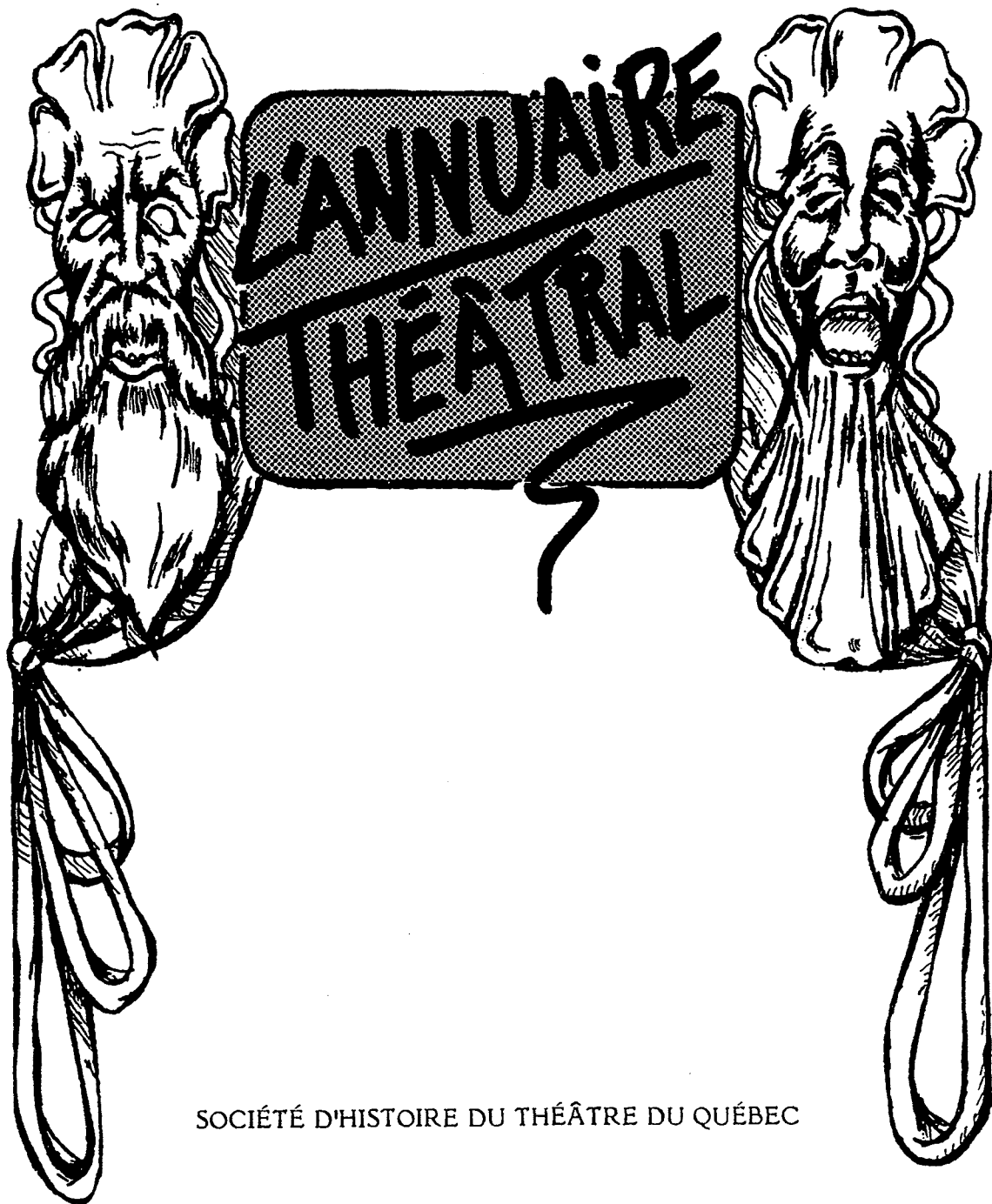


DOSSIER
HENRY DEYGLUN

SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉÂTRE DU QUÉBEC
1985



SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉÂTRE DU QUÉBEC

Comité de rédaction

Directeur: Jean-Marc Larrue
Secrétaire: Marcel Fortin
Conseillers: Louise Blouin
Jean Laflamme
Raymond Pagé

Collaborateurs: Guy Beaulne
Alonzo Le Blanc
Paul Lefebvre

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

Édition: Société d'Histoire du théâtre du Québec

Graphie: Infotexte, Montréal

L'**Annuaire théâtral** est une publication annuelle. Toute correspondance doit être adressée à l'**Annuaire théâtral**, 512, rue Bélanger, Montréal, Québec, H2S 1G4

Dépôt légal: 2^e trimestre 1985

ISSN: 0827-0198

SOMMAIRE

Présentation (Jean Laflamme)	5
-------------------------------------	----------

ESSAI MONOGRAPHIQUE / DOSSIER HENRY DEYGLUN (Louise Blouin et Raymond Pagé)

- Présentation	9
- Biographie	11
- Entrevue de Louise Blouin avec Mimi D'Estée	13
- Les Inédits d'Henry Deyglun	
- Les Années folles	25
- Vie de famille	52
- Les Secrets du docteur Mohranges	69
- Radio-crime	89
- Prologue à la guerre	94
- Le Petit voyage	110
- Bibliographie d'Henry Deyglun	128

ÉTUDES, RECHERCHES ET TÉMOIGNAGES

- L'organisation du théâtre à Montréal de 1880 à 1883:
trois années cruciales (Jean-Marc Larrue) 139
- Théâtre et moralité des spectacles dans l'Outaouais (Marcel Fortin) 181
- La critique théâtrale au Droit d'Ottawa (Guy Beaulne) 195

BILANS

- La vie théâtrale québécoise des années 1980: bref aperçu
(Alonzo Le Blanc) 204
- La saison théâtrale 1983-1984 à Montréal (Paul Lefebvre) 213

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

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL de 1985 rassemble des inédits d'**Henry Deyglun** et des articles de:

**Guy Beaulne
Louise Blouin
Marcel Fortin
Jean Laflamme
Jean-Marc Larrue
Alonzo Le Blanc
Paul Lefebvre
Raymond Pagé**

PRÉSENTATION

En 1908, paraissait à Montréal un volume de deux cent soixante pages, grand format, intitulé **l'Annuaire théâtral**. Cette publication à caractère exceptionnel comprenait plus de cent articles redevables à quelque quarante auteurs ou collaborateurs, ainsi que de nombreuses illustrations. Elle était tirée à quatre mille exemplaires et portait la signature de Georges-H. Robert, éditeur.

Le lancement de cet ouvrage s'inscrivait dans le courant de la floraison de journaux et de revues qui avait ponctué la naissance du théâtre canadien-français au tournant du siècle. Toutes ces feuilles, il est vrai, avaient connu une durée éphémère; mais en choisissant une formule mitoyenne entre le périodique et le livre, Georges-H. Robert espérait assurer la pérennité à une oeuvre dont la conception serait orientée vers le soutien des théâtres et l'éclosion d'une littérature théâtrale au Québec.

L'**Annuaire théâtral** de 1908 était loin, cependant, d'offrir le visage unique d'un document historique. Il consistait plutôt, selon l'expression même de son éditeur, en un "n'importe quoi théâtral" dans lequel voisinaient pêle-mêle souvenirs, anecdotes, opinions, témoignages, citations, comptes rendus, photographies, caricatures, etc., qui n'avaient entre eux de commun que leur thème: le théâtre. Une sorte de fourre-tout qui ne manquait au demeurant ni de charme, ni de richesses; l'intérêt documentaire qu'il représente aujourd'hui, tant pour les chercheurs que pour le grand public, demeure considérable. Malheureusement, l'échec financier prévisible et les nombreuses difficultés de parcours eurent raison de l'enthousiasme de Robert. Le numéro annoncé de 1909 ne parut jamais.

Que signifie alors, après un deuil de soixante-dix-sept ans, cette résurrection subite de **l'Annuaire théâtral**? La réponse à la question ne peut se faire adéquatement sans une explication au moins sommaire du rôle que joue dans le monde du théâtre l'organisme-éditeur de **l'Annuaire théâtral** de 1985.

Fondée en 1976, la Société d'histoire du théâtre du Québec (S.H.T.Q.) est constituée de chercheurs, de professionnels et d'amateurs qui ont un intérêt commun: le théâtre. Elle s'est donné pour mandat de faire mieux connaître l'histoire de notre théâtre national, en permettant à un large public l'accès aux archives théâtrales et aux études menées sur le sujet. C'est dans le but de satisfaire à ce mandat que la Société a longuement mûri le projet de fonder un périodique exclusivement consacré à l'histoire des arts de la scène.

Jusqu'à maintenant, l'absence d'un tel medium a forcé les chercheurs et les chercheuses à faire paraître leurs découvertes et leurs documents dans des publications situées à l'extérieur du Québec et, souvent, en traduction. Cette masse considérable de renseignements demeure inaccessible au grand public et peu attrayante pour les amateurs. En faisant revivre l'**Annuaire théâtral**, la S.H.T.Q. entend corriger cette situation déplorable et redonner à l'histoire de notre théâtre national la place qui doit être la sienne.

Le projet de la S.H.T.Q. consistait au départ dans l'élaboration et la rédaction collectives d'une série de monographies touchant la carrière de nos hommes et femmes de théâtre disparus depuis peu ou parvenus à l'âge de la retraite. Il apparaissait urgent de recueillir, avant que le temps ou la destruction ne les fasse sombrer dans l'oubli, les trésors de souvenirs oraux et écrits possédés ou légués par ces doyens de la scène. Mais les premières démarches menées à cet effet firent vite soupçonner la valeur que prendraient de tels documents s'ils étaient présentés dans leur contexte socio-historique et encadrés d'études connexes. C'est ce qui amena très tôt les collaborateurs à redéfinir en ce sens leur projet qui évolua alors en celui de l'**Annuaire théâtral**.

La ressemblance avec la publication de 1908 se limite, à vrai dire, à son titre. Cet emprunt a été fait dans le but précis de rendre hommage à Georges-H. Robert et à ses collaborateurs de l'époque pour les efforts qu'ils ont déployés au service du théâtre. Quant à l'esprit de l'ouvrage que présente aujourd'hui la S.H.T.Q., il se veut moins ambitieux et cherche à répondre à une autre réalité. Tout en conservant les mêmes finalités que celui de 1908, l'**Annuaire théâtral** de 1985 nourrit des objectifs plus précis: ceux d'offrir au public un ouvrage périodique sur l'histoire du théâtre au Québec et au Canada français, et en même temps fournir un débouché aux recherches effectuées dans la même matière, lesquelles n'ont jamais été aussi nombreuses ni aussi diversifiées qu'actuellement.

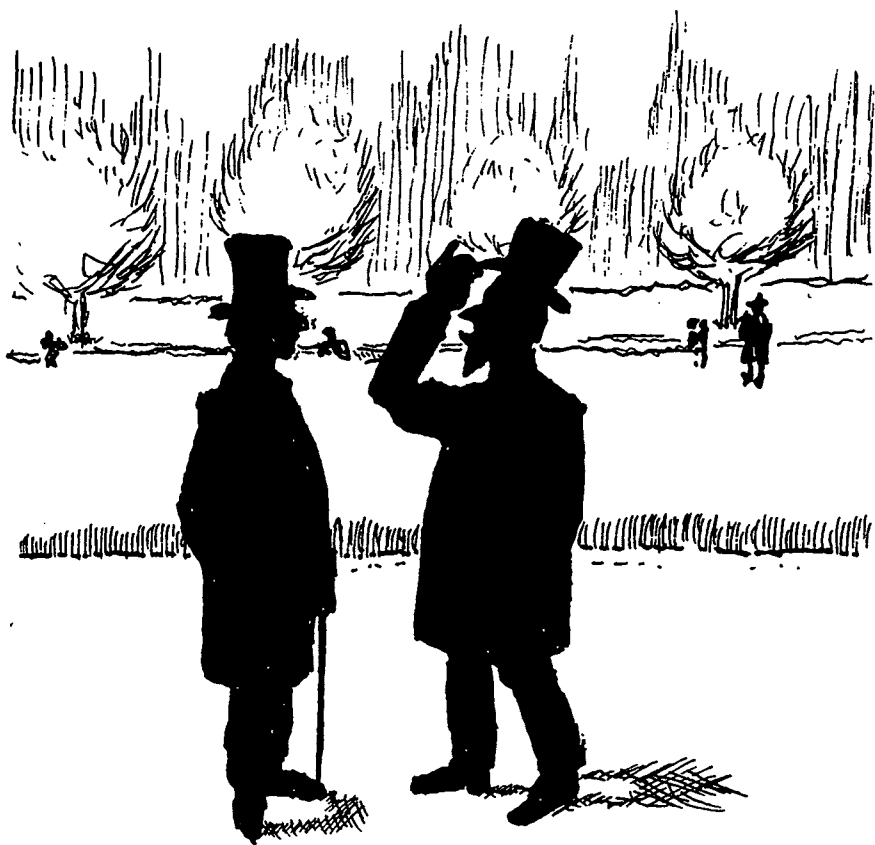
L'**Annuaire théâtral** de 1985 contient trois parties principales. Le dossier Henry Deyglun forme la plus importante de ces tranches, avec son essai monographique et les inédits du regretté dramaturge. La deuxième partie comprend des témoignages, des recherches et des études historiques proprement dites dans le domaine du théâtre au Québec. La troisième est formé de bilans plus contemporains, destinés à servir d'outils aux futurs chercheurs.

En soumettant au public ce nouveau périodique, la Société ne cherche pas à doubler certaines publications existantes qui rendent déjà efficacement compte de l'activité théâtrale d'aujourd'hui. Elle veut plutôt combler une lacune de taille dans le domaine de l'activité scénique passée. Ainsi conçu et élaboré, l'**Annuaire théâtral** devrait satisfaire deux attentes. Il permettra en

effet de faire connaître certains artisans importants mais oubliés du théâtre québécois et reprécisera l'apport de certains autres. Par ailleurs, il pourra constituer une source de renseignements stable et sûre, grâce aux travaux historiques offerts.

La Société d'histoire du théâtre du Québec désire remercier tous les membres de son comité exécutif pour le travail qu'ils ont accompli dans la production de l'Annuaire. Elle veut souligner en particulier le rôle tenu par Jean-Marc Larrue, qui a accepté de coordonner les travaux et de les mener à terme. Elle exprime également sa gratitude aux auteurs et à tous les collaborateurs extérieurs qui ont contribué à parfaire la présente édition. Elle souhaite enfin obtenir le même concours dans la réalisation du prochain numéro, qui s'annonce déjà pour mai 1986.

Jean Laflamme, président
Société d'histoire du théâtre du Québec



ENTR'EUX

— UN DIRECTEUR DE THÉÂTRE À UN CRITIQUE DRAMA-
TIQUE — JE VOUS QUITTE , J'AI UNE PIÈCE À
METTRE EN SCÈNE.

— ET MOI , JE RENTRE TRAVAILLER...
J'AI UNE SCÈNE À METTRE EN PIÈCES.

DOSSIER HENRY DEYGLUN

Coeur de maman et le Roman d'une orpheline ont pressé le coeur de milliers de spectateurs et pincé les nerfs de plusieurs critiques. Identifié très tôt au genre mélodramatique dans lequel il excellait, Henry Deyglun est ensuite devenu prisonnier de la case où il avait été consigné par les historiens de la littérature. Adulé par les uns et méprisé par les autres, lui-même portait d'ailleurs sur l'ensemble de son oeuvre un regard sévère et désabusé. Et il a quitté la scène avant d'avoir perçu, dans le regard des intellectuels, l'apparition de cette soudaine lueur de curiosité envers les modes qui ont marqué l'histoire de notre théâtre.

L'objectif que nous poursuivons ici consiste précisément à briser la grille traditionnelle et à rendre à l'auteur, enfin, sa liberté. Pas d'analyse. Pas de jugement. Pas de polémique. Nous laissons à Deyglun, et aux personnes qui l'ont entouré, le soin de nous faire entendre sa véritable voix et de jeter un peu de lumière sur les différentes facettes de son talent.

Biographie, entrevue et bibliographie viennent donc appuyer l'essentiel du dossier: les extraits de l'oeuvre inédite d'Henry Deyglun. Avec **les Années folles**, c'est l'homme et son époque qui se découvrent. Après ces souvenirs, c'est le radiroman que nous illustrons avec trois épisodes mélodramatiques. Les deux premiers sont tirés de **Vie de famille** et le troisième dévoile **les Secrets du docteur Mohranges**. Le sketch de **Radio-crime** fait revivre un jeu radiophonique très populaire. Nous passons ensuite au radiothéâtre. Les textes retenus offrent un bon exemple de diversité dans l'écriture. **Prologue à la guerre** est une pièce historique versifiée qui rappelle les essais de nos auteurs dramatiques du dix-neuvième siècle. **Le Petit voyage** nous transporte par contre dans un univers où la fantaisie dévore le mélodrame avant même que celui-ci puisse prendre racine.

Nous avons écarté de notre sélection **la Rumba des radiromans**. Pierre Pagé et Renée Legris en avaient déjà reproduit un épisode dans **le Comique et l'humour à la radio québécoise, 1930-1970**. Nous y renvoyons nos lecteurs.

Les Inédits d'Henry Deyglun que nous publions aujourd'hui n'ont pas subi le processus habituel de l'édition. Conscients de l'intérêt de ces textes, nous en avons respecté le fond et la forme. Celle-ci est marquée par une norme (majuscules, graphie, etc.) et des contraintes de production particulières.

En reproduisant les Inédits dans leur intégrité, nous avons donc opté pour l'authenticité historique.

Nous avons également décidé de ne pas intervenir dans le texte. Cela aurait dangereusement perturbé la lecture de ces documents si riches et si étonnants.

Les seules corrections que nous nous sommes permis de faire sont mineures. Elles soulagent cette publication de quelques erreurs techniques et de fautes de frappe.

Finalement, nous désirons exprimer notre gratitude à madame Janine Sutto et à madame D'Estée. Madame Mimi D'Estée nous a fourni une multitude de renseignements sur l'oeuvre et la vie d'Henry Deyglun. Madame Janine Sutto nous a permis de publier ces Inédits.

Sans leur généreux concours, ce dossier aurait été irréalisable.

Louise Blouin
Raymond Pagé
Université du Québec à Trois-Rivières.



Henry Deyglun
(1903-1971)

BIOGRAPHIE D'HENRY DEYGLUN

Henry Deyglun, né en 1903 de parents marseillais, débarqua à Montréal en 1921. Après avoir fait la guerre de 14, travaillé comme comptable sur un bateau pour voyager à travers l'Europe, il fit du théâtre avec Jacques Copeau, directeur du "Vieux Colombier". Les représentations du Colombier terminées, il montait à la Butte comme chansonnier, égayer les habitués du fameux Lapin à Gilles. Cependant, il trouvait que Jacques Copeau cherchait trop à former une chapelle et qu'il donnait trop peu d'importance aux auteurs, survalorisant le rôle du metteur en scène. Il se querella avec lui et décida de tenter l'aventure en s'embarquant avec deux amis pour la Colombie. Il comptait se faire engager comme ses amis, mais le capitaine avait déjà trop d'employés; il ne se laissa pas décourager et fit le voyage comme "rat de cale", caché, avec six biscuits et une boîte de sardines pour provisions. Si nous soulignons ce fait, c'est que plusieurs qualifient les intrigues de Deyglun d'in vraisemblables, mais cette invraisemblance est bien à l'image de sa vie.

Le voyage est difficile et ces quinze jours sont un enfer pour l'auteur qui apprend que le bateau doit exceptionnellement faire escale à Montréal. Fatigué, abattu, il y descend pour se reposer le 5 septembre 1921 et s'y installe définitivement. Arracher les pommes de terre, travailler au pic et à la pelle sont les premiers emplois qu'il trouve, puis le propriétaire du restaurant Kerhulu l'engage comme barman. Ce restaurant¹, refuge de tous les artistes, lui apporte sa chance et le Théâtre Canadien l'engage pour cinquante dollars par semaine. Enfin, la fortune! Trois semaines après, le théâtre fait faillite et Henry Deyglun signe le pacte du suicide avec un ami... Avec la troupe du Chanteclerc, il fait des tournées et en 1925, après un séjour en France, il revient au pays, se fait naturaliser et décide de fonder sa propre troupe.

Il connaît ses classiques par coeur (il peut les réciter à l'envers) et décide de les monter. La réponse du public n'est pas très enthousiaste et Deyglun s'interroge sérieusement sur les possibilités d'avenir du théâtre au Québec. Il sent chez le peuple un désir de sortir du marasme qui l'écrase, mais aussi une crainte qui lui fait courber la tête. Il décide donc d'écrire pour lui, de l'emmener au théâtre et exploite un genre qui saura le toucher, le mélodrame. **La Mère abandonnée** présentée au Chanteclerc en septembre 1925 remporte un immense succès. Il en écrit plusieurs et avec l'argent qu'il gagne, se permet d'écrire des pièces plus personnelles mais moins rentables. Aux intellectuels qui l'accusent de gaspiller son talent, il explique² qu'un mélodrame bien construit véhicule une idéologie qui éduque les gens sur divers problèmes tels l'alcoolisme, les maladies mentales, et répond à un besoin fondamental chez l'homme, celui de liquider ses angoisses en voyant sur scène des émotions fortes. Plusieurs grands auteurs en ont écrits puisant leurs sujets dans la vie

de tous les jours et, raconte Deyglun, les mélodrames jouent le rôle d'une catharsis pour ces gens qui cherchent deux sous à donner pour sortir d'eux-mêmes, pour en quelque sorte, se libérer. Il crée ainsi des emplois car ses nombreuses pièces, ses tournées demandent une large distribution. Cependant, la radio se fait jour et, en 1933, il écrit des pièces en un acte pour le **DR J.O. Lambert**. On craint que la radio, qui connaît un engouement de plus en plus important, tue le théâtre, mais Henry Deyglun a trouvé une solution qui comble les deux.

En 1937, il crée une émission, **Nénette et Rintintin**, écrite en vers. Le directeur du poste CKAC l'avertit qu'il s'adresse à des incultes qui ne comprennent rien à la poésie. Henry Deyglun rétorque que l'élite se complait à maintenir le peuple dans l'ignorance, à le croire sous-développé pour mieux le dominer. Il relève le défi et, après une saison brillante, décide d'en tirer une pièce qu'il joue en tournée, notamment à Chicoutimi, ville où aucune troupe ne s'était rendue auparavant. À la gare, une fanfare joue et une foule acclame la troupe qui croyait cet accueil réservé à un ministre important.

Mimi D'Estée, dans une entrevue, nous donne des détails sur ce programme et sur plusieurs autres. Après cette émission, il écrit sans interruption d'innombrables séries tout en prenant le temps d'y participer comme comédien. De ses radioromans, il tire des pièces qui remportent un vif succès en tournée. Il signe plusieurs chroniques journalistiques dans les années '60. Henry Deyglun donne des causeries à CBF sur la petite histoire du théâtre et de la radio.

La bibliographie indique qu'il n'a jamais cessé d'écrire et de vivre pour le théâtre. Henry Deyglun, lors d'une entrevue accordée à Radiomonde, le 8 mai 1948, affirmait avoir passé dans ses textes, "toutes les idées philosophiques, toute l'histoire des hommes...", tout ce qu'il a accumulé en 30 ans de lecture! On pourrait le qualifier d'humaniste puisque toute réaction affective devenait un matériau possible. Henry Deyglun décède en 1971 sans avoir pu constater le nouvel intérêt porté à son oeuvre par les intellectuels.

NOTES

- 1 L'auteur nous a longuement parlé de Montréal comme d'une ville trépidante où on menait une vie parallèle, intense, jusque vers les années 20. Les étrangers aimaient y venir et trouvaient les Québécois plus amusants qu'on leur avait fait croire...
- 2 Dans la préface du programme de la pièce **le Secret de l'infirmes** jouée en 1945.

ENTREVUE AVEC MIMI D'ESTÉE

Cette entrevue, accordée à Louise Blouin en janvier 1973, est une conversation à bâtons rompus qui témoigne du travail d'Henry Deyglun surtout comme auteur radiophonique:

L.B.-Quand Henry Deyglun est arrivé au Québec, est-ce qu'il a appartenu à une troupe tout de suite?

Mimi D'Estée.-Oui. Tout de suite. Il est venu recommandé par les gens avec qui il étudiait en France.

L.B.-Il n'a pas écrit tout de suite des pièces?

Mimi D'Estée.-Je ne crois pas, mais je ne pourrais vous dire parce que je ne le connaissais pas à ce moment. Je l'ai connu en 1928. Plus tard, il s'occupait d'une émission de Fred Barry commanditée par le Sirop Lambert. C'était une émission d'une demi-heure, jouée une fois la semaine au théâtre Stella, et qu'on appelait **Comédie en un acte**. Ça pouvait être en 1933. On changeait d'auteur toutes les semaines. C'était des comédies en un acte du répertoire français. Comme les bonnes comédies en un acte étaient rares, petit à petit mon mari a été appelé à écrire des textes originaux pour cette émission. Monsieur Barry eut le contrat avec la compagnie Lambert pendant quatre ans. Nous n'avons pas participé toutes les semaines mais très souvent puisque nous avons été 5 ou 6 ans avec le Stella. Mon mari était associé à messieurs Barry et Duquesne pour former la troupe Barry, Duquesne et Deyglun. Alors il a participé des quantités de fois. Ça a été ses premières émissions. C'est comme ça qu'il est venu à la radio. **Vie de famille** était donc une création originale. Ce n'était pas une adaptation. Il a écrit des demi-heures pour le **Théâtre Valiquette**. Après les demi-heures Valiquette, ça a été les heures Valiquette. C'était à CKAC à cette époque-là. Là il a eu des quantités d'émissions et c'était des heures entières.

L.B.-Est-ce qu'il a partagé avec monsieur Choquette?

Mimi D'Estée.-C'est avec M. Choquette qu'il est venu à CBF dans une série qui s'appelait **Ovide et Cyprien**. M. Choquette écrivait des textes et monsieur Deyglun aussi.

L.B.-Le Roman d'une orpheline?

Mimi D'Estée.-Le Roman d'une orpheline ça fait partie de **Vie de Famille**. La France vivra, c'est une pièce qui a été éditée en 1943, et ça fait partie de **Vie de famille**, radiroman créé en 1938.

L.B.-Est-ce que son roman a été joué à un poste puis ensuite repris à un autre?

Mimi D'Estée.-Dans ce temps-là, les émissions passaient deux fois par jour, à CBF et à CKAC, puis dans les postes de Chicoutimi et les relais. Il y a eu un temps où l'émission **Grande soeur**, dans laquelle je jouais, passait 5 fois dans la même journée, puisqu'il y avait plusieurs postes qui reprenaient l'émission mais à des heures différentes.

L.B.-Est-ce que Monsieur Deyglun se laissait influencer par le courrier qu'il recevait? Pour **Vie de famille** par exemple, est-ce que les gens envoyaient beaucoup de lettres?

Mimi D'Estée.-Oui, il était certainement influencé par ce que les gens vivaient et ce qu'ils lui rapportaient.

L.B.-Aussi par la personnalité des acteurs....

Mimi D'Estée.-Oui, il écrivait beaucoup pour les acteurs. Je le vois bien d'ailleurs, par les rôles qu'il a développés. Selon le talent de l'acteur, le rôle était plus ou moins long ou plus ou moins court. S'il se trompait dans une distribution, il fallait s'attendre à ce que le rôle soit moins développé. Au contraire, s'il avait la chance de tomber sur quelqu'un de talent, il développait le rôle qu'il avait pensé pour cette personne. C'est normal d'ailleurs, je pense que tous les auteurs font ça.

L.B.-Pour dépanner certains amis comédiens, créait-il certains rôles parfois, des rôles qu'il faisait jouer immédiatement, au risque de modifier la cohérence de l'intrigue?

Mimi D'Estée.-Oui, il créa des rôles chaque fois qu'il était nécessaire pour lancer quelqu'un ou pour dépanner quelqu'un. C'est ainsi qu'il lança nul autre que Jacques Normand, l'ayant entendu sur les ondes de la radio à Québec. Mon mari le fit venir à l'hôtel et lui dit de venir à Montréal où il lui donnerait un rôle dans **Vie de famille**. Ensuite il créa un rôle pour Raymond Lévesque, ancien ami de mon fils. Rôle d'un adolescent qu'il a tenu à côté de mon fils, lui aussi adolescent, alors que Madame Maubourg avait le rôle principal. La pièce s'intitulait **Grand-maman Marie**. Cette série a duré 3 ou 4 ans, à CBF, dans les années '50. Ensuite, il y a eu **les Secrets du docteur Mohranges**, série intéressante puisqu'elle durait une demi-heure. Il avait aussi écrit toute une saison de théâtre en 1 acte spécialement pour le Théâtre Saint-Denis, avant d'écrire les textes pour le **Docteur Lambert**.

L.B.-Ensuite il les a passés à la radio?

Mimi D'Estée.-Non, parce que ce qui était visuel pour le théâtre n'était pas nécessairement convenable pour l'auditoire radiophonique. Alors des pièces qu'il avait écrites pour le Théâtre Saint-Denis pendant la saison des comédies en 1 acte, il a sans doute dû se réserver des intrigues. Mais il les a refaites pour la radio parce que ce n'était vraiment pas le même moyen d'expression. Ça demandait autre chose.

L.B.-D'après ce que j'ai lu, Monsieur Deyglun a été le seul à croire que la radio était un très bon moyen de publicité pour le théâtre. Monsieur Deyglun écrivait aussi ses textes pour la radio, dans le cadre de **Vie de famille**, et ensuite il en faisait une pièce. Puis il l'annonçait à la radio, et les gens venaient.

Mimi D'Estée.-Oui, et ce fut un succès sans précédent. Quand mon mari a écrit **Ovide et Cyprien** pour le théâtre et que nous sommes allés jouer à Chicoutimi, c'était la première fois qu'une troupe de théâtre partait de Montréal pour aller jouer à Chicoutimi. Cette pièce fut écrite d'après la série d'**Ovide et Cyprien** jouée à la radio de Radio-Canada. Il y a eu foule pour nous accueillir à la gare de Chicoutimi avec fanfare en tête. Ce fut un grand succès. Cela a eu lieu en 1933 ou 1934. Nous sommes allés en France en 1936-37 avec une pièce qui s'intitulait **Vers la terre canadienne**. Cette pièce relatait le temps difficile des années '29-'33, les années de la grande crise où les gens de la ville retournaient à la campagne faute d'avoir du travail en ville. D'ailleurs tout le théâtre de Monsieur Deyglun est un théâtre inspiré de la vie de tous les jours. Je ne dirais pas que ce sont des faits divers, ce n'est pas ça, c'était vraiment la vie de son époque. Par exemple dans la série **Vie de famille**, vous allez trouver le début d'une pièce qui s'appelait **la Mère abandonnée**. Et bien cette pièce, c'était évidemment l'histoire du troisième âge de l'époque où les vieilles personnes n'avaient aucun moyen de survivre, où tout ce qu'elles avaient était l'asile. Et l'asile à cette époque c'était véritablement effrayant parce que les très vieux devaient travailler pour leur subsistance, même quand ils étaient à l'asile. **La Mère abandonnée** est l'histoire de cette femme, vieille et fatiguée, que ses enfants (qui sont à l'aise) mettent à l'hospice. Nous sommes revenus de cette tournée en France avec une dette extraordinaire. Elle nous avait coûté très cher. Nous transportions tout le décor, nous étions 12 comédiens. Mon mari était alors associé avec monsieur Cardin, le directeur du théâtre Saint-Denis.

L.B.-Alors, quand M. Deyglun écrivait, il était très influencé par le milieu extérieur? ou par une idée qui le préoccupait....

Mimi D'Estée.—Ah! toujours, toujours.

L.B.—Parce qu'il y a une chose qui m'a frappée dans **Vie de famille**. Le personnage principal doit se faire soigner par un psychiatre. C'était d'avant-garde de parler de cette réalité à l'époque, sur les ondes. Est-ce qu'il avait un but d'ordre social?

Mimi D'Estée.—C'était pas tellement un but d'ordre social. C'était bien davantage pour parler de ce qui se passait autour de lui, pour décrire ce qu'il voyait, ce qu'il lisait, et puis évidemment les faits divers dans les journaux et tout ce qui était rapporté de la vie de tous les jours. Et comme on voyageait beaucoup, on allait en province, il était à même de prendre la température de la vie de la province.

L.B.—Je crois qu'il devait tout de même être assez avant-gardiste puisque en ce temps-là, il y avait des préjugés contre les psychiatres. Or il disait clairement sur les ondes, par la voix du narrateur: si vous avez un jour des problèmes, n'hésitez pas, allez consulter un psychologue. J'ai trouvé ça quand même assez extraordinaire.

Mimi D'Estée.—Oui, sans doute.

L.B.—C'est pourquoi je me suis demandé si M. Deyglun voulait mettre en scène certains faits pour que certains préjugés....

Mimi D'Estée.—Sûrement, il a voulu mettre en scène la vieillesse pour justement montrer tout le drame de ces gens. Il a choisi le problème d'une femme malade mentalement pour montrer le drame qu'elle apportait dans cette famille perturbée par ses excès de toutes sortes. Je pense d'ailleurs que dans tout son théâtre vous allez retrouver l'époque de sa jeunesse, les époques de sa jeunesse, l'époque qu'il a vécue lorsqu'il est arrivé ici au Québec. Alors en revenant de France en 1937, nous avons joué **Nénette et Rintintin** à la radio de CKAC. Avant d'écrire la pièce de théâtre, nous avons été demandés, toute la troupe de comédiens, au Petit Versailles, en face de Dupuis, pour signer des autographes. Toute la circulation de la rue Ste-Catherine vers l'est avait été immobilisée, tellement il y avait de monde pour nous voir. Nous avons dû jouer notre pièce dans les arénas parce que les théâtres étaient trop petits pour recevoir tout le monde qui voulait la voir.

L.B.—Qu'est-ce que **Nénette et Rintintin**?

Mimi D'Estée.—C'était d'abord une série en vers. Monsieur Deyglun avait reçu une formation classique et il a écrit beaucoup de pièces en vers. C'était l'histoire de deux petits lutins qu'une jeune fille découvrait dans un grenier et

elle les faisait parler. Et alors ils devenaient les mascottes comme les mascottes après la dernière guerre. Après la dernière guerre, il y a eu en France des mascottes en laine que tout le monde portait sur soi pour se tenir au chaud et elles s'appelaient Nénette et Rintintin. Alors pour les faire revivre, mon mari avait décidé qu'elles seraient habillées en breton et en bretonne. Ma mère est bretonne et il me taquinait beaucoup sur mes antécédents bretons. Alors chaque jour, nous venions porter à la radio des messages aux malades des hôpitaux, aux gens en difficultés financières, aux femmes chargées d'enfants, aux filles-mères dans le drame. Et tout ça, chaque jour, c'était pour parler, pour redonner du courage à tel type d'individu qui, d'après le courrier qu'on recevait à CKAC, réclamait de l'aide morale, un soutien quelconque. Alors il faisait une émission de 15 minutes sur un sujet donné. Et cela a duré une saison. Nous avons commencé à jouer la pièce gratuitement parce que le directeur n'était pas trop emballé d'avoir des porte-bonheur qui allaient parler à l'auditoire, en vers! Il mésestimait l'auditoire. Il ne croyait pas que l'auditoire répondrait à cette sorte d'émission. Ce fut tout le contraire. Vu le succès, l'industrie s'était emparée des personnages et ils avaient fait des boutons porte-bonheur.

L.B.-Il y a donc eu des conflits entre la direction et votre mari qui voulait mettre des choses à la portée des gens?

Mimi D'Estée.-Oui.

L.B.-Il y avait la censure?

Mimi D'Estée.-Non, pas tellement la censure, mais quand même on reproche à mon mari d'avoir écrit quantité de mélodrames. Or il vient ici avec un bagage de classiques extraordinaire, il en joue 3 ou 4, et il est forcé de se rabattre sur le théâtre de l'époque qui était un théâtre mélodramatique.

L.B.-C'est votre mari qui a développé le plus l'art du mélodrame?

Mimi D'Estée.-Oui. Il a bien fallu. C'était le goût de l'époque. On avait le goût de la Margot qui venait au théâtre pour pleurer. Mais il l'a développé dans une langue absolument parfaite, et dans un style qui était à lui. Jamais il n'a voulu écrire en jocal pour le jocal. S'il a écrit avec les tournures folkloriques de la province, il les mettait dans la bouche des gens qui parlent de cette façon-là, mais jamais pour monter en épingle un français abâtardi. Au contraire, on est étonné de voir que pendant 15 ans il a fait parler les Canadiens français comme les provinciaux de France qui ont tous chacun leur accent provincial qui peut être joli, qui peut ne pas plaire ou plaire, mais c'est leur accent. Et ce n'est pas nécessairement une langue abâtardie pour autant. Tout dépendait de la qualité des gens qu'il mettait en scène. D'ailleurs dans

Yvette, les gens qui venaient du Lac Saint-Jean parlaient comme eux, et le Marseillais comme un Marseillais... Je vous dis, le plus gros succès populaire dans le sens de plus répandu c'était **Nénette et Rintintin** et c'était une pièce en vers.

L.B.-En fait on ne faisait pas confiance aux gens. On les prenait pour plus bêtes qu'ils n'étaient. Votre mari avait compris que les gens n'étaient pas bêtes.

Mimi D'Estée.-Absolument, ils n'étaient pas bêtes. Mon mari pouvait leur parler une langue qui leur plaisait et qu'ils comprenaient. Il ne fallait pas parler plus mal pour les flatter mais au contraire contribuer, non pas à les élever, mais à alimenter la langue du pays qui comme on sait souffre d'anglicismes. Mais je pense bien que tous les pays souffrent d'anglicismes puisque c'est la langue du commerce. Il y a des quantités de Français qui se plaignent que la langue souffre d'anglicismes. Puis si la France était à côté de la Chine, ils se plaindraient que la langue souffre de chinoiseries!

L.B.-La veine mélodramatique a permis aux gens de venir au théâtre.

Mimi D'Estée.-Oui.

L.B.-Vers les années '35 est-ce qu'il y a eu un essor du théâtre grâce aux tournées de votre mari, parce qu'il allait partout avec ses pièces? Je ne sais pas si les gens allaient beaucoup au théâtre?

Mimi D'Estée.-Non, ils n'allaient pas beaucoup au théâtre. À Chicoutimi nous avons été la première troupe à aller si loin.

L.B.-Est-ce qu'il y a eu d'autres émissions radiophoniques que **les Secrets du docteur Mohrangles, Vie de famille, Nénette et Rintintin et le Théâtre Valiquette**? Est-ce qu'il y a eu d'autres émissions, à CHLP par exemple?

Mimi D'Estée.-Non. Nous ne sommes jamais allés à CHLP. Il y a eu évidemment toute la série des radiothéâtres. Mon mari a écrit de nombreux radiothéâtres. Il a aussi écrit de nombreuses adaptations. Mon mari, quand il prenait des textes qui le méritaient, était très honnête. Jamais il ne tripotait les textes d'auteurs de valeur. Car il était très respectueux des auteurs. Il était d'une école où l'on apprend le respect très jeune. Des adaptations, il devait en faire, certes, quand c'était du bon théâtre. Cela consistait en des raccords de scène avec des textes insérés de lui pour rattacher une scène à une autre quand on ne pouvait pas mettre tout le texte d'un auteur. Mais tripoter un texte, non. Mon mari ne faisait pas ça.

L.B.-Est-ce que votre mari a signé ses radioromans d'un pseudonyme?

Mimi D'Estée.-Non. Mon mari n'a jamais écrit sous un autre nom que le sien.

L.B.-Est-ce que pour écrire il avait une méthode spéciale?

Mimi D'Estée.-Il écrivait beaucoup la nuit, parce qu'il a toujours écrit à la maison. Il se levait à 4 heures du matin, et à 7 heures son texte était terminé. Il ne travaillait pas dans la journée. Il travaillait la nuit. À 8 heures, quand les enfants partaient pour l'école, il montait se coucher.

L.B.-Pour **Vie de famille**, est-ce que les textes étaient écrits d'avance?

Mimi D'Estée.-Oui. Nous avons toujours une large marge, pour ne pas être pris par surprise.

L.B.-Est-ce qu'il faisait un plan?

Mimi D'Estée.-Il faisait un plan. Supposons qu'il écrivait **l'Esprit contre la chair**. Il savait que ce serait une histoire entre le mari, sa femme et un troisième personnage de l'extérieur, qu'à la fin il ramènerait la femme au mari ou bien qu'elle partirait avec ses enfants. Il se faisait un schéma pour l'intrigue entière.

L.B.-Quand il a commencé **Vie de Famille**, il savait qu'à tel épisode, il en serait rendu là.

Mimi D'Estée.-Oui. Les mois d'hiver, c'était les mois de la radio, et quand venait le printemps l'intrigue finissait et sa troupe partait. Il a eu jusqu'à trois troupes qui partaient dans tous les sens de la province. Si bien qu'avant le printemps, il y avait une nouvelle intrigue qui commençait, parce que ça n'arrêtait pas.

L.B.-Combien y a-t-il eu de pièces tirées de **Vie de Famille**?

Mimi D'Estée.-Ah! ça je ne pourrais pas vous le dire. Il y en avait une par année, cela a duré 10 ans. Il y en a donc 10.

L.B.-Et Mimi la petite ouvrière a été tirée de **Vie de famille**?

Mimi D'Estée.-Oui. **Les Drames de la mer**, je pense que c'était à CKAC seulement et que ça suivait **les Secrets du docteur Mohranges** ou joué parallèlement avec le premier. Cela a duré très très longtemps. C'était une excellente série. Tous les grands drames de la guerre '14, il les a exploités,

puis ceux de la guerre '39 également. C'était une demi-heure par semaine. La guerre influençait beaucoup les écrits. Il a y eu **les Drames de la mer** et une autre saison, **Guerre entre espions** à CKAC encore, dans les années 1936 à 1944, les années de la guerre. Son but n'était pas de faire oublier la guerre, non ça n'entraînait pas en ligne de compte. Si vous vous souvenez, il a écrit **la France vivra**. Si vous avez lu le texte, c'est qu'il a été terriblement frappé quand les Anglais ont détruit la flotte française pour qu'elle ne tombe pas aux mains des Allemands. Ensuite je vois, **Hommage aux marins qui sont morts**.

L.B.-J'ai lu que dans **les Secrets du docteur Mohranges**, l'idée originale était venue à monsieur Fred Barry, lequel avait connu un médecin.

Mimi D'Estée.-Oui, c'est bien possible. Il avait connu un médecin et racontait à monsieur Deyglun ce qu'il savait. Octobre 44... En ce temps là Paul Leduc était bruiteur. Jean Desprez, Roger Champoux, Louis Morisset, Janine Sutto, Muriel Guilbault, Gratien Gélinas, Huguette Oigny, Albert Duquesne, Jean Baulu, monsieur Barry, Juliette Huot: tous ces gens-là faisaient partie de **Vie de famille** ou du **docteur Mohranges**, parce que les deux marchaient ensemble. **Le docteur Mohranges** s'est terminé en 1946. Elle a duré 6 ans. Quand **Vie de famille** a cessé, c'est parce que le commanditaire ne voulait plus subventionner l'émission.

L.B.-Est-ce que c'était lui ou le commanditaire qui décidait quand l'intrigue devait finir?

Mimi D'Estée.-C'était lui qui décidait en fin de chaque saison quand son émission finirait. Il la concevait pour qu'elle dure les mois d'été et pour les mois d'hiver.

L.B.-Est-ce que monsieur Deyglun écoutait les continuités américaines ou essayait d'en lire pour...

Mimi D'Estée.-Non. Il ne parlait pas un mot d'anglais. Il n'était pas du tout influencé par les "soap opera", c'était vraiment des romans canadiens-français.

L.B.-Et tout de suite il s'est adapté au milieu québécois?

Mimi D'Estée.-Il a tout de suite voulu écrire ce qui se passait autour de lui et comme il le sentait et dans la langue qu'il le sentait, parce qu'il avait beaucoup d'amis canadiens-français. D'ailleurs à cette époque le joual était inconnu et tous ces gens parlaient un français impeccable. Il ne s'est pas senti obligé de lire des traductions anglaises puisqu'il ne parlait pas anglais. Il était absolument réfractaire aux langues.

L.B.-Est-ce que ses pièces ont été traduites en anglais? Y a-t-il eu une tournée?

Mimi D'Estée.-Non. Mais il en a été question. **Le Roman de l'orpheline**, il avait été question que ce soit traduit en plusieurs langues.

L.B.-Paraît-il qu'à la radio ça marchait beaucoup mieux du côté français que du côté anglais?

Mimi D'Estée.-Il n'y avait absolument rien du côté anglais. Justement on avait approché mon mari pour qu'il y ait ce genre de théâtre qui accrochait tellement bien, ce genre d'émission radiophonique.

L.B.-On a traduit **l'Orpheline** par **The Orphan**. On avait pensé faire une tournée en anglais. Est-ce qu'elle a eu lieu?

Mimi D'Estée.-Non. Pour toutes sortes de raisons ça n'a pas eu lieu.

L.B.-Et puis, **l'Homme du radar**, est-ce que vous savez ce que c'est? Il y a beaucoup de papiers dans le dossier sur **l'Homme du radar**, des lettres à New York avec Jessy Ernst, une copie en français de monsieur Deyglun traduite en anglais par Serge Brousseau.

Mimi D'Estée.-Non. Ce sont tous des projets. Ça n'a pas eu lieu.

L.B.-Il y avait un projet de télévision.

Mimi D'Estée.-Je suis sûre que ça n'a pas été joué.

L.B.-Aussi un texte de radio.

Mimi D'Estée.-Je suis à peu près sûre que ce sont des projets avec monsieur L'Anglais et monsieur Deyglun.

L.B.-Il y a eu un film qui s'appelait **Coeur de maman**. Est-ce qu'il y a eu d'autres films?

Mimi D'Estée.-Il n'y a eu que **Coeur de maman**. C'était tout simplement **la Mère abandonnée**. Il y a eu un changement de titre. Quand **Vie de famille** a été fini, il n'a jamais repris **Vie de famille**. **Coeur de maman** a été joué à la radio, au théâtre et on en a fait un film. **Coeur de maman** est dans **Vie de famille**.

L.B.-Est-ce que monsieur Deyglun a fait une série d'émissions qui parle du théâtre canadien, qui s'intitulait **les Artisans de notre histoire**, dans les années '60? Et aussi une émission sur ses débuts à lui?

Mimi D'Estée.-Oui, oui, sûrement. J'ai laissé beaucoup de bobines à Radio-Canada. Il a fait une histoire, et ils sont venus à plusieurs reprises ici faire faire les bobines et ça s'appelait **les Artisans....**

L.B.-Je crois que ça avait commencé le 22 mai 1962. Est-ce que ça avait duré très longtemps?

Mimi D'Estée.-Je ne pourrais pas vous dire.

L.B.-Et la **Voyante**?

Mimi D'Estée.-Elle a été jouée seulement à la radio. Ce fut une pièce radiophonique.

L.B.-Puis **Notre maître l'amour**?

Mimi D'Estée.-Très jolie pièce. Écrite pour la radio. Il en a fait une pièce de théâtre sur scène. Je pense même que nous l'avons jouée au Stella.

L.B.-Il a fait des tournées, dans d'autres provinces?

Mimi D'Estée.-Je pense qu'il est allé aux États-Unis, avant '28. Il a fait des tournées aux États-Unis avec la troupe de Schauten et Lombard dans laquelle il a commencé en 1921. Il est possible qu'il y ait eu une tournée en France et aussi en Afrique française, avec **Coeur de maman**, **le Roman d'une orpheline** et **la Petite ouvrière**. Ce fut joué partout où l'on parle français.

L.B.-Qu'est-ce qui pourrait différencier les auteurs, leur style, leur intrigue? Qu'est-ce qui caractérisait des auteurs comme Deyglun, Gury, Desprez?

Mimi D'Estée.-Les uns ou les autres traitaient les thèmes de l'heure. Chacun avait son style.

L.B.-Est-ce que Jean Desprez était plus féministe?

Mimi D'Estée.-Le féminisme, du temps de madame Desprez, n'était pas encore à la mode. Sans doute qu'elle écrivait des rôles de femmes qui lui ressemblaient. C'était une femme forte, elle s'est merveilleusement défendue dans la vie.

L.B.-Monsieur Deyglun avait l'art de l'événement tragique. Il menait une intrigue très serrée.

Mimi D'Estée.-À cause de sa formation très très classique, ses intrigues étaient composées d'une exposition, d'un noeud et d'un dénouement. C'était très structuré. Il connaissait tous ses classiques par coeur, sur le bout des doigts. Il avait une mémoire absolument extraordinaire. Cette formation, on la retrouvait dans ses textes, qu'il le veuille ou non. Il s'était exercé à condenser en une saison chaque intrigue. Lui, ses radioromans ne s'étaient pas sur plusieurs années, n'étaient pas dilués, contrairement à certains auteurs dont l'intrigue n'en finit plus, n'a ni commencement ni fin, ni queue ni tête.

L.B.-Monsieur Deyglun me donne l'impression d'avoir écrit des romans successifs.

Mimi D'Estée.-C'est-à-dire qu'il les imbriquait les uns dans les autres. Par exemple *Coeur de maman* finissait, il commençait *la Petite ouvrière*. C'était d'autres personnages.

L.B.-Est-ce que les commanditaires imposaient certaines idées?

Mimi D'Estée.-Non, les commanditaires laissaient la porte très large. Ils faisaient confiance aux auteurs.

L.B.-Qui censurait? Y avait-il une censure?

Mimi D'Estée.-Il y avait certainement une censure, pas à CKAC mais à CBF. Il y avait sûrement des tables d'écoute. Il y avait une censure quelque part.

L.B.-Monsieur Deyglun me disait qu'il avait eu quelques problèmes avec certaines gens.

Mimi D'Estée.-Tous les auteurs de la jeunesse de monsieur Deyglun ont eu des difficultés avec la censure en général, parce que la plupart des intrigues étaient taboues. Vous ne pouviez pas parler de sexualité, il n'en était pas question. Vous ne pouviez pas parler de fille-mère, du clergé. La preuve c'est que monsieur Claude-Henri Grignon s'est contenté de parler de l'avarice pendant plusieurs années. Tous les sujets étaient tabous. Il y avait vraiment une censure, les auteurs étaient pieds et poings liés. Il ne fallait pas aller au-delà d'une certaine limite. Même pour les sujets anodins.

L.B.-J'ai souvent vu des textes qui étaient raturés. J'ai lu une phrase où le mot "enceinte" était rayé.

Mimi D'Estée.-Ah, oui, le mot "enceinte" ne se prononçait pas.

L.B.-C'est intéressant de comparer le texte original et le nouveau.

Mimi D'Estée.-Ah oui vraiment, le réalisateur de concert avec l'auteur disait, eh bien ça ne peut pas passer, ça.

L.B.-Dans un article que j'ai lu, monsieur Deyglun affirmait ceci: "Moi, ce n'est pas vraiment la littérature que j'aurais écrite. Je renie un peu ce que je fais. C'est une littérature de castré".

Mimi D'Estée.-Il a dit ça et je reconnais bien sa manière de parler. Il n'aurait pas écrit des mélodrames s'il avait pu écrire autre chose. La censure exercée par le clergé, la Ligue du Sacré-Coeur, les Parents catholiques, les Comités de paroisse! Il était lié à une littérature à l'eau de rose. Ils avaient la main mise sur le peuple. Il suffisait qu'un évêque publie une lettre pastorale dans toutes les paroisses pour que telle chose ne se fasse pas.

L.B.-La vie intellectuelle à cette époque était assez difficile?

Mimi D'Estée.-Oui. L'auteur de **Vie de famille** a dû se plier aux normes de l'époque. Tous se faisaient rappeler à l'ordre quand....C'est comme dans **Yvette**, il s'était rendu compte qu'il devait donner le beau rôle au curé et non au psychiatre. Monsieur Deyglun savait l'influence qu'il pouvait avoir, il savait jusqu'où il pouvait aller, il savait jusqu'où il était prisonnier de l'influence du clergé. Les radioromans ont tout de même contribué à ce que les gens sortent d'eux-mêmes, à l'éveil de la population. Les gens ne lisaient pas en province. La radio leur a apporté des mots et des idées. La radio les a libérés en somme.

LES ANNÉES FOLLES 1920-1926

Henry Deyglun corrige ses notes et entreprend d'écrire ses mémoires. Malheureusement un incendie ravage toute sa documentation. Quelques années plus tard, il décide de reconstituer de mémoire la petite histoire du spectacle au Québec depuis les années '20. C'est la mort qui cette fois viendra interrompre son projet.

Ce document inédit et inachevé s'avère riche en détails étonnants. Il nous révèle avec acuité l'atmosphère d'une époque encore mal connue. Il en ressort à la fin l'image d'un Deyglun qui a bien peu à voir avec l'apologiste de la morale traditionnelle.

Les extraits présentés ici ont été puisés dans l'ensemble du document. Cette perspective permet de mieux voir de quelle façon l'auteur met en scène toute cette période fascinante des "années folles".

LES ANNÉES FOLLES 1920-1926

(Extraits)

- (...) J'ai appris par Madame Marthe Devoyed que, dans ce sens là, vous aviez fait une bonne impression aux acteurs canadiens du Théâtre National où vous répétez actuellement, me dit Monsieur Kerhulu.

- J'ai été accueilli de façon, j'ose dire le mot: émouvante par Messieurs Filion et Hamel, des comédiens chevronnés et canadiens de vieille souche. Quant à Madame Devoyed qui est une très grande dame, je lui ai parlé de sa soeur qui est à la Comédie Française et que je voyais assez souvent, en allant soit avec Paul Mounet, mon professeur de tragédie, ou avec Émile Duard fils, Miquet, comme nous l'appelons, qui m'emmenait souvent avec lui voir sa mère, Madame Émilienne Dux. Nous avons dans cette troupe mi-française mi-canadienne, des gens d'une gentillesse inouïe pour le jeune que je suis.

- C'est ce qu'on m'a dit. Ici, nous savons à peu près tout ce qui se passe dans les théâtres de la ville. Les nouvelles courent vite. Et puis vous avez bénéficié d'un préjugé très favorable, car Georges Vaultier, votre directeur artistique a dit qu'il vous avait engagé au Vieux Colombier, qui est à l'heure actuelle le théâtre d'avant-garde du Tout-Paris avec Jacques Copeau qui dirige également la Nouvelle Revue Française.

- Oh! mais je me suis expliqué à ce sujet. On voulait faire de la publicité autour de mon nom à titre de jeune premier du Théâtre du Vieux Colombier...

J'ai refusé absolument. Cela aurait bien fait rire mes copains Carette ou Marcel Herrand. Je jouais des pannes, au Vieux Colombier. J'avais quelques lignes de texte, dans certaines pièces et je faisais, le plus souvent, comme tout le monde, d'ailleurs, de la figuration dite "intelligente". Mon plus grand exploit est d'avoir remplacé dans la **Mort de Sparte** de Schlumberger, un camarade qui nous quittait et qui avait 50 lignes de texte. C'est le rôle le plus long que je n'ai jamais joué au Vieux Colombier.

- Mais le fait d'avoir appartenu à cette maison qui, aujourd'hui, a la cote, vous situe sur un certain plan.

- Bien à tort. Si je suis ici, c'est précisément à cause de Jacques Copeau, qui, quoi qu'on en pense, a des préjugés invraisemblables au théâtre. Il préfigure l'ère des dictateurs, Copeau. Il est en train d'instaurer le règne du metteur en scène ayant prédominance sur le poète, sur l'auteur. Il a tout en main pour cela. La Nouvelle Revue Française édite les sujets les plus brillants des jeunes Hommes de Lettres et dramaturges qui ont tous des chroniques, dans différents périodiques de classe. Il a tous les jeunes et aussi certains moins jeunes comme André Gide, Jean Schlumberger, Roger Martin du Gard, Jules Romains, Georges Duhamel qui s'étaient déjà fait connaître avant 14. Il y a eu la césure de la guerre et tous essaient de "repailler" leurs lecteurs. Ils font tous une large place à Copeau et son Vieux Colombier dans leurs chroniques. On les rencontre à tout instant dans les couloirs du Vieux Colombier. Ce sont des gens d'un abord facile, agréable, tous infiniment charmants. Charles Vildrac a son **Paquebot Tenacity** à l'affiche, Ghéon son **Pauvre sous l'escalier** que joue Copeau (pas très bien). Il sait d'ailleurs qu'il n'est pas très bon comédien.

- Vous semblez garder rancune à Jacques Copeau?

- J'avoue que c'est la première fois que j'ai du ressentiment contre quelqu'un et que cela dure. Généralement, j'élimine très vite les déceptions qui sont choses courantes au théâtre. Mais Copeau m'a fait mal, très mal. Il a blessé en moi le sens de l'équité. C'est un homme que je portais aux nues et qui s'est révélé d'une mesquinerie incroyable à mon égard. Cela m'a d'autant plus atteint que j'avais pour lui l'admiration la plus profonde. Copeau a su grouper autour de lui des êtres d'élite. Jeunes et moins jeunes sont tous et sans exceptions des types cultivés et pleins de talent. Je crois que je ne retrouverai jamais une atmosphère, un climat de cette qualité.

- Et vous avez quitté cela. Mais pourquoi?

- Oh! ça m'a fait mal. Très mal. Je crois que je regretterai toute ma vie d'avoir rompu avec ce milieu si prometteur. Les camarades que j'ai quittés

feront parler d'eux. Ils apporteront à l'Art Dramatique des formules nouvelles et enrichissantes. Jacques Copeau sera considéré, et à juste titre, comme un novateur valable. Je ne conteste pas le moins du monde son influence bénéfique sur le mouvement qu'il imprime au théâtre d'aujourd'hui. Je vous dirai de plus que c'est le lecteur le plus éblouissant qu'il m'ait été donné d'entendre.

- Qu'entendez-vous par lecteur me demande, Monsieur Odiau ?

- Je parle de la lecture de pièces nouvelles que l'on se propose de monter. Ainsi, tout juste avant mon départ, j'ai assisté à la lecture de **la Dauphine** de François Perché. Copeau, dans ces occasions, nous réunissait à l'atelier attendant au théâtre. Toute la troupe était là pour entendre Copeau lire le manuscrit de Perché. Je vous ai signalé que Copeau n'est pas un très bon comédien, or, fait extrêmement curieux, lorsqu'il lit une pièce, il a le don de nous en faire saisir toutes les nuances. Il n'a jamais la moindre hésitation. Sa diction est impeccable. Il serait capable de revaloriser le texte le plus pauvre. J'observais Perché se caressant la barbe en écoutant ses vers lus avec tant de finesse et de conviction par ce charmeur: Jacques Copeau. Perché semblait ravi. Et il avait de quoi l'être.

- Voilà que vous êtes tout éloges pour Jacques Copeau, alors que vous le jugiez sectaire...

- L'un n'empêche pas l'autre, Monsieur Kerhulu. Pour Jacques Copeau, il n'y a que ce qu'on fait chez lui qui est valable. J'admets qu'il se fait chez lui du bon travail. Du travail de recherche et cela est louable. Mais il arrive que dans la recherche, on erre souvent. Ce n'est pas ce que je lui reproche. On peut se tromper surtout lorsqu'on veut faire neuf.

- Que lui reprochez-vous à titre personnel?

- De m'avoir dit ceci et simplement ceci: J'avais confiance en vous Deyglun; mais vous n'irez pas loin si vous continuez à aller vous "gâcher" avec les comédiens de la Comédie Française. Je vous interdis dorénavant d'aller donner la réplique où que ce soit, à ces gens-là.

J'étais outré, blessé à vif et je répliquai:

"Quand, je suis avec ces gens-là, j'écoute les poètes qui s'expriment par eux et fort bien. Quand je suis chez vous, je n'entends que vous, que vos discours qui vous exaltent vous-même aux dépens du poète.

Si cette maison ne vous convient pas quittez-la.

Puisque vous m'y invitez, je la quitte à l'instant même."

Et je suis parti furieux. Jurant bien de ne jamais remettre les pieds chez Copeau.

- C'est là une colère d'adolescent sur une réflexion, somme toute, sans le caractère de gravité que vous lui avez prêté me dit Monsieur Kerhulu...

- Mais c'était extrêmement grave pour moi. Et par cette simple observation Copeau faisait preuve de cet esprit sectaire, intransigeant, indigne de l'homme intelligent, éclairé que j'avais rêvé qu'il fût. C'était injuste envers des gens de grand, de très grand talent pour qui j'avais une admiration sans borne. C'est qu'il y avait en dehors du Vieux Colombier et qu'il y a encore à Paris, à l'heure actuelle, des tragédiens et des comédiens dont on ne verra peut-être plus l'équivalent avant des siècles. Paul Mounet m'avait confié le rôle de Valère, dans *Horace*. Il m'avait fait travailler des heures et des heures le récit du combat des Horace et des Curiace et quand j'ai bien possédé le texte, il m'a fait l'honneur de m'inviter à le jouer dans sa troupe constituée de sociétaires et de pensionnaires de la Comédie Française. Madeleine Roch jouait Camille. Il n'y avait dans cette troupe que des gens de tout premier plan sauf moi. Et m'entendre dire par Copeau que j'allais me gâcher avec ces gens-là, c'était tout de même un peu raide. Je jouais aussi *l'Aventurière* avec Cécile Sorel et Albert Lambert. *Polyeucte*, un bout de rôle, avec Lambert et Madeleine Roch et aussi une toute jeune fille de beau talent: Orane Demazis qui a mon âge et jouait Stratenice. Copeau m'avait fait déjà des réflexions désagréables car il avait appris que j'assistais aux cours de Georges Berr au Conservatoire. J'admirais jusqu'à l'extase ce génial comédien qu'est Lucien Guitry et j'étais ébloui devant le jeu si nuancé, si vibrant et si naturel d'un Maurice de Féraudy. Malgré les mérites des comédiens de chez Copeau, on aurait cherché en vain l'équivalence de talent avec ceux que je viens de vous citer. C'est cela qui m'a révolté qui me révolte encore au moment où je vous parle et qui je le crois bien ne cessera jamais de me révolter dussé-je vivre un siècle(...)

III

- C'est Georges Vaultier qui mettait en scène le spectacle qui devait inaugurer la saison 20-21 du Théâtre National. Le directeur propriétaire était Georges Gauvreau qui s'était adjoint un homme d'affaires: Saint-Martin qui assurait les fonds de roulement. Ça n'allait pas rouler très vite ni très loin.

- J'ai eu toutes les versions possibles sur l'histoire du Théâtre National de la bouche de son ou ses fondateurs que j'ai très bien connus. Certains devaient être mes directeurs, mais je le fus à mon tour de tous et tous, sans exception, devaient être mes interprètes.

- Julien Daoust, directeur de troupes, metteur-en-scène et auteur à succès, m'a assuré être le fondateur du Théâtre National qui fut inauguré le 4 août 1900. Il conservait encore les articles de journaux où on le félicitait d'avoir fait construire un nouveau théâtre français. Il avait fait les capitaux avec l'architecte Albert Sincennes et un photographe du nom de A. Racette. Mais le règne de Julien Daoust au National fut des plus éphémères. De fait, le théâtre inauguré le dimanche 4 août 1900, tel qu'annoncé devait fermer ses portes le 12 septembre, soit après 5 semaines. C'est alors que Georges Gauvreau le prit en main, à titre de directeur-propriétaire. Ce titre ne signifie pas que le directeur soit effectivement le propriétaire de l'immeuble. Au fait, je n'ai jamais su vraiment si Monsieur Georges Gauvreau avait réussi à acheter l'édifice. C'est du reste sans importance. Le directeur-propriétaire est ainsi nommé pour le distinguer du directeur artistique qui lui n'a aucune responsabilité financière. Monsieur Georges Gauvreau assumait donc le budget du théâtre. Il le fit pendant 17 années consécutives. Ce fut l'époque faste du Théâtre National dominée par quatre directeurs artistiques qui sont: Cazeneuve, Dhavrel, J.P. Filion et Lombard. A. Godeau fut leur régisseur général et le metteur-en-scène de tous ses directeurs artistiques en titre et la cheville ouvrière, à qui tous ont dû le bon fonctionnement de la maison. Anthony Godeau de son vrai nom Anthony Bailly vint au Canada en 1897, à titre d'ingénieur(...)

(...) Georges Vaultier était donc notre directeur artistique. Grand blessé de guerre Vaultier ne faisait jamais allusion à ses déficiences physiques pourtant extrêmement graves. Il avait eu l'abdomen criblé d'éclats d'obus qui avaient causé des perforations d'intestins que les chirurgiens de l'époque avaient reséqués, puis reliés entre eux par un tube de platine. Il se savait très vulnérable et redoutait les foules. Georges Vaultier fils d'un grand médecin français, avait fait de brillantes études musicales. Il se destinait à une carrière lyrique qui fut interrompue à ses débuts par un phlegme à la gorge oblitérant, à jamais, ses cordes vocales. Il s'était donc tourné vers l'Art Dramatique et vers le cinéma où il avait déjà fait sa marque. Grand, élancé, d'une élégance précise et discrète, on se doutait bien en le voyant en scène que le cinéma qui prenait de plus en plus d'importance dans le monde d'après guerre, ne laisserait pas échapper un sujet si remarquablement doué physiquement pour jouer les aristocrates. Et de fait, à son retour en France, après dix-huit mois de séjour au pays, il devait tourner avec le metteur en scène en vogue de l'époque: Léonce Perret, le grand duc Frédérik de Koenigsmark et de nombreux autres films muets avec d'autres metteurs en scène, dans d'autres grandes productions. Sa mort prématurée mit un terme à une carrière ascendante qui avait fait de lui une vedette recherchée. Les directeurs propriétaires: Gauvreau et Saint Martin, très inquiets de leur saison, avaient décidé de mettre à l'affiche de gros mélos, alors que Vaultier avait proposé, lui, un répertoire de comédies dramatiques d'une plus haute

tenue et surtout plus modernes. Mais il dut se plier aux impératifs des deux financiers. Il le fit, mais à contre-cœur. On devait débiter avec la Bête féroce Rien que le titre donnait à Vaultier la nausée. Il fallait faire de nombreuses coupures dans la pièce et des raccords de texte. Ce travail lui déplaisait souverainement. Il n'avait pas non plus la moindre inspiration pour écrire des communiqués à la presse sur les vertus de ce répertoire. Il n'en dormait plus. Il me confia, alors, qu'il était très affecté moralement et qu'avec son état physique déjà déplorable ce genre de travail risquait de le démolir tout à fait. Il avait un contrat avec Gauvreau et ne pouvait guère le résilier quoique ce qu'on lui demandait n'était pas du tout ce qui avait été convenu verbalement. Malheureusement, le contrat ne précisait pas la nature du répertoire. Il était engagé à titre de directeur artistique, sans que fut précisé, le genre de pièces qu'il devait monter. Rien que l'idée d'un procès l'horrifiait. Il me demanda, alors, de lui donner un coup de main.

- Vous qui avez la plume facile vous pourriez écrire les communiqués, nous verrions ensemble les coupures et vous pourriez faire les raccords de texte. Je vous dédommagerai sur mes appointements...

- Il n'en est pas question.

- Vous refusez?

- Le dédommagement, oui. Le travail, je peux m'y risquer. Mais je n'ai pas plus de goût que vous pour ce répertoire, ni pour ce genre de boulot. Et c'est ainsi que quelques jours après mon arrivée, je me retrouvais la nuit chez Georges Vaultier la plume à la main dans son petit appartement au sud de la vieille rue Dorchester, rue Berri, précisément "Au Berri". L'amie du moment de Vaultier nous faisait du café très fort et nous coupions dans les monologues longs à n'en plus finir. Les critiques ont souvent accusé les directeurs de troupe de tripatouiller dans les textes et de couper inconsidérément. Mais ces mêmes critiques ne s'étaient sûrement pas donné la peine de lire les textes originaux. Ils se seraient alors aperçus que si l'on avait joué la pièce intégralement, on en aurait eu pour cinq heures, au moins. Depuis l'avènement du cinéma, aux séquences lapidaires elliptiques, le pathos des auteurs de mélés faisait lourd et démodé. Il y avait aussi des conventions théâtrales qui, à l'époque de la création de ces pièces, étaient acceptées, car elles avaient été imposées par des acteurs de grand talent et surtout à la mode, en leur temps. Mais nous savons tous que rien ne vieillit plus vite que la mode. Ce qui faisait très actuel, devenait incompréhensible. Il fallait donc couper et raccorder le texte dans une écriture s'apparentant le plus près possible de celle de l'auteur qu'on émondait. Je ne crois pas qu'un seul directeur de troupe ait pris plaisir à ce genre de travail détestable et éprouvant. Mais comme c'était une nécessité, il fallut bien s'y adapter. Cela déprimait Vaultier et moi aussi.

Comme le Vieux Colombier était loin!... Et le répertoire classique, donc!... Mais Montréal néanmoins me plaisait de plus en plus et les comédiens canadiens, les pionniers du théâtre professionnel qui n'étaient pas encore quinquagénaires, faisaient preuve d'un grand amour pour leur métier et le faisaient au mieux, malgré le répertoire, et des conditions de travail assez rigoureuses car l'on devait changer de pièce chaque semaine au rythme de 13 représentations. Le lundi n'était pas un répit, un congé, bien loin de là. On plantait les décors le dimanche dans la nuit et dès les huit heures du matin, Vaultier voyait à régler les éclairages. L'après-midi, on faisait la générale et le repas du soir, avant la première, était souvent sacrifié faute de temps. Oui! L'on travaillait très fort dans les théâtres de Montréal à cette époque. Il faut dire que c'était aussi dans les moeurs du temps. Tout le monde faisait des semaines à n'en plus finir. Malgré le peu de goût qu'avait Vaultier pour le gros mélo, sa conscience professionnelle prit le dessus et les répétitions étaient menées rondement, dans une discipline parfaite. Les acteurs, tous de vieux routiers et d'excellents professionnels prenaient les choses très au sérieux. Je ne connaissais pas encore cette "race" de comédiens formés entièrement sur les "planches". Ceux que je connaissais depuis ma petite enfance, à Paris, avaient tous fait de longues études préalables chez des professeurs puis, au Conservatoire et n'abordaient la scène qu'après cette formation indispensable. Pour les acteurs canadiens, c'était autre chose(...)

(...) Elzéar Hamel enregistrait des disques pour la firme Columbia à New York. Il fut le premier, parmi les Canadiens à endisquer des monologues qui se vendaient comme des petits pains chauds. Il était également la vedette des revues de fin d'années où, un journaliste et caricaturiste Albéric Bourgeois (auteur également des monologues qu'il enregistrait) lui avait bâti un personnage: le Père Ladébauche qui était un paysan matois, rusé et de gros bon sens. Ce personnage devint extrêmement populaire dès le début du siècle et devait faire une très longue carrière. On soupçonnait, également, qu'Elzéar Hamel était issu d'une famille sinon riche, du moins, très à l'aise. Il était très fier de ses frères qui avaient tous fort bien réussi. L'aîné était père dominicain et se prénommaient Lorenzo. Ils se ressemblaient comme des jumeaux identiques. Elzéar Hamel avait fait des études dites "classiques" chez les Jésuites. Il avait une certaine culture et parlait un français irréprochable. Il est à noter que les pionniers du théâtre professionnel à Montréal: Julien Daoust, Elzéar Hamel, J.P. Filion, Palmiéri et Godeau avaient tous, pour l'époque, une scolarité qui n'était que le fait des classes privilégiées. Tous avaient fait leurs humanités. Palmiéri était un universitaire et Godeau un ingénieur des Arts et Métiers. Ce dernier avait en plus une très belle formation théâtrale et littéraire à la fois. Il avait été auditeur au Conservatoire et suivi les cours d'illustres sociétaires de la Comédie Française: Edmond Get, Mauban et Worms(?), fins lettrés et chefs d'emploi de tous les grands comiques du répertoire du Français. Les comiques convenaient

à A. Godeau qui avait comme on disait alors "un cheveu sur la langue". Mais Godeau qui joua, certes, de nombreux rôles comiques et qui adorait le théâtre, se spécialisa surtout dans la mise en scène où il fit valoir les ressources de sa formation scientifique. Ses plans de décor étaient de petits chefs-d'oeuvre d'architecture, dans un dessin "léché" avec amour. S'il devait y avoir des effets scéniques relevant de la mécanique, A. Godeau y déployait toute l'ingéniosité de l'ingénieur qu'il était. Je l'ai déjà dit et je le répète: A. Godeau fut pour le théâtre professionnel local, le personnage indispensable, longtemps attendu qui devait discipliner par la vertu d'une conscience professionnelle, jamais en défaut, l'improvisation et aussi le laisser-aller qui étaient trop souvent le fait des cercles d'amateurs. Hamel savait bien ce que l'on devait à Godeau. Filion aussi. Si je m'attarde sur la qualité de chacun de ces pionniers que nous allons souvent rencontrer dans ce premier volume, c'est que leur rôle fut essentiel à la survie du théâtre à Montréal et dans la province. Qu'on ne s'y méprenne pas. La formation théâtrale, la culture n'ont jamais donné de talent à ceux qui n'en avaient pas. Nous rencontrerons bientôt des comédiens quasiment analphabètes, mais remarquablement doués. Si ces gens-là avaient eu l'avantage de s'instruire en leur jeunesse et de se familiariser avec la technique de leur métier, ils eussent fait de très grands acteurs. Hamel, Filion, Godeau, Palmiéri étaient en quelque sorte l'aristocratie de la profession. Aucun ne répudiait l'expérience acquise dans les cercles d'amateurs. Mais tous convenaient que leurs activités théâtrales ne prirent un tour vraiment professionnel qu'avec Cazeneuve, dès 1901. Elzéar Hamel m'avait fait un véritable cours d'histoire du théâtre au Canada. Il connaissait très bien son sujet. On allait ensemble prendre un verre au Club Papineau. Je lui avais demandé l'autorisation de prendre des notes et il y consentit bien volontiers. Il avait une mémoire très précise. J'ai pu vérifier par la suite l'exactitude des événements qu'il m'avait contés avec force détails. Ils furent tous corroborés par les Filion, Palmiéri, Julien Daoust et Godeau. Je devais apprendre et cela tout au début de mon arrivée à Montréal que la Métropole du Canada avait été visitée depuis de nombreuses années par les plus grands artistes de toutes les disciplines possibles(...)

(...) Les critiques ne furent pas tendres pour ce mélodrame (**Aurore l'enfant martyr**). On parlait d'exploitation des plus bas instincts populaires. Ces messieurs semblaient ou voulaient faire croire, qu'il n'y avait qu'au Québec, qu'on put se permettre d'exploiter ainsi un public crédule et émotif, or, ce phénomène est universellement répandu depuis toute éternité. Il y a bien sûr des auteurs de génie dont la forme excuse l'exploitation des malheurs des Atrides. On pardonne à Shakespeare la livre de chair de Shylock, les meurtres des Macbeth, les fantômes d'Hamlet et la folie furieuse du roi Lear. Mais en dehors des chefs-d'oeuvre, le théâtre du peuple pour le peuple, s'est toujours alimenté de faits divers. Personnellement, je n'étais nullement offusqué que le populaire fût un succès à ce mélo. Il devait y avoir sur tout le globe et dans

toutes les régions possibles où le théâtre était en faveur, un spectacle issu d'un fait divers qui avait captivé les lecteurs de la feuille où il était relaté. Un auteur adroit ou mercantile, comme on voudra, et les deux à la fois le plus souvent, a dû porter sur la scène ce qui était la pâture de tous. Je fis la connaissance à cette époque de l'interprète de la petite Aurore: Simone de Varennes, merveilleuse petite fille, d'une beauté attendrissante et au regard envoûtant, brillant d'un feu intérieur de diamant noir. Elle remportait un succès personnel éclatant dans sa petite Aurore, car toute jeune, elle était déjà une comédienne de grand talent. Je devais faire la connaissance de sa jeune maman, Madame Nana de Varennes, une femme admirable de dévouement à ses enfants et comédienne (...) Tout ce qui se passait à Montréal me captivait au point d'en vivre 22 heures éveillé sur 24. Je ne dormais à peu près plus car la vie nocturne à Montréal était extrêmement active. Malgré les nombreuses notes prises au jour le jour, je me trouve devant un tel nombre de gens sympathiques que je rencontrais au rythme d'une trentaine par jour, et, tous, si attachants (...)

(...) Paul Gury était à lui seul toute une époque. Réformé fin 1917, il était revenu à Montréal. Il y avait résidé de 1908 à 1914. Il avait fait une carrière de jeune premier au Théâtre National avant la guerre. Il avait déjà écrit plusieurs spectacles à succès, mais entre 1917 et 1923 il devait battre tous les records d'assistance par ses pièces, comédies musicales et revues qu'il présentait au Théâtre National, dont il fut, à la fois, avec Maurice Castel, directeur-propriétaire, directeur artistique, auteur maison et metteur en scène. Paul Gury, de son vrai nom Lofc Le Gouriadec, avait le sens inné du théâtre. Fin observateur des moeurs de son époque, il sut mieux que quiconque en offrir une synthèse dans des spectacles qui eurent la faveur populaire, comme jamais auparavant spectacles quels qu'ils soient n'en connurent à Montréal. Il eut tous les succès, mais aussi toutes les épreuves. Sa vie intime fut, à une certaine époque, un véritable roman de "La Série Noire". Une jeune fille de la meilleure société s'était amourachée de lui jusqu'à en perdre la raison. La famille de la dite demoiselle (qui tenta de se suicider pour Paul) famille influente, s'acharna sur Paul, au point de faire disparaître son nom de tous les journaux. On ne le désignait plus que sous la lettre X et on lui tombait dessus à tout propos et hors de propos. Jamais homme de théâtre à Montréal ne fut à ce point persécuté. Il dut sous l'avalanche regagner la France au printemps de 1923. Sa pièce **le Mortel baiser** montée par Schauten et Lombard à Bruxelles, d'abord au Théâtre Molière, remportait un succès aussi éclatant qu'elle en connut durant dix semaines consécutives au Théâtre National à Montréal. Une tournée européenne s'ensuivit, Paris également lui fit grand succès. Elle fut traduite en plusieurs langues et jouée dans le monde entier (...)

(...) Tous les fils de cultivateurs venus travailler aux munitions ne s'adaptaient qu'avec lenteur aux moeurs qui de 1916 à 1925 firent de certains quartiers de Montréal dont le fameux "Red Light" des coins où tous les vices: drogues diverses, prostitution à porte ouverte, jeux de hasard, traite des blanches et maladies vénériennes fleurissaient. Montréal n'avait rien à envier à Pigalle, au boulevard de La Chapelle ni aux autres grands ports du monde. Il y eut en 1925 une enquête sur la police pour mettre un terme aux redevances que devaient payer pour leur "protection" tenancières et tenanciers de boîtes malfamées aux inspecteurs de police de la "moralité". C'était à proprement parler et même pour le plus cynique des individus: scandaleux. On vendait de la cocaïne presque à ciel ouvert sur la rue Ste-Catherine et l'opium avait une circulation libre. On comprend par là, les succès de Paul Gury au Théâtre National qui avec: **les Dopés, les Esclaves blanches, le Mortel baiser, Drogue! Alcool et jazz** faisait la synthèse des moeurs en cours que chacun pouvait constater, dans le quartier précité. Nul n'ignore que le défolement de l'après-guerre 14-18 n'avait jamais encore eu de telles proportions, à aucune époque, et, surtout, dans la bonne vieille ville de Montréal, jusque-là de moeurs patriarcales. Les lesbiennes affichaient leurs liaisons et les ménages de pédérastes n'étaient pas en reste avec elles. Ce phénomène social était universel. L'argent ayant coulé à flot du temps des munitions et autres matériels de guerre, les exploiters de tout acabit aidaient au défolement des masses en remplissant leurs poches. Le clergé d'avant 14 d'une sévérité, d'un despotisme outrancier en tant que censeurs impitoyables des moeurs, laissait passer cette tempête qu'il jugeait démoniaque, en attendant son heure. Il savait qu'il pouvait compter sur une majorité énorme et silencieuse (pour l'instant) de fidèles, sur laquelle, il pourrait s'appuyer, quand l'heure serait venue de reprendre la gouverne. Cela n'allait pas manquer, nous le verrons, après 1925. Mais là, nous en sommes à ce que l'on a appelé et à juste raison: "LES ANNÉES FOLLES". La guerre avait fait crouler tant de façades hypocrites, jusque là, jugées respectables! Les peuples qui avaient fait la guerre contestaient toute autorité. Il n'y avait plus aucune espèce d'échelle des valeurs. Ce qui modérait aussi l'intervention du clergé, c'est la crainte qu'il avait d'une révolution possible. Il savait bien qu'une minorité d'individus résolus pouvait renverser les empires, même lorsqu'une aristocratie abusive avait tenu le bas peuple dans une ignorance totale en lui faisant accepter son sort d'esclave par l'entremise d'un clergé, tout à la dévotion du Tsar, des princes et des grands ducs. Lénine et sa révolution de 1917 donnaient à réfléchir aux despotes en puissance qu'ils soient d'Église ou politique.

Toutes ces choses peuvent paraître étrangères à "La Petite Histoire du Spectacle" mais en fait, il fallait que les directeurs de troupes les prennent en considération. Comment plaire au plus grand nombre? Et quelles étaient les tendances de ce plus grand nombre? Où se situait-il? Le burlesque "canayen" n'avait pas encore émergé rue Ste-Catherine; mais les directeurs n'étaient pas

sans savoir que la rue St-Laurent, la "Main" comme on l'appelait, remplissait le King Edward à craquer, ainsi que le Starland et le Midway. De fameux comiques de ce genre de spectacles, vieux comme le monde, mais que faute de références le peuple imaginait d'une expression moderne, semblaient être la voie où il fallait s'engager. Les interprètes parlaient une langue franco-américaine qui avait cours dans les manufactures et sur les rues. C'était un "franglais" d'avant la lettre, à cinquante pour cent de joul pour cinquante pour cent de slang. Montréal n'a jamais parlé une langue plus bâtarde qu'au temps des "années folles". Les comiques de burlesque (par ailleurs pleins de talent) tiraient de leur baragouinage des effets comiques inouïs. Les Pic-Pic, Macaroni, Pizzi Wizzy, Tizoune, Paul Hébert et Arthur Pétrie commandaient des salaires, énormes, pour l'époque. Leurs salles ne désemplissaient pas. Jean Nel qui était comédien dans la troupe française de l'Arcade et qui, bien que très jeune avait néanmoins été chansonnier, prenait le vent. Il écrivit une série à épisodes qui tenait à la fois du burlesque, de la comédie musicale et du roman feuilleton. La vedette de la série était la petite merveille du théâtre qui avait déjà fait valoir son immense talent dans tous les genres possibles, allant des classiques aux comédies modernes du répertoire, celle qu'on appelait depuis déjà des années, la petite Sarah, l'énergique, la dynamique, la merveilleuse Juliette Béliveau. Elle remplissait, elle aussi, le Ouimetoscope avec Henriette Berthaut, Boudreault, Damase et Blanche Dubuisson.

Il y avait aussi Georges Legrand comédien, chanteur qui avait ressuscité la chanson mimée. Il faisait aussi parfois avec une chanson populaire, telle: **l'Hirondelle du Faubourg**, une sorte de méli-mélo dont le scénario était le texte des couplets de la chanson. Il plaçait ce numéro dans divers cinémas, entre les films, notamment au Laurier Palace. Beaucoup de cinémas de quartier avaient aussi des numéros de Music-Hall où les chanteurs et chanteuses vedettes se produisaient notamment: Hector Pellerin, Roméo Dupil qui n'hésitait pas, lui, à se parer du titre de créateur de la chanson française. Julliany, venu ici comme ténor d'opérette plaçait **le Rêve passe** partout où il pouvait le passer. Sargel se spécialisait dans la tyrolienne etc... etc... Montréal comptait en ces 1920-21 plus d'une centaine de comédiens et chanteurs sédentaires. L'année 1922, allait être pour le théâtre et les spectacles en général une année faste. (...)

V

(...) Toute nouvelle génération nie en général les réalisations de la précédente. Certains critiques pour être à la page accréditent la légende voulant qu'il n'y ait jamais eu de théâtre valable à Montréal, avant eux. Or, cela est faux. Il y eut à Montréal, à travers toutes les époques qui précédèrent 1920 des acteurs canadiens-français tout aussi estimables par leur talent que

les mieux doués d'aujourd'hui. (1970-71) Pour ne s'en tenir qu'au Théâtre National, on peut y relever des noms de gens de beau talent. Nombre de comédiens canadiens-français y firent leurs débuts et firent des carrières très honorables: Blanche de la Sablonnière, Eugénie Verteuil, Bella Ouellette, Antoinette et Germaine Giroux, Marthe Thiéry, Jeanne Demons, Rose Rey Duzil, Fanny Tremblay, Laura Lussier, Rose Alma, Blanche Gauthier, Nana de Varennes, Simone de Varennes, Juliette Reyna, Aurore Alys, Simone Roberval, Lise Bonheur, Blanche Dubuisson, Nana Laviolette, Stella Dalbret, etc... etc... toutes ces dames, à des titres très divers, furent et certaines demeurent, d'excellentes comédiennes. Je ne peux citer tous les hommes. Ils sont légions, mais je parlerai de tous ceux qui ont fait une belle carrière. Certains devaient se révéler des comédiens d'un rare talent, notamment dans des fresques régionalistes. Les auteurs avaient la tâche infiniment plus compliquée. Beaucoup d'entre eux avaient des dons certains mais ils devaient se plier à une morale tellement rigoureuse, imposée par un clergé redoutable et omnipotent que, les plus doués, les plus talentueux ne purent jamais écrire que des oeuvres mineures, condamnés qu'ils étaient à observer les lois restrictives, émasculantes, castratives pour toute création digne de ce nom. Les auteurs étrangers, bien que copieusement émondés, pouvaient se permettre beaucoup plus de privautés, que les auteurs locaux qui auraient été, s'ils avaient pris les mêmes libertés, excommuniés et déshonorés à jamais. Je n'hésite pas à dire que c'est la faute absolue d'un clergé borné et contraignant à l'excès qui a gardé notre théâtre et notre littérature en sa totalité, dans une phase infantile. Les auteurs n'avaient pour s'attirer la faveur du public que le prêchi-prêcha admis par ces messieurs du clergé, dans une grandiloquence, un pathos qui seuls pouvaient leur valoir le succès. L'exaltation des héros nationaux, la vertu de certaines héroïnes étaient les thèmes les plus courants. Certains auteurs traitèrent dans des pièces en un acte, toutes sortes de sujets, mais sur un mode: Bibliothèque Rose. Il y eut de 1918 à 1925 dans le débordement des moeurs dont j'ai parlé, un tout petit peu plus de liberté; mais les auteurs se méfiaient de cette apparente liberté et étaient trop marqués par l'époque précédente pour en faire usage. Toutes les pièces traitant des sujets scabreux étaient, en fait, des pièces moralisatrices. Les auteurs se méfiaient et à juste titre. Il ne fallait pas être bien malin pour prévoir une réaction draconienne de la part de nos censeurs cléricaux. Léopold Houlé qui ne manquait pas de talent, Henri Letondal qui avait une facilité incroyable d'écriture, tempêtaient contre les contraintes qui les accablaient. La plupart des salles disponibles appartenaient à des prêtres et il eût été pour le moins incongru de présenter dans leurs murs une oeuvre qui n'aurait pas rencontré leurs exigences. Au reste, l'oeuvre en question eût été refusée. Les directeurs de théâtres professionnels n'accueillaient pas facilement, non plus, les auteurs canadiens. Ils savaient courir de gros risques financiers, en affichant une pièce canadienne. Le public se méfiait de ses auteurs, les sachant contraints et forcés d'obéir aux normes édictées par les "bons" Pères. Néanmoins,

Georges Gauvreau stimulé par Paul Cazeneuve ne monta pas moins d'une cinquantaine de pièces d'auteurs canadiens qui eurent des succès divers, pendant les dix-sept années fastes du National. Je n'ai pas connu personnellement Paul Cazeneuve, mais j'en ai entendu parler par tous ceux qui jouèrent sous sa direction durant de longues années. Les Julien Daoust, Filion, Hamel, Palmiéri et Godeau le considéraient comme un homme de théâtre accompli. C'est à lui que revient le mérite d'avoir fait d'eux, de véritables professionnels, alors qu'avant sa venue, ils n'étaient que de très talentueux amateurs. L'ANNUAIRE THÉÂTRAL de Géo. H. Robert publié en 1909, auquel, du reste, se sont référés très largement Léopold Houlié pour son **Histoire du théâtre au Canada**, et, Jean Béraud dans **350 ans de théâtre au Canada français**, et en bref, tous ceux qui ont fait des ouvrages historiques, L'ANNUAIRE THÉÂTRAL donc, nous présente Paul Cazeneuve, comme suit:

"PAUL CAZENEUVE DIRECTEUR DU THÉÂTRE NATIONAL (1909)

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

M. Paul Cazeneuve est né, il y a trente-sept ans, à Revel, en France.

À l'âge de quatre ans et demi il fit sa première apparition sur la scène, c'était au Théâtre du Capitole de Toulouse. Je vous prie de croire que ne tenant pas encore, et pour cause, l'emploi de grand premier rôle, il n'en remporta pas moins, un véritable succès - déjà dû, peut-être, à son jeune âge. N'importe mettons succès puisque la chronique le mentionne.

A suivi un cours de diction avec M. Maubant, et plusieurs artistes bien connus. Venu plus tard à Boston, États-Unis, avec son père, qui était professeur à l'Université Harvard, il débuta, en 1889, dans la troupe française The Maude Banks, dont il fit partie pendant deux ans.

Entre temps, M. Cazeneuve prit des leçons des célèbres acteurs Salvini, père et fils, dont il devait, quelques années après, reprendre tous les rôles. Il étudia aussi le Théâtre de Shakespeare avec John A. Lane.

Tour à tour, nous trouvons M. Cazeneuve dans les compagnies suivantes: Tournées Rhea (1891-92), et tournées Salvini (1892-93),. En 1896, 1897 et 1898 il organise une troupe et donne des représentations dans les principales villes des États-Unis et du Canada.

Tous ces succès eurent le don de le faire remarquer de Frohman, le grand imprésario, surnommé le Napoléon du Théâtre, qui, en 1898, l'engagea et à la

tête d'une forte troupe, lui fit faire une grande tournée à travers l'Amérique, jouant, en anglais, la fameuse pièce **Under the Red Robe**.

Des engagements spéciaux avec les célébrités d'alors (Booth, Barrett, Salvini, père, Mmes Bower, Modjeska, Rhea, etc.) achevèrent de consacrer sa réputation d'étoile dramatique.

A fait partie de plusieurs Stock company", notamment de ceux de Dayton, New York, Cleveland, Milwaukee, Chicago, etc.

Nous le trouverons, en 1900, à New York, sur l'affiche d'un théâtre de Vaudeville. Puis fit plus de cinquante créations dans différents théâtres de la métropole américaine (Star, Knickerbocker, Grand Opera House, Manhattan, Murray Hill), de Boston, de Philadelphie, etc.

En dix ans M. Cazeneuve interpréta plus de cent rôles parmi lesquels citons ses grands succès: **Les Trois Mousquetaires, The French Spy, Faust, Under The Red Robe**, etc.

En 1901, le propriétaire du National, confia à M. Cazeneuve la direction de son théâtre. On verra autre part comment il sut donner à notre scène canadienne un élan si puissant qu'aujourd'hui encore, après plus de huit années de succès, son oeuvre est toujours en pleine prospérité.

Énumérer les pièces dont il dirigea les représentations serait impossible; il monta plus de 300 drames, choisis parmi les plus beaux des répertoires français, anglais et américains, tenant plus de 200 grands premiers rôles.

Très éclectique, M. Paul Cazeneuve s'adresse à tous les genres, à toutes les littératures, à tous les pays; il puise son répertoire un peu partout, voulant surtout suivre sa devise: Spectacles instructifs, intéressants et variés.

Ce qu'il a fait au National jusqu'à ce jour est un sûr garant de ce qu'il fera dans l'avenir.

Sous la direction habile et entreprenante de M. Paul Cazeneuve on peut être assuré que les surprises se succéderont sans interruptions et que sous son égide le Théâtre National ira toujours en prospérant et avec lui la littérature canadienne-française.

Martineau"

La page 9 de l'**Annuaire** nous présente une série de photos de Cazeneuve, dans divers rôles. Ses compositions sont excellentes, sans aucune surcharge dans le maquillage, ni dans le costume qu'il porte, d'ailleurs, avec beaucoup d'allure. Je ne m'étendrai pas sur la carrière de Paul Cazeneuve ne pouvant en rendre témoignage que par ouï-dire. Or, je ne fais pas un ouvrage historique, mais bien de la petite histoire et essentiellement avec les gens que j'ai connus. J'ai connu nombre d'artistes français qui ont fait quelques années de leurs jeunes carrières à Montréal même. Ils avaient au préalable reçu la formation adéquate à tout acteur de classe. Je veux parler de Romuald Joubé, Prad, Victor Francen, Georges Colin, Gustave Scheler qui lui, resta fort longtemps parmi nous. Tous furent des hommes de théâtre de tout premier plan, firent des créations sans nombre à Paris par la suite et certains connurent une très belle carrière au cinéma.

Jean Béraud dans: **350 ans de théâtre au Canada français**, a fait un ouvrage de grand mérite. Il a eu l'occasion de consulter les archives de la **Presse** entre d'autres nombreux documents. Si j'ai bonne mémoire, Jean Béraud n'est entré à la **Presse** qu'en 1927, après le départ d'Adrien Arcand. Il revenait de Paris. Il n'a pas connu de près les gens dont il nous parle. Il se fie bien souvent aux articles des critiques de l'époque qui tous n'étaient pas animés des meilleures intentions; mais songeaient plutôt à se faire un nom en tentant d'abaisser des valeurs réelles qu'à être vraiment impartiaux. On a dit souvent: "le public a les spectacles qu'il mérite". Ou: "Ce public a beaucoup de talent". On accuse souvent à tort les directeurs de troupe d'avoir monté de gros mélos pour "rencontrer le goût du public populaire en flattant ses plus bas instincts". Or, il y a eu, nombre de directeurs qui ont toujours cherché à élever le goût du public. Notamment au Théâtre National, qui sous Georges Gauvreau a tenté d'aborder tous les genres. Cazeneuve, Dhavrol, Filion, Palmieri, Lombard, Godeau ainsi qu'Elzéar Hamel, préféraient de beaucoup jouer du Shakespeare, (ils en ont joué) du Goethe, des classiques, des romantiques et de la haute comédie que des mélos de mauvaise qualité (car il y a de forts bons mélos) mais ils devaient s'incliner devant les préférences du public, afin d'assurer, non seulement leur survie; mais celle aussi du théâtre lui-même. C'est le plus grand nombