitaine Joseph Quesnel, originaire de France. Son navire avait été arraisonné par les Britanniques en 1779 (*BRH*, V, p. 770-773) pendant qu'il faisait voile de Saint-Malo à New York chargé d'armes pour

³⁶ «En novembre 1755 [...] Jacques Prévost, ancien officier suisse de l'armée française, proposa au gouvernement de l'armée britannique de former un régiment qui regrouperait une partie des nombreux soldats de diverses origines qui avaient déserté leur armée pour se réfugier en Allemagne [...]. Prévost reçut du roi l'autorisation provisoire de pressentir de bons officiers protestants d'origine suisse et allemande d'autres armées. Dès mars 1756, quelque 90 officiers et sous-officiers, dont Haldimand, Bouquet, Samuel Johannes Holland et le frère de Prévost, Augustin, avaient accepté de passer à l'armée britannique, où ils seraient rejoints par d'autres, dont Conrad Guky et Frederick Wallet des Barres [...]. L'unité, qui reçut le nom de Royal Americans (60^e d'infanterie) fut officiellement reconnue en mars 1756» (*D.B.C.*, V, p. 977). C'est précisément le «60th Regiment, Royal American Grenadiers» qui est cité pour la collaboration de ses musiciens aux spectacles de John Durang (J. Durang, p. 68).

l'armée américaine. Écrivain et musicien, Quesnel composa en 1789 le premier opéra au Canada³⁷, *Colas et Colinette*, créé à Montréal en le 14 janvier 1790 et édité à Québec en 1808. Sa troupe offrit aussi *Jérôme Pointu* de Beaunoir et *les Folies amoureuses* de Jean-François Régnard le 4 février, *le Légataire universel* du même Régnard et *Colas et Colinette* le 9 du même mois (*la Gazette de Montréal*, 11 février 1790). Ses expériences de 1780 aussi bien que celles qui suivirent la signature d'un contrat comme «théâtre de société» le 11 novembre 1789, lui valurent la collaboration de plusieurs personnes³⁸.

Les sociétaires de 1789, outre Amable de Bonne et Joseph Quesnel, sont deux musiciens et décorateurs professionnels, Jean-Louis Foureux dit Champagne³⁹ et Louis Dulongpré⁴⁰, l'imprimeur et journaliste Jacques-Clément

³⁷ On prétend parfois que c'est la première en Amérique du Nord, mais Royall Tyler fit produire son opéra *May Day in Town, or New York in an Uproar* en 1787. Ce texte de Tyler est perdu (*BRH*, XXXI, p. 492; Bordman, p. 419), mais on sait que certains airs étaient empruntés à des œuvres connues (Odell, I, p. 259).

³⁸ Burger, p. 155-156. Une lettre du grand-vicaire de Montréal à son évêque nomme quelques acteurs : «Monsieur Dézéri, dont vous connoissez le zèle, ayant appris qu'un certain nombre de gens oisifs de la ville se sont décidés a faire une souscription pour représenter des comédies la nuit, où il y a des hommes et garçons habillés en femmes et filles, ces spectacles doivent dit-on durer tout l'hyver, M^r le Curé a cru devoir représenter dans un sermon a son auditoire combien ces assemblées étoient dangereuses, et toujours prohibées par l'Église; il a peut-être passé les bornes et la modération en disant qu'on refuseroit les sacrements à ceux qui y auroient assisté, les prêtres ne pouvant les absoudre, et ce qu'il y avoit de plus scandaleux, est que les plus considérés et les plus notables de la ville, avoient été les premiers a souscrire, et par leur exemple avoient entraîné les autres. En conséquence, à l'isçu de la grande Messe Messieurs Debonne, Delisle le jeune secrétaire de la fabrique, Quenelle marchand, Vassal de Boucherville, et un nommé Herse, acteurs, sont venus trouver M^r le Curé pour l'invectiver et blâmer sa conduite [...]» (Gabriel-Jean Brassier, Archives de la chancellerie de Montréal, 901.02; 789-6; résumé dans *R.A.P.Q.*, 1947, p. 114).

³⁹ Foureux dit Champagne est né en août 1745. Son père, Louis, décédé en avril 1789, est surtout connu pour avoir construit la chapelle des Récollets en 1759 et pour avoir été titulaire des orgues de Notre-Dame à compter de 1760. On lui doit certains retables (*D.B.C.*, IV, p. 293).

Le fils avait remplacé le père à l'orgue mais fut remercié le 25 novembre 1789 parce qu'il avait été vu chez les Jeunes Messieurs dont il faisait partie : «il vouloit professer deux métiers incompatibles» (Brassier, *op. cit.*). L'allusion aux «métiers incompatibles» implique qu'il participait à la répétition de *Colas et Colinette* que Quesnel venait de terminer. L'affaire s'envenima : «Je crains

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK¹³¹

Herse⁴¹, l'officier et fils de seigneur François Vassal de Monviel⁴², le notaire

qu'hier — dimanche — l'orgue n'ait été cause de quelque scandale», écrit l'évêque (Laflamme, p. 87). On rengagea l'organiste jusqu'en 1792 mais en temps partagé avec le musicien Guillaume Moreau Mechtler venu avec la troupe Allen & Moore mais ayant depuis, déclara-t-il publiquement, «complètement abandonné le théâtre» (*la Gazette de Québec*, 12 juillet 1787; voir *B.R.H.*, XXV, p. 245; *D.B.C.*, VI, p. 550).

⁴⁰ Dulongpré, né à Paris le 16 avril 1759, vint en Amérique avec l'escadron du vice-amiral Jean-Baptiste comte d'Estaing en 1778. Attaqués par les Britanniques devant Newport (R.I.), les Français firent voile vers les Antilles d'où Dulongpré partit rejoindre les troupes du Comte de Rochambeau aux États-Unis. Il travaillait à Albany avant de venir à Montréal où il dû se joindre dès 1784 à l'atelier de l'architecte, orfèvre, sculpteur et musicien Louis Foureux dit Champagne, qui se trouvait depuis 1744 sur la rue Notre-Dame, face au couvent des Récollets (lot n° 28). Les fils de ce dernier, Pierre et Jean-Louis, le choisirent comme parrain d'un de leurs enfants, en mai et en décembre 1785 (archives de Notre-Dame). Dulongpré ouvrit en octobre 1887 une école de danse, de musique et de théâtre. Ce fut d'abord au 24 rue Saint-Paul puis dans le Faubourg Québec — rue Campeau, aujourd'hui Saint-André, entre Viger et Lagachetière, côté est — où il bâtit une scène et peignit des décors pour les Jeunes Messieurs (*D.B.C.*, VII, p. 276-278; *BRH*, XXVI, p. 149). On lui doit des portraits, dont un de Perrault (Casgrain, p. 2) et un de lui-même (Derome, p. 50). Il offre sa maison de la rue Campeau à louer en 1816 (*The Montreal Herald*, 9 novembre 1816).

⁴¹ Herse était un imprimeur français engagé à Philadelphie par Fleury Mesplet en 1776. Ils étaient venus tous deux avec la délégation de Benjamin Franklin, rejoindre les généraux américains Benedict Arnold et Richard Montgomery qui avaient conquis une partie du Québec en 1775. Après la mort de Montgomery, les Américains se retirèrent mais Herse et Mesplet décidèrent de rester, puis de s'adjoindre Alexandre Pochard, autre Français de Philadelphie. Herse devint procureur en 1785 et garde des sceaux de l'ordre maçonnique des Frères du Canada en 1790 (De Lagrave, p. 65; *D.B.C.*, V, p. 577; *BRH*, XXX, p. 219 et 239 et XXXV, p. 220).

⁴² François Vassal de Monviel était fils du chevalier Germain Vassal de Monviel marié à Boucherville en 1758 à Charlotte Boucher de la Bruère. Il naquit à Boucherville en 1759 et perdit son père en 1760 durant la guerre contre les Britanniques. Sa mère épousa en secondes noces Pierre-René Boucher de la Bruère, seigneur de Montarville. En 1785, François se rendit en France pour une question d'héritage. Dans une lettre datée de Bordeaux le 18 mai de la même année il présente un mémoire en vue d'être admis chez les cadets de Gascogne dans les colonies de France, ce qui lui fut refusé parce qu'il avait plus de vingt ans.

Ce mémoire — écrit à la troisième personne — illustre à sa façon le combat des Jeunes Messieurs pour les institutions françaises : «Dans le voyage il a été à portée de connaître sa famille, de voir que tous les siens sont employés au service du roy de France, que ses ayeux ont presque tous finis leurs vie au service de leurs prince [...]. Dès le moment il a désiré être employés au service du roy de France qu'il regarde comme son maître naturell [...]. Il sollicite avec d'autant plus

Jean-Guillaume De Lisle⁴³, l'avocat François-Roch Rolland⁴⁴ et un jeune clerc de notaire, Joseph-François Perrault⁴⁵.

d'ardeur cette place que l'état de sa fortune ne lui permettant pas de vivre en France, il seroit forcé s'il ne l'obtenoit pas de retourner en Canada et de servir une puissance ennemie naturelle de son roi» (France, Archives de la Marine, série 7, personnel individuel; ANQ, microfilm 4901).

Il devint officier de l'armée britannique en 1776 et juge de paix en 1813 (*DBC*, VII, p. 957-959).

⁴³ De Lisle était fils de Jean De Lisle de la Cailleterie, de Nantes, qui était parmi les réfugiés huguenots de New York où Jean-Guillaume est né en 1757. Installé à Québec en 1764, le père reçut une commission de notaire et d'arpenteur signée de Carleton en 1768 et fut au rang des délégués chargés de présenter à Londres en 1783 la supplique concernant le droit canadien. Il fut député au Parlement de 1792.

Le fils fut instruit au Collège Saint-Raphaël dont il contribua par la suite à réformer la direction et le programme. Il obtint une commission de notaire à Montréal en 1787 et dans toute la province en 1792. Il avait été intronisé Maître de l'ordre maçonnique des Frères du Canada en 1790 (*Massicotte*, 1928, p. 44; *D.B.C.*, V, p. 265-267; *BRH*, XXV, p. 175-178; Trépanier, p. 26).

⁴⁴ Jusqu'ici confondu par les généalogistes avec la lignée de François Plet Lenoir-Rolland. L'acte de mariage de François-Roch Rolland à Angélique Boisseau (Saint-Eustache, 9 août 1779, avec bans à Laprairie et à Saint-Eustache) nous apprend qu'il était «fils du Sieur Jacques Rolland, négociant, et de Dame Anne Maïtay [...], de la Couharde, annexe de Saint-Martin, dans l'isle de Ré, diocèse de La Rochelle». Quant à l'épouse, elle était «fille du Sieur Nicolas Gaspard Boisseau, Écuyer, Greffier de la Cour des Plaidoyers Communs et dépositaire des archives du District de Québec, et de Dame Thérèse Couillard». Elle était également nièce du Seigneur des Mille-Iles, Eustache Lambert Dumont qui, avec son fils, lui servit de témoin. Les témoins de l'époux étaient son cousin Pierre Bouthillier, négociant de Montréal, et André Lemer Saint-Germain, ce qui peut être une piste à exploiter pour le mieux connaître. Rolland a sûrement contribué à véhiculer les idées réformistes de Perrault à Saint-Eustache. Chose certaine, Dumont fils patronna l'ouverture d'une école privée pour jeunes filles qui, notamment, offrit des représentations théâtrales en 1821 et en 1827 (*Burger*, p. 65-66).

Rolland était venu soit comme officier de l'armée britannique affecté au fort de Laprairie, soit comme négociant de Laprairie, ville reliée par traversier à Montréal et par route à Saint-Jean où se rendaient les navires de New York et d'Albany (il existe un récit sur l'équipée du Cirque Ricketts le long de cet itinéraire en 1797 dans *J. Durang*, p. 47-67). Le fait est que Rolland signa avec De Lisle et Quesnel une requête pour un bureau de douanes à Montréal (*la Gazette de Québec*, 28 octobre 1790). Mais le deuxième terrier révèle qu'il était avocat quand il acheta un terrain en face de l'église des Jésuites le 25 août 1809 (lots n° 318 et 318a).

⁴⁵ Perrault, né à Québec, vivait depuis 1772 à la Nouvelle-Orléans, à Saint-Louis puis au Détroit. Clerc de l'avocat Pierre Mézières en 1790, il devient protonotaire en 1795. On lui doit des ouvrages sur le droit britannique dont le premier fut publié par Mesplet. Il fut député de Huntingdon de 1796

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK133

La troupe a fonctionné de façon intermittente durant plus de trente-cinq ans, soit de 1780 à 1817 (Burger, p. 152), avec régulièrement de nouveaux sociétaires, surtout durant l'année des premières élections législatives où plusieurs se sont personnellement impliqués; il y a par exemple cette sollicitation parue dans *la Gazette de Québec*, le 16 février 1792. Elle reçut par ailleurs, durant sa période la plus difficile, un appui moral courageux de la part de Fleury Mesplet contre les attaques de partisans du clergé⁴⁶. Son journal n'hésitait pas à couvrir les polémiques, notamment quand le supérieur des Récollets, indigné de ce que les musiciens interprétaient dans sa chapelle pour la Saint-Antoine, crut bon de les mettre à la porte et de dénoncer en chaire *Colas et Colinette*, ce qui implique que ces musiciens étaient associés aux Jeunes Messieurs et se nommaient probablement Dulongpré, Foureur dit Champagne et Quesnel⁴⁷.

Les fonctions officielles des membres fondateurs amenèrent la troupe à se déplacer vers Québec et à recruter des acteurs plus jeunes comme Charles-Michel d'Irumberry de Salaberry, Michel-Flavien Sauvageau et François Romain. À Québec, les Jeunes Messieurs présentèrent en 1791, dans la Halle des Francs-Maçons, à l'étage de la taverne⁴⁸ de John Franks, au 2 rue Buade, à l'enseigne du

à 1804 et tint des positions courageuses sur l'enseignement obligatoire. Il ouvrit même sa propre école. Il fonda la loge des Frères Canadiens à Québec en 1816 et occupa trois postes dans la Grande Loge Provinciale du Bas-Canada, dont celui de grand-maître en 1820 (*BRH*, VII, p. 273 et 365; *D.B.C.*, VII, p. 744-747).

⁴⁶ Il faut dire que Mesplet a plusieurs liens avec eux : son associé fait partie de la troupe depuis 1789, il a publié les premiers ouvrages de Perrault en 1789 et 1791 et il a épousé la fille d'un décorateur en 1790 (Laflamme, p. 79-96; *La Gazette de Montréal*, 3, 10, 17, 31 décembre 1789; 4, 21 janvier; 4, 11, 25 février 1790).

⁴⁷ *La Gazette de Montréal*, 24 juin, 1^{er} et 8 juillet 1790. Quesnel a composé quelques vers sur un semblable incident survenu à la Noël : «On traita de folâtre // Ma musique, dit-on, faite pour le Théâtre, // L'un se plaint qu'à l'Église il a presque dansé, // L'autre dit que l'Auteur devoit être chassé» (cité dans Laflamme, p. 91).

⁴⁸ Une taverne était censée tenir du club chic, comme l'Hôtel Hamilton de la rue Saint-Paul à Montréal où les Jeunes Messieurs ont joué en 1804-1805. John Lambert, un voyageur londonien, vit les choses de haut :

«Les tavernes sont très nombreuses au Québec, mais un étranger se trouve fort surpris, à son arrivée, de n'en trouver qu'une ou deux qui méritent ce nom prestigieux. Cela tient à la vanité qui

Chien d'Or⁴⁹, *le Malade imaginaire* et *l'Avare* de Molière ainsi que *le Barbier de Séville* de Beaumarchais. En 1792, c'est dans la casemate de la porte Saint-Louis, aménagée par le prince royal Edward, qu'on donna *le Médecin malgré lui* et *la Comtesse d'Escarbagnas* de Molière et un *Arlequin sauvage* en présence de nombreux dignitaires⁵⁰.

amena nos frères d'Outre-Atlantique, à partir des confins de la Floride jusqu'aux côtes du Labrador, à désigner tout cabaret minable et toute boutique d'alcool du nom plus sonore et du titre relevé de *tavernes*. Le moindre trou malpropre, quand on y sert quelques verres de rhum, de vin ou de whisky, s'appelle *taverne* [...]. Les seules tavernes ou hôtels de Québec qui se respectent vraiment sont l'Hôtel Union, sur la Parade, près du château du gouverneur, et Sturch's, sur la rue Saint-Jean. L'Hôtel Union, autrefois tenu par un officier à demi-solde du nom de Holmes qui est maintenant propriétaire de l'Hôtel Hamilton de Montréal, a été construit grâce à une souscription levée par les principaux marchands et habitants de Québec [...]. La maison ne comprend en tout que quatre grandes pièces. Au rez-de-chaussée se trouve un café, beaucoup trop grand pour le groupe qui le fréquente, et deux salles à manger. La quatrième pièce est au-dessus des autres et a été aménagée en salle de bal : elle peut contenir un bon orchestre et tout ce qui est nécessaire pour les assemblées et les concerts qui s'y tiennent l'hiver [...]. Le revenu principal de la maison, au début, était une souscription annuelle de deux guinées; tous ceux qui pouvaient défrayer cette somme étaient en droit de fréquenter le café, mais pas les autres : cela dégoûta un grand nombre des souscripteurs initiaux qui refusèrent de contribuer au-delà de leur part de vingt-cinq livres; en raison de quoi le règlement fut laissé de côté et la salle ouverte à tous sans distinction» (J. Lambert, vol. I, p. 23-25).

⁴⁹ Franks, un Juif, est celui qui, à Montréal, avait ouvert en 1781 le Vauxhall — avec jardin et salle de musique et de danse — et possédait un café sur la rue Notre-Dame. Il avait quitté Montréal après la réception du 14 juin 1788 en l'honneur de l'Ordre maçonnique. À Québec, il fut l'hôte des fêtes maçonniques de 1791 et de 1792 (voir Massicotte, 1928, p. 41-42; Trépanier, p. 81).

L'enseigne de l'auberge, Le Chien d'Or, affichait un quatrain qui suscita des interprétations anti-anglaises mais elle porte la date de 1736, près d'un quart de siècle avant la défaite des Français. Elle se lit : «Je suis un chien qui ronge lo / En le rongant je prend mon repos / Un tems viendra qui nest pas venu / Que je morderay qui maura mordu». Voir illustration dans Vaugois, p. 98.

⁵⁰ *La Gazette de Québec*, 16 février 1792. Le patronage du prince Edward, futur duc de Kent et père de la reine Victoria, n'est pas négligeable. Le duc remplaçait temporairement Carleton qui était allé à Londres tenter de faire opposition à la constitution de 1791 (Lacoursière, p. 244). La soirée visait à honorer les premiers lieutenants-gouverneurs à présider les Bas et Haut-Canada selon une séparation qui devait empêcher l'assimilation des francophones, Alfred Clarke et John Graves Simcoe. C'est à l'épouse de ce dernier, Elizabeth Posthuma Simcoe, qu'on doit les renseignements sur l'expérience de production du duc de Kent (Burger, p. 135; Robertson, p. 77).

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK¹³⁵

Pour les saisons suivantes, 1792-1796, alors que se sont joints les Lelièvre, Montmolin, Mountain et Ménard (Burger, p. 165), la troupe logea dans la salle du marchand Alexandre Menut⁵¹, au 19 de la rue Saint-Jean, et y offrit plusieurs productions dans des décors de François Baillargé: *le Bourgeois gentilhomme*, *George Dandin* et *les Précieuses ridicules* de Molière, une comédie, *l'Avocat Patelin* de Brueys et Palaprat, parue à Londres en 1785, ainsi que des reprises (Hare, p. 70-72). Le statut social acquis par les fondateurs — ils devinrent conseiller législatif, député, seigneur, juge, avocat, notaire, protonotaire, — a énormément contribué à obtenir des adeptes et du respect pour le théâtre français, et ce même si on leur a parfois reproché de jouer pour ainsi dire à guichet fermé devant un auditoire restreint de nobles et de riches.

Les recrues ne manquaient pas. Un comité s'est réuni en 1802 chez Pierre-Louis Panet pour voir au financement de la compagnie avec une mise de fonds divisée à parts égales entre les nouveaux sociétaires Carron, Delamarre, Denéchau, Duberger, Lehouillier, Romain, Salaberry et Sauvageau (Burger, p. 139). On put alors aménager dans la côte de la Canoterie, près de la porte Hope, le petit Patagonian Theatre de 220 places (*BRH*, XLII, p. 300-303) où on présenta en 1804-1805 *le Mariage forcé* et *les Plaideurs*, sans compter trois reprises (Burger, p. 354; Hare, p. 73).

La troupe reçut une «apology» de John Neilson, éditeur de *la Gazette de Québec* (21 mars 1805) qui prônait en leur faveur la construction d'une plus grande salle. Elle en reçut une autre de la part de Thomas Carey, acteur, avocat et poète, fondateur du *Quebec Mercury*, journal britannisant imprimé chez l'Imprimeur du roi Pierre-Édouard Desbarats (*BRH*, VI, p. 134-136). Les Jeunes Messieurs, dont faisaient désormais partie Christie, B. Écuyer, Thomas Lee fils, François Perrault fils et Thomas Voyer, reprirent *Colas et Colinette* le 31 janvier 1805 (Burger, p. 157-158; Hare, p. 73) sous la direction de Romain, et jouèrent

⁵¹ Menut n'était pas né en territoire anciennement ou nouvellement britannique puisqu'il fut considéré comme non éligible aux élections de 1792 (Vaugeois, p. 129).

jusqu'en 1808 au Théâtre de la rue des Jardins, en haut de la taverne Armstrong⁵². On ouvrit aussi à Montréal le Nouveau Théâtre, une salle de 600 places aménagée de façon classique avec parterre, loges et balcons, dans un grand magasin (Lambert, vol. 1, p. 523) qui figure au nom d'Augustin Cuvillier en mars 1803, à l'angle sud-ouest des rues Saint-Nicolas et Saint-Sacrement, à quelques pas des résidences des sociétaires initiaux. Ce théâtre fut loué en 1807 à des comédiens de Boston, offert en location par Cuvillier en 1812, puis reçu en héritage par les veuves Cuvillier et Perrault en 1818, ce qui implique un ralentissement sinon une cessation des activités des Jeunes Messieurs à Montréal à compter de 1807.

On sait peu de choses du théâtre que tenta de fonder le sculpteur François Baillargé à son retour de France, sinon qu'il y œuvra de décembre 1785 à août 1786, participant en particulier à une production des *Fourberies de Scapin*. On sait qu'il peignit pour les Jeunes Messieurs⁵³, chez Menut, des coulisses, loges

⁵² Il faut lire ce que dit Lambert sur ce lieu : «Il y a à Québec un édifice auquel on pourrait donner le nom de théâtre, mais les gens qui y jouent, ou plutôt tentent d'y jouer, sont aussi mauvais que les pires de nos acteurs itinérants [...]. Il y a parfois des officiers militaires qui prêtent assistance à la compagnie, mais je n'en ai vu aucun, sauf le colonel Pye et le capitaine Clarke du 49^e, qui n'aient pas étranglé les plus belles scènes de nos poètes dramatiques. On peut facilement s'imaginer à quel niveau les représentations théâtrales canadiennes sont descendues quand on sait que ce sont des garçons qui sont obligés de jouer les rôles de femmes : la seule actrice étant une demi-mondaine surannée dont les Belvidère, Desdémone et Isabelle soules *ravissent* l'auditoire canadien [...]. Si on pouvait trouver quelques femmes de théâtre et reléguer madame R., notre actrice spiritueuse, à l'emploi de moucheuse de chandelles, la compagnie pourrait atteindre un niveau tolérable, mais je doute beaucoup que les habitants soient enclins à dépenser assez d'argent en spectacles dramatiques pour qu'on recueille de quoi soutenir une compagnie durant un certain temps (J. Lambert, vol. I, p. 300-304).

On a dit que la dame «R.» en question était canadienne-française (Doucet, p. 81). En réalité, il s'agit de madame Robinson, du New Theatre, qui est Desdémone dans *Othello* le 27 mai, Gertrude dans *Hamlet* le 2 juin et Isabelle dans *Revenge* le 7 juillet 1808.

⁵³ Son père, Jean Baillargé, était au nombre des «canadiens» qui s'étaient présentés aux premières élections législatives du Québec en 1792 avec ces candidats dont les noms sont liés aux Jeunes Messieurs : Nicolas-Gaspard Boisseau, Amable de Bonne, Alain Chartier de Lotbinière, Jean Delisle, Louis-Antoine d'Irumberry de Salaberry, Jacob Jordan, François Malhiot, Pierre-Louis Panet,

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK¹³⁷

et scènes en décembre 1792 et janvier 1793 et qu'il fournit des décors pour un *Don Juan* en novembre 1795 (Hare, p. 70).

4. Porte des Récollets.

Les tensions puis la guerre ouverte entre Britanniques et Américains durèrent de 1773 à 1781. Il fallut attendre cinq ans avant qu'une troupe américaine, celle d'Allen & Moore, puisse venir au pays. Il ne s'agissait pas d'une troupe française, mais elle a suffisamment contribué à la formation de comédiens d'origine française pour qu'il en soit fait mention.

William Moore avait joué au théâtre de Liverpool en 1779-1780 (*D.B.C.*, IV, p. 601) puis en Jamaïque avec l'American Company de Lewis Hallam l'année suivante. Après une tournée solo de 1775 à travers la Nouvelle-Écosse où il présenta *The Court of Momus*, *Elogium on Free Masonry* et *The Fashionable Raillery*, à Shelbourne le 13 mai et à Halifax du 31 mai au 15 juin, il avait annoncé son départ pour le Québec (*Nova Scotia Gazette and Weekly Chronicle*, 7 juin 1885). Mais il contribua au préalable à la réouverture du St. John Street Theatre de New York en août. Il travaillait alors avec les familles de comédiens Allen, Douglass et Hallam.

Edward Allen avait joué au Theatre Royal d'Édimbourg. C'est à lui, resté aux États-Unis, et à Lewis Hallam fils, rentré de Jamaïque après la guerre, qu'était dûe la réouverture officielle du Southwark Theatre de Philadelphie, en mars 1785. Il y avait engagé un officier français spécialiste d'escrime et de performance équestre, Charles Busselot, de même que deux jeunes acteurs et

Jean-François Perrault et Hyppolite Saint-George Dupré. Baillargé, Delisle et Perrault furent défaits (Vaugeois, p. 6, 112-114, 118 et 124-125). Dulongpré, Menut, Quesnel et Rolland n'étaient pas éligibles. Jacob Mountain fut nommé au Conseil législatif la même année avec trois des anciens combattants et prisonniers du fort Saint-Jean : Chartier de Lotbinière, Le Moyne de Longueuil et Picoté de Belestre. Un quatrième ancien prisonnier, Bonne, les rejoignit en 1794. Thomas Lee père fut candidat aux élections législatives de 1817 (*l'Aurore*, 16 août 1817).

danseurs, John et Catherine Durang, nés en «Nova Belgica» d'un père français et d'une mère allemande — ou wallon et flamande — émigrés d'Alsace.

À New York, en plus des Busselot et Durang, la troupe comptait un acteur et musicien du nom de Bentley et un autre acteur et danseur français, Étienne Bellair. On présentait, pour ne nommer que des œuvres dont la reprise au Québec n'est pas spécifiée: *The Touchstone, or Harlequin Traveller* et *The Witches, or Harlequin in the Moon*, avec Hallam en Arlequin, Allen en Pierrot, Catherine Durang en Colombine et John Durang en Tire-bouchon. On donna aussi *The Busy Body*, *The Devil upon Two Sticks*, *The Ghost*, *Love à la mode* et la même version du *Médecin malgré lui* que les militaires avaient offerte à Philadelphie (Odell, I, p. 232-236).

Allen & Moore quittèrent New York pour Montréal en novembre, s'arrêtant à Albany pour l'hiver. Bellair et Bentley les suivirent, mais pas Busselot ni les Durang, John Durang ne devant venir à Montréal que longtemps plus tard. À Albany, la troupe s'adjoignit officiellement madame Moore et deux acteurs, Duncan et Worsdale; probablement aussi ce flamand du nom de Vandeburgh qui devait tenir quelques rôles à Montréal, de même qu'un musicien du nom de Guillaume Moreau Mechtler, né à Bruxelles de mère wallonne et de père flamand. Des citoyens qui avaient compris qu'il s'agissait d'un groupe de Loyalistes en route pour un pays resté fidèle aux britanniques tentèrent d'empêcher les représentations par une requête au conseil de ville et ils tentèrent aussi de faire démolir l'ancien hôpital français qu'on avait transformé en salle de spectacle⁵⁴. Le conseil éluda la question, ne jugeant de son ressort ni de promouvoir ni d'empêcher ce genre d'activités. Le répertoire s'allongea néanmoins d'un drame moralement impeccable, *George Barnwell*. Le journal du

⁵⁴ La pétition soumise à la *Commonalty* dénonçait, selon une transcription littérale, «those persons who, having left another more populous city pretend to stay but a short time amongst us, probably to support themselves on the way to another place, where they expect to meet with better friends and political connections; but in reality will drain us of our money, if not instil into the minds of the imprudent principles incompatible with that virtue which is the true basis of republican liberty and happiness (Phelps, p. 24).

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK¹³⁹

célèbre imprimeur Charles R. Webster, *The Albany Gazette*, fit bien l'éloge des bonnes mœurs de la troupe au moment de son départ⁵⁵, mais comme on avait laissé paraître dans ces pages de pleines colonnes de condamnation, le mot de la fin avait l'air d'un visa de sortie qui aurait eu le sens de: «bon débarras, le diable s'en va»! Il partait pour un quart de siècle.

Les représentations de Montréal commencèrent le 20 mars 1786 au cabaret de Simon Levy⁵⁶. Duncan avait quitté la troupe mais madame Bentley s'y était jointe de même que William Moore fils et un comédien montréalais du nom de Simon Clarke. Clarke était un jeune fantassin qui complétait ses revenus de demi-solde en tenant auberge et en donnant des spectacles⁵⁷. Moore fils était

⁵⁵ «On Monday last, the company of comedians who have been in this city for those some months past, set off for Montreal. In justice to the company, we cannot omit mentioning that their conduct has been such as to meet with the approbation of the city in general» (*The Albany Gazette*, 23 février 1786). Noter qu'une partie de la collection de journaux d'Albany a été détruite dans un incendie mais que les découpures utilisées par Phelps sont conservées dans un fonds à son nom aux Archives nationales de l'État de New York, à Albany.

⁵⁶ Annoncée pour le 16, la première n'eut lieu que le 20 à cause d'un incendie du 14 qui détruisit plusieurs maisons et força les comédiens qui logeaient à l'auberge Campbell de quitter les lieux (*la Gazette de Montréal*, 16 mars 1746). La salle est celle du Juif Simon Levy qui avait obtenu un permis de vente d'alcool en 1766 (liste du 15 décembre parue dans *la Gazette de Québec*). En 1769, la «Liste des personnes qui ont obtenu des Permissions pour tenir Cabaret, ou pour vendre des liqueurs fortes [...]» où figure son nom se traduit justement par «List of Persons who have obtained Licences to keep Publick-Houses, or to sell Liqueurs [...]» (*ibid.*, 24 août 1769). Levy est par ailleurs rattaché au capitaine Campbell dans une note de James Gillespie au colonel Henry Bouquet relativement à la traite des fourrures au fort Pitt, le 12 octobre 1762 (Archives du Congrès juif canadien, dossier «Simon Levy»). Il est parmi les pionniers de la synagogue sépharade Shearith Israel fondée en 1777 et ouverte vers la fin de 1780 à l'angle nord-ouest de la rue Notre-Dame et de la petite rue Saint-Jacques (Bourassa et Larrue, p. 207 et 261).

⁵⁷ Selon les registres de la cathédrale anglicane Christ Church, Simon Clarke faisait partie du 26^e régiment du capitaine Boyd comme simple soldat et est décédé le 11 octobre 1799 à l'âge de 45 ans. On le désigne comme tavernier — *tavern keeper* — dans l'acte de décès de son fils en décembre 1798. Son auberge, qui était sur la rue Saint-Augustin — aujourd'hui M^cGill — et se trouvait adossée au côté ouest du jardin des Récollets — dont le couvent avait été transformé en baraque militaire — figure au lot n^o 22 du deuxième terrier. Clarke est évoqué à quelques reprises dans les mémoires de John Durang qui logea chez lui durant la première partie de la tournée de Ricketts (J. Durang, p.

imprimeur de métier et fonda le *Quebec Herald* (1788-1791), journal qui suivit de près l'activité théâtrale. Il aurait eu paraît-il le titre d'Imprimeur du Roi quand John Durang le rencontra à Québec en 1698, mais la mémoire de Durang pourrait avoir confondu Moore avec Desbarats.

À Montréal, Allen & Moore présentèrent une longue série de pièces, au rythme d'une farce et d'une comédie ou d'un drame par semaine⁵⁸. Ils présentèrent aussi quelques traductions d'œuvres que durent voir les Jeunes Messieurs: *The Citizen* dont il a été question, *The Miser* (*l'Avare* de Molière) et *Miss in her Teens or The Medley Lovers* (*la Parisienne* de Dancourt)⁵⁹. Ils ont également présenté des arlequinades — *The Elopement or Harlequin Skeleton* (Worsdale en Arlequin, Bellair en Pantalon), *The Enchanters or The Triumph of Genius* (Moore en Arlequin) — et d'autres pantomimes comme *The Italian Gardener* et *The Sportsman Revels*. À Québec, en haut de la taverne de Prenties, ils présentèrent, à part certaines reprises, *Catherine and Petruchio, or The Taming of the Shrew*, *The West Indian* et ce prologue pour lequel Moore père portait toujours son costume de Grand Maître, *Eulogy on Freemasonry* (Odell, I, p. 233; *La Gazette de Québec*, 20 juillet et 3 août 1786).

Il arriva alors ce qui pouvait se produire de mieux pour le théâtre professionnel du pays. Les membres de la troupe — qui avaient sans doute prévu

73-76). À ne pas confondre avec le capitaine Clarke du 49^e régiment que John Lambert vit jouer durant son voyage de 1806-1808 (J. Lambert, vol. I, p. 300-301) et qui pourrait être le George Clarke qui devint en mars 1806 propriétaire d'un théâtre anglophone sur la rue Saint-Joseph [Saint-Sulpice], derrière l'église Notre-Dame (lot 156).

⁵⁸ La liste est impressionnante : *A Bold Stroke for a Wife or The Quakers Wedding*, *The Countess of Salisbury*, *Damon and Phillida*, *The Deuce is in Him*, *Douglass or The Noble Scotch Shepherd*, *Doctors Last's* [sic] *Examination before the College of Physicians*, *The Fair American and the Young Quaker*, *High Life Below Stairs*, *Jane Shore*, *King Henry IV or The Humours of Sir John Falstaff*, *King Richard the Third*, *Lethe or Æsop in the Shades*, *Linco's Travels*, *The Mayor of Garrat*, *The Orphan or The Unhappy Marriage*, *The Padlock* (opéra), *The Recruiting Officer*, *The Register-Office*, *She Stoops to Conquer or The Mistakes of a Night*, *The Suspicious Husband*, *Thomas and Sally or The Sailors Return*, *Three Weeks after Marriage or What we must all come to*, *The Wrangling Lovers or Like master Like Man* (*la Gazette de Montréal*, 16 mars - 6 juillet 1786).

⁵⁹ Sur ces traductions, voir Waldo, p. 104-106, 131-132 et 142-143.

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK141

les choses ainsi — décidèrent de rester, profitant d'ailleurs des faveurs accordées aux Loyalistes. Carleton leur commanda même une pièce, *She Stoops to Conquer*, à jouer à Québec en octobre 1787 en présence du prince William Henry⁶⁰, pièce reprise à Montréal chez Basile Proulx, en face des Récollets⁶¹, et annoncée sur la même page que l'«École à danser» de Dulongpré et une école pour «apprendre à Lire, Écrire & Parler» de Bentley⁶². Bellair avait ouvert «une Salle pour enseigner la Dance»⁶³ et Moreau Mechtler une école de clavecin

⁶⁰ Une lettre du 30 août 1787 rapporte qu'on a reconstitué sur place la bataille des Plaines d'Abraham pour fêter l'anniversaire du prince, avec déplacements de troupes, canonnades, harangues, délégations parlementaires, fuites et captures : «pour cet effet, les grenadiers & l'Infanterie légère, avec une partie de l'Artillerie, furent supposés d'être l'Armée Française, commandée par le colonel Hattings; les cinq Bataillons & le Détachement commandés par le Général Hope, l'Armée Britannique» (*La Gazette de Montréal*, 6 septembre 1787).

⁶¹ Le contrat se lit «[...] fut présent Basile Proulx, bourgeois, demeurant en la ville de Montréal, lequel loue, du premier jour de janvier jusques et pour quatre mois consécutifs [...] à Edward Allen & Company, conducteurs d'un théâtre, partie d'une maison sise en cette ville, rue des Récollets, derrière la maison occupée par le dit bailleur, consistant en un grand appartement où est actuellement construit le théâtre et tous les appartements du second étage du côté de la dite maison du dit bailleur et à lui appartenant [...]. De plus [...], le dit bailleur recevra, chaque nuit de représentation, un billet de loge [...]» (notaire Beek, *B.R.H.*, XXV, p. 154).

Proulx possédait plusieurs immeubles. Mais sur le tronçon de la rue Notre-Dame qu'on pouvait appeler familièrement «rue des Récollets», entre les rues M^cGill et Saint-Pierre, seul le lot 27b — côté nord, voisin immédiat de Louis Foureux dit Champagne — correspond à la description du notaire. Ce lot fut au nom de Proulx jusqu'en 1810 et ce dernier occupait effectivement la partie arrière, lot 27, donnant sur la rue Saint-Jacques.

⁶² *La Gazette de Montréal*, 1^{er} novembre 1787. Les textes de l'époque sont avars de prénoms. On trouve cependant au registre de l'église anglicane, le 11 février 1790, la mention du décès de Mary Culley Bentley, épouse de John Bentley, noms qui pourraient bien s'appliquer au couple de la troupe d'Allen & Moore. Bentley, d'abord connu comme harpiste et directeur musical de théâtre, devint titulaire des orgues de la basilique de Québec de 1810 à 1813, à 46 £ par année, mais à charge de se préparer un successeur catholique : «Il s'obligera [...] d'enseigner pendant ce temps un jeune homme, de manière à le rendre capable de jouer convenablement au bout de trois années» (*B.R.H.*, XIII, p. 14; également J. Durang, p. 87; C. Durang, XII, 23 Juillet 1854).

⁶³ L'annonce française situe l'école «dans la rue du Mont-Carnel (vis-à-vis la maison du jardin du fort)», ce que l'anglaise formule différemment, «opposite the General's garden» (*La Gazette de Québec*, 31 août 1786). À New York, le 5 octobre 1785, avec Hallam & Allen, Bellair avait présenté une danse française (Odell., I, p. 235). À Albany, avec Allen & Moore, il avait joué les

et de violon⁶⁴. Moore père prit la direction du théâtre de la garnison de Québec, le Thespian, où il déclamaient des textes (*la Gazette de Québec*, 29 mai 1788) et monta *The West Indian* et *The Miser [l'Avare]*, comme nous l'apprend un règlement de dette reçu de Moreau Mechtler en 1789 (Doucette, p. 228). Il ouvrit ensuite une école à Montréal (Burger, p. 150).

Allen finit par tenir hôtel dans l'établissement de Basile Proulx comme on put le lire dans une annonce titrée «Allen's Hotel» dans *la Gazette de Montréal* (10 janvier 1788). Les journaux en parlaient peu ou pas, mais la nouvelle troupe Allen & Company, comme dit le contrat, eut sans doute plusieurs saisons à Québec et à Montréal semblables à la seule autre qui nous soit connue, celle de 1789-1790 (*la Gazette de Montréal*, 9 mars 1789). Il est probable que les Allen demeuraient toujours à Montréal en 1896 alors que madame Allen est à l'affiche avec la troupe de tournée Love & Beatty à Québec (*la Gazette de Québec*, 11 février 1796) et se produit encore à Montréal en avril (Burger, p. 148).

Les Allen sont retournés à Albany mais il a été impossible de découvrir si cela se fit longtemps après 1796. Leur départ fut probablement rattaché, cause

rôles d'Hortensio dans *The Taming of the Shrew* et d'un serviteur dans *Cross Purposes* (*The Albany Gazette*, 5 December 1785; in Phelps, p. 21). À Montréal, il est d'à peu près toutes les distributions comme acteur ou danseur. À Québec, les 20 juillet et 3 août, il présenta une danse cosaque et tient les rôles d'un serviteur dans *The West Indian* et de l'assassin dans *The Countess of Salisbury*.

⁶⁴ (*La Gazette de Québec*, 12 juillet 1787). Guillaume Moreau Mechtler, né à Bruxelles en 1764, était fils de Pierre-Paul Mechtler et de Marie-Madeleine Moreau. D'abord professeur de musique à Québec, il devint co-organiste de Notre-Dame de Montréal en 1789 (avec Jean-Louis Foureux dit Champagne), puis organiste plein temps de la cathédrale Christ Church en 1791 et de Notre-Dame en 1792. Il épousa à Montréal en 1793 Marie-Anne-Angélique Landriève. Il semble avoir fait des tournées avec elle sur le circuit de son ancienne troupe: l'une du côté de New York, Boston et Halifax, si tant est que sa femme ait été la cantatrice Mechtler qui se produisit au début des années 1790; l'autre du côté de Philadelphie où un Mechtler interpréta un concerto de piano en janvier 1795. Il a donné un concerto à Montréal le 14 septembre 1796. On sait par une reconnaissance de dettes à Joseph Quesnel en avril 1787 que son revenu au théâtre était à cette date d'environ 2£ par semaine, ce qui permet de comprendre pourquoi acteurs et musiciens devaient exercer des métiers parallèles pour survivre, aubergistes ou professeurs (*D.B.C.*, VI, p. 550-551).

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK¹⁴³

ou effet, à celui de John Bernard qui quitta Québec en 1811 pour Albany où il tint quelques rôles cette même année et fit construire le Green Street Theatre⁶⁵. En 1815 Edward Allen, William Moore et Esther Young — qui était née près d'Albany mais dont les parents avaient suivi les Loyalistes à Montréal — obtinrent chacun des soirées bénéfice au théâtre de Bernard (Phelps, p. 38-46). Young n'en demeura pas moins à Montréal jusqu'en 1816 (Burger, p. 169). Andrew Allen, quant à lui, épousa une demoiselle La Combe qui fit carrière à Albany (C. Durang, LIV, 13 mai 1855). Il ouvrit en 1816 un «southern cafe» nommé «New Orleans Hotel» en l'honneur d'un héros de cette ville, Andrew Jackson: «angle Hamilton et Green, presque en face du théâtre [...], grande salle joliment aménagée pour bals et rencontres publiques» (*The Albany Register*, 4 juin 1816, p. 4).

L'expérience québécoise d'Allen & Moore, quoique essentiellement anglophone, aura valu trois gains au théâtre français: une présence professionnelle prolongée, l'implantation de Bellair et de Moreau Mechtler, de même que l'accessibilité du répertoire au peuple, y compris le répertoire français en traduction.

* * *

Une autre troupe professionnelle devait venir des U.S.A. à Montréal en avril 1788. Elle était sous la direction de Jean Donegani, originaire de Moltrazio en Lombardie, et de Thomas Delvecchio du Lac de Côme. Ils venaient pour de bon. Donegani était accompagné de sa femme, de leurs trois fils, de leur fille

⁶⁵ Chose certaine, William Moore fils était à Montréal pour les funérailles de son fils William David, en janvier 1813. À cette date, on trouve en effet au registre de la cathédrale Christ Church l'entrée suivante : «William W. Moore of Montreal student in law aged twenty one years died on the fifteenth instant & was buried this seventeenth day of January one thousand eight hundred and thirteen in presence of these witnesses : William Moore, Lewis Lyman, I. Somerville, minor.»

Thérèse et de leur neveu Joseph⁶⁶. Au début, Delvecchio & Donegani annoncèrent des spectacle d'adresse technique (comme le soufflage du verre) à l'Hôtel de la veuve Malo, à l'angle nord-ouest des rues Notre-Dame et Saint-Pierre, quelques pas à l'est de l'auberge d'Allen. Donegani allait par la suite posséder un hôtel à Pointe-aux-Trembles et deux à Montréal, le plus connu étant «À l'Enseigne des Trois Rois», du côté est du Vieux-Marché [Place-Royale] où ses gens se produisaient comme «compagnie d'acrobates, de danseurs de cordes et de bouffons», selon l'expression de Charles Durang à leur propos (ch. XVI, 20 August 1854).

«La Compagnie du Sieur Donegani» donna à Montréal ses premières performances théâtrales connues (*la Gazette de Montréal*, 14 août 1788; Tremaine, p. 256), puis à Philadelphie en 1790, à New York en janvier 1791 et à Montréal en décembre, à Philadelphie en février 1792 et à Montréal en septembre, avec chiens savants et «Tours de Souplesse très-curieux» (*la Gazette de Montréal*, 15 décembre 1791)⁶⁷. Pourquoi les journaux américains désignaient-ils ces Italiens comme «Frenchmen» ou «Company of French Acrobats» (Waldo, p. 177 et 182)? Parce que c'est la Cour de France qui a rendu le ballet, la commedia dell'arte et l'opéra célèbres à travers l'Europe et a amené plusieurs troupes italiennes des XVII^e et XVIII^e siècles à jouer en Français pour faire concurrence au «Théâtre des Italiens» de Paris. Les Donegani, qui descendaient

⁶⁶ Delvecchio était témoin quand Thérèse épousa son cousin Joseph en 1797. Ce dernier fut décrit comme aubergiste, fils de Jean-Antonin Donegani de Saint-Martin de Montracy, en Lombardie. L'auberge se trouvait rue Saint-Paul entre M^cGill et Saint-Pierre, côté sud; on lit au second terrier: «Joseph Donegani. Ensaisiné le 14 mars 1803» (lot 3). On trouve un autre immeuble à son nom dans le faubourg Saint-Laurent, rue des Jurés [Viger]: «Terrain de 66' sur 185'; après plusieurs mutations Joseph Donegani ensaisiné en 1803. Puis J. & J. Donegani héritiers. Puis John Donegani seul héritier survivant» (lot 144).

⁶⁷ *La Gazette de Montréal*, 15 décembre 1791. Pour d'autres spectacles, voir les comptes de l'imprimeur William Brown: «1788, Sept. 22. Printed for Donegane, Rope Dancer, 200 Handbills notifying Feasts of activity &c, 1 folio page on Crown [...]. Sept. 27, Oct. 3, 11, 18, 23, 27» (Tremaine, p. 256). Noter que les dates des affiches et des journaux ne coïncident pas; on recourait tantôt à l'une tantôt à l'autre forme de publicité.

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK145

de leurs montagnes de Lombardie, ne faisaient que suivre une coutume établie depuis des siècles.

Quand John Durang écrit dans son *Memoir* qu'il passa une nuit de 1798 au relais de Pointe-aux-Trembles, l'auberge Donegani, où ses gens vécurent une nuit entière de chants, de contes et de danses (p. 81), il implique que la famille n'avaient pas encore abandonné le spectacle. Elle y était toujours en 1820⁶⁸ mais allait quitter le métier peu après, à la suite de retentissantes querelles juridiques dont l'issue nous apprend que, sauf les enfants nés au pays, les Donegani n'eurent jamais la nationalité canadienne⁶⁹. Les Delvecchio maintinrent la tradition plus longtemps comme en témoigne au tournant du XX^e siècle la carrière de la cantatrice Rosita Delvecchio et de son époux le critique et violoniste Franz Jehin-Prume (Béraud, p. 62 et 96).

⁶⁸ Ils offraient dans le Vieux-Port, en amont du Courant Sainte-Marie, derrière les hôtels de la famille, un spectacle de montgolfière comme ceux de Blanchard à Philadelphie (*la Gazette de Montréal*, 30 août 1820).

⁶⁹ Jean Donegani, décédé en mars 1799, avait désigné Thomas Delvecchio comme exécuteur testamentaire. Ce dernier possédait un immeuble à l'angle nord-ouest de la rue Saint-Paul et du Nouveau-Marché [Place Jacques-Cartier, où il se trouve encore] et un hôtel sur la rue Coloniale, face au Vieux-Marché, dos aux fortifications et voisin immédiat de la porte du Marché (lot 209). Jean possédait aussi une auberge rue Coloniale, face à la ruelle Chagouamigon et dos aux fortifications (lot n° 196), de même que l'auberge des Trois-Rois toute proche (lot 189). Deux ans avant sa mort survenue en mai 1826 Thomas installa aux Trois-Rois un Museo Italiano géré par sa fille Christine et son gendre Pierre Lestilles Leblanc (que des historiens confondent avec son père et son frère qui portent tous deux les prénom et nom de Cajetan Leblanc). Lors du décès de Thomas Delvecchio, un fils de Jean Donegani, Giuseppe, tenta de reprendre les Trois-Rois mais il en fut empêché par les trois fils de Thérèse et de Joseph (lui-même décédé en mars 1803). L'argument qui fit gagner les trois frères en Cour municipale en 1828, en Cour d'appel en 1832 et au Conseil privé en 1835 se fondait sur la nationalité canadienne qu'ils étaient seuls à pouvoir revendiquer. En 1833, après le jugement de la Cour d'appel, les Leblanc déplacèrent le musée vers l'établissement de la succession Delvecchio sur le Nouveau-Marché. Quant aux fils de Joseph, surtout John à qui on a dédié une rue de Pointe-Claire, ils se spécialisèrent dans l'immobilier. L'auberge des Trois-Rois fut détruite dans l'incendie général du 8 juin 1852. Voir Massicotte, 1928, p. 48-49; Trépanier, p. 24-25; Halpenny, vol. VI, p. 202-203, et IX, p. 226-228.

5. Durang et L'Estrange.

Il y a d'autres exemples d'acteurs et metteurs en scène américains d'origine française qui soient venus au Québec pour un séjour prolongé ou même pour rester, notamment John Durang en 1797 et le couple L'Estrange-Usher en 1805. Nous ne parlerons pas de chacun car il y en a sur lesquels il y a trop peu d'information et dont on ne peut mesurer l'impact culturel. Il y en a d'autres dont l'impact est considérable mais qui sont venus plus tard et débordent d'un paradigme ne couvrant que les années 1765-1825, comme Napoléon Aubin⁷⁰, Alexandre Vattemare⁷¹, Scévola Victor⁷² et les frères Ravel⁷³.

⁷⁰ Aimé-Nicolas dit Napoléon Aubin, était un pasteur calviniste d'origine Suisse ayant vécu quelques années aux États-Unis, à Biddeford, Maine (1830-1835), fondé quelques journaux au Québec à compter de 1837, séjourné aux États-Unis de 1853 à 1863 et, à cause de la guerre de Sécession, repris le chemin du Bas-Canada. Il entreprit un voyage de six mois à Washington entre 1868 et 1870 afin de promouvoir l'annexion du Québec aux États-Unis; il fut même présenté au président Grant et obtint une audience sur le sujet. Aubin fonda la Société des Amateurs Typographes, troupe d'un syndicat fondé en 1827 par des immigrants francophones en provenance des États-Unis. La troupe se fit surtout connaître pour son interprétation controversée, les 8 juin et 23 octobre 1839, au Cirque-Royal de Québec, de *la Mort de César* de Voltaire, accompagnée des pièces *le Financier* de Saint-Poix en juin et *le Chant des ouvriers* d'Aubin en octobre (Roy, p. 663). Les applaudissements de l'auditoire d'octobre durèrent une partie de la nuit alors que la police montait la garde à l'extérieur de peur que le tout se termine dans un soulèvement urbain anti-britannique, pro-républicain et pro-socialiste, une situation qui aurait pu s'avérer plus complexe que le soulèvement de 1837.

⁷¹ Alexandre Vattemare était un ventriloque français venu des États-Unis en 1840 et qui proposait la création d'instituts s'inspirant de ceux d'Alexandre Quesnay de Beurepaire fondés à Philadelphie en 1782 et à Richmond, Virginie, en 1786. Ces centres auraient contenu bibliothèque, musée d'histoire naturelle, galerie d'art, salle d'expositions industrielles, amphithéâtre pour cours publics à l'adresse de toutes les classes de la société, etc. Il ne put les réaliser, malgré l'appui d'Aubin (*D.B.C.*, IX, p. 888; voir *le Fantasque*, 8 février 1841).

⁷² Scévola Victor s'amena avec une troupe française de New York en février 1827, avec M. Alvic et Mme Beauvalet. Ils jouèrent au nouveau Théâtre Royal Molson de Montréal et au Cirque Royal de l'hôtel Malhiot à Québec du 19 février au 2 mai. Victor s'enfuit avec la caisse mais Alvic et Beauvalet revinrent et jouèrent du 17 décembre 1827 au 29 janvier 1828. Voir *la Minerve*, 30 avril et 17 décembre 1827; Roy, p. 653-654.

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK¹⁴⁷

John Durang est venu au Québec avec le cirque Ricketts en 1797. On construisit deux cirques d'été, l'un à Montréal et l'autre à Québec. Durang a laissé un récit et des gouaches intéressantes sur ses installations et sur ses performances d'alors. On sait, par exemple, par la description qu'il en donne, que les spectacles équestres étaient toujours accompagnés de danses et de pantomimes avec arlequins et clowns:

Lundi le 28 M. Ricketts obtint la permission de construire sur un terrain de la couronne qui était situé dans un coin des ramparts, près de la guérite de la porte des Récollets. J'ai dessiné les plans du cirque pour les charpentiers et en ai précisé la structure. Il était conçu pour des performances diurnes, sans toit. Il fut complété en deux semaines avec arène, scène, balcons et écuries. Le bâtiment avait deux parties et un café séparait l'une de l'autre, parterre et balcons. Nous avons ouvert le 5 septembre.

Nous jouions tous les après-midi à 4 heures. Les musiciens appartenaient au 60^e régiment des Royal American Grenadiers. Les employés étaient des soldats en congé qui travaillaient au prix d'une demi-couronne par jour, ce qui était également le salaire des musiciens [...]. Mon emploi consistait à faire le clown, à pied ou à cheval, ce qui m'obligeait à faire des farces dans l'arène aussi bien qu'à jouer à cheval dans *le Tailleur de Brentford*, avec des répliques en Français, en Allemand et en Anglais (la majeure partie des habitants étant français, plusieurs allemands et quelques-uns, marchands et soldats, anglais).

J'ai simulé la chasse à courre, sauté la barre à toute vitesse sur le cheval ou à côté; j'ai sauté à cheval à travers un cerceau, joué le rôle d'un cavalier saoul et enfilé des vêtements de femme alors que j'étais

⁷³ Les Ravel se produisirent à Paris en 1828, à Londres en 1830 et à New York en 1836-1837. À Québec ils construisirent un cirque de bois qui ouvrit en mai 1840 et fut démantelé la même année. On les retrouve à New York en 1842. Mais les Ravel avaient pour prénom Angélique, Antoine, François et Jérôme, alors que ceux de Québec étaient Jean, Louis et Victor (Roy, vol. 43, 1937, p. 182; Banham, p. 103).

enfermé dans un sac porté par deux chevaux. J'ai fait la pyramide à toute allure debout sur deux chevaux pendant que M. Ricketts se tenait sur mes épaules et que M^e Hutchins se tenait dans l'attitude de Mercure sur les épaules de M. Ricketts. J'ai joué le soldat saoul à cheval, sauté le cheval-arçons, dansé sur scène, joué le rôle d'Arlequin dans les pantomimes et interprété une chanson comique à l'occasion. J'ai fait des danses et des performances sur corde. J'ai mis au point des démonstrations mécaniques avec machines et écrans. J'ai offert des feux d'artifice. Bref, j'étais acteur, régisseur, peintre, décorateur, copiste de musique, fabricant d'affiches et trésorier⁷⁴.

À la demande générale, l'installation d'été fut remplacée par une installation d'hiver dressée avec des pierres de la forteresse en ruines. Ce cirque resta longtemps dans le même quadrilatère, à l'angle sud-est des rues M^cGill et Saint-Antoine, près du Square des commissaires qui allait devenir le Marché à foin (1835) puis le Square Victoria (1860):

M. Ricketts reçut un tel encouragement des marchands et des officiers à rester pour tout l'hiver qu'en quatre semaines nous avons pu fermer notre cirque d'été et le reconstruire sur une base permanente. Nous avons été amenés à l'ériger en pierres, complètement rond avec un toit ajouré de fenêtres et un café. L'intérieur du cirque a été conçu comme celui de Philadelphie: les balcons en haut, le parterre en avant à même le sol, nos loges et l'arrière-scène sous les balcons, un grand estrade pour l'orchestre au-dessus de la porte par où entraient les chevaux. J'ai peint l'intérieur moi-même. Le dôme était bleu ciel avec cupidons et guirlandes de roses tout autour, les balcons roses, les panneaux blancs, un rideau de festons bleus et une arène délimitée par des panneaux et des piquets que reliait une chaîne d'or. La décoration

⁷⁴ J. Durang, p. 67-68. Ricketts a probablement offert, entre autres, la version de *Don Juan* où Durang tenait d'ordinaire le rôle titre et une pièce que ce dernier venait d'écrire *The Country Frolic, or The Merry Haymakers* (Chs. Durang, ch. XXXIII, 17 décembre 1854).

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK¹⁴⁹

de la scène comprenait un paysage, un rideau, un manteau d'arlequin, des coulisses et des niches à buste armorial de chaque côté. Nous y avons présenté *le Capitaine Cook*, *Robinson Crusoé*, des arlequinades et des ballets [...] ⁷⁵.

On ne voit guère à première vue ce que les francophones pouvaient retirer comme tels de ce cirque, sauf que plusieurs spectateurs ne parlant pas anglais eurent une seconde fois la chance, après les soirées Donegani, de se familiariser avec les personnages de la commedia dell'arte. Durang donna également une leçon de choses à propos des danses amérindiennes en demandant d'assister à celles du village de Kahnawake et en les interprétant ensuite avec celles de son répertoire américain: *Pipe Dance*, *Eagle Tail Dance*, etc. Mais Durang et Ricketts rentrèrent à Philadelphie pour y clore leur saison 1797-1798 et affronter un cirque rival, l'Olympique de Pépin et Breschard ⁷⁶.

* * *

Une compagnie professionnelle dirigée par le couple Usher a tenté de s'implanter à Montréal dans le Nouveau Théâtre des Jeunes Messieurs, sur la rue Saint-Nicolas, qui venait d'être loué par William Henry Prigmore (*la Gazette de Montréal*, 28 décembre 1807; Trépanier, p. 179). Noble Luke Usher y fit sa première apparition le 27 mai suivant, dans le rôle d'Othello (*ibid.*, 26 mai 1808), et sa femme, née L'Estrange, le 29 juillet, dans le rôle de Lady Randolph

⁷⁵ J. Durang, p. 69-70; voir *la Gazette de Montréal*, 26 février 1798. Sur la rotonde de Richetts à Philadelphie: M^cNamara, p. 119-120 et Chas. Durang, ch. XXV, 22 octobre 1854. L'Olympic fut réaménagé en 1808 pour devenir l'actuel Walnut Street Theatre : *Id.*, ch. XLVIII, 1^{er} avril 1855.

⁷⁶ «Leur décision [...] était probablement dictée par la prudence. Des rumeurs commençaient à circuler sur l'arrivée imminente en cette ville d'une compagnie française de spectacles équestres et dramatiques et on savait que des négociations étaient en cours pour les installer en toute commodité [...]. Leur établissement fut construit sur une échelle de grandeur encore jamais vue à Philadelphie» (*id.*, ch. XXXIII, 17 décembre 1854). Les interprètes de drames, opéras et pantomimes de l'Olympique avaient des noms bien français : Poubelle, Jaymon [Gémond?], Douvilliers, [Du] Devant, Poignard, Saint-Marc, Léger, Savoie, Viellard...

de *Douglass* (*ibid.*, 28 juillet 1808). Cette dernière était fille d'un comédien et d'une comédienne, les «de L'Estrange», qui avaient après la Révolution française fait un bout de carrière à Londres où le directeur américain Thomas Wignell les avait engagés en 1796. Leur fille fit ses débuts à Philadelphie et c'est là, en 1800, qu'elle a épousé Usher (C. Durang, ch. XXIX, 19 novembre 1854) avant de partir avec lui prendre la direction du Boston Theatre puis du Montreal Theatre.

Avec les Usher vinrent deux acteurs dont le nom réfère à la francophonie, John Duplessis Turnbull et M. Le Gallaudet, de même que deux anciens professionnels du Covent Garden, le scénographe Noble Allport et l'acteur John Bernard, ce dernier ayant joué avec eux à Philadelphie en 1797 et les ayant suivis à Boston. Le Gallaudet prit l'affiche le même jour que madame L'Estrange-Usher, quant à Allport et Duplessis Turnbull, ils sont mentionnés pour la première fois en décembre 1808 (*ibid.*, 12 décembre 1808). John Lambert eut des mots durs pour les compagnies qu'il rencontra au Québec, mais sa tirade réfère de façon évidente à Prigmore. Les Usher trouvèrent grâce à ses yeux:

Il y eut l'an dernier une tentative d'implantation à Montréal d'une compagnie de Boston à laquelle se sont joints quelques comédiens canadiens. C'est l'embargo [américain] sur le théâtre qui les a conduits au Canada où ils pensaient à bon droit pouvoir amasser quelques dollars dans l'attente de jours meilleurs. J'ai assisté par un chaud soir d'été à une représentation de *Catherine and Petruchio* [19 mai 1808]; mais le talent des bostonais fut totalement éclipsé par la vulgarité et les erreurs d'une Catherine complètement saouïe qui avançait sur scène d'un pas chancelant et amenait l'auditoire à se contorsionner de rires, seule réaction possible pour les témoins du massacre de la pièce de notre barde immortel. Un monsieur et une dame Usher vinrent par la suite de Boston et offrirent plusieurs soirées avec un succès remarquable. J'avais vu jouer Usher à Boston où on le considérait comme un acteur de deuxième catégorie, mais il brillait au Canada comme une étoile de première grandeur. Ils se rendirent ensuite à Québec où ils offrirent plusieurs soirées sous le patronage de Sir James Craig qui,

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK151

pour la première fois, honorait le théâtre de sa présence. Le bruit court qu'avec un peu d'encouragement ils pourraient s'établir au Canada et redorer l'image ternie de Thalie et Melpomène (J. Lambert, vol. I, p. 300-301).

La salle de Québec en question, était située rue des Jardins, au-dessus de la taverne d'Armstrong. Elle porta d'abord le nom de Nouveau Théâtre puis de Théâtre du Marché à foin. John Bernard, qui y a joué en 1810, fut aussi sévère que Lambert à propos de cette salle, «minable petite pièce d'un plus que minable cabaret dont ni la forme ni le nombre de sièges ne justifiaient le nom de théâtre» (Bernard, vol. I, p. 32). Un voyageur l'a décrit de semblable façon: «C'était un immeuble n'offrant aucun attrait particulier pour la représentation, consistant tout au plus en l'étage supérieur d'une taverne où l'entrée des spectateurs était si étroite qu'en cas d'incendie on pouvait s'attendre au pire désastre» (Cockloft, p. 32). La salle de Montréal est le Nouveau Théâtre, rue Saint-Nicolas.

Le nom des Usher disparaît de l'affiche du Nouveau Théâtre après le 4 août 1808. C'est qu'à l'automne ils fondèrent le Montreal Theatre, dans une salle de 700 places aménagée au 2 rue du Collège [Saint-Paul ouest]. Mais Usher mourut prématurément. On ignore comment. Il était peut-être avec la troupe de Prigmore qui, en se rendant jouer à l'extérieur de Montréal en traîneau (Béraud, p. 27), a sombré au cours d'une de ces traversées sur pont de glace dont John Durang avait déjà fait la dangereuse expérience en se rendant à Varennes (*Memoir*, p. 76-77). Après une dernière mention du nom de Prigmore dans les journaux (*la Gazette de Montréal*, 19 décembre 1808), c'est Duplessis Turnbull qui prit la direction du Nouveau Théâtre (*ibid.*, 2 janvier 1809) et ce théâtre resta ouvert jusqu'en 1816. Quant à Madame L'Estrange-Usher, elle continua un temps à diriger son théâtre avec l'aide d'acteurs du Boston Theatre, dont John Bernard et John Mills en 1809 (Benson, p. 558). Elle loua même la salle de la taverne Armstrong de Québec, en 1810. Mais, sans doute vaincue par la critique de *Macbeth*, elle abandonna ses théâtres à Mills et rentra à Philadelphie. On a

tenté de garder Bernard, lui offrant de bâtir une salle à sa convenance, mais il préféra s'installer à Albany où il se trouvait au printemps de 1811⁷⁷.

L'épisode L'Étrange-Usher semble avoir mal fini, mais le fils aîné de John Durang, Charles, venu faire du théâtre au Québec, est loin de partager la vision méprisante des voyageurs du continent européen. Après quelques mots sur madame Armstrong, «la petite dame grassette au naturel sympathique qui tenait taverne sous le théâtre», il parle en ces termes du *Macbeth* controversé de Mills et de la façon particulière qu'avaient les Québécois de faire du théâtre un événement social:

Nous avons rencontré madame Usher après la mort de son mari. C'était à Québec, au Canada, en 1810. Elle y avait loué un théâtre où elle jouait à l'occasion avec des officiers anglais qui passaient occasionnellement leurs heures de loisirs à la garnison en interprétant «Shakspeare». Nous nous rappelons un des officiers, un lieutenant Wood, ingénieur, qui était un des principaux interprètes et un bon décorateur. Il aurait certainement pu devenir un très bon acteur s'il en avait fait profession.

Monsieur John Mills et un groupe d'acteurs du Théâtre de Montréal prirent la relève de madame Usher dans la salle de Québec à l'automne de 1810 et y firent de bonnes affaires [...].

Je dois souligner qu'à l'occasion [de *Macbeth*] le théâtre était rempli de beau monde. Le gouverneur général des provinces était là avec son épouse, une superbe jeune femme. Tous les officiers mariés étaient

⁷⁷ Le Thespian Hotel d'Albany avait été rouvert en novembre 1810. Bernard y joue dans *Hamlet* en avril 1811. Il décida d'y rester : «Mr. Bernard, formerly of Covent Gardens, and late of the Boston theatre, intends the first week of December to open a new temporary theatre in a pleasant, convenient part of the city, with a select company that shall perform such pieces as may tend to improve the minds, morals and manners of the rising generation» (*The Albany Gazette*, 11 novembre 1811; Phelps, p. 40). Il ouvrit le Green Street Theatre le 18 janvier 1813 avec l'aide de l'actrice Esther Young. Étonnamment, dans les *Retrospections* posthumes de Bernard, on omet la période d'Albany qui se termine le 16 mars 1816 (Phelps, p. 51; Bernard, p. 364).

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK¹⁵³

présents avec leur famille, à la manière québécoise. Un déploiement raffiné comme dans les théâtres les plus superbes d'Europe s'étalait ainsi dans une simple salle à l'étage d'un édifice un peu délabré. On y avait aménagé des loges, bien sûr, mais les spectateurs pouvaient presque se donner la main d'un bord à l'autre de la salle. Les femmes, avec leurs bijoux et leurs toilettes, et les officiers avec leurs splendides uniformes écarlates décorés de galons d'argent et d'or, déployaient une formation magnifique qu'on observe rarement dans nos vastes et élégants théâtres (C. Durang, ch. XXIX, 19 novembre 1854).

Le jugement de ce jeune acteur et musicien américain — il est né en 1796 — est plus nuancé que celui des vieux routiers anglais quand il s'agit de la salle, mais leurs critiques positives concordent quand il s'agit de madame L'Estrange-Usher. Il est vrai que Duplessis Turnbull, Charles Durang, L'Estrange-Usher, Le Gallaudet et leurs collègues ont contribué à la formation d'un auditoire et aidé le théâtre montréalais en particulier à atteindre le haut niveau de reconnaissance qui fut le sien au XIX^e siècle. C'est grâce à des gens comme eux si cette ville, qui fut la cinquième des plus grandes de l'Amérique du Nord, put être un jour incluse au programme des tournées internationales. De grands artistes comme Sarah Bernhardt, Coquelin l'Aîné, Charles Dickens, Edmund Kean et Mounet-Sully y ont présenté leurs plus grandes réussites. Mais il n'en fut pas toujours ainsi. Duplessis Turnbull, de 1814 à 1823, complétait ses revenus en tenant buvette, étal ou taverne, puis il est parti pour Albany⁷⁸. Mills coupait les dépenses en vivant dans son théâtre:

C'est en 1809 que Mills arriva au Canada où nous avons pu le rencontrer dans une compagnie théâtrale de Montréal qui était dirigée par Allport, un peintre scénique qui se doublait d'un grand artiste-peintre. Ce théâtre était parfois ouvert, mais souvent fermé pendant des

⁷⁸ Burger, p. 219. Turnbull ouvrit, à l'enseigne de Saint-André, sur la rue Capitale en face du Vieux-Marché, une taverne qui fut remise en location par John Molson deux ans et demi plus tard (*The Montreal Herald*, 11 juin 1814 et 7 décembre 1816).

mois [...]. Les acteurs du Bas-Canada n'étaient pas nombreux. À Montréal, en 1909-1910, il y avait MM. Mills, Johnson, Horton, C. Durang, un Anglais du nom d'Anderson qui servait de souffleur, M. Turnbull qui écrivit *The Wood Demon*, M. et Mme Young [...] ⁷⁹. Le théâtre, durant cette saison-là, n'ouvrait qu'à l'occasion. Une section de la compagnie de Boston avait l'habitude de s'y rendre durant l'été, pour quelques semaines. Ce n'est que récemment que Montréal est devenue une très belle ville de théâtre. Durant la période la plus chaude de l'été, le théâtre restait fermé et Mills s'y installait avec sa famille, faisant de la salle de maquillage son salon et des loges, ses chambres [...]. Les pièces étaient jouées dans un grand entrepôt de pierre dont la partie du haut avait été convertie en salle de théâtre. C'était sur une rue déserte, dans une maison isolée (C. Durang, ch. XL, 4 février 1855).

Mills est décédé en décembre 1810. Duplessis Turnbull, après avoir perdu son théâtre et sa taverne, loua et remit en état l'ancienne salle de L'Étrange-Usher et de Mills sous le nom récupéré de New Montreal Theatre, ouvert en

⁷⁹ Esther Young est avec madame L'Étrange-Usher une des rares femmes de théâtre du Québec de ce temps dont nous connaissons un peu l'histoire. Elle est née près d'Albany vers 1792. Son père s'était installé à Montréal où elle apprit à jouer auprès d'acteurs qui devaient quitter plus tard Montréal pour Albany et l'inciter à y revenir. Bien que la guerre de 1812 semble leur avoir causé des problèmes, à elle et à Young, son mari canadien, elle s'établit finalement dans l'État de New York (Phelps, p. 45-46). À Albany, son nom apparaît pour la première fois dans une pièce dirigée par John Bernard au Thespian Theatre, le 4 novembre 1811. On la retrouve entre autres dans *Pizarro* et *The Miser*, le 29 mars 1815, avec Bernard et Moore; dans *Americans in Algiers* et *Festival of Peace*, le 31 mars 1815, avec Allen et Moore; dans *Surrender of Calais* et *Ella Rosenberg* au bénéfice de Moore, le 7 avril 1815; dans *Julius Cæsar* et *Festival of Peace* au bénéfice d'Allen, le 12 avril 1815 (*The Albany Argus*, 28 et 31 mars, 7 et 11 avril 1815; voir le 7 février 1815). Elle joue aussi dans une soirée dédiée aux femmes, *Wives as they Were, and Maids as they Are* suivie d'une farce, *The Review, Or the Wags of Windsor*, à son bénéfice et à celui de madame Placide et de mademoiselle Ellis, le 19 mai 1815 (*The Albany Register*, le 19 mai 1915).

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK¹⁵⁵

novembre 1817 (*The Montreal Repertory*, 1919, p. 142). Mais l'édifice fut endommagé par un incendie qui détruisit vingt-deux maisons en mai 1820⁸⁰.

On ne sait dans quelle mesure Duplessis Turnbull, L'Étrange-Usher et Le Gallaudet pouvaient donner des représentations en français ni si eux et leurs amis ont pu suivre l'activité sporadique des Jeunes Messieurs. À lire les récits de Charles Durang⁸¹, cela ne semble pas avoir été le cas. Leurs troupes ont bien

⁸⁰ *La Gazette de Montréal*, 10 mai 1820. Burger confond parfois les deux (p. 114). Réaménagé, l'ancien Montreal Theatre allait loger le deuxième hôtel Mansion House tenu par Pierre Martinant, en remplacement du premier, rue Bonsecours, détruit par un incendie en mars 1821 et reconstruit comme Masonic Hall. Le premier Mansion House appartenait à John Molson (Massicotte, 1928, p. 53). Le second était assez prestigieux pour que Lord Selkirk y ait eu ses appartements et que Sir Peregrine Maitland, lieutenant-gouverneur du Haut-Canada, y ait séjourné. On y organisait encore un banquet à Lord Dorchester et une rencontre du Beaver Club en mai 1624 quand Molson entreprit de construire sur les ruines du premier, en avril, un Masonic Hall et un Theatre Royal.

⁸¹ *Id.*, ch. XL, 4 février 1855, p. 1. Mills, un ancien du Chesnut Street Theatre de Philadelphie, fut frappé par la fièvre jaune pendant son séjour à Montréal où il mourut et fut exposé dans son théâtre pendant une tempête épouvantable. Charles Durang qui s'y trouvait a tiré de l'événement un récit gothique qui permet de comprendre à partir d'un cas extrême l'état d'esprit des comédiens étrangers devant la mort :

«La nuit d'après sa mort une violente tempête s'est levée. Nous avons veillé au corps toute la nuit. À part les enfants de Thespis, pas âme qui vive dans tout le théâtre sauf un soldat anglais [...], un jeune homme de mérite qui jouait à l'occasion et possédait un extraordinaire répertoire. Au matin, la tempête avait été si forte que nous ne pouvions ouvrir les portes du théâtre, pas même descendre dans la rue et il sonna midi avant que nous puissions obtenir de l'aide des déneigeurs [...]. Glover, notre pauvre soldat anglais, avait failli perdre la vie en sautant [d'une fenêtre de l'étage] pour aller prendre son poste à la baraque.

Nous n'avions que bien peu d'amis en ce lieu qui avait toutes les apparences d'une colonie pénale sibérienne. Montréal n'était pas une grande ville alors. Ses maisons de pierre, ses toits de tôle, ses portes et ses volets ferrés lui donnaient l'apparence d'une immense prison, et ses rues étroites obstruées par la neige étaient comme de sombres corridors menant aux portes des différentes cellules. Quelques habitants canadiens, arpentant les rues avec leurs *capots* gris, leurs bottes de cuir et leurs *bonnets rouges*, une courte pipe à la bouche, étaient les seules personnes qu'on pouvait rencontrer [...].

Le corps, quand l'heure fut venue, fut placé dans un cercueil d'acajou sur un traîneau, tiré par un cheval et suivi par une demi-douzaine d'acteurs et douze ou treize messieurs de la ville jusqu'au lieu de l'enterrement [sur le chemin Papineau...]. Comme nous passions près du *Champ de Mars*,

annoncé certains spectacles à titres français mais il s'agit dans un cas d'une pantomime (*la Gazette de Montreal*, 13 février 1809) et dans un autre de l'annonce en français d'un spectacle anglais (Burger, p. 365).

* * *

Bien que les Jeunes Messieurs n'aient cessé définitivement leurs activités qu'en 1817, c'est à une troupe venue des États-Unis en 1815 qu'on dut une certaine reprise de l'activité théâtrale francophone. Il s'agit de la Société des Jeunes Artistes dont le directeur italien, du nom d'Inglese, se donnait le titre de *manager*⁸². Ils jouèrent à Québec de mai à juillet et à Montréal d'août à octobre, offrant de rester pour l'hiver en remplacement d'une compagnie américaine qui rentrait aux États-Unis (*le Spectateur canadien*, 7 août et 9 octobre 1815). Ces Jeunes Étrangers, comme on les appelait, dont la formation ressemblait à celle donnée à l'Institut de Quesnay de Beaurepaire, présentèrent des ballets et des pantomimes mais également des drames.

champ de parade de la garnison, nous fumes rejoints par le Colonel Proctor et ses officiers. Ils suivirent à pied notre pauvre et mélancolique *cortège*. Pas un spectateur, à peine un individu solitaire, par ci par là, jetant un regard furtif ou une canadienne nous épiant par la fenêtre au moment de notre passage. C'était triste, cette immobilité soudaine, rien qu'on puisse entendre que le craquement de la neige sous nos bottes pendant que nous marchions lentement. C'était une scène intéressante. Cela tenait du roman. Il montait en nous un soudain besoin de réflexion. Il surgissait une véritable poésie du fond tranquille de notre âme.

Au moment où nous sortîmes des murs délabrés de la vieille ville française fortifiée, avec l'église de Notre-Dame et ses tours enneigées, avec la ligne des toits de maisons qu'on discernait à peine par dessus les murs, Montréal apparut comme une petite ville enfouie sous une terrible avalanche. Le son lointain d'un cor et d'un tambour qui nous venait des barraques, la rangée de militaire qui suivaient le traîneau tiré par un cheval augmentaient le caractère impressionnant de l'événement. Un ministre épiscopalien présida la cérémonie d'enterrement [...]. Les officiers en paletot bleu, avec leur fourreau à ceinture blanche, leur écharpe rouge et leur sombre bonnet à aigrette formaient un groupe pittoresque et imposant autour du pauvre comédien dont la fosse avait été creusée dans un champ de neige».

⁸² «A. Inglese, ménager» (*le Spectateur Canadien*, 20 novembre 1815); Burger, p. 141.

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK157

Dans la foulée des Jeunes Artistes se situent les Amateurs Canadiens qui formèrent un «théâtre de société» et offrirent en 1815 *la Mort de César* de Voltaire et *l'Amour médecin* de Molière, en 1816 *le Barbier de Séville* de Beaumarchais et *Gilles ravisseur* de Dhell en janvier, *l'Avare* de Molière, *le Retour imprévu* de Régnard, *le Tambour nocturne* et *Deux billets* de Florian en février. Ils présentèrent *l'Avocat Patelin* de Brueys et Palaprat, *l'Enragé* et *Crispin médecin* de Hauteroche en novembre, puis *le Trésor caché* de Destouches en décembre dans l'Old Coffee House de Sullivan, rue de la Capitale, que Robert Tesseyman venait d'acheter (*The Montreal Herald*, 14 mai, 23 novembre et 28 décembre 1816).

6. Artiguenave, Blanchard, Godeau, Villalave et compagnie.

Après ce bref épisode il s'en produit quelques autres plus brefs encore. Il s'agit chaque fois de francophones en provenance des États-Unis. Il y a par exemple Artiguenave, ancien élève de Talma, qui donne des récitations publiques de scènes de Corneille à Montréal et à Québec en 1819 (Burger, p. 300), et l'équilibriste, pantomime et ventriloque Godeau, anciennement du Théâtre des Variétés de Paris, qui se produit à Montréal et à Québec de novembre 1822 à février 1824, interprétant entre autres *Crispin savetier de Montmartre* (*ibid.*, p. 311 et 314-315).

Il y eut surtout deux visites de James West, un spécialiste du spectacle équestre qui s'était joint au Théâtre Olympique de Pépin & Breschard à Philadelphie en 1816. Cela faisait un assemblage particulier, West étant immigrant d'Angleterre, Pépin issu de la colonie acadienne de Philadelphie et Breschard descendant de la noblesse française; ils créèrent le groupe Pépin & West en 1817 (C. Durang, c. XLVIII, 1^{er} avril, c. LIV, 13 mai, c. LV, 20 mai 1855). Le cirque [Pépin &] West vint au Québec en 1821. Il revint en 1823 sous le nom de West & Blanchard, James West s'étant allié à George Blanchard,

qui était apparemment d'origine suisse⁸³ et avait commencé sa carrière par des spectacles de montgolfière chez Ricketts en 1793 (*ibid.*, c. XXIII, 8 octobre 1854). Godeau, qui déclara un jour devoir se «hâter pour aller rejoindre sa troupe» (*Gazette patriotique*, 20 septembre 1823), fit sans doute partie du Théâtre Olympique ou du cirque West & Blanchard.

Les tours d'adresse de West & Blanchard se terminaient le plus souvent par une pantomime ou par une pièce⁸⁴. C'est ainsi qu'on a interprété *Barbarossa*, *Blue Beard*, *Catherine and Petruchio*, *Don Juan*, *Don Quichotte*, *El Hyder*, *Forty Thieves*, *Paul et Virginie*, *The Poor Soldier* et *Timour the Tartar*⁸⁵. Une des affiches se lisait comme suit: «la célèbre compagnie équestre va offrir d'étonnants exploits faits de performances à cheval, de danse sur corde, de marche sur fil de fer, de prouesses sur cheval-arçons et de sauts périlleux sur terre et dans les airs» (*The Montreal Herald*, 10 avril 1824). Certains interprètes venus de Philadelphie étaient anglophones, comme McDonald, Turner et West; d'autres, francophones: mesdames Blanchard, Brazier, Monier et Valteau, messieurs Blanchard Ramage et Tatin, les enfants Cécilia, Élisabeth et Guillaume Blanchard.

À Montréal, les cirques West puis West & Blanchard utilisèrent l'ancien Cirque-Royal de Ricketts mais, lors de la démolition des murs de la ville, ce dernier avait été légèrement déporté en le faisant pivoter autour de son point le

⁸³ C'est l'information fournie par John J. Blanchard, ambassadeur des États-Unis au Canada, à propos de ses ancêtres (*la Presse*, 2 octobre 1993, p. F-1). La plus ancienne mention concernant un Blanchard au Québec est celle du mariage de William Grimes Blanchard à Elizabeth Barrette (église presbytérienne Saint-Andrew, 1818). Quant à l'avocat et journaliste Jonathan Blanchard, il est né à Peterborough, New Hampshire, en 1800.

⁸⁴ *Canadian Courant*, 6 janvier 1821, p. 2; Roy, p. 642. Ils s'allièrent des artistes locaux. Mlle S. Aspinall, par exemple, qui avait étudié la danse en Europe avec Anatole Petit et Auguste Vestris et tint une école de danse à Québec de 1820 à 1836 est nommée sur des affiches de West (décembre 1824) et de Tatin (avril 1825).

⁸⁵ Le plus connu des interprètes de *Timour* (Tamerlan) était Ferdinand Durang (voir son frère C. Durang, ch. LIV and LV, 13 et 20 mai 1855). En janvier 1825, le spectacle équestre fut donné à Albany sur un terrain face au Capitole. C'est un jeune acteur local, William Duffy, né en 1803, qui interpréta *Timour* (Phelps, p. 61). Duffy allait par la suite devenir un acteur célèbre.

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK¹⁵⁹

plus à l'est, où se trouvaient les écuries, et il n'était plus couvert. On donnait donc les spectacles équestres dans le cirque et les drames dans une des salles de la rue Notre-Dame (Malo ou Proulx)⁸⁶. À Québec, West & Blanchard transformèrent pour les deux fonctions la salle qui était derrière l'Hôtel Malhiot⁸⁷ sur la rue Saint-Jean. On s'y rendait par un passage qui longeait l'église Holy Trinity, sur la rue Saint-Stanislas. Ce théâtre hérita lui aussi du nom de Cirque-Royal. La description qui en reste, bien qu'elle n'ait été écrite qu'après la rénovation de 1832, montre que les salles du Québec pouvaient être très belles, celle-ci s'inspirant, comme celle de Montréal, des rotondes de Blanchard et de Ricketts à Philadelphie:

Les loges sont disposés de façon à former un arc avec le parterre au centre et la scène formant la corde. Il y a deux rangées de loges. La plus basse en contient neuf. La plus haute six, trois de chaque côté d'un balcon qui occupe la partie avant et qui est beaucoup plus profond que les loges du dessous car il s'étend jusqu'au dessus du hall d'entrée qui se trouve derrière elles. La devanture des rangées de loges est peinte de couleur mouchetée ou fauve avec ajours et surmontée d'une balustrade en imitation de fer forgé [...]. Le plafond du théâtre est d'un bleu léger, avec nuages, de façon à donner une impression de ciel, ce qui produit un effet agréable. Le proscenium est de profondeur ordinaire, ce qui a l'avantage, surtout quand les acteurs sont des amateurs, d'empêcher qu'on se tienne loin de l'avant-scène.

⁸⁶ Burger, p. 354. «Le Cirque Royal a été ramené aux fins originales pour lesquelles il a été construit, ayant été loué de M. Malhiot par une troupe de performance équestre qui entend [...] s'adjoindre une compagnie de théâtre comme ce fut le cas au temps de M. Blanchard» (*Quebec Mercury*, 9 août 1828). Voir *The Montreal Herald*, 1^{er} mai 1824 et 10 juin 1826. Ce cirque était à Albany en septembre 1823 (Phelps, p. 57).

⁸⁷ Le texte anglais parle de *house*, ce qui, en contexte dramatique, équivaut à *playhouse* et se traduit «théâtre». Malhiot construisit son hôtel et son théâtre avec de l'argent emprunté au juge Jonathan Sewell qui dut plus tard les racheter du syndic qui les avait saisis (Roy, *BRH*, vol. LII, p. 641-643, citant le *Quebec Mercury* des 18 juillet 1824 et 9 août 1828). Il s'agit peut-être de François Malhiot, marchand, qui fut élu député à ce premier Parlement de 1792 dont les procédures initiales sont attribuées à Sewell (Vaugeois, p. 145 et 150).

Entre les piliers du proscenium se trouve un rideau vermeil peint à l'huile par M. Legaré, avec les armes royales au milieu. Une décoration semblable [...] a été placée au-dessus de la loge centrale qui a été aménagée pour le gouverneur et a aussi été décorée d'un coquet petit rideau. Les portes de la scène sont larges et solides, peintes en blanc avec des panneaux rehaussés de dorures; au-dessus de chacune se trouve une fausse loge d'où on peut, semble-t-il, communiquer avec la scène pour venir en aide à un acteur, etc. Au centre du plafond, au-dessus du proscenium, il y a une étoile dorée, l'étoile du savoir dispersant le nuage des préjugés qui s'estompent sous l'effet de ses rayons. Les feux de la rampe sont des lampes à l'huile; on doit en ajouter d'autres car la scène était plutôt sombre. La salle est éclairée de chandelles posées dans des appliques murales qui sont disposées par paires sur les panneaux de la rangée des loges du haut et du balcon. Il était intentionnel de projeter la plus grande partie de la lumière sur la scène et de laisser la partie du théâtre réservée à l'assistance dans une certaine obscurité comme cela se fait dans les théâtres d'Europe.

Les sièges des musiciens de l'orchestre donnent vers le centre où se trouve celui de leur chef.

Le fond de scène représente une colonnade avec une terrasse de pierres à laquelle mènent quelques marches. Au centre de la terrasse, sur un piédestal, se tient une sculpture de Shakespeare en costume élizabéthain. Chaque côté des marches, en position assise, il y a les muses de la tragédie et de la comédie avec les emblèmes appropriés. À travers les colonnes on aperçoit un beau paysage avec des arbres et un étang sur une perspective de montagnes. Le tout fait un tableau agréable qui est l'œuvre de M. Triaud et de son assistant, M. Schinotti.

Les autres peintures scéniques sont des mêmes artistes et valent la mention, particulièrement la scène de rue représentant une partie du square Charter House de Londres, ce qui évoque d'agréables souvenirs aux anciens de Old Carthusian House (*The Quebec Mercury*, 16 février 1832).

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK¹⁶¹

Ce reportage omet un détail: l'un des fonds de scène représentait la bataille de Waterloo, ce qui en dit long sur les sentiments d'un certain nombre de Québécois d'alors relativement à une France qui n'était plus monarchique (*la Gazette de Québec*, 21 novembre 1825). On n'en indique pas l'auteur mais il est peu probable qu'il s'agisse de François Baillargé qui était plutôt sympathique aux idées françaises nouvelles et qui s'est permis dans son journal intime de dessiner le bonnet phrygien de la révolution de 1789 en marge de ces mots: «1792 est la première année libre de ce pays» (Vaugois, p. 112).

West & Blanchard ont donné une série de spectacles qui, à Québec, ont duré jusqu'au 3 avril 1826 (Roy, p. 642-651). Ils se firent également, en novembre 1824, les producteurs d'une autre compagnie, le Picturesque Theatre de Jose Villalave. West & Blanchard occupaient le Cirque-Royal de Québec pendant que le Picturesque occupait celui de Montréal qu'ils avaient entièrement remonté, lui redonnant une scène et un toit comme au temps de Ricketts. On put alors offrir dans un même lieu, comme à Québec, les spectacles de cirque et les pièces de théâtre⁸⁸. Villalave avait l'expérience, venant tout juste de construire une rotonde d'été à Albany où il avait tenu l'affiche du 17 juin au 19 juillet 1824. Une de ces affiches donne une idée de ce que pouvaient être les spectacles de Montréal et de Québec:

Au début, il y a une telle variété de scènes qui sont présentées et de métamorphoses et de danses qui sont exécutées que l'espace nous manque pour les décrire.

Puis un nuage descend et couvre la scène. Quand il se lève, on aperçoit le magnifique Temple de l'immortalité où apparaissent le buste

⁸⁸ «[...] much praise is due to the Managers for their enterprise in erecting so neet an edifice, and which, when finished, will really be a handsome establishment. There are, however, some little defects which could be more easily remedied now while the building is in an unfinished state, than hereafter. The proximity of the Box Office to the Pit entrance is a fault, as the constant crowd of the lower classes round the spot renders it extremely unpleasant to procure tickets there, and particularly when a gentleman is *a la cicisbe*» (*Canadian Courant*, 9 juillet 1825). Il est à Québec du 1^{er} juin au 26 septembre 1825.

de Washington, sa tombe, etc. Vient ensuite une danse splendide de Zéphirs interprétée avec grâce et élégance par quatre couples.

Parmi les démonstrations il y aura une scène nouvelle, préparée spécialement pour l'occasion, intitulée «l'Esprit de la peinture et de la musique». On verra toute une gamme de tons changeant avec la musique, des plus foncés aux plus pâles.

La dernière vue est celle de Constantinople au clair de lune, avec les maisons illuminées et le Bosphore couvert de vaisseaux innombrables et variés qui lèvent les voiles et tirent une salve de salutation qui leur est rendue par les batteries turques.

Cette scène se transforme en tempête, avec des vagues furieuses en mouvement et un navire en détresse qui lutte contre l'orage. Il est frappé par la foudre et détruit. Arlequin saute dans une barque pour se sauver mais il est submergé et avalé par une baleine. On verra alors son âme monter vers les nuages (Phelps, p. 59-60).

À cette description d'un spectacle produit par Villalave aux États-Unis s'en ajoute une autre de Montréal. Il s'agit de «l'ascension solennelle d'une montgolfière illuminée qui partira du bas du théâtre et montera jusqu'au 'paradis' avec trois personnes à bord, deux dans un panier suspendu au ballon et une troisième au sommet, se tenant sur la tête» (*Canadian Courant*, 12 mars 1825). On crut bon rassurer les gens qui se targuaient de morale et de religion qu'ils pouvaient se présenter sans hésiter⁸⁹.

Conclusion: les héritiers de 1789.

On peut se demander s'il y avait une astuce de la part de Murray, Carleton et Haldimand à faire ou laisser venir au pays tous ces gens de cirque d'origine

⁸⁹ *Canadian Spectator*, 27 novembre 1824. Également : «It may be said that this amusement is one in which our citizens of all religious persuasions can join. And as the Roman Catholic portion of our inhabitants do not approve of Dramatic representations, the establishment of a Circus we think will be popular, and we hope that it may be so» (*Canadian Times*, 9 mai 1823).

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK163

française, suisse ou wallonne qui faisaient carrière dans les colonies britanniques et dont les performances théâtrales — sauf celles de 1765 — étaient le plus souvent données en anglais. C'est un anglophone qui a formulé cette interrogation: «Il a été avancé par les partisans de cette tactique [*scheme*], et de façon sans doute vraisemblable, que la partie cirque de l'établissement pourrait servir de voie d'accès à nos amis canadiens qui ne seraient pas amateurs de théâtre» (*Canadian Courant*, 13 novembre 1824, p. 2). Il parlait de l'expérience de West & Blanchard à Montréal en 1823 alors qu'on offrait des pièces de théâtre en programme double avec les tours d'adresse⁹⁰. Le *Quebec Mercury* fut on ne peut plus clair là-dessus, tenant des propos qui préfiguraient ceux qu'allait tenir Durham:

S'il était possible, par le biais d'un théâtre anglais bien agencé, d'attirer quelques Canadiens français aux représentations de certaines de nos plus belles pièces, on en tirerait des effets indubitablement salutaires, le but étant d'en faire partager les sentiments dans la plus grande des unissons avec nos cœurs britanniques. Pour encourager pareille fréquentation et en faire valoir les conséquences bénéfiques, je suggère qu'on porte une attention spéciale à la présentation de décors appropriés et frappants. Pareil projet ne devrait pas sembler insignifiant ou frivole si on considère que les premières choses qui furent imitées par les Canadiens furent nos tenues vestimentaires et nos bonnes manières. Mais j'irai encore plus loin, jusqu'à dire que si les Canadiens français étaient à l'occasion attirés vers nos théâtres, par goût de la nouveauté ou par attrait pour les décors et la musique, ils pourraient être à un tel point portés, malgré une connaissance impar-

⁹⁰ Ce cirque et ses dépendances apparaissent sur une carte de 1798 relative aux empiètements sur les terres de la couronne et de 1810 sur l'aménagement des espaces libérés par la démolition des fortifications. Il était situé entre la rue Saint-Jacques et la ruelle des Fortifications, à l'est de la rue M^cGill, exactement comme l'avait décrit John Durang (voir ci-dessus, p. 147). Après la démolition de la forteresse, on eut accès au cirque par la rue Saint-Antoine autant que par les rues M^cGill ou Saint-Jacques.

faite de l'Anglais au départ, à faire du progrès dans notre langue — ce serait un effet naturel de la curiosité — qu'ils en viendraient bientôt à partager les bienfaits de notre théâtre» (16 février 1832).

La tactique ne semble pas avoir fonctionné, même si West & Blanchard ont été encouragés en 1824 à transformer en Cirque-Royal le théâtre de l'Hôtel Malhiot pour mieux parvenir à leurs fins, même si Villalave fut également encouragé à refaire à Montréal aux mêmes fins le vieux Cirque-Royal qu'on avait déplacé (*The Montreal Herald*, 1^{er} mai 1824; Burger, p. 114 et 373). Les Canadiens, humiliés durant de nombreuses années par l'embargo sur les troupes de France, ont quand même pu voir des pièces françaises produites avec l'aide de professionnels francophones en provenance des provinces britanniques.

L'activité théâtrale française était d'ailleurs telle qu'il est surprenant de lire le commentaire suivant qui figure au rapport de Lord Durham en 1839:

Malgré qu'ils soient descendants des gens de ce monde qui aiment et cultivent le plus la littérature dramatique — malgré qu'ils vivent sur un continent où presque chaque ville, grande ou petite, a un théâtre anglais, la population française du Bas-Canada, coupée des gens qui parlent sa langue, ne peut soutenir de scène nationale (vol. II, p. 294-295).

Il est vrai qu'une partie du théâtre français qu'on a pu voir en Bas-Canada a été produite sous la direction d'artistes venus de l'extérieur et que la situation politique s'est détériorée en 1837-1838. Mais ce que Durham ne dit pas, c'est que les officiers français qui étaient susceptibles de jouer étaient probablement retournés en France et que les acteurs et gens de lettres francophones qui sont venus des pays britanniques mais avaient des idées républicaines ou favorables au Congrès, comme De Sales Laterrière, Du Calvet, Jautard, Mesplet ou Quesnel, furent mis en prison, sans compter André et Bonne qui passèrent

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK165

plusieurs mois incarcérés chez les Américains — le premier fut même exécuté — pour avoir défendu les positions britanniques.

Durham n'a pu prévoir non plus qu'en 1839, l'année de son rapport, la présentation de *la Mort de Cesar*, sous la direction d'un ancien pasteur américain né en Suisse et favorable au Congrès, Napoléon Aubin, se ferait sous la haute surveillance de la police. Il n'a pas prévu que les séances seraient suivies d'une pièce sur les financiers et d'une autre sur les travailleurs, ni qu'elle serait jouée par la troupe du syndicat de l'imprimerie qui venait de fonder une des toutes premières unions de métiers du Canada.

Retenons principalement trois choses. En premier, qu'à certains francophones en provenance des États-Unis nous devons des sociétés de théâtre, des salles, des décors, le premier journal de Montréal, la première opérette et la première édition de pièce au Canada, et plus d'une demi-douzaine d'écoles d'arts plastiques, danse, littérature, musique et théâtre ouvertes par Bellair, Bossieux, Collier, Dulongpré, Élant, Lefebvre, Moreau Mechtler et Tatin (Burger, p. 68, 150, 302-303 et 314-315). C'est une contribution remarquable de la part de membres des communautés calvinistes et huguenotes et des réfugiés de France et de Saint-Domingue qui remontèrent l'axe Manhatte/Hochelaga.

En deuxième, que la pantomime à l'italienne a occupé au Québec du XVIII^e siècle une place considérable, succès qui s'explique par la rareté du public qu'il fallait regrouper malgré sa répartition en trois langues, anglais, français et allemand. Même à l'intérieur d'une langue il y avait des particularités régionales quand ce n'était pas des dialectes, comme le démontre ce décorateur qui prononçait «medisint» et «boune». Arlequin, Crispin, Sganarelle et Scapin étaient régulièrement à l'affiche et certaines œuvres dont il existait un traitement classique étaient parfois présentées en version pantomime. Il n'est d'ailleurs pas négligeable pour l'histoire du théâtre de découvrir que la *commedia dell'arte* qui s'était développée à Londres s'est transportée dans les provinces britanniques bien avant la Révolution française. Pas négligeable non plus de constater que la révolution de Saint-Domingue a chassé en 1791 trois grands acteurs de la Comédie Italienne qui s'y étaient réfugiés après la Révolution française et durent

fuir avec leur troupe vers les communautés françaises des États-Unis: Placide Bussart à Charleston, Francisque Dumoulin à New York et Louis Tabary à la Nouvelle-Orléans. Il est difficile de mesurer si l'influence de ces trois grands comédiens s'est étendue jusqu'au Québec, mais les troupes qui remontèrent l'axe New York/Montréal après 1791 avaient vu Francisque et Placide à l'œuvre.

En troisième, que l'épisode des Jeunes Messieurs, de 1780 à 1817, constitue un des très beaux moments du théâtre québécois. Les fondateurs du groupe en 1780 ne sont pas tous identifiés, mais l'implication de ceux qu'on connaît dans la défense du fort Saint-Jean nous laisse deviner que les autres sont ceux qui répondirent au même appel, les jeunes seigneurs ou fils de seigneurs de Boucherville, Fossambault, Longueuil, Lotbinière, Terrebonne... Les sociétaires de 1789 sont mieux connus. Ces jeunes «oisifs» ont été publiquement dénoncés parce que, résidant dans les demeures que leurs parents possédaient en ville, ils n'avaient pour toute tâche qu'à se perfectionner en arts et en lettres. Ils ne firent pas si mal pourtant, puisqu'on leur doit non seulement la fondation de la première compagnie de théâtre mais des hauts-faits militaires, une participation active à la mise en place du premier parlement et des premières écoles publiques, à la sauvegarde du code civil et du français comme langue nationale. Notre théâtre aura rarement rempli de façon aussi pleine ses fonctions culturelles et sociales.

André-G. Bourassa

N.B.: Les traductions sont de nous.

Bibliographie

ANDRÉ, Jean (John), «Relation du siège de Saint-Jean, Canada, commandée par sir Chas Preston», dans Arthur G. DOUGHTY, «Documents relatifs à la reddition du fort Saint-Jean et du fort Chambly», *Rapport concernant les travaux des Archives publiques pour les années 1914 et 1915*, Ottawa, J. de L. Taché, Imprimeur du Roi, 1917, p. 21-27. Traduction du document

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK167

- MG23B10. Comprend un plan topographique du fort Saint-Jean (plume, encre et aquarelle).
- BAIRD, Charles W., *History of the Huguenot Immigration to America*, [New York, Dodd and Mead, 1885], Baltimore, Regional Publ., 1966, 2 vol.
- BANHAM, Martin éd., *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge, C.U.P., 1988.
- BÉRAUD, Jean, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, le Cercle du livre de France, «l'Encyclopédie du Canada français», n° 1, 1958.
- BLACKBURN, Roderic H. et Ruth PIWONKA, *Remembrance of Patria. Dutch Arts and Culture in Colonial America, 1609-1776*, Albany, Albany Institute of History and Art, 1988.
- BORDMAN, Gerald, *The Concise Oxford Companion to American Theatre*, New York / Oxford, O.U.P., 1987.
- BOURASSA, André-G., et Jean-Marc LARRUE, *les Nuits de la «Main». Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, Montréal, Vlb éd., 1993.
- BRODHEAD, John Romeyn, *Documents Relative to the Colonial History of the State of New York; Procured in Holland, England and France*, Albany, 1856, 4 vol.
- BROCKETT, Oscar G., *History of the Theatre*, 3^e éd., Boston/London/Sydney/-Toronto, Allyn & Bacon, 1978.
- BURGER, Baudouin, *l'Activité théâtrale au Québec, 1765-1825*, Montréal, Parti pris, 1974.
- BURGOYNE, John, *Dramatic and Poetic Works*, Londres, 1807, 2 vol.
- CASGRAIN, Philippe-Baby, *la Vie de Joseph-François Perrault surnommé le père de l'éducation du peuple canadien*, Québec, C. Darveau, 1898.
- CHINARD, Gilbert, *les Réfugiés huguenots en Amérique*, Paris, Les Belles-Lettres, 1925.
- COCKLOFT, Jeremy, *Cursory Observations Made in Quebec, Province of Lower Canada, in the year 1811*, n^{le} éd., Ottawa, Mortimer, 1960.
- CORVIN, Michel, éd., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- DE LAGRAVE, *Fleury Mesplet, 1734-1794, diffuseur des lumières au Québec*, Montréal, Patenaude, 1985.

- DEROME, Robert, Paul BOURASSA et Joanne CHAGNON, *Dulongpré. De Plus près. A Closer Look*, Montréal, Musée M^cCord d'histoire canadienne, 1988.
- DOUCETTE, Leonard E., *Theatre in French Canada: Laying the Foundations, 1606-1867*, Toronto, T.U.P., «Romance Series», n° 52, 1984.
- DURANG, Charles, *The Philadelphia Stage, from 1749 to 1821, Partly Compiled from the Papers of His Father, the Late John Durang, with Notes by the Editor*, coupures du *Sunday Dispatch* of Philadelphiarecueillies et classées par l'auteur. Library Co. of Philadelphia, 3 vol.
- DURANG, John, *The Memoir of John Durang, American Actor, 1785-1816*, Alan S. Downer éd., Pittsburgh, U.P.P., 1966.
- DURHAM, John George LAMBTON, Lord, «Report on the Affairs of British North America», *British Parliamentary Papers*, 1839; Charles P. Lucas éd., Oxford, 1912, 3 vol. Reed.: N.Y., Augustus M. Kelly Publ., 1970.
- DURHAM, Weldon B. éd., *American Theatre Companies, 1749-1887*, N.Y., Greenwood P., 1986.
- EVEREST, Allan S., *Moses Hagen and the Canadian Refugees in the American Revolution*, Syracuse, S.U.P., 1976.
- FAUTEUX, Ægidius, «Jacques-Clément Herse», *Bulletin des Recherches historiques*, vol. XXXV, n° 4, avril 1929, p. 220.
- FOUCHER, Antoine, *Journal* (18 septembre-19 novembre 1775), *BRH*, vol. XL, p. 138-150 et 197-217.
- GODBOUT, Archange, dir., *Mémoires de la Société généalogique canadienne-française*, Montréal, S.G.C.F. Ici: *M.S.G.C.F.*
- HALPENNY, Frances et Jean HAMELIN, éd., *Dictionnaire biographique du Canada*, Toronto, Toronto U.P. / Québec, P.U.Laval, 1966-, 12 vol. Ici: *DBC*.
- HARE, John, «Panorama des spectacles au Québec: de la Conquête au XX^e siècle», in Hélène BEAUCHAMP, Bernard JULIEN et Paul WYCZYNSKI, éd., *le Théâtre canadien français*, Montréal, Fides, «Archives des lettres canadiennes», n° 5, 1976, p. 60-107.
- HIGHFILL, Philip H. Jr., Kalman A. BURNIM & Edward A. LANGHANS, *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers,*

LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK169

- Managers & Other Stage personel in London, 1680-1800*, Carbondale, Southern Illinois U.P., 1973, 14 vol.
- LACOURSIÈRE, Jacques, et Denis VAUGEOIS, *Canada / Québec, synthèse historique*, 2^e éd., Montréal, Renouveau pédagogique, 1978.
- LACY, Robin Thurlow, *A Biographical Dictionary of Scenographers; 500 B.C. to 1900 A.D.*, New York, Westport, Conn, London, Greenwood Press, 1990.
- LAFLAMME, Jean, et Rémi TOURANGEAU, *l'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979.
- LAMBERT, John, *Travels through Lower Canada and the United States of North America, in the Years 1806, 1807, 1808*, London, Gillet, 1810, 3 vol.
- LAMBERT, Phyllis, et Alan STEWART, *Montréal ville fortifiée au XVIII^e siècle*, Montreal, Centre canadien d'architecture, 1992. Reprend le plan topographique des redoutes du fort Saint-Jean par Jean André.
- LÉPINE, Luc, *Dictionnaire biographique des officiers de milice du Bas-Canada durant la guerre de 1812*, Pierrefonds, 1993 (manuscrit).
- MALCHELOSSE, Gérard, «Deux régiments suisses au Canada», *Cahiers des Dix*, vol. II, 1937, p. 261-296.
- MANIGAULT, Ann Ashby, «Extracts from the Journal of Ann Manigault», with Notes by Mabel L. Webber, *South Carolina Historical and Genealogical Magazine*, vol. 20, 1919, p. 57-210, et vol. 21, 1920, p. 59 et s.
- MASSICOTTE, Édouard Z., «Le théâtre et les lieux d'amusement à Montréal», *l'Annuaire théâtral*, 1908-1909, p. 83-96.
- MASSICOTTE, Édouard Z., «1800 à 1850: vieux théâtres de Montréal. Anecdotes et archéologie», *la Revue populaire*, vol. II, n° 7, juillet 1909, p. 63-69.
- MASSICOTTE, Édouard Z., «Un théâtre à Montréal en 1789», *Bulltetin des recherches historiques*, vol. XXIII, n° 6, juin 1917, p. 191-192; «Jacques Clément Hersé», n° 8, août 1917, p. 239; «Le premier théâtre de Montréal?», n° 12, décembre 1917, p. 373-376; «La famille de Joseph Quesnel», n° 11, novembre 1917, p. 339-342; «Jean De Lisle et Guillaume De Lisle», vol. XXV, n° 5, mai 1919, p. 150-152, et «Le théâtre à Montréal en 1787», p. 154; «La famille Jean de Lisle de la Cailletterie», n° 6, juin 1919, p. 175-186; «Le peintre Dulongpré», vol. XXVI, n° 5, mai

1920, p. 149; «Le théâtre à Montréal en 1816», n° 7, juillet 1920, p. 256; «Les spectacles à Montréal», vol. XLV, n° 8, août 1939, p. 248-250. Ici: *B.R.H.*

MASSICOTTE, Édouard Z., «Hôtelleries, clubs et cafés à Montréal de 1760 à 1850», *Mémoires de la Société Royale du Canada*, 3^e série, t. XXII, section I, mai 1928, p. 37-61; «Recherches historiques sur les spectacles à Montréal de 1760 à 1800», *ibid.*, t. XXVI, section I, 1932, p. 113-122.

MASSICOTTE, Édouard Z., «Le théâtre à Montréal à la fin du XVIII^e siècle. Un théâtre dans l'ancienne résidence des Jésuites», *la Revue moderne*, vol. XIV, n° 6, avril 1933, p. 5.

M^cNAMARA, Brooks, *The American Playhouse in the Eighteenth Century*, Cambridge, Harvard U.P., 1969.

MICHAUD, Ginette, «De la 'Primitive Ville' à la Place Ville-Marie: lecture de quelques récits de la fondation de Montréal», in Pierre NEPVEU et Gilles MARCOTTE, *Montréal imaginaire*, Montréal, Fides, 1992, p. 13-95.

NOISEUX-GURIK, Renée, «À la recherche des peintres scéniques du Monument-National», *les Cahiers de la Société d'histoire du théâtre du Québec*, vol. I, n° 1, septembre 1990, p. 5-23.

ODELL, George C. D., *Annals of the New York Stage*, New York, AMS Press, 1970 (1927), 15 vol..

PHELPS, Henry Pitt, *Players of a Century. A Record of the Albany Stage*, 2^e éd., N.Y., Edgar S. Werner, 1890. La collection Phelps se trouve aux National Archives de New York, à Albany.

RANKIN, Hugh F., *The Theatre in Colonial America*, Chapel Hill, U. of N.C.P., 1965 (1960).

ROBERTSON, J. ROSS, *The Diary of Mrs. J. G. Simcoe Wife of the First Lieutenant-Governor of the Province of Upper Canada, 1792-1796*, Toronto, Briggs, 1911.

ROY, Pierre-Georges, «René-Louis Chartier de Lotbinière», *Bulletin des recherches historiques*, vol. XXXIII, n° 5, mai 1927, p. 257-282; «Le Cirque Royal ou Théâtre Royal», *ibid.*, vol. XLII, n° 11, 1936, p. 641-666. Ici: *B.R.H.*

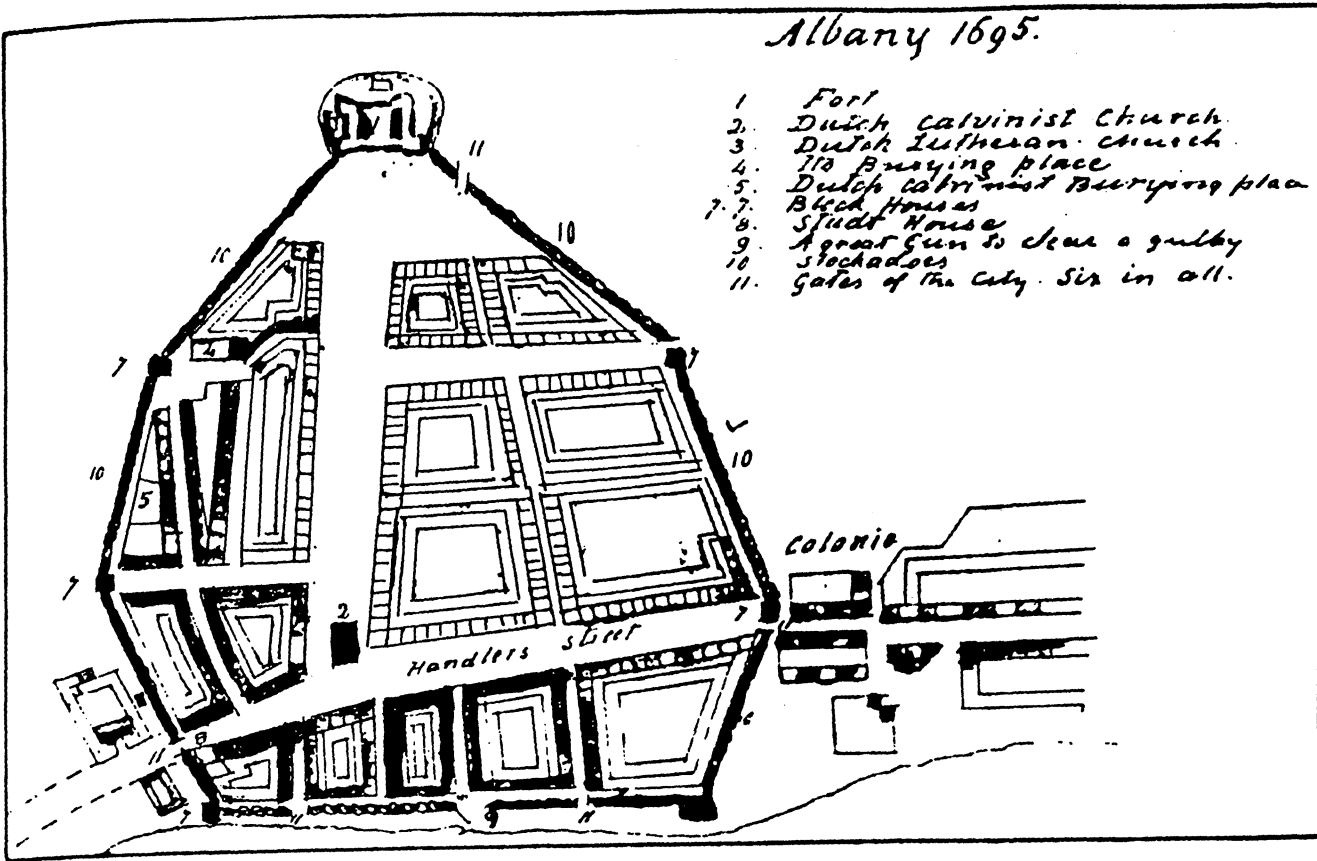
LA CULTURE FRANÇAISE DANS L'AXE MONTRÉAL/NEW YORK171

- SEACORD, Morgan H., *Biographical Sketches and Index of the Huguenot Settlers of New Rochelle, 1687-1776*, New Rochelle, The Huguenot and Historical Assoc. of New Rochelle, 1941.
- TREMAINE, Marie, *A Bibliography of Canadian Imprints, 1751-1800*, Toronto, T.U.P., 1952.
- TRÉPANIÉ, Léon, *les Rues du Vieux-Montréal*, Montréal, Fides, 1968.
- VAUGEOIS, Denis, *Québec 1792. Les acteurs, les institutions et les frontières*, Montréal, Fides, 1992.
- WALDO, Lewis P., *The French Drama in America in the Eighteenth Century and its Influence on the American Drama of that Period, 1701-1800*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1942.
- WILCOXEN, Charlotte, *Seventeenth Century Albany. A Dutch Profile*, Albany, Albany Institute of History and Art, 1981.
- WINTHROP, Sargent, *The Life of Major André, Adjutant General of the British Army in America*, N.Y., Appleton & Co., 1871.



Carte d'après Jan Jansson, circa 1650, publiée par Arnoldus Montanus dans *De Nieuwe Onbekende Weereld of Beschriding van America*, Amsterdam, Jacob Meurs, 1671. Archives de l'État de New York, Albany.

NOVI BELGII
Quod nunc NOVI JORCK vocatur.
 NOVAE que ANGLIA & Partis
 Virginiae
Accuratissima et Novissima
 Delincentio



Plan d'Albany en 1695. Albany Institute of History and Art. Flamands luthériens et wallons calvinistes ont église et cimetière distincts.

À droite, Auberge du Chien d'Or à Québec (détail). L'agrandissement de l'enseigne provient d'une carte postale publiée en Grande-Bretagne par The Valentine & Sons Publ. Co. et expédiée en juin 1911.



SPECTACLE NOUVEL et DIVERTISSEMENT PUBLIC.

LES VILLAGROISES Canadiennes, Nouvelles Sujettes de sa Majesté Britannique d'un certain canton de la Province de Québec, donneront une Fête, et feront représenter en l'honneur de leur Seigneur, le Lundi dix-huit Novembre prochain, une pièce nouvelle intitulée *Les Fêtes Villagroises* COMEDIE, en un Acte, qui sera suivie d'un Ballet de Bergers et de Bergeres, et précédée d'un compliment au Seigneur leur Patron et Protecteur; entre la Comédie et le Ballet il y aura une Cantate et un Duo, qui seront chantés par le Sieur Colin et la Demoiselle Nina, fameux Musiciens du Canada; cette dernière chantera seule un morceau choisi de l'Opera des amours de Venus; ensuite il y aura trois danses de caractère, le Sieur Dominique dansera l'Harquinade, le Sieur Silva, la Matelote Hollandaise, et le Sieur Griois, la Chinoise, tous trois grands danseurs, qui ont toujours été applaudis dans cette partie de l'Amérique Septentrionale; L'Orchestre et la Symphonie seront composés de toutes sortes d'instrumens très harmonieux jusqu'à une Cornemuse; le tout sera terminé par un grand Bal dans le meilleur ordre que faire se pourra, on y trouvera toutes sortes de rafraichissemens pour que tous le monde soit content; on fera en sorte que Bacchus et Venus s'accordent ensemble à fin que les plaisirs ne soient pas troublés.— Le zèle avec lequel les Bergeres de cette côte se prêtent pour rendre cette fête brillante, leur a fait mettre toute leur industrie à l'imitation des Bourgeois de Québec, à rassembler et joindre ensemble quatre granges en peu de tems, pour faire une jolie salle de Comédie et de Bal, et des cabinets pour la commodité; et à fin de contribuer à la dépense de cette fête galante les Bergeres ont bien voulu abandonner les revenus d'une année de leur superflus.— Les paroles de la Comédie sont composées par le Sieur Lanoux, célèbre Poète du Canada, et la musique de la Cantate et du Duo par le Sieur Zeltot grand musicien. Le Spectacle commencera à cinq heures du soir; le Public sera averti trois jours avant de l'endroit où la fête se donnera, qui sera dans la côte; pour prévenir les desordres on entrera dans la maison de divertissement à l'enseigne des plaisirs par la porte de devant, et on en sortira par la porte de derrière.— Personne n'y sera admise sans un billet qui coûtera 24ll. qu'il faudra payer au receveur des consignations des menus plaisirs; le nombre des billets sera de cent; on est prié de souscrire au plutôt pour faire les arrangemens de la fête, à moins qu'on n'aime mieux donner l'argent aux pauvres; on distribuera gratis vingt billets pour les Demoiselles qui n'ont pas le moyen de se divertir et qui en ont envie.

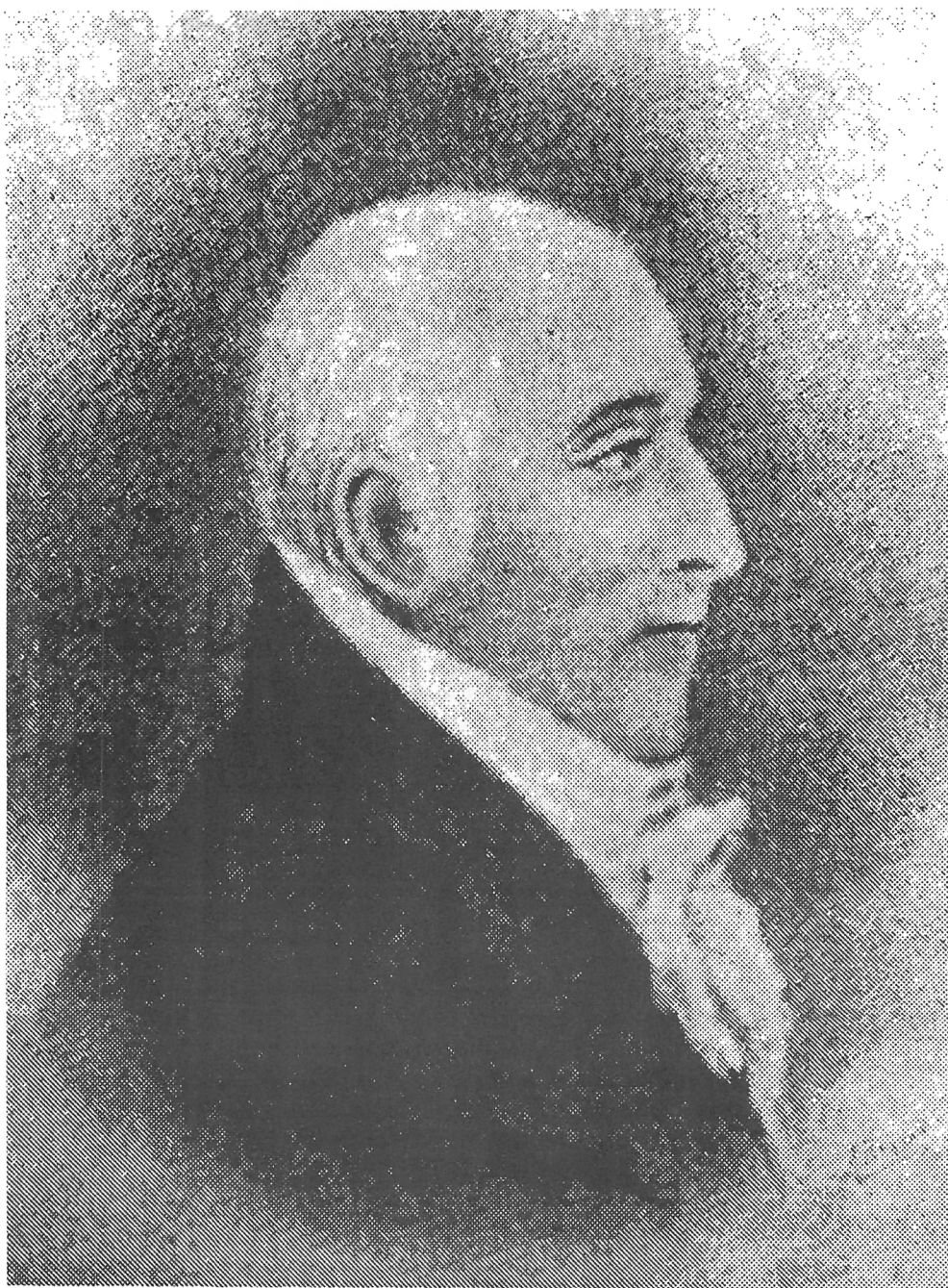
La Gazette de Québec, 24 octobre 1765.

Par Permission de Son Excellence Monseigneur le GOUVERNEUR, et de Messieurs les Magistrats de cette Ville,

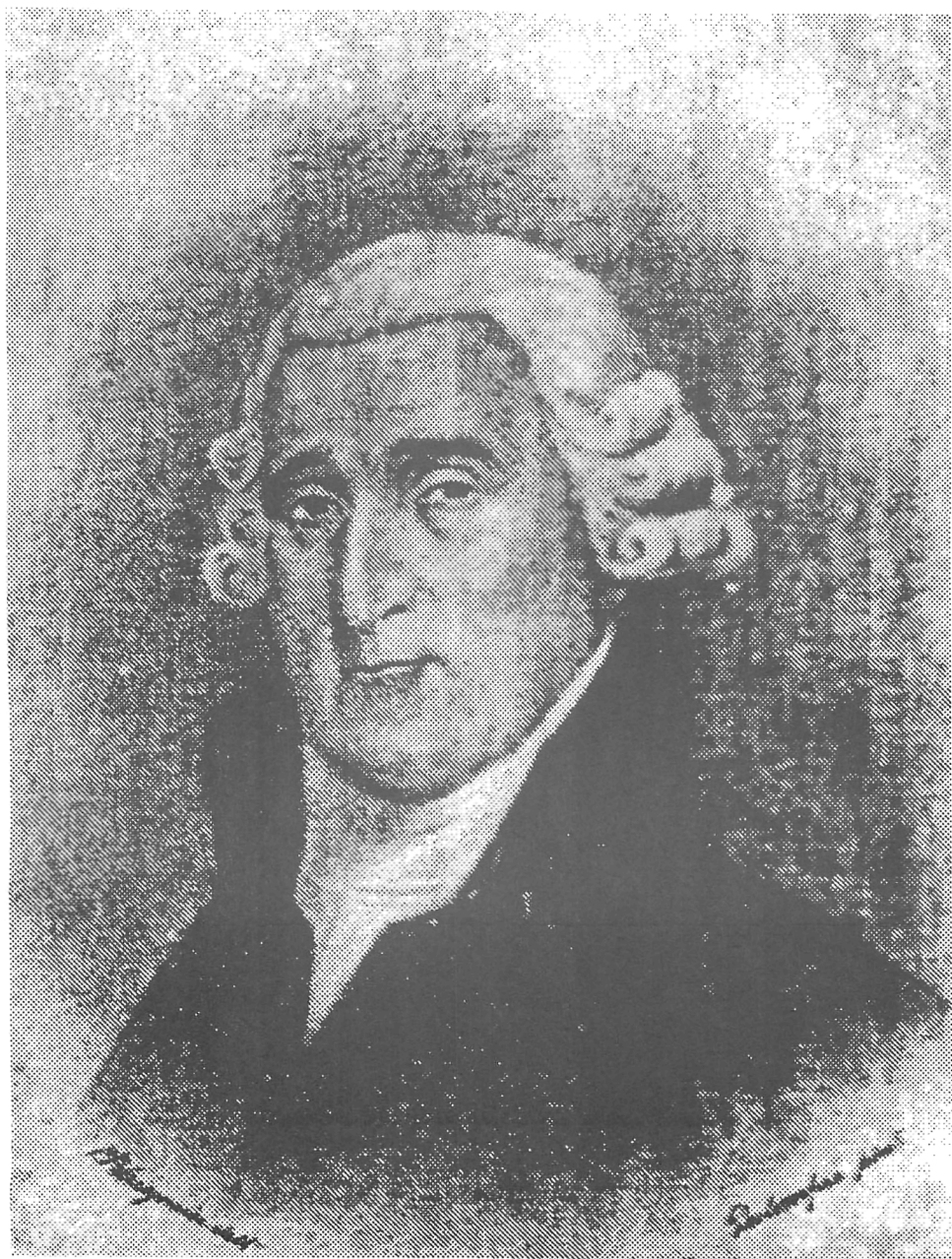
LE SIEUR PIERRE CHARTIER, et sa Troupe Comédienne, se propose de donner au Public, Lundi prochain, le 15 de ce mois, une PIÈCE de COMEDIE, intitulée *Le FESTIN de PIERRE*, suivie de plusieurs TOURS d'EQUILIBRE; — A la Basse-Ville, à l'Enseigne de Québec, chez le Sieur Jean Roi, où ces Messieurs trouveront toutes sortes de Refraichissemens.

••• Les Billets se distribueront chez le dit Sieur le Roi: Les prix seront de deux Piaftres, d'une Piaftre, et de deux Chelins et demi.

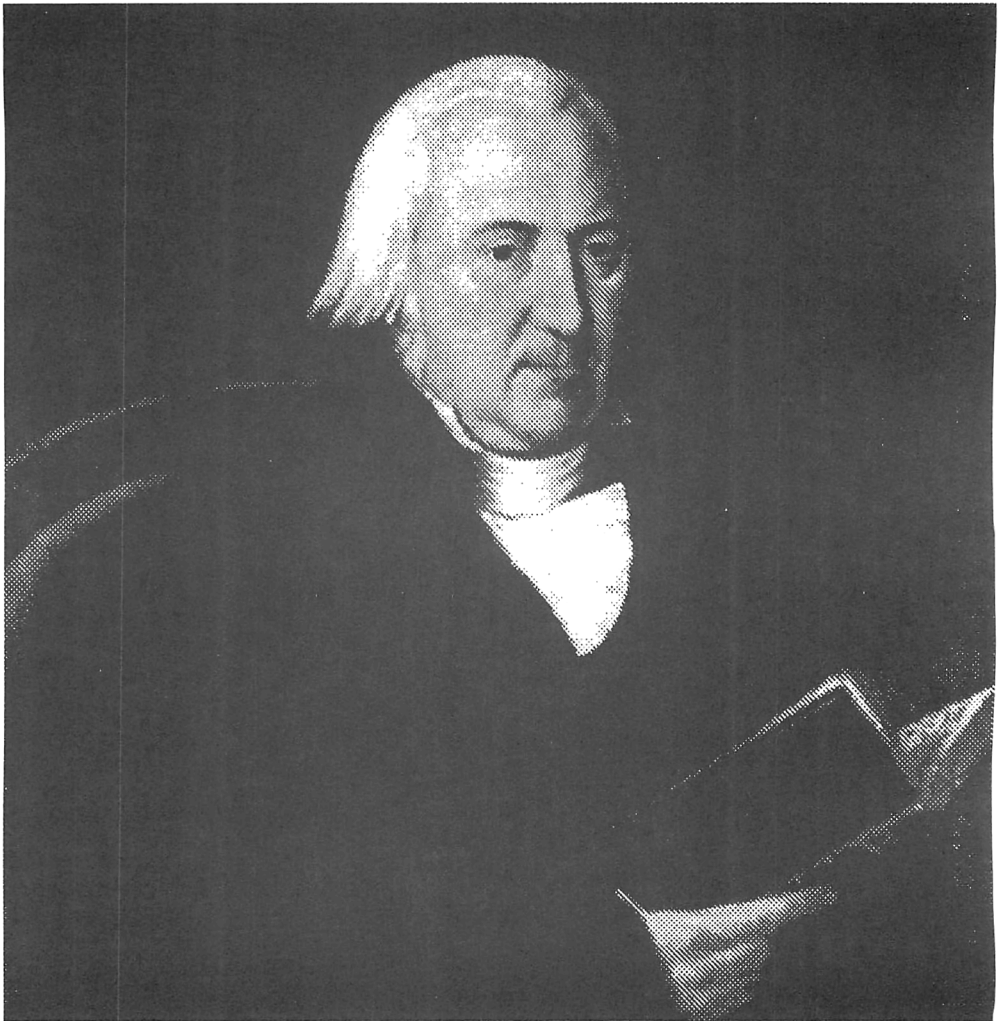
La Gazette de Québec, 11 avril 1765.



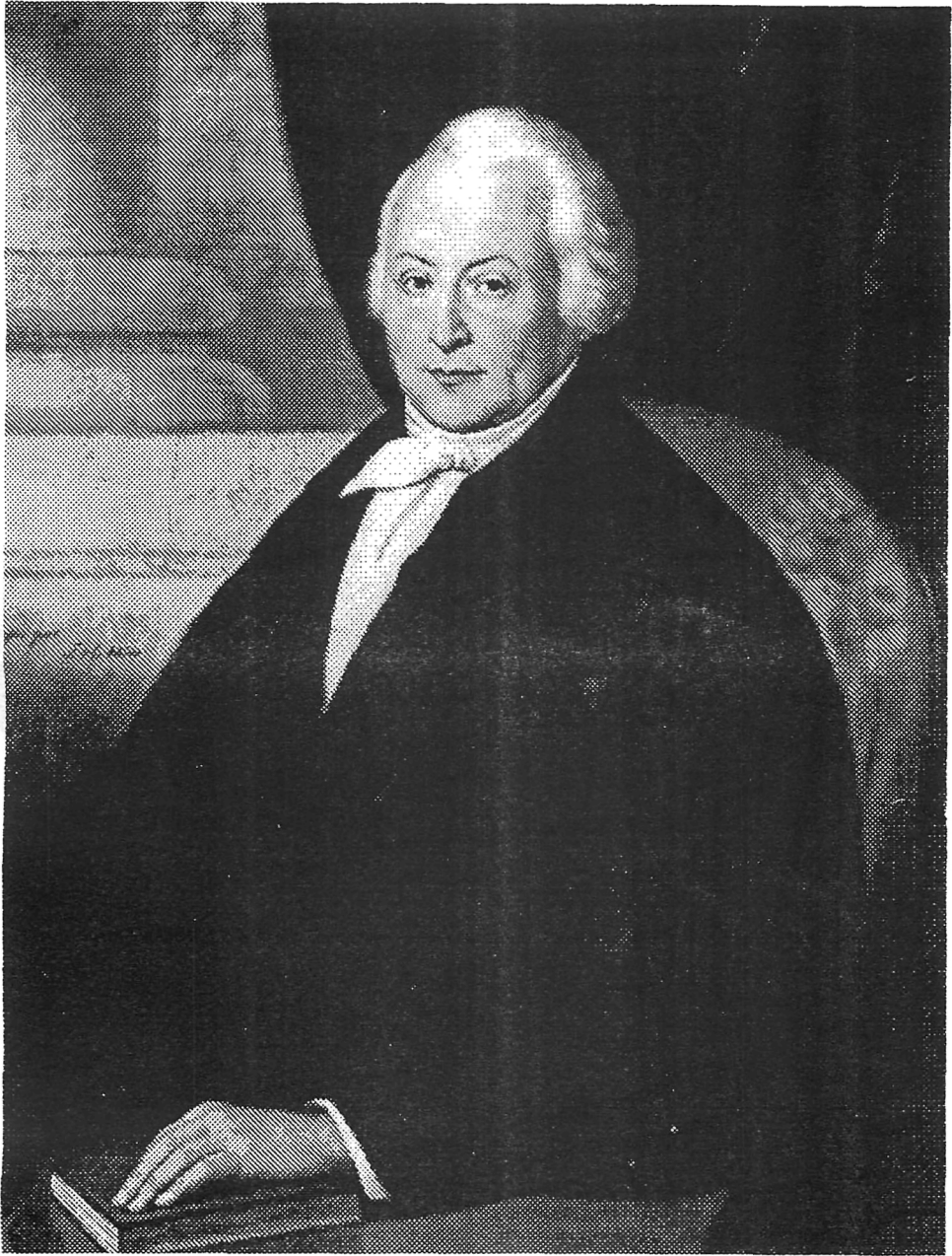
Joseph Quesnel par A. Bayard. Archives nationales du Québec, collection initiale.



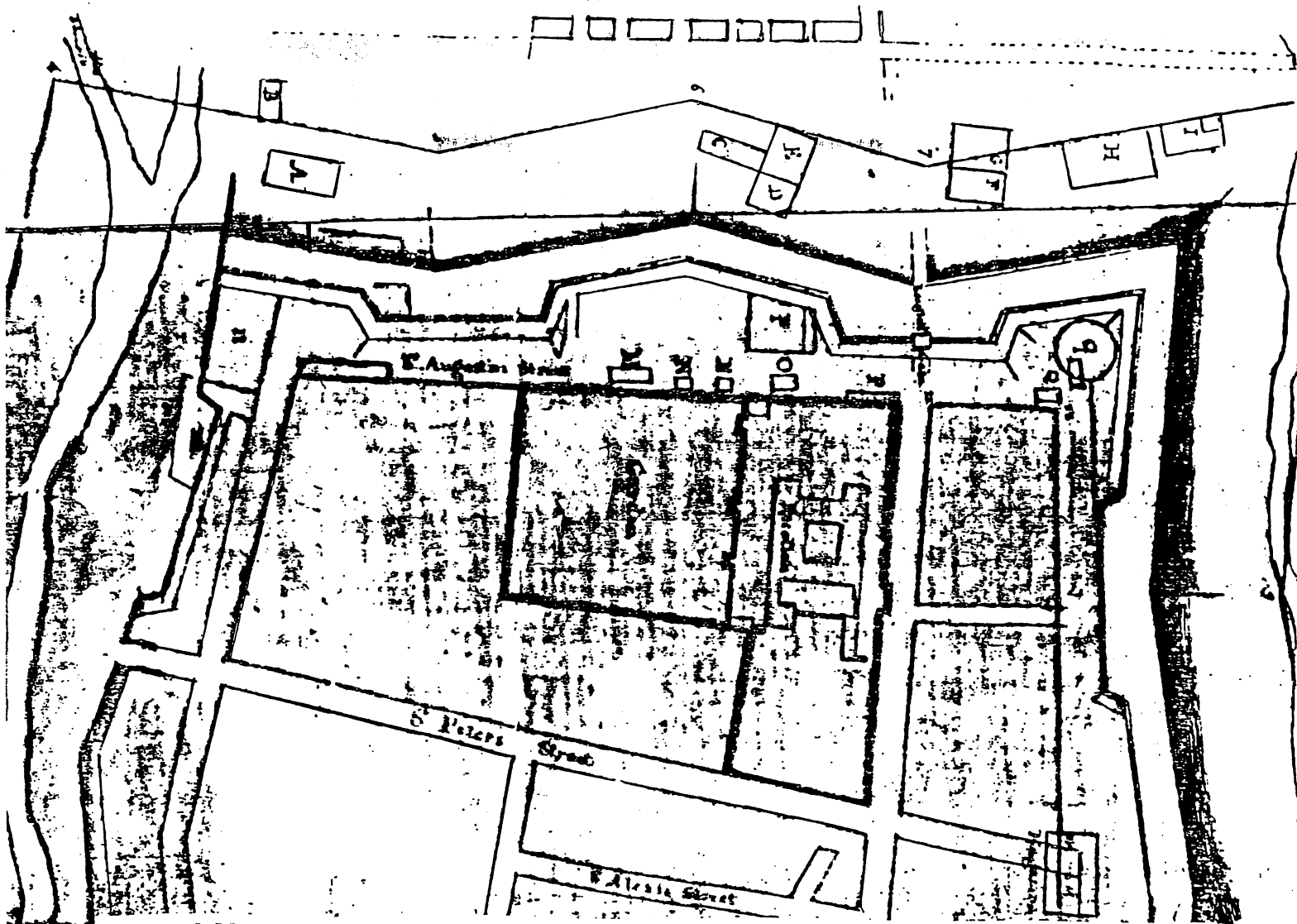
Joseph-François Perrault par Dulompré [sic]. Gravure de Philippe-Baby Casgrain pour sa *Vie de Joseph-François Perrault*.



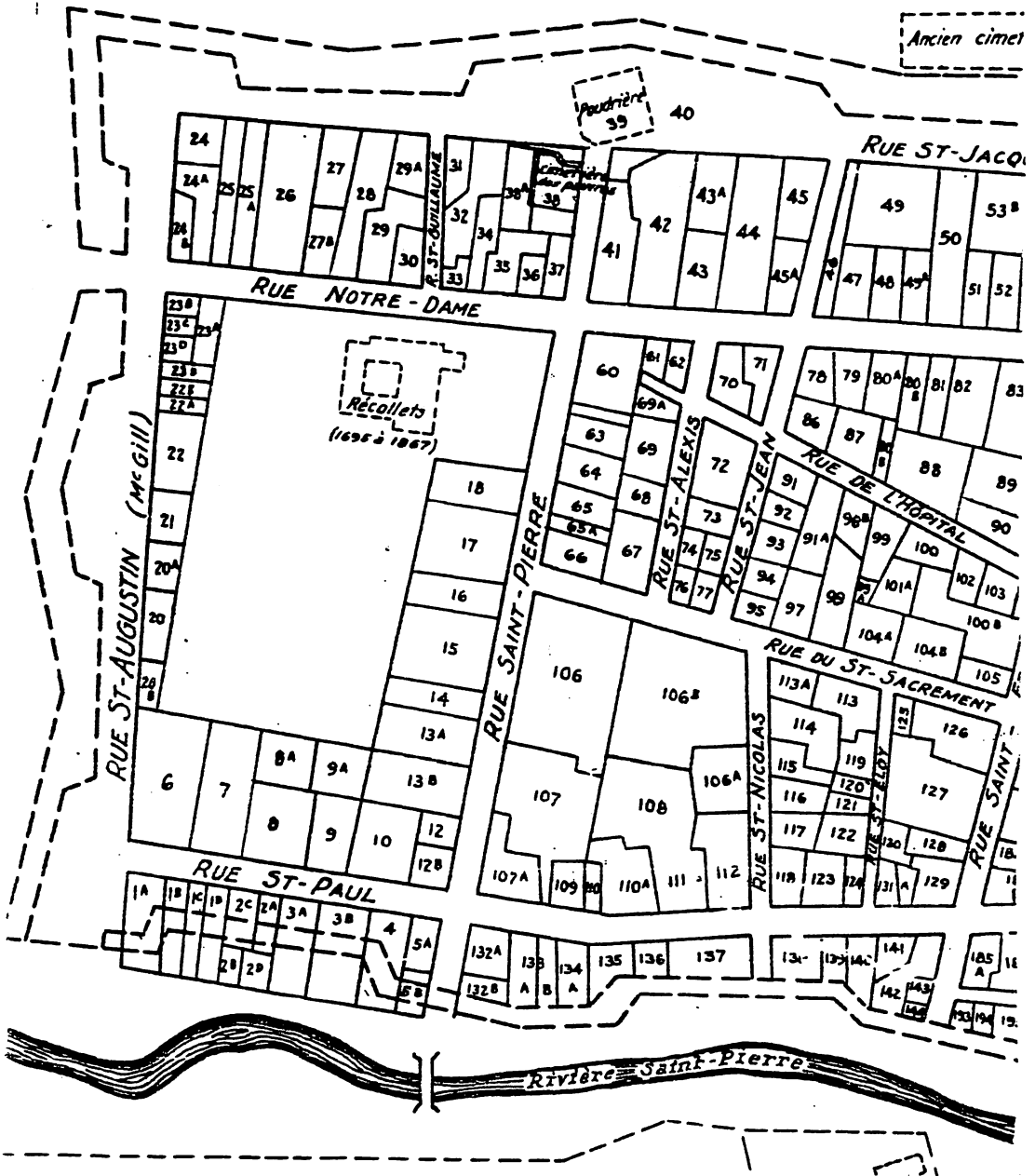
Amable de Bonne par William Berczy, 1808. Archives nationales du Québec, P 600-6.



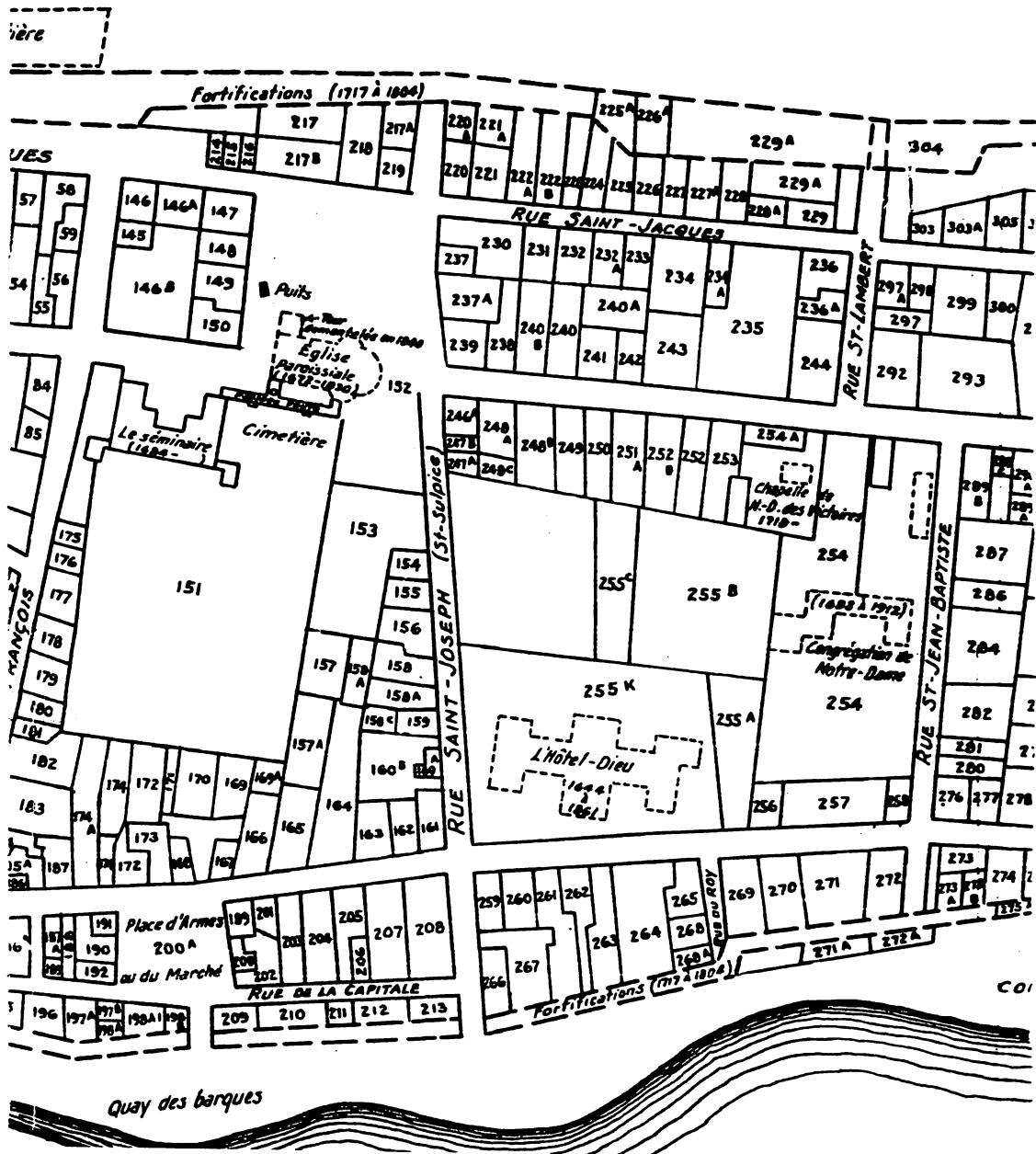
Alain Chartier, marquis de Lotbinière, «Copie par J. H. 1854». Archives nationales du Canada, C 116836.



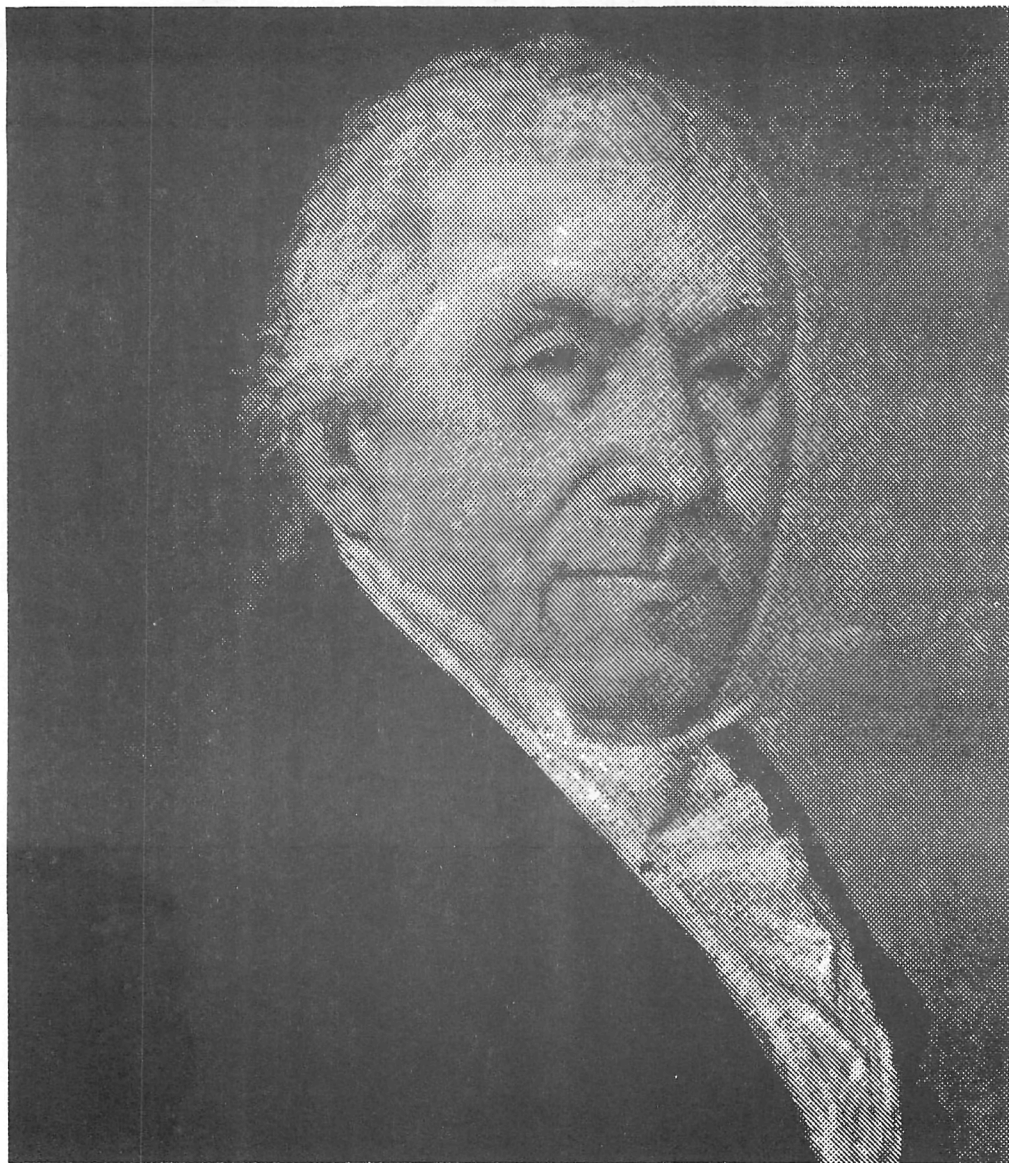
Carte de Montréal, John Collins, 1768 (majuscules), mise à jour en 1798 par Humfrey R. (minuscules) sur les occupations des terres de la Couronne. Au renvoi «A»: «Paul Jourdin Labrosse Store house» (Montreal Theatre?). À «q»: «Circus and Inclosures by Mr. Ricketts taking in nearly the White bastion». Archives nationales du Québec à Montréal.



Cadastre du deuxième terrier de Montréal. 3: Joseph Donegani. 7: Pierre Delvecchio. 22: Simon Clarke. 27a-b: Basile Proulx (auberge et théâtre, loc. Edward Allen). 28: Louis Foureux dit Champagne. 36: Basile Proulx. 37: Jean Malo (auberge et théâtre, loc. Delvecchio & Donegani). 42: Basile Proulx. 48: Thomas Delvecchio. 77: Jean Malo. 79: Basile Proulx. 81: Joseph-François Perrault. 106b: Augustin Cuvillier (Nouveau Théâtre, loc. Prigmore, puis Turnbull). 114: Pierre-Louis Panet. 116: Jean-Baptiste Le Comte



Dupré. 117 et 123: Baron Emmanuel Le Moyne de Longueuil, puis Amable de Bonne. 143: John Franks. 147: Antoine Foucher, puis Richard Dillon (théâtre). 158: George Clarke (théâtre) et Congrégation méthodiste (chapelle). 176: Jean-Baptiste Tison. 177: Basile Proulx. 180: Jean Delisle. 189 Jean Donegani (auberge des Trois Rois et Museo Italiano). 196: Jean Donegani. 209: Thomas Delvecchio. 210: Sullivan, puis John Molson (auberge Saint-Andrew et théâtre, loc. Tesseyman et Turnbull). Archives de la Ville de Montréal.



Louis Dulongpré par lui-même, *circa* 1805, Musée des Beaux-Arts du Canada, 9673.

By PERMISSION of His EXCELLENCY
GUY LORD DORCHESTER.

For a few Evenings, the THEATRE in Mr. Prout's Room, will
be Opened on MONDAY Next, with a COMEDY (in four Acts)
altered from Dr. GOLDSMITH'S

SHE STOOPS TO CONQUER,
OR THE
MISTAKES OF A NIGHT.
And the ENTERTAINMENT of the
CITIZEN.

With a PROLOGUE by Mr. MOORE, and a
Poetic Tale, call'd the FARMERS BLUNDER, by Mr. ALLEN.

These Pieces were performed by Command of His Royal High-
ness Prince WILLIAM HENRY at Quebec, and received with
his particular approbation.

A CONCERT.

FOR THE BENEFIT OF
Mr. DUPLESSY,

Will be performed at Mr. FRANKS'S Assembly
Room Vauxhall, on FRIDAY Evening the 2d. Nov.
of Vocal and Instrumental Music.

The CONCERT will be concluded with a piece of
Harmony, in which will be introduced, the favorite
AIR of MA CHERE AMIE.

After the CONCERT will be

A BALL.

The CONCERT to begin Precisely at Seven o'Clock.
Tickets 5s. each, to be had at the PRINTING-OFFICE Montreal.



NO LET, for One or more years, that New and
Spacious HOUSE of two Stories situated in
Campan street, Côté au St. Louis. This House
has commodious dependencies, besides an excel-
lent Garden, and a large Orchard adjoining bear-
ing the finest fruit. For conditions, apply to Lou-
is Dulongprez, the proprietor on the premises, or
to N. B. Deucet, Notary Public, St. Dames street.
Montreal; Nov. 0. 1816.

The Montreal Herald, 23 nov. 1816.

ECOLE A DANSER.

LOUIS DULONGPRE' prend la liberté d'informer
le Public, qu'il a ouvert, pour faciliter les Persones qui vou-
dront faire instruire leurs enfants, de l'un & de l'autre Sexe, une
ECOLE-A DANSER; sçavoir, pour les Garçons, Lundi, Mercredi
& Vendredi, & pour les Jeunes Demoiselles, Mardi, Jeudi &
Samedi de chaque semaine: il se propose d'assembler, deux fois par
mois, ses anciens & nouveaux Ecoliers, afin de les affermir dans la
pratique de la Danse, & de trouver en état de se présenter d'une
maniere convenable & honête dans les Assemblées. Les Persones qui
desireront recevoir des Leçons en particulier, seront instruites à un
Prix raisonnable.

Ledit Sieur Enseigne la Musique, ainsi qu'à jouer de plusieurs
Instruments, & moderera de Prix à ceux qui voudront se donner la
peine d'aller chez lui.

Ayant été, jusqu'à présent, encouragé dans ces deux Arts, il
espère, par son attention & son assiduité, en mériter la continua-
tion.

Le Prix pour l'Ecole de Danse, est d'une demi-Guinée d'Entrée,
& une Guinée par Quartier. *Montreal, 17 Octobre 1787.*

DANCING SCHOOL.

LOUIS DULONGPRE', takes the liberty to inform
the Public, that for the accomodation of those who choose to
have their children of either sex instructed, he has opened a Dancing
School, viz. for Gentlemen every Monday Wednesday and Friday; for
young Ladies, Tuesday, Thursday and Saturday in each week. He pro-
poses having an Assembly twice a month of his oid and new Scholars,
to confirm them in the practice of dancing, as well as to put them in
a state of presenting themselves in a genteel and proper manner in
assemblies.— Those who are desirous of receiving Lessons in private,
will be instructed at a reasonable rate. Also Music Taught on a va-
riety of Instruments, and the terms will be moderated to those who
please to come to his house.

Having hitherto received encouragement in these professions, he
hopes by his assiduity and attention to merit a continuation of it.

Terms for Dancing one Guinea per quarter and half a Guinea
Entrance.

Montreal, 17th October 1787.

MR. BENTLEY, a l'honneur d'offrir ses services à
tous ceux qui desireront apprendre à Lire, Ecrire & Parler
la Langue Angloise dans toute sa Perfection; il se flatte de donner
des connoissances épurées de la Beauté & de l'Elegance de cette
Langue, il démontrera les moyens les plus propres à acquérir un
Stytle facile, en ayant les plus exactes précautions d'éviter les défauts
trop communs de beaucoup de personnes, qui parlent & écrivent d'une
maniere si négligée, que le plus souvent, ont de la peine à se faire
comprendre, sur-tout des Etrangers, qu'ils font tomber dans des erreurs,
d'autant plus déavantageuses à la Langue Angloise, qu'elle est par
sa Beauté, faite pour prévaloir sur toutes les autres connues, tant
dans la Traduction des Auteurs Latins & autres, anciens & moder-
nes, que dans les Arts Libéraux, qu'elle facilite en raison de son
Energie, qu'aucun autre Langue ne sçavoit lui disputer.

Les Jeunes DEMOISELLES & MESSIEURS seront instruits dans les
Langues Angloise & Latine, l'Ecriture, l'Arithmétique... & à leur
desir les Livres; la Géographie, & à se servir des Globes. Pour cet effet,
Mr. BENTLEY enseignera depuis Deux jusqu'à Six Heures du Soir,
tous les jours excepté le Samedi, en la demeure, vis à-vis Mr.
Clerk, Commissaire, rue Notre-Dame.

Mr. BENTLEY continuera de donner des Instructions, comme est
devant, aux Dames & Messieurs, après Six Heures.

Montreal, le 3 Octobre 1787.

Une page mémorable de notre histoire culturelle. *La Gazette
de Montréal*, 1^{er} nov. 1787.

T H E A T R E .

On FRIDAY Evening, 31st. Instant. Will be presented
A COMEDY, translated from the French of Moliere, by Henry
Fielding, Esq; Call'd,

T H E M I S E R .

LOVE GOLD, (the Miser) Mr. MOORE.
Fredrick, Mr. BENTLEY. Clerimont, Mr. WORSDALE.
Jeweller, Mr. BELLAIR.
And Ramilie and James, Mr. ALLEN

Mariana, Mrs. PINKSTAN.
Harriot, Mrs. BENTLEY. Mrs. Wisely, Mrs. MOORE
And Lappet, Mrs. ALLEN

After the Comedy

A DANCE, by Mr. BELLAIR

To which will be added, an Entertainment, call'd

T H E R E G I S T E R - O F F I C E .

CAPTAIN LE BRUSH, Mr. MOORE.
Scotchman, Mr. BENTLEY.
Gulwell, Mr. WORSDALE.
IRISHMAN, Mr. ALLEN.

And Margery Moorput, Mrs. ALLEN.

Vivat Rex & Regina.

A D V E R T I S E M E N T S .

MONTREAL, December 10, 1787.

ALLEN'S HOTEL,

Is now open for the accommodation of the Public;

WHERE all commands will be *punctually attended to*, and every *service most gratefully received* by the Public's

Most obedient and

Very humble Servant,

EDWARD ALLEN.

COFFEE AND TEA.

WINES AND LIQUORS of the FIRST QUALITY.

ENTERTAINMENT provided at the *shortest notice*.

BEEF STAKES, MUTTON CHOPS, and COLD RELISHES,
at all times.

GRAVY SOUP every Day, from ELEVEN O'CLOCK to Two.

A MOST EXCELLENT
BILLIARD TABLE.

A U P U B L I C.

DONEGAN & DELVECHIO, associés, nouvellement arrivés en cette ville, donnent avis au Public, qu'ils ont fixé leur demeure rue Notre-Dame, près les R. R. P. P. Récolets, dans la maison de M^{me}. veuve Malo; où ils ont quantité de Bijouteries à vendre, ainsi que des Cadres & Miroirs; ils taillent élégamment les vitres au gré des personnes; ils ont en outre des représentations de toutes qualités. Ils se proposent de montrer de la manière la plus convenable avec laquelle ils soufflent le verre, pour faire ses sortes de Bijouteries, ils le file aussi fin que les cheveux, avec lequel ils font des plumes pour écrire, & leurs garnitures.

Ceux qui voudront se procurer ces agréments, se présenteront à SEPT HEURES & DEMIE du soir, & chaque personne payera Vingt Quatre Sols; ils se flattent qu'il se trouvera des personnes assez curieuses pour prendre ce divertissement, & verront de quelle manière le verre se travaille.

N. B. Les Soussignés se proposent à partir pour Québec, à la première navigation.

DONEGAN & DELVECHIO,

Montréal, 12 Avril 1788.

Associés,

La Gazette
de Montréal,
13 décembre
1787.

La Gazette
de Montréal,
17 avril 1788.

THE NEW THEATRE.

MR. PRIGMORE, presents his respectful compliments to the Ladies and Gentlemen of Montreal and its vicinity, and begs leave to inform them that the **NEW THEATRE** will be opened on Monday, January 4, when will be presented. *Prelude in one act, written for the occasion,*

CALLED

THE NEW THEATRE OR ALL IN A BUSTLE.

After which will be performed Shakespeare's celebrated Comedy in 3 acts, called

CATHERINE AND PETRUCHIO OR THE TAMING OF A SHREW.

The whole to conclude with an Entertainment in two acts,

CALLED THE

AGREEABLE SURPRISE.

Doors to be opened at 5 o'clock and performance to begin at 6.

BOXES, one dollar, — PITT, half dollar, — GALLERY, quarter dollar.

Boxes to be taken at Mr. Prigmore's, opposite the Theatre, St. Nicholas street, from ten till two every day untill the day of performance.

MR. PRIGMORE

PRESENTS his respectful compliments to the Ladies and Gentlemen of this City and its vicinity, and begs leave to inform them, that on account of the holydays, he has not been able to keep his carpenters to that work as was at first calculated on; in consequence of this and other unavoidable circumstances, he is obliged to postpone the opening of the **NEW THEATRE** untill Thursday next the 7th inst. he therefore humbly hopes this will meet the approbation of his patrons, and the public in general, conscious he has, and ever will exert the utmost of his abilities to merit their patronage and support. — Montreal, January 4, 1808.

L'acquisition de l'immeuble sis sur le lot 1066 par Cuvillier en 1803, la mise en location du Nouveau Théâtre par ce dernier (*The Montreal Herald*, 21 nov. 1812) et le transfert de l'immeuble aux héritières Cuvillier et Perrault permettent de voir, dans les premières annonces de Prigmore qui parlent d'ouverture et de travaux de menuiserie (*la Gazette de Montréal*, 28 décembre 1807 et 4 janvier 1808) soit la réouverture soit le réaménagement d'une salle des Jeunes Messieurs.

TO BE LET,

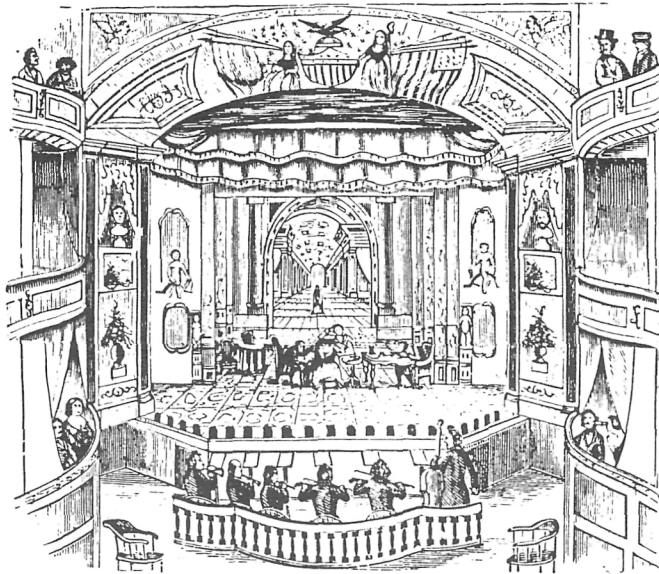
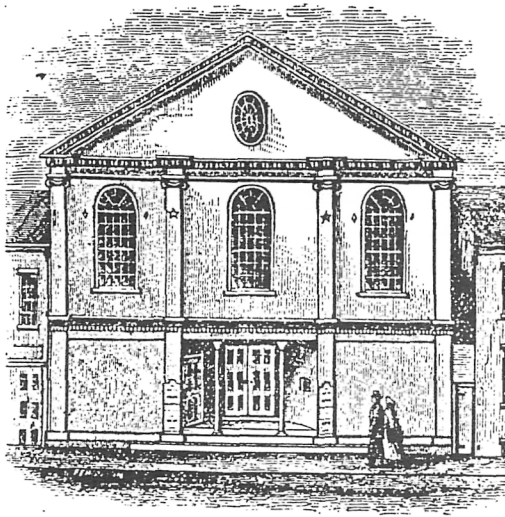
THE two-story fire-proof Building at the Old Distillery, at present occupied by Mr. Holt, inspector of ashes—possession given on 1st May next. — ALSO,

THE MONTREAL THEATRE—possession to be given in November next.

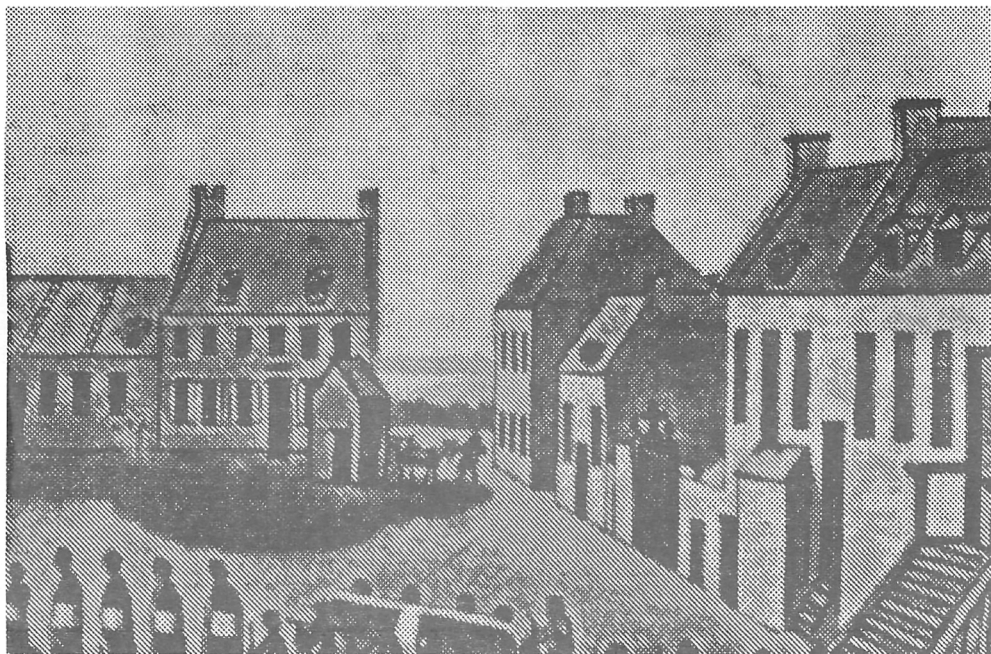
LIKEWISE, an OFFICE adjoining the Subscriber's auction-room, presently in the occupation of Mr Kay—possession to be given on 1st May next. — For terms inquire of

M. C. CUVILLIER & Co.

February, 1812.



John Bernard (par S. Harris, collection théâtrale d'Harvard) et le théâtre qu'il fit construire à Albany en 1812 après avoir quitté le Québec (Archives nationales de New York, fonds Phelps).



À la gauche des deux illustrations, **maison et théâtre d'Antoine Foucher** devenus le **Café Dillon**. Fragments tirés (haut) d'une gravure de John Lambert, 1808, et (bas) d'une peinture de Cornélius Krieghoff gravée par A. Borum, Munich, 1848.

ENTREVUE

Danièle Le Blanc

Guy Beaulne et la formation du comédien¹

— *J'aimerais que vous me parliez du Guy Beaulne des années qui précèdent la création du Conservatoire et de la formation professionnelle des comédiens au Québec à cette époque.*

— Je suis de l'Outaouais où j'ai eu ma formation de théâtre à travers mon père qui était directeur artistique de l'Université d'Ottawa et qui, également, a eu plusieurs troupes de théâtre, à Hull et à Ottawa.

— *Des troupes d'amateurs ou semi-professionnelles?*

— Des troupes d'amateurs et des troupes semi-professionnelles du genre coopératives. C'était à peu près le seul théâtre qui se faisait à ce moment-là. Même à Montréal, il y avait quelques personnes se disant professionnelles et qui pouvaient vivre de leur métier. Donc, ma formation a été là. Mon père était également directeur d'une école d'art dramatique, tout en étant fonctionnaire, bien sûr. Cela a été mon premier contact avec l'enseignement du théâtre. En 1948, alors que j'étais critique dramatique au journal *le Droit* d'Ottawa, je reçois une bourse du Gouvernement français pour aller poursuivre des études en art dramatique à Paris et on m'offre d'entrer au Conservatoire national supérieur de

¹ Cette entrevue, réalisée par Danièle Le Blanc en décembre 1992, accompagnait son mémoire de maîtrise intitulé *la Formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création: courants et contre-courants.*

Paris. J'avais dépassé la limite d'âge mais on me reçoit comme auditeur libre chez Denis D'Inès. J'ai passé deux ans à Paris. En 1950, je reviens au pays, mais plutôt que de retourner à Ottawa et à Hull, je m'arrête à Montréal où Radio-Canada m'invite à devenir réalisateur à la radio pour ensuite passer à la réalisation à la télévision.

C'est le contexte dans lequel je commence ma carrière professionnelle. À travers l'activité de mon père, j'avais été en contact avec des comédiens professionnels de Montréal qui venaient jouer à Ottawa, dont Barry, Duquesne et plusieurs autres. J'ai un premier contact avec le théâtre à Montréal, et un contact constant à travers la radio, parce que la radio, à compter des années trente, est très active et qu'il y a d'excellentes émissions dramatiques venant de Montréal. Tout ça brasse un peu une vie théâtrale, et je poursuis également, pendant que je suis à Ottawa, avant de partir pour Paris, des cours de l'École classique de musique et de diction de Montréal d'où j'obtiens une licence en phonétique. Le directeur est Jean Melançon. C'est une école à l'esprit du Conservatoire Lassalle. Eugène Lassalle, comédien, avait fondé cette école. Monsieur Georges Landreau, son gendre lui a succédé. Monsieur Landreau était le père de Nicole Bourassa². Je tombe en plein milieu théâtral. Un milieu qui naît à peine, qui se structure ou du moins qui commence à se structurer, comme théâtre canadien-français. Nous n'en sommes pas encore au terme «québécois».

Les Compagnons de Saint-Laurent animent leurs activités à ce moment-là. Les Compagnons se réclament d'être des amateurs et non pas des professionnels. Ils occupent beaucoup, beaucoup de scènes, comme ils font de la tournée. C'est à la fois pour les Montréalais un élément de prestige et de récréation. Et puis il y a les Variétés lyriques, des comédiens chantants. Il y a au Monument-National de plus en plus d'activités entourant les comédiens français, étant appelés en vedettes et donnant l'occasion donc à des Montréalais, des Canadiens, de jouer.

² Dite Nicole Germain, épouse d'Yves Bourassa qui fut un temps directeur du Conservatoire Lassalle.

C'est à moment-là que Jean Gascon et Jean-Louis Roux, rentrant de Paris où nous étions tous étudiants en art dramatique, fondent le Théâtre du Nouveau-Monde. Tout à coup à Montréal il y a deux troupes de comédiens, une permanence de comédiens.

Il y a également le Théâtre du Rideau-vert qui a pris son envol et dont je vois d'ailleurs, en rentrant, un des premiers spectacles, *Ondine* de Giraudoux, joué au Théâtre du Gesù. Comme je viens de voir *Ondine* à Paris, je suis étonné de la qualité de ce spectacle ici que je peux comparer favorablement avec celui de Paris.

Je n'ai pas de préjugés, mais il demeure que toute la formation est européenne et française, comme d'ailleurs la formation de la plupart des comédiens que je rencontre à Montréal. Nous sommes d'ascendance française, nous sommes fiers de parler français, nous étudions la diction et la phonétique française, nous nous nourrissons du répertoire français et grec, et c'est là, donc, notre formation. Bien sûr que devant cet éveil d'un théâtre national canadien-français, alors que la scène était occupée depuis de nombreuses années par des comédiens français venant de France, laissant à quelques-uns de nos comédiens des petits rôles à l'occasion; devant cette montée donc, cet enthousiasme et devant le fait également que la radio est très active, qu'elle paie de bons cachets, qu'elle permet à des auteurs de Montréal ou du Québec, aux auteurs canadiens-français d'écrire, il y a un marché qui s'organise. De tous les côtés on nous fait comprendre que le théâtre ce n'est pas seulement un jeu, c'est une carrière, une vocation, qu'il faut s'y former. Si l'on veut durer longtemps dans le métier, il faut une formation solide.

Pour cela il faut trouver des professeurs. Les premiers professeurs qui nous entourent sont inévitablement des professeurs venant de France, de vieux comédiens, d'anciens comédiens ou des comédiens arrivés récemment: Jeanne Maubourg, François Rozet, Henri Norbert, Georges Landreau, Madame Jean-Louis Audet, etc. qui forment, à la diction particulièrement, la plupart de nos comédiens dans le cadre de cours privés.

Les journaux appellent depuis déjà un bon moment l'institution d'un conservatoire d'art dramatique à Montréal. De plus en plus souvent, on suggère dans les journaux qu'il serait bon d'avoir une école de formation théâtrale professionnelle. Et bien sûr à ce moment-là, on se réclame constamment du Conservatoire de Paris. Devant le besoin de recruter et de former de nouveaux comédiens, et particulièrement de jeunes comédiens, les troupes de théâtre sont portées à développer leur propre école. Un autre élément encourage fortement la carrière du théâtre: le Festival d'art dramatique national auquel participent chaque année des troupes de langue française à travers le pays. Ce festival remporte toujours beaucoup de succès et nos troupes sont à l'honneur. Donc ces jeunes sont formés et devant le succès remporté, ils voudraient bien continuer leurs activités.

Le Père Legault se dit, à un certain moment: «Je devrais avoir une école de formation chez les Compagnons». Comme nous sommes de bons amis, il m'en parle souvent. C'est à peu près à cette période, à la fin de la guerre, que naît, d'ailleurs autant au Canada anglais qu'au Canada français, un désir très fort de constituer un théâtre national. Qu'est-ce que c'est qu'un théâtre national? On va en discuter pendant pas mal de temps. Quelques-uns vont y voir une sorte de Comédie-Française ou Comédie-Anglaise, faisant des tournées, jouant sur place, à Ottawa, à Toronto. Où s'installer officiellement? Cela reste à décider. Le même désir naît au Québec.

L'idée d'un théâtre national englobe inévitablement le projet d'une école de formation créée pour l'alimenter. D'où, encore une fois, un courant très fort en faveur d'une telle institution. Pour le Québec, c'est un élément de prestige qui permet de mieux communiquer avec la France. Pour le Canada anglais, c'est un élément de prestige pour mieux communiquer avec l'Angleterre et les États-Unis.

Jean Gascon, ancien Compagnon de Saint-Laurent, revient de France avec une l'idée bien précise de mettre en place une école de comédiens. Cette école il va la créer au début de 1952, l'année suivante de la fondation du Théâtre du Nouveau-Monde. Elle durera jusqu'en 1956. Le rêve du Père Legault s'est terminé en 1952 avec la fermeture du Théâtre des Compagnons.

C'est en 1942 que le Gouvernement du Québec avait institué le Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec à Montréal. Mais seulement l'école de musique avait été créée. Nous sommes en pleine guerre et comme le théâtre est largement utilisé aux fins de la propagande et de l'amusement des troupes, ces activités alimentent les chroniques de journaux de métier tels *Radiomonde* et *Écho-Vedettes*. Ainsi ressurgit et s'entretient le rêve d'un théâtre professionnel organisé et varié.

Une des plus constantes animatrices du projet est Jean Desprez (Laurette Larocque-Auger) qui a dirigé, pendant plusieurs années, l'École de déclamation de l'Université d'Ottawa. Comme elle fait de la critique de théâtre et qu'elle fréquente beaucoup les jeunes comédiens, ses chroniques reviennent inévitablement sur le sujet de la formation professionnelle et ramènent donc l'idée d'un conservatoire d'art dramatique. Alors qu'on approche du but, deux courants de pensée, tout à coup, s'installent, deux courants idéologiques. Des gens se disent, et je suis de ceux-là, qu'il faut se coller de très près à la réalité pédagogique, à la formation française, donc parisienne. D'autres disent: «Oui, ça va, ça ne nous gêne pas du tout quant au répertoire mais nous aimerions que ce conservatoire soit dirigé par quelqu'un de Montréal ou du Québec. Que ce soit quelqu'un de chez nous qui définisse sa pensée, son orientation et assure son développement». Là, il va y avoir des chicanes entre français, entre politiciens et entre comédiens. C'est peut-être ce qui a retardé la mise en place d'une école de formation théâtrale officielle. Officieusement officiel était le Conservatoire Lassalle qui avait beaucoup, beaucoup de prestige. Tous ceux qui se préparaient à la carrière d'enseignant, passaient par le Conservatoire Lassalle pour polir leur langage. C'était la belle époque d'avant le joul.

En 1952, les choses commencent à se préciser et on décide d'ouvrir l'École d'art dramatique du Conservatoire. La décision politique est prise. Qu'est-ce qu'on va faire? Comme je l'ai dit tout à l'heure, on sollicite quelques personnes de Montréal. Wilfrid Pelletier est le directeur général du Conservatoire de musique et d'art dramatique à ce moment-là. En 1953, le Festival de Montréal

décide de monter la *Jeanne d'Arc au bûcher* de Claudel-Honegger. Or, un jeune metteur en scène de Paris, Jan Doat, venait d'y remporter un succès remarquable. Alors, on invite Jan Doat à venir faire la mise en scène de ce spectacle qui sera présenté au Palais du commerce, rue Berri.

— *Monsieur Doat engage-t-il des comédiens d'ici pour cette mise en scène?*

— Il montera la pièce avec des comédiens d'ici sauf pour le rôle de Jeanne d'Arc qui sera tenu par Claude Nolier la comédienne qui l'a jouée à Paris et qui le reprendra pour l'occasion. C'est un grand succès et on admire Jan Doat. Pelletier, vivement impressionné, me dit d'ailleurs que c'est là le directeur qu'il nous faut pour le Conservatoire. Moi, ça m'amuse beaucoup parce que pendant mes deux années d'études à Paris, j'avais bien connu Jan Doat qui était un animateur populaire du théâtre. Il avait organisé à Paris un théâtre de jeunes sur la rue Mouffetard, le Théâtre Mouffetard où il faisait des spectacles vraiment charmants, d'une invention et d'une improvisation originales et remarquables. Lui-même était une personnalité tellement attachante que je me rallie tout de suite à cette idée et je me fais le défenseur de Doat auprès des journaux et auprès de ceux, Montréalais et Québécois, dont les vues veulent que ce soit plutôt un des nôtres qui ait le prestige de fonder le Conservatoire. Wilfrid Pelletier qui a beaucoup, beaucoup de prestige au Québec et autour du Conservatoire, propose Doat au ministre, au Secrétariat de la Province. Une entente se dessine, Doat accepte et il est engagé comme directeur pédagogique parce que c'est Monsieur Pelletier qui est le directeur du Conservatoire. La section Théâtre devient une sous-section à ce moment-là, peut-être parce qu'on attendait qu'elle soit bien mise en place pour l'affranchir du grand instrument qu'est le Conservatoire de Musique et d'art dramatique. Doat met en place un premier cours qui se répartit sur deux ans. Et vogue la galère. Un certain nombre d'élèves sortent au bout de deux ans de cet enseignement sans trop savoir où se rendre. Mais, presque tous trouvent immédiatement du travail à la radio et sur scène.

— *Quelle structure d'enseignement Jan Doat mettra-t-il en place?*

— Doat, inévitablement, va improviser.

— *Il a les mains libres?*

— Il est libre avec un certain budget qui est très restrictif. Et puis, il doit se trouver des professeurs. Or, les gens qui l'entourent, il ne les connaît pas. Il vient d'arriver, alors il doit être prudent. Il réunit autour de lui Gérard Vleminckx, Jean-Louis Roux, ...

— ... *Cécile Grenier, Robert Desjarlais, Roy Royal, Roger Citerne et quelques autres.*

— Au tout début, il y aura peut-être trois ou quatre professeurs qui vont assurer les cours. Je n'ai pas de notes là-dessus. Il faudrait demander à quelqu'un comme Clémence Desrochers qui appartient à la première couvée du Conservatoire et qui pourrait apporter plus de précisions sur la pédagogie de cette première époque. Et puis, Jan Doat doit se trouver un endroit... Je me souviens d'un des premiers exercices qui a lieu à l'étage supérieur du Monument-National. Les conditions de travail sont exigeantes, le salaire n'est pas suffisant, d'autant plus que les directeurs français qui viendront, Jan Doat et Jean Valcourt, ont des familles qu'ils doivent retourner voir l'été et qu'ils doivent faire vivre. Il y aura des chicanes, des difficultés.

— *Des difficultés d'ordre financier?*

— Voilà... Les longues heures d'enseignement demandées aux professeurs sont exigeantes. Le directeur pédagogique du Conservatoire doit également enseigner au Conservatoire de musique dans les classes d'opéra, ce qui rend la tâche très lourde. Au bout de deux ans, je crois, Jan Doat abandonne. Sa démission cause un grand remous auprès du ministère et dans le public. Ça y est, c'est foutu, croit-on. Mais Doat propose le nom d'un comédien pas tellement connu ici mais important, ancien comédien de la Comédie française, qui a été davantage un comédien de tournée de la Comédie française: Jean Valcourt. Après de longues négociations, Valcourt accepte. Il est en pleine force physique et mentale. Il est aussi musicien. Les comédiens se regroupent autour de Valcourt et le vrai Conservatoire d'art dramatique naît.

— *La naissance réelle du Conservatoire a donc lieu avec l'arrivée de Jean Valcourt?*

— Oui. En 1958, enfin il y a une structure. Doat est un être charmant mais un peu farfelu, rêveur, qui va selon ses pulsations artistiques. Valcourt est un être ordonné. Il a une vision d'école et il va tenter de la créer pour qu'elle corresponde aux besoins du milieu. Il prend le temps justement d'examiner le milieu, de se le faire raconter et, comme il écoute attentivement, les gens l'aiment. Il va également chercher à mettre en place une philosophie de formation, une rigueur qui n'existait pas tellement chez Doat et qui n'existait pas d'ailleurs dans le milieu du théâtre où l'on faisait du théâtre par-dessus la jambe, surtout chez les Compagnons. On faisait du théâtre pour s'amuser. Cette rigueur va attirer auprès de Valcourt des comédiens qui voudront connaître davantage le répertoire grec, par exemple, ou les différents styles d'interprétation. Cette structure va permettre à des comédiens, qui, spontanément s'étaient aventurés dans le théâtre et avaient du succès, de se former avec plus de rigueur. Il va d'ailleurs, pour encourager ces comédiens, les inviter à venir donner la réplique aux élèves lors d'exercices. Il composera ainsi des exercices beaucoup mieux équilibrés et permettra aux jeunes comédiens de se faire remarquer. Pendant de nombreuses années, professionnels et élèves se retrouvent sur la scène du Conservatoire. Valcourt construit son cours tout en étant constamment à la recherche de nouveaux locaux ou de locaux convenables pour la formation. On se balade d'un côté et de l'autre, mais ça n'affecte pas trop l'enseignement. On va habiter une série de lieux dont je ne me souviens pas trop. Du Monument-National, il me semble qu'on passe chez Woodhouse³, ensuite chez Langelier sur la rue Sainte-Catherine, à côté de chez Archambault et ensuite à la Bibliothèque Saint-Sulpice qui est la Bibliothèque Nationale maintenant. De là, au Théâtre National sur la Sainte-Catherine, et du Théâtre National à l'ancien Palais de

³ La maison Woodhouse est une compagnie d'ameublement qui occupe un édifice qui fut démolé pour compléter le quadrilatère de la Place des arts en vue de construire le Théâtre Maisonneuve. La maison Langelier est aussi une compagnie d'ameublement.

justice de la rue Notre-Dame, où enfin le Conservatoire a suffisamment d'espace pour se développer adéquatement.

Revenons en 1958. Je suis à Radio-Canada à ce moment-là et j'ai fondé cette même année l'Association canadienne du théâtre d'amateurs, l'ACTA, qui regroupe tous les centres de langue française au pays. Je l'ai fait pour des raisons bien précises: d'abord pour stimuler le théâtre d'amateurs afin qu'il se dise fier de son théâtre. Pour lui permettre aussi de se rendre compte que si on veut faire du théâtre, que l'on soit amateur ou professionnel, il faut une formation. En même temps, pour l'enlever comme obstacle au théâtre professionnel qui commençait à s'installer à Montréal et où troupes d'amateurs et troupes professionnelles étaient souvent en conflit vis à vis le public. Quand on annonçait au Gesù la représentation d'une pièce, le public se rendait au théâtre et était souvent insatisfait des spectacles donnés à tarif commercial professionnel par des amateurs.

— *L'ACTA permettra donc d'établir une distinction entre théâtre amateur et théâtre professionnel?*

— Il fallait distinguer les deux. Comme président de l'ACTA, j'ai toujours nommé un professionnel: Jean Béraud, critique dramatique, Jean Gascon, d'autres aussi, Gratien Gélinas par exemple, qui ont accepté avec beaucoup de générosité de s'associer au théâtre amateur, qui l'ont stimulé, qui lui ont même offert des locaux pour y conduire ses activités. Ils ont donc contribué au milieu de formation du théâtre. Le Conservatoire était au centre de tout ça. Le théâtre d'amateurs structuré pouvait amener au Conservatoire des éléments intéressants pour leur formation. Les professionnels ou les jeunes professionnels sortant du Conservatoire ou de la scène professionnelle s'associaient au théâtre d'amateurs ou aux troupes d'amateurs en faisant des mises en scène ou en donnant des ateliers. Il y a tout un mouvement d'interaction extrêmement important à ce moment-là. C'était vraiment la naissance du théâtre professionnel de langue française au Québec. Tous ces éléments méritaient notre attention. Ils trouvaient les animateurs qu'il leur fallait et tous se regroupaient dans une activité commune.

Un autre élément a contribué au développement du théâtre. En rentrant de Paris, j'étais à Radio-Canada et j'avais demandé à Radio-Canada de me laisser mettre en place une émission expérimentale, un laboratoire d'écriture radiophonique dramatique. Parce que, pendant mes études à Paris, j'ai été en contact avec Pierre Schaeffer qui avait à la R.D.F. un laboratoire expérimental à la fois de musique et de théâtre. J'avais été emballé par cette expérience. J'étais séduit par la recherche mais je ne m'étais pas rendu compte que je ferais davantage que de la recherche, je stimulerais la création d'auteurs dramatiques. Et c'est là que Claude Jasmin, Marcel Dubé, Claude Gauvreau, Jacques Godbout, Louis-Georges Carrier et tant d'autres ont écrit leurs premiers textes pour la radio-théâtre. Tout ça se conjugue donc. Pendant cette période, les jeunes sortant du Conservatoire, je les attends pour les faire jouer. La radio de Radio-Canada, CKAC et CHLP sont autant de théâtres disponibles pour les jeunes comédiens. On commence à pouvoir gagner sa vie honnêtement et même assez largement à Montréal.

L'arrivée de la télévision en 1953 élargit encore une fois le marché et donne lieu à un phénomène intéressant qui aura une influence sur le Conservatoire. Les grandes émissions dramatiques de Radio-Canada nourries par Radio-Collège «Sur toutes les scènes du monde» et par les émissions de télévision, nous obligent à connaître encore mieux le répertoire français, grec et international.

À un certain moment, il va se produire une chose intéressante. Le théâtre professionnel a un bon auditoire, pas considérable, mais qui suit bien les comédiens. La radio va permettre au public de théâtre de s'accrocher à des noms de vedettes. Les ayant entendues à la radio, par le biais des romans-fleuves, les auditeurs veulent voir Yvette Brind'amour, Jean Duceppe et tous les autres du théâtre.

La télévision va marquer le coup bien davantage. Les amateurs de télévision vont voir sur scène leurs vedettes de télévision. Et le théâtre va s'ouvrir à une activité beaucoup plus grande. Mais quand au bout de dix ans, la télévision commence à présenter moins de dramatiques, plus de films français et des traductions d'émissions américaines, l'engouement des spectateurs pour ces

comédiens diminue. On en arrive à la situation d'aujourd'hui où le théâtre tourne en rond. Il y a bien sûr d'autres phénomènes: l'installation du joul, de la langue dite populaire qui va décevoir même les gens qui sont du peuple. Je me souviens de mon père qui disait toujours à ses comédiens: «Si vous voulez faire du théâtre, parlez bien, parce que le théâtre, c'est une école de langue et notre fierté d'être français, c'est de bien parler notre langue». Je suis né avec ça, je l'ai toujours en mémoire et je le répétais souvent à mes élèves du Conservatoire qui me regardaient d'un drôle d'œil. Pour plusieurs, c'est la vérité de la langue, davantage que sa beauté qui compte. Je trouve malheureux que certains comédiens n'aient pas davantage le respect de la langue.

— *Notre identité est associée à cette langue dite populaire.*

— Voilà, c'est ça. Ce fut là une autre épreuve du Conservatoire quand tout à coup il y a eu la révolution des cultures, vers 1968, où, autant à l'École Nationale qu'au Conservatoire, les jeunes se sont révoltés en disant: «Finie la colonisation française. On n'a pas à jouer du Molière, on veut jouer du Tremblay.»

— *Cette révolution culturelle a lieu sous Valcourt?*

— Ça s'est fait sous Valcourt.

— *Valcourt a donné une véritable structure au Conservatoire. Il a fait passer la formation de deux à trois ans par exemple?*

— Oui. Il a également ouvert le Conservatoire de Québec, en 1958. Il prenait l'autobus le matin à six heures pour se rendre là-bas parce qu'il n'avait pas d'auto, les premières années en tous cas. Il passait deux jours à Québec, puis il revenait et donnait ses autres cours au Conservatoire à Montréal alors que son horaire continuait à être assumé ou équilibré par les autres professeurs. Donc en 1958 s'ouvre le Conservatoire à Québec qui devient très important. Je vais faire la distinction dans un moment. Valcourt a vécu toutes les révolutions pourrait-on dire de la scène locale du théâtre au Québec. Il a réussi à s'ajuster à tout ça. Il

a également créé le Centre dramatique du Conservatoire en 1963, qui est devenu le Théâtre populaire du Québec. J'entrais au Ministère à ce moment-là. C'était un projet de Valcourt et j'ai eu le plaisir de parrainer cette initiative. C'est d'ailleurs un des premiers dossiers que m'avait confié Guy Frégault. Quand Valcourt est rentré de vacances en septembre ou octobre, on a pu lui annoncer que le Centre dramatique du Conservatoire était en place et qu'on devrait prévoir les premiers spectacles pour le printemps.

Nous avons changé le nom pour des raisons évidentes. Nous ne voulions pas dans l'esprit du public que le théâtre présenté par le Centre soit un théâtre d'élèves. Le Centre était rattaché au Conservatoire parce que Valcourt en était le directeur artistique et parce que c'était le prolongement en quelque sorte du Conservatoire. Les élèves sortant jouaient dans les spectacles de la saison.

— *Le Centre dramatique accueillait les finissants du Conservatoire?*

— Oui, mais ça causait des problèmes parce que c'était somme toute des jeunes comédiens. Quand on voulait avoir des rôles de composition, le maquillage boursouflait les visages. Devant certains publics, c'était plus difficile de faire accepter des distributions équilibrées de cette façon. On a commencé à inviter des comédiens, François Rozet, Henri Norbert, et d'autres, pour compléter les distributions, pour que ce soit plus équilibré. Mais alors le Centre dramatique du Conservatoire était un peu gêné de présenter Norbert, Rozet ou les autres.

Devant le mouvement également du théâtre de Jean Vilar, de son Théâtre national populaire, on a décidé de transformer le nom en Théâtre populaire du Québec et l'institution a continué dans ce sens-là avec toujours Jean Valcourt comme directeur artistique, jusqu'à sa mort en 1968. Ce qui nous faisait des saisons considérables. Il y avait un lien pédagogique. En 1958 Valcourt suggère d'ouvrir une école pour comédiens à Québec alors qu'on en parle depuis plusieurs années. Le Conservatoire va ouvrir lentement à Québec, à cause des difficultés dont je vous parle et à cause de la difficulté de recruter des professionnels de Montréal pour enseigner à Québec. Les professionnels de Montréal ne

veulent pas aller s'installer à Québec et, bien sûr, à Québec, les quelques professionnels qui sont là tentent de s'organiser pour venir plutôt faire carrière à Montréal.

Il faudra quelques années pour consolider l'école. Ce n'est vraiment qu'en 1967 ou 1968 alors qu'on décide de construire le Grand Théâtre à Québec dans lequel on aura un atelier de construction de décors et de fabrication de costumes opéré par des professionnels, qu'on décide d'ajouter une école de scénographie au Conservatoire. Cette école de scénographie existe toujours. Forcément, le Conservatoire de Québec prend une direction différente de celle de Montréal parce que ses besoins sont différents. Le Conservatoire de Québec sert de centre d'animation pour tout l'Est du Québec. Son intention à un certain moment est justement d'avoir sa propre troupe circulant dans les régions du Québec et échangeant des spectacles avec les théâtres locaux de l'Est du Québec. Alors le Conservatoire de Québec, qui était sous Valcourt l'école complémentaire... non, la deuxième école du Conservatoire, deuxième mais non en importance, offre alors le même programme de formation et son idéal est le même. Le Conservatoire de Québec après la mort de Valcourt va prendre ses distances du Conservatoire de Montréal, et ce, pour des raisons pratiques.

Chaque école aura son directeur et la direction générale des conservatoires ne pourra pas assumer le rôle central, pédagogique. Le directeur général à compter de 1965, c'est moi-même. Mais je suis un directeur général à l'intérieur du ministère des Affaires culturelles. Je ne suis pas un directeur actif comme directeur de l'école. Je joue un rôle de coordonnateur auprès des directeurs de Conservatoires de musique et auprès des directeurs des Conservatoires d'art dramatique. Je m'emploie en somme à leur faire perdre le moins de temps possible et à leur faire obtenir le plus de satisfaction possible dans leurs démarches auprès du ministère et auprès des pouvoirs publics. C'est ce que je considère comme le rôle d'un directeur général. C'est d'ailleurs dès ces premières années que se termine la dépendance des conservatoires d'art dramatique vis-à-vis du directeur de la musique. Roland Leduc a succédé à Wilfrid Pelletier comme directeur des conservatoires alors que j'entre au ministère en 1963. Je dois faire comprendre au directeur de la musique de

Montréal qu'il n'est pas le directeur de tous les conservatoires de musique du Québec comme Wilfrid Pelletier l'avait été jusqu'alors. Qu'à ce titre, il a suffisamment de travail à faire pour bien diriger le Conservatoire de Montréal, que Raoul Jobin a besoin d'une liberté d'action pour diriger le Conservatoire de Québec. Et puis d'autres conservatoires commencent à se mettre en place.

— *Dans votre rôle de directeur général des Conservatoires, vous aviez identifié ce besoin d'autonomie des institutions de Montréal et de Québec?*

— Dans mon rôle d'observateur? Oui. Chaque école a un état d'esprit différent et doit correspondre à son milieu. La haute autorité de Montréal sur tout ça devait maintenant disparaître pour le plus grand bien des Conservatoires de Montréal et d'ailleurs. Ça s'est fait sans difficultés. J'ai l'impression que certains étaient mêmes soulagés de ce dégagement d'autorité. La tâche était lourde, il fallait composer les programmes pédagogiques, choisir les pièces à l'étude, etc. Il y eut de nombreuses rencontres.

— *Ces transformations ont lieu vers la fin de l'administration Valcourt?*

— Vers 1966, même un peu avant, c'était un fait accompli. Les écoles avaient trouvé leur autonomie. Voilà l'aventure des conservatoires telle que je l'ai vécue. 1967 fut une année d'élection. On a réorganisé les responsabilités au sein du Ministère. Moi-même, je suis devenu directeur général des conservatoires d'art dramatique et du théâtre. Victor Bouchard est devenu directeur général des conservatoires de musique. Encore une fois, chaque instance avait plus d'autonomie ce qui permettait un développement plus harmonieux à l'intérieur de ses cadres. De 1963 à 1967, j'étais de fait le directeur général de l'enseignement artistique qui comprenait musique et art dramatique et après 1967 art dramatique et théâtre, théâtre actif, théâtre sur scène, toute l'activité professionnelle. J'ai eu le bonheur d'avoir pour m'aider des gens comme Jean-Guy Sabourin et Yvon Dufour qui ont conduit le bal jusqu'à ce que je quitte pour la direction du Grand Théâtre de Québec en 1970.

À la mort de Valcourt, il y eut une période de direction confiée à un triumvirat, trois professeurs qui ont accepté d'assumer la direction jusqu'à ce que Paul Hébert devienne directeur pendant une courte période. Il voulait reprendre l'idée de Valcourt et diriger les deux conservatoires, celui de Montréal et celui de Québec. Il s'est rendu compte rapidement que la tâche était beaucoup trop considérable et les circonstances ont voulu qu'il passe à la direction artistique du Théâtre du Trident à Québec. François Cartier l'a remplacé. François Cartier a fait un travail immense, un beau travail de réorganisation et de mise en place du Conservatoire, surtout en l'installant dans l'ancien Palais de justice, rue Notre-Dame, et en reprenant l'esprit de Valcourt pour la défense des classiques. Mais pauvre François, il a vécu les années troubles de la révolution culturelle des jeunes théâtres et il a été remplacé rapidement par Gilles Marsolais qui a fait deux saisons et à qui j'ai succédé ensuite. J'apportais au Conservatoire trente années d'exercice professionnel constant du théâtre comme comédien, metteur en scène, critique dramatique conférencier et administrateur. J'avais eu l'avantage d'être invité en missions culturelles en Angleterre, en France, en Tchécoslovaquie et en Allemagne où j'avais été en contact étroit avec les directeurs des écoles de formation théâtrale.

— *Quelle est la situation du Conservatoire à votre arrivée? Le document historique rédigé par Gilles Marsolais nous explique que le début de votre administration coïncide avec une période de compressions budgétaires, que vous avez géré cette décroissance sans coupures ni dans l'enseignement, ni dans la présentation de spectacles. Il écrit que vous vous êtes employé à assurer l'équilibre et la stabilité de l'institution. Il écrit aussi que sous votre administration s'élabore une réflexion sur la pédagogie du mouvement qui conduira à une restructuration de celle-ci. En ce qui concerne l'interprétation, il est dit que vous soutenez la coexistence de la multiplicité des approches représentées par les différents professeurs et que vous croyez que cette situation aide l'élève à trouver sa voie.*

— C'est assez juste. Il est extrêmement difficile de ramasser tout ce qui nous passe par la tête dans une activité comme celle-là, d'autant plus que les voies du théâtre changent rapidement, se perdent, se renouvellent, s'effacent.

Quand je suis entré au Conservatoire, oui, c'est vrai que les crédits étaient difficiles à trouver. On se rendait compte qu'on s'était installé dans un édifice considérable où il y avait beaucoup d'espace difficile à occuper parce que cela représentait des frais nouveaux. On était parti du Théâtre-National rue Sainte-Catherine que j'avais réussi à récupérer pour aider mon ami Georges Cartier, bibliothécaire de la première Bibliothèque Nationale. Ce fut un moment qu'il faut que je retienne. La Bibliothèque Nationale s'organise, se fonde à la place de la Bibliothèque Saint-Sulpice où les élèves du Conservatoire d'art dramatique occupent la salle, l'auditorium en bas et la scène. Alors Georges Cartier me dit: «Aidez-moi à trouver mon espace, aidez-moi à mettre à la porte les élèves du Conservatoire!» On a commencé par nettoyer les espaces derrière la petite scène académique pour pouvoir les utiliser davantage et donner à Cartier plus souvent la grande salle. Ensuite, on a dégagé des espaces. C'est alors que par des connaissances, des amis, j'ai su que le Théâtre-National fermait. Grimaldi l'abandonnait, La Poutine, etc., ça ne fonctionnait plus. J'ai obtenu grâce au ministre Pierre Laporte, qui était mon ministre, à récupérer par contrat le Théâtre-National ainsi que des locaux d'usines de vêtements de l'autre côté de la rue pour y installer des classes et des bureaux. Ce furent de belles années actives. Ça allait bien, on avait un théâtre remarquable, un instrument magnifique pour les élèves, pour la formation des élèves et même pour y créer des décors. Malheureusement, le contrat n'étant pas renouvelé par le commerçant, Greenberg, il a fallu s'en aller ailleurs, quitter. L'édifice magnifique que représentait l'ancien Palais de justice était disponible. On a pensé un moment aller sur la rue Cherrier, à la Palestre Nationale. Cela aurait été intéressant parce qu'il y avait une piscine dont on aurait pu se servir comme gymnase et former davantage les élèves dans la musculature et la souplesse. Cela m'a toujours intéressé d'avoir une piscine au Conservatoire, je n'en ai jamais eue. À Québec, j'ai tout tenté pour que le Conservatoire s'installe au Palais Montcalm où il y avait une piscine. Nous ne l'avons jamais eu. Mais bon, laissons de côté les palais, les ballets d'eau!

Devant la vétusté de l'ancien Palais de justice, devant les grands espaces à transformer, à meubler, à occuper, les budgets étaient insuffisants. Il a fallu se restreindre. Il a également fallu inventer, improviser pour utiliser davantage ces

espaces et refuser de se comprimer. C'est dans ce sens-là, Marsolais a raison, qu'on a inventé davantage en développant l'expression corporelle. Il y avait de l'espace pour faire de grands gestes! Il y avait de l'espace pour faire de la culture physique. Avec des choses qu'on avait récupérées de la Palestre Nationale, des échelles aux murs, etc.

Là tout à coup, avec Hubert Fielden, par exemple, qui était professeur d'expression corporelle, on est passé de l'expression corporelle à l'improvisation avec Suzanne Rivest également. Tout s'est bien développé, s'est bien orchestré. Florent Forget avait son studio de télévision et de radio. C'était essentiel de former les jeunes comédiens au métier et aux techniques qu'ils allaient rencontrer en sortant du Conservatoire, même la technique commerciale, l'annonce commerciale. On pouvait les initier à devenir eux-mêmes réalisateurs, mais avec de petites choses, pour qu'ils se rendent compte de ce que c'était que d'être réalisateur, de ce qu'on exigeait du réalisateur et de ce que le réalisateur pouvait exiger du comédien.

— *Quelles sont les pratiques que vous avez instaurées au cours de votre administration?*

— La pédagogie est née de l'enthousiasme, de la curiosité qu'élèves et professeurs ont manifestés. Je n'ai pas instauré beaucoup. Tout se faisait en quelque sorte: ou ça se faisait à l'occasion ou ça se faisait d'instinct. J'ai tenté de structurer tout ça davantage, en me disant que si on le fait, on le fait régulièrement. Parce que c'est bon, parce que les élèves ont besoin de changer de rythme de création. Il y avait des classes de claquettes, la danse de claquettes est une excellente formation pour le rythme, pour dégourdir les jambes et le corps. On a fait des choses formidables et mes élèves étaient passionnés.

— *Les téléthéâtres réalisés en collaboration avec l'Université de Montréal puis avec Radio-Québec existent-ils toujours sous votre administration?*

— Oui, Marsolais et Florent Forget avaient initié cette activité. Et j'ai pris la relève, bien sûr, avec beaucoup d'intérêt et de satisfaction parce que là encore

une fois, ça permettait aux élèves de s'initier au cinéma, parce que c'était la télévision-cinéma, avec Radio-Québec. Le produit était celui d'un exercice d'élèves. Ça ne me gênait pas que Radio-Québec diffuse, pour autant que Radio-Québec dise que c'est un exercice des élèves des Conservatoires fait en collaboration avec Radio-Québec. Mais dès le début, Radio-Québec présentait ça comme un grand film de Radio-Québec! Alors que le scénario était bien souvent insuffisant et que le talent de nos comédiens ne correspondait pas toujours aux personnages qu'ils devaient jouer. Alors je me suis dit: «Pilons sur notre orgueil, ce qui est important, c'est que les élèves aient cette formation.»

Le Conservatoire ne pouvait pas y perdre davantage parce que le fait qu'il y ait deux écoles de formation à Montréal, le Conservatoire et l'École Nationale, ça s'entre-déchirait pas mal... et ça continue à s'entre-déchirer. Et maintenant qu'il y a également les options-théâtre, ça se divise encore davantage. Mais en fin de compte, après la réorganisation de Radio-Québec, on a cessé ces exercices d'élèves. C'était intéressant parce que c'était rémunéré. Les élèves faisaient ça à la fin de leurs études, au début de l'été. On leur donnait un petit cachet pour l'été et ils apprenaient en étant payés. C'était quand même une bonne initiative et ça a conduit Radio-Québec également à ouvrir ses caméras sur les Conservatoires de musique pour faire jouer les élèves. Je trouve que cette association de deux institutions du gouvernement devrait continuer de quelque façon, mais cela a été abandonné. Je me suis davantage impliqué à être le confesseur de mes élèves.

— *Vous vous êtes employé à établir un rapprochement avec les élèves. Pourquoi?*

— Parce que la période de formation d'un comédien, d'un jeune comédien particulièrement, est tellement exigeante. Un comédien, habituellement, sort d'un foyer trouble. S'il veut devenir comédien, c'est pour retrouver un équilibre qu'il n'a pas eu dans sa formation, dans son enfance. Peut-être à cause de l'humain. On parle d'un besoin tellement grand d'affection et de rapprochement, il faut que quelqu'un l'écoute. Parce que tout ce qu'il peut faire dans les classes, c'est

habituellement suivre les indications de son professeur et essayer de l'imiter jusqu'à ce qu'il parvienne à ne pas l'imiter et s'imposer de lui-même.

Il faut que toutes ces frustrations, il y ait quelqu'un pour les écouter. C'était mon expérience d'ailleurs et ça marchait de façon généralement bien.

— *De quelle façon avez-vous établi ces rapprochements?*

— La première chose que j'aie faite, je ne sais pas si ça existe encore, c'était les séminaires du directeur. Une fois par mois, avec les élèves, il y avait ces deux ou trois heures de complicité où on se racontait, où on faisait montre de nos connaissances, on charriait, on se chicanait autour d'une table. Je donnais aux élèves en début de saison une dizaine ou une douzaine de sujets liés au théâtre. Ils votaient pour les sujets qui les intéressaient et je les répartissais dans l'horaire de la saison. J'élaborais une réflexion sur le sujet afin d'en tirer quelques grandes lignes qui puissent alimenter la discussion. Les élèves devaient eux aussi se préparer en cherchant des citations ou des extraits qui correspondent au sujet. Et puis on se réunissait et on lançait le débat. De façon générale, ça éveillait les esprits. Il y avait des positions qui se prenaient qui étaient très fortes à un moment, contestées par quelques-uns, applaudies par d'autres. C'était beau de voir la façon dont les élèves s'entêtaient dans ce qu'ils croyaient être juste. C'était par moment une joute oratoire. Tout cela se faisait avec beaucoup de dignité.

Il y avait aussi la rentrée solennelle. À cette occasion, je me rappelais mon temps à l'université et mon séjour à Paris, où la rentrée était également solennelle. J'ai étudié dans la classe de Denis d'Inès au Conservatoire de Paris. Il y avait tout un appareil qui signifiait pour nous l'importance d'être membre du Conservatoire. Je voulais que les élèves se rendent compte que leurs professeurs avaient la considération de leur directeur et de la maison. Je m'employais donc à mettre en évidence le prestige et la qualité des professeurs, la qualité de la maison, les exigences pédagogiques qu'ils auraient à rencontrer au cours de l'année. Je présentais chacun des élèves, les nouveaux arrivants aux anciens qui eux-mêmes se présentaient aux nouveaux. Chacun des nouveaux élèves était

associé à un ancien élève selon un modèle de parrainage. Par moment ce parrainage a duré les trois années. Ils devenaient des amis. Ces liens sont très importants parce que comme je le disais tout à l'heure, on vit isolé dans un Conservatoire et on a besoin autant chez le directeur que chez les confrères, chez les consœurs, de trouver une âme généreuse.

— *Avez-vous apporté des modifications au cursus?*

— Mon expérience est celle d'un travail avec les commissions pédagogiques. Le directeur est là pour être au service de tous.

— *Vous faisiez surtout un travail de consultation auprès du personnel enseignant et des élèves?*

— Oui, toujours de la consultation. Alors les changements qui se sont imposés à l'horaire ont été des changements qui ont été discutés en commission pédagogique, suggérés par les élèves, repris par les professeurs. Il restait ensuite la décision du directeur à prendre, et c'est là que j'intervenais parce que j'ai toujours cru que les décisions, c'est le directeur qui devait les prendre.

— *Quel est l'impact de la présence du syndicat au Conservatoire?*

— La présence d'un syndicat se défend bien. Mais elle est lourde à porter. En ce sens, elle est gênante et elle peut nuire à l'enseignement. Elle a nuit à certains moments de la pédagogie et personnellement je ne voudrais pas d'un syndicat parce que je crois que le groupe de professeurs, d'autant plus que c'est une petite famille, du moins en art dramatique, en musique c'est autre chose, je crois que le groupe de professeurs peut très bien se défendre seul. Le groupe des professeurs et des élèves peut se défendre encore mieux contre un directeur envahissant. Je crois que le contrat de trois ou cinq ans qui lie le professeur à une institution comme l'est le Conservatoire est suffisant. Engager des professeurs à vie, c'est souvent au détriment de l'école. Et le syndicat fait qu'on est obligé de retenir un professeur jusqu'à l'âge de la retraite. Et ça c'est mauvais. J'ai vécu des moments pénibles.

Il me semble que le contrat-salaire nous oblige à établir le salaire d'un professeur en fonction du nombre d'années d'expérience et du nombre d'heures d'enseignement par semaine. Les habitudes du métier prises à travers l'Union des Artistes et les milieux des postes de télévision, du théâtre, etc., font que si on ne propose pas un salaire convenable aux professeurs, le syndicat vous bloque la route. La profession se défend. Je préférerais un système qui fasse en sorte que, au bout de quelques années quand un professeur ne rencontre plus les exigences, qu'il puisse être changé. Je l'ai fait à quelques occasions, en danse particulièrement. Certains professeurs ne dansant plus eux-mêmes, ils sont moins disponibles et moins exigeants pour leurs élèves. Certains professeurs de théâtre ne jouant plus, ils sont également moins éveillés. Non, je crois qu'il y a de bonnes choses dans chaque forme de réunion. Je ne suis pas contre le syndicat. J'ai vécu avec les syndicats et je ne me souviens pas d'avoir eu de difficultés avec eux. Des ennuis, oui. Des difficultés, non.

— *Quelle est votre vision de la formation du comédien. Quelles sont vos influences, vos racines, votre idéologie?*

— Je suis dans la définition du comédien de Jovet. Le comédien doit être à la fois l'homme le plus beau, le plus vrai, le plus généreux, lui-même. Le théâtre c'est un acte de beauté, c'est un acte de vérité, vérité transposée si on veut, mais vérité tout de même, parce que, au moment où cette vérité transposée se «joue sur scène» elle devient vraie. Je suis davantage pour le grand théâtre, le bon théâtre, pour le texte bien écrit, qui oblige un comédien à bien parler, à donner à son auditoire le moment de beauté qui l'éloigne de la vulgarité quotidienne, de la misère de tous les jours. Je pense que c'est ça le théâtre. Le théâtre, c'est un acte de réflexion, non pas seulement de projection. Il faut vivre en soi, dans la formation du comédien, toutes les préoccupations philosophiques de Platon et de Saint Thomas. Les gens qui n'ont pas le sens de ces contradictions en philosophie peuvent difficilement ouvrir leur esprit et leur cœur aux textes que les grands auteurs proposent.

— *Croyez-vous que la formation offerte au Conservatoire de Montréal permet au jeune comédien d'acquérir cette réflexion?*

— Je voudrais bien mais je ne suis pas sûr que tous les professeurs aient cette préoccupation. Pourquoi? Parce qu'ils n'ont pas tous la même formation. D'où la difficulté d'établir une pédagogie structurée, unifiée. Je ne voudrais pas qu'elle soit trop unifiée parce qu'il faut qu'elle soit pleine de contradictions et il faut qu'elle soit riche d'émotions, riche de vérités humaines. C'est pourquoi j'ai cru souvent qu'on pouvait apprendre davantage en parlant de choses sérieuses ou folles avec les élèves qu'en travaillant des textes.

— *D'où le besoin de séminaires?*

— D'où le besoin de séminaires.

— *Quel est le profil de l'élève du Conservatoire?*

— Ils sont très jeunes et on se rend compte qu'ils se sont amenés au Conservatoire par hasard parce qu'ils veulent faire du théâtre. Ils se sont présentés aux concours des autres écoles également. Quelques-uns ont une motivation profonde. Ceux-là se présentent, timides, écrasés, parce qu'ils ne veulent pas se révéler. Les autres sont des fanfarons qui ont le beau geste et la voix forte mais qui n'évolueront pas du tout pendant les trois ans du Conservatoire. Alors, ça c'est extrêmement difficile.

Je m'entends bien avec Jean-Louis Roux qui a été, qui est un de mes vieux amis et qui a dirigé l'École Nationale de théâtre. Parce qu'on a un peu la même conception et la même philosophie du théâtre, sauf que... je l'ai surpris récemment à dire une chose qui m'a agacé, mais Albert Millaire avait dit la même chose, en se présentant comme un artisan du théâtre.

— *Qu'est-ce qui vous agace dans cette affirmation?*

— Ça me choque, je trouve que nous sommes des artistes. Et j'ai toujours dit à mes élèves, je veux faire de vous des artistes et non pas des artisans.

— *Quelle est la différence?*

— L'artiste doit former et nourrir son âme. L'artisan nourrit ses mains et ses muscles.

— *L'artisan est un technicien?*

— Voilà. C'est davantage un technicien.

— *L'artiste est un créateur, un penseur?*

— Oui, un penseur, enfin, peut-être pas nécessairement un créateur mais il peut, à travers ses pensées, à travers ses forces et ses désirs, tenter de créer quelque chose. Créer quelque chose qui va émouvoir, qui va renseigner et pas seulement fabriquer quelque chose.

— *Selon vous, existe-t-il des lacunes dans la formation offerte par le Conservatoire? Quelle orientation pédagogique serait-il souhaitable de mettre en place?*

— Il n'y a qu'une réponse à tout ça, c'est de ne jamais cesser d'être exigeant. Dès qu'on voudra fabriquer des comédiens seulement, des artisans, il n'y a aucune raison que le Conservatoire existe.

— *Quel lien faites-vous entre la définition de l'artiste tel que vous le décrivez et le principe du Conservatoire comme école d'art tel que mis de l'avant par le directeur actuel, Raymond Cloutier?*

— Je suis gêné un peu de parler de Raymond Cloutier. Je sais que la préoccupation du directeur actuel est de diriger une troupe de théâtre. Le Conservatoire ne peut pas se constituer comme une troupe de théâtre. On ne réunit pas des élèves pour monter des pièces. On peut apprendre à l'intérieur d'exercices de théâtre, d'exercices de scène mais, habituellement, on apprend davantage dans la méditation, dans le silence, dans la réflexion que dans l'action. Quand on a traversé ces étapes, on peut passer à l'action. Une action qui n'est pas réfléchie risque d'être une mauvaise action. C'est là ma position. Il se peut

que, à cause de l'évolution même du théâtre et du répertoire des mœurs et de la morale, de la vie quotidienne et de la vie politique, la notion même du théâtre ait changé. J'en suis bien conscient parce que le théâtre que je vais voir n'est pas celui que j'allais voir, ni quant à la qualité des textes, ni quant à la qualité du jeu, ni quant à l'invention. Je vois beaucoup plus de décors sur scène que de situations dramatiques, beaucoup plus de costumes et d'éclairages que d'attitudes et de gestes. J'entends des choses laides, les comédiens qui cassent leur voix et je vois un public qui y prend plaisir. Alors, bon, je ne suis peut-être plus de mon temps? Enfin, pas du temps présent. Mais c'est peut-être seulement une phase, enfin je le souhaite.

— *Cette situation du théâtre actuel n'est pas particulière au Québec?*

— Non plus. La même laideur que l'on voit dans le théâtre au Québec et la même insuffisance se retrouvent partout, autant dans les vieilles civilisations qu'ici. Il y a un courant d'impuissance. Le texte a été évacué par l'image, seulement l'image ne se renouvelle pas aussi bien que le texte. Enfin, il me semble.

— *Quel est l'avenir du Conservatoire dans le contexte actuel d'un développement multiple de la formation du comédien? Je pense à la formation offerte par les options-théâtre, par les universités, etc. Quel rôle le Conservatoire doit-il jouer dans ce panorama de plus en plus large?*

— Remarquez que la multiplicité des écoles comme la multiplicité des professeurs ne me gêne pas. Il y a des professeurs qui dans leur salon forment mieux des comédiens que le Conservatoire ou l'École nationale de théâtre ou les autres. Il s'agit d'un rapport entre élèves et professeurs. La multiplicité des écoles ne me gêne pas mais l'insuffisance d'orientation, d'institutions officielles et de planification de ces institutions officielles m'ennuient profondément. Ce qui me gêne c'est qu'on accorde à un cégep où il y a une option-théâtre, la même importance dans l'esprit de certaines personnes que celle qu'on accorde au Conservatoire. C'est faux. Il y a une école supérieure et il faut que ce soit le Conservatoire, autant en musique qu'en théâtre. Je dis qu'il faut que ce soit le

Conservatoire, puisque nous avons le Conservatoire, sinon il faudrait l'inventer. Mais toutes ces écoles ne sont pas nécessairement des écoles de formation de même niveau et il faudrait que, bientôt, le ministère de l'Éducation et celui des Affaires culturelles s'ajustent, si la chose est possible.

J'ai vécu cette distance avec tant d'émotions et de découragement pendant que j'étais au ministère des Affaires culturelles où chaque ministère se prétend imbu de tous les droits alors que, qu'on le veuille ou non, le Conservatoire avait été confié aux Affaires culturelles. Pour des raisons justes d'ailleurs. Le ministère de l'Éducation n'a jamais pu composer avec cette situation. Il serait temps qu'on se parle et qu'on remette les choses en place, qu'il y ait des niveaux de préparation. Que l'on forme, que l'on initie dans les cégeps des gens à la musique, à la peinture, au théâtre, c'est une excellente chose, et ensuite qu'on les achemine vers d'autres écoles de meilleure formation ou supérieure, ça va de soi. J'ai toujours pensé que, partant des options-théâtre, l'élève de théâtre se formait au Conservatoire et qu'ensuite il pouvait aller se perfectionner davantage dans la recherche à l'université. L'université est un complément pour ceux qui veulent poursuivre des recherches. Cela me semble essentiel. Il y a d'ailleurs plusieurs élèves du Conservatoire qui ont poursuivi à l'université. Mais je constate que l'université a tendance à devenir comme les universités américaines, un autre centre de formation professionnelle, une autre école. Il y a une perte de talent et d'argent considérable dont le gouvernement est responsable. Les troupes qui se forment de ces comédiens et de ces techniciens n'ont pas de théâtre où jouer, n'ont pas de subventions pour jouer. Il semble qu'il y ait de moins en moins de personnes qui croient à la nécessité du théâtre et à la subvention. Ça m'inquiète, ça m'inquiète beaucoup. J'arrive mal à comprendre pourquoi l'université populaire a pris cette orientation. C'est quoi une université populaire? Ce n'est plus une université, c'est un grand collège? Qu'on fasse de l'initiation à la danse, par exemple, ce qu'on fait à l'UQAM, qu'on fasse de l'initiation au théâtre ou à la marionnette, oui, ça va, mais qu'on décide de former des marionnettistes, des danseurs, des comédiens, là je dis non. Il est peut-être temps qu'on forme davantage de gens à la science, à la réflexion à la recherche en théâtre. Il y a toute une histoire du théâtre à épilucher pour nous. Où sont nos racines? D'où venons-nous? Une réflexion! C'est long réfléchir sur tout ça,

ramasser la documentation. Je ne suis pas sûr, par exemple, que dans une école comme celle du Conservatoire ou à l'École Nationale, il y ait beaucoup de gens qui vont fouiller dans la bibliothèque pour y lire des choses. Il me semble que je voyais davantage de gens de l'extérieur venir à la bibliothèque du Conservatoire que d'élèves.

— *Vous déplorez ce fait?*

— Oui. Mais là, je ne sais pas. J'ai quitté déjà depuis plusieurs années.

Autre chose. Peut-on, dans un Conservatoire, initier le jeune artiste à la mise en scène? Je n'y crois pas. Qu'il fasse une expérience ou deux de mise en scène ou d'improvisation, oui. Mais ça n'en fait pas un metteur en scène. Comme vous dites, il deviendra metteur en scène quand il aura fait le métier pendant un bon moment.

— *Y avait-il sous votre administration, comme sous l'administration de Gilles Marsolais, des ateliers de formation continue offerts aux comédiens professionnels?*

— Oui, on en a eu quelques-uns qui ont bien réussi d'ailleurs. Les professionnels participants qui étaient bien souvent des anciens du Conservatoire, m'ont dit qu'ils y avaient trouvé profit. Ça n'a pas été constant mais on en a fait. Ces ateliers étaient créés sur demande. Je ne voulais surtout pas faire du Conservatoire un fourre-tout. Quand j'en ai pris la direction, une des premières choses que j'ai faite a été de fonder l'Association des Anciens du Conservatoire, en disant: «Vous allez vous regrouper. Vous avez vécu le Conservatoire, vous avez une idée de ce qui manque au Conservatoire, ou de ce qu'il devrait devenir. Vous vous réunirez. Quand vous voudrez que j'y assiste, vous me le direz». Pour être efficace, il faut que l'activité des Anciens soit aussi fébrile, aussi constante que l'activité des élèves en place. C'était mon rêve. On n'y est pas parvenu pour toutes sortes de bonnes raisons. Il était difficile de réunir ces gens-là, à moins d'avoir un secrétariat permanent bien actif, bien organisé. Mais encore une fois,

les fonds manquaient. J'entends parler de temps à autres de l'Association des Anciens. Elle est vivante. Cela me console et m'encourage.

— *Quels sont les objectifs de cette association?*

— C'est de permettre aux gens sortis du Conservatoire de continuer à se perfectionner, à vivre du théâtre, à se rencontrer, à partager leurs espoirs, leurs frustrations, à aider les élèves en place, à créer des ateliers adaptés à leurs besoins. Pendant quelques années, les membres de l'Association montaient trois spectacles par an. Durant l'été, le Conservatoire était ouvert aux élèves finissants qui montaient un spectacle dont ils se partageaient les profits. J'ai l'impression que ça se fait encore aujourd'hui.

Pendant mon directorat j'ai voulu que tous vivent intensément une pédagogie active. Le pendant de mes séminaires était la critique collective faite après un exercice d'élèves pour un spectacle. On réunissait tout le monde et on analysait tout ce qui s'était fait. Les comédiens discutaient de la façon dont ils se percevaient dans leur expérience. Le but était de créer l'habitude de la critique. Il y avait aussi la Journée mondiale du théâtre pour laquelle on organisait une grande manifestation dans le hall d'entrée du Conservatoire. Un certain nombre de professeurs et de personnes attachées à l'institution revêtaient des costumes. C'était une fête. Il y avait des ateliers offerts toute la journée. J'invitais des spécialistes de l'improvisation et de la danse à donner des ateliers libres aux élèves. Les journées ouvertes ont eu lieu durant toute la durée de mon activité pour permettre aux orienteurs des cégeps de venir rencontrer les élèves, pour qu'ils aient l'occasion de visiter et de se faire expliquer le Conservatoire. De cette façon, ils étaient en mesure d'orienter leurs élèves.

Une autre des expériences tentées au Conservatoire est celle des COFI avec Yvon Thiboutot. Nous avons invité les élèves d'un COFI du nord de Montréal à assister à une représentation d'un ou plusieurs des textes dont ils s'étaient nourris au cours de leur formation. Nos élèves jouaient ces textes qu'eux avaient joués en classe et qu'ils avaient encore à l'oreille. À les entendre joués par nos élèves avec une prononciation différente, ils s'animaient dans la salle, cela leur

rappelait des souvenirs. Après la représentation, les deux groupes se rencontraient et échangeaient. Cela créait des moments d'amitié vraiment remarquables. Ces néo-canadiens, néo-québécois avaient l'occasion de poser des questions à des jeunes gens de théâtre. Les élèves du Conservatoire parlaient du théâtre au Québec en puisant au cœur de leur expérience et de leurs observations pour en tirer une vérité. Ils réalisaient tout à coup qu'ils avaient une responsabilité face à la communauté.

Nous avons aussi créé des cabarets où les élèves chantaient en toute liberté. Cela nous a permis de découvrir des chanteurs et compositeurs drôlement intéressants. Ils étaient au Conservatoire pour la voix parlée et même s'il y a des cours de chant, ils n'ont pas toujours l'occasion de rencontrer un public.

Le Conservatoire, je l'ai voulu ouvert au public.

— *En ce qui me concerne, j'ai complété mon questionnaire. Désirez-vous ajouter quelque chose?*

— Non... je n'ai aucun remords.

— *Monsieur Beaulne, je vous remercie de m'avoir accordé cette entrevue.*

COMPTE RENDU

BEAUCHAMP, Hélène, *Travail théâtral en cours...*, Montréal, les Presses collégiales du Québec, 1992, 110 p., vi, 11,45\$

BEAUCHAMP, Hélène, *Le Théâtre dans l'école*. Montréal, les Presses collégiales du Québec, 1992, 89 p., vi, 11,45\$

Ce sont les deux premiers d'une série de quatre volumes sur le théâtre et l'adolescence. Ils s'inscrivent dans la foulée des ouvrages que l'auteure a publiés sur le théâtre pour jeunes publics au Québec¹. Ils constituent la synthèse de la recherche effectuée entre 1988 et 1990 par le groupe de recherche Jeunesse en scène. Cette recherche, subventionnée par le CRSH du Canada et réalisée au Département de théâtre de l'UQAM, a été inspirée par les constats issus du colloque international *Théâtre et adolescence* (mars 1987)². Elle porte plus particulièrement sur les nombreuses questions soulevées par le fait de l'adolescence et par la sorte de théâtre que les jeunes pratiquent lorsqu'ils sont à l'école.

Le format carré en noir et blanc aussi bien que le niveau très personnel de l'écriture leur donnent l'aspect de recueils de réflexions sur l'expérience théâtrale en milieu scolaire plutôt que d'un rapport. Ils

¹ *Le Théâtre à la p'tite école*, Groupe de recherche en théâtre pour enfants avec la collaboration du Service du théâtre du ministère des Affaires culturelles, 1978, 153 p. ill.; *les Enfants et le jeu dramatique*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1984, 132 p.; *le Théâtre pour enfants au Québec: 1950-1980*, Ville de LaSalle, Hurtubise HMH, 1985, 320 p.; *Théâtre et adolescence*, en collaboration avec André Maréchal, Université du Québec à Montréal, Département de théâtre, 1988, p. 182.

² Hélène Beauchamp, «Jeunesse en scène: le théâtre des adolescent(e)s», dans *les Cahiers de la Société d'histoire du théâtre du Québec*, n° 2, décembre 1990, p. 19-28.

rendent cependant compte de la méthodologie rigoureuse de la recherche ainsi que de ses outils. Les idées exprimées au cours des entrevues sont résumées par l'auteure dans le but d'établir des liens et des recoupements comme s'il s'agissait d'une nouvelle alliance. La parole des jeunes ainsi que celle de leurs personnes ressources y sont abondantes. Elles sont accolées à celle d'artistes professionnels, de créateurs et de chercheurs en théâtre. La référence bibliographie figure à la suite de chacune des citations provenant d'une autre source que celle des entrevues menées au cours de la recherche.

Une particularité au niveau du contenu retient l'attention. À la fin de chacun des chapitres, des «pistes» apportent un nouveau regard sur l'activité théâtrale à l'école secondaire; elles offrent en même temps des éléments d'inspiration pour de nouvelles solutions. Effectivement, toutes les personnes qui interviennent directement ou indirectement auprès des adolescentes et des adolescents y puiseront des références qui les aideront à formuler leurs propres réponses.

Travail théâtral en cours..., divisé en cinq chapitres, dévoile que les jeunes aiment faire du théâtre quand ils sont à l'école; qu'ils assument les exigences de la pratique de cet art; qu'ils vivent le théâtre à la fois comme une «passion» et comme un «jeu»; qu'ils en retirent une expérience riche et troublante; finalement, qu'ils sont satisfaits des apprentissages que cette activité pédagogique leur procure. Le processus de création incluant la représentation théâtrale mérite d'être valorisé puisqu'il leur procure une assurance sur le plan verbal et qu'il les confirme dans leur personnalité. En somme, ce processus constitue une expérience autant sur le plan artistique que sur le plan humaine.

Les «pistes» révèlent la réflexion de l'auteure. Celle-ci considère que ce processus est au cœur de la réussite des apprentissages en art dramati-

que. Le cours d'art dramatique accompagné d'un projet de production et de présentation d'un spectacle permet aux jeunes de devenir «de véritables acteurs sociaux (p. 25)». Elle pose inévitablement un regard critique sur «l'enseignement et la pratique de l'art dramatique à l'école secondaire (p. 48)». Elle réclame un environnement adéquat pour que s'effectue la rencontre avec l'art et la beauté. Elle invite aussi les enseignants à emprunter ses deux guides d'entrevue (jointes à la fin du quatrième chapitre) afin de vérifier personnellement le cheminement parcouru par leurs élèves. Elle conclut en suggérant une dizaine de gestes à poser «pour que le théâtre soit une fête (p. 110)».

Les trois chapitres du *Théâtre dans l'école* dessinent un portrait des enseignants d'art dramatique. Ici, le terme d'enseignant englobe tout adulte, peu importe son statut dans l'école, il lui suffit «d'accompagner les jeunes des 4^e et 5^e années du secondaire tout au long du processus de création et de préparation d'un spectacle» (p. 1).

Cette activité théâtrale concerne le cours optionnel et l'activité parascolaire libre.

Les rencontres avec vingt enseignants ont démontré que l'instauration d'une activité théâtrale dans l'école ne suit aucun modèle et qu'elle repose sur l'initiative d'un individu. Tous passionnés par le théâtre, ces enseignants ont une formation de base qui diffère de l'un à l'autre. Leur tâche complexe nécessite des attitudes pédagogiques variées qui ne se rapportent ni à une étape ni à une durée spécifiques. Leur principal objectif pédagogique est relié au processus de création et non à la formation de comédiens. Ils sont fondamentalement des éducateurs.

À nouveau, l'auteure occupe le territoire de son livre au moyen des «pistes». Elle procède d'abord à une dénonciation de la situation de l'art

dramatique et du théâtre à l'école secondaire pour ensuite énoncer ses revendications: la reconnaissance comme art et l'intégration aux activités pédagogiques de l'école en tenant compte des spécificités, la valorisation et la légitimation de cet enseignement et de cette pratique. Les justifications comme les propositions sont nombreuses et concrètes. Elles s'appuient sur un projet de société qui sous-tend l'écriture des deux volumes.

L'art dramatique et le théâtre sont nécessaires à l'école secondaire parce qu'ils permettent une ouverture sur l'inconnu, cet ailleurs si stimulant pour l'école, pour les enseignants et les jeunes. Surtout pour les jeunes parce que cet enseignement et cette pratique leur permettent

[...] de s'exercer à voir ce qu'il y a ailleurs, hors des réalités qu'ils connaissent; [...] de s'exercer à entendre autrement tous les langages et les sons qui les entourent: et [...] de travailler à trouver les meilleurs moyens pour communiquer à d'autres ces façons différentes de voir et d'entendre (*le Théâtre dans l'école*, p. 31).

Ayant été de ces enseignantes pendant dix ans et, de plus, assistante pour cette recherche, je peux confirmer la justesse de ces propos. Ils réfléchissent avec fidélité la réalité théâtrale à l'école, ce qui est vécu par les jeunes et par leurs enseignants. Fort heureusement, une grande place est accordée au lecteur puisque l'auteure procède par juxtaposition et lui permet de conclure. Au début, les citations semblent nombreuses; cependant, une fois leur fonction identifiée, elles paraissent très importantes puisqu'elles viennent valider les propos tenus par les personnes rencontrées.

En cette période de remise en question de notre projet de société, dont les programmes d'éducation, ces documents d'Hélène Beauchamp

deviennent de précieux outils de référence, des guides. Ils ont, en ce qui concerne la pédagogie, un pouvoir d'éveil semblable à celui que *le Tiers-Instruit* de Michel Serres³ procure.

Université du Québec à Montréal

Christiane Gerson

³ Michel de Serres, *le Tiers-Instruit*, Paris, Éditions François Bourin, 1991, 252 p.

Collaborateurs

PHILIP BOOTH enseigne la littérature anglaise à l'École secondaire MacDonal-Cartier de Saint-Hubert. Il prépare actuellement un doctorat en théâtre à l'Université McGill. Il a fait, à la même institution, un mémoire de maîtrise sur le Montreal Repertory Theatre.

ANDRÉ-G. BOURASSA est professeur au département de Théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Sa thèse de doctorat sur le surréalisme au Québec s'est mérité le prix France-Canada. Il a publié de nombreux ouvrages et articles de recherche en théâtre québécois. Il est membre fondateur et ancien président de la Société québécoise d'études théâtrales.

CHRISTIANE GERSON enseigne le théâtre à l'Université du Québec à Chicoutimi. Elle détient une maîtrise en art dramatique de l'UQAM.

DANIÈLE LE BLANC est responsable du théâtre au Service d'animation culturelle de l'Université de Montréal. Elle est directrice-fondatrice du Festival québécois de théâtre inter-universitaire et secrétaire de la Société québécoise d'études théâtrales. Son mémoire de maîtrise en art dramatique, obtenu de l'UQAM, a porté sur le Conservatoire d'art dramatique de Montréal.

RENÉE LEGRIS est professeure au Département d'études littéraires de l'UQAM. Elle est l'auteure de plusieurs ouvrages et articles sur la littérature québécoise, particulièrement dans le domaine de la radio-télévision. Membre fondatrice et ancienne présidente de la SQET, elle s'est mérité le prix Jean Cléo Godin pour un article paru dans *l'Annuaire théâtral*.

HÉLÈNE PAUL est professeure au Département de musique de l'UQAM. Elle prépare un doctorat sur l'histoire de la musique à Montréal.

ALVINA RUPRECHT est professeure au département de Français de l'Université Carleton d'Ottawa. Elle a soutenu récemment à l'Université d'Ottawa un doctorat sur le théâtre de l'Eskabel. Elle est critique de théâtre à Radio-Canada.

ANTON WAGNER est professeur au département de Théâtre de l'Université York de Toronto. Détenteur d'un doctorat du Graduate Centre for the Study of Drama de l'Université de Toronto, il dirige actuellement un projet d'encyclopédie mondiale du théâtre sous les auspices de l'Unesco.

Le miroir de l'étranger

Ce numéro de *l'Annuaire théâtral* est tout entier consacré à la problématique de l'étranger, à la perception que nous transmettons ou qu'on nous transmet de l'étranger sur scène, aux différentes figures qu'il prend pour nous et que nous prenons pour les autres. Car l'assistance se fait parler mais aussi se parle à elle-même à travers ce masque, ce personnage, cet hypocrite aux sens grec et latin de ces mots qui désignent une forme de jeu, une interprétation, un acteur.

Renée Legris aborde l'ensemble de la problématique à propos de trente ans de dramatiques à la télévision de Radio-Canada. **Alvina Ruprecht** fait ressortir l'influence des théories d'Artaud sur l'Eskabel. **Philip Booth** présente le Montreal Repertory Theatre qui fut un des théâtres d'art qui revendiquèrent Antoine, Copeau, Schwartz ou Stanislavski. **Hélène Paul** étudie l'apport de deux spécialistes de l'opéra et de la musique au théâtre qui vinrent s'installer au Québec, Jeanne Maubourg et Albert Roberval. **Anton Wagner** présente un critique anglophone du tournant du siècle, soulignant à la fois ses positions perspicaces sur l'influence des trusts américains et ses jugements sur le théâtre francophone. **André Bourassa** se penche sur les comédiens francophones qui vivaient dans les provinces britanniques du sud et qui vinrent après la conquête faire carrière dans la «Province de Québec».

Couverture: Christian Lafleur dans *l'Étranger*, adaptation et mise en scène de Patrice Joly d'après Albert Camus, Studio d'essai Claude-Gauvreau, 31 janvier 1990. Photo : Suzy Lapointe, UQAM.

15,95\$

ISSN 0827-0198



9 770827 019004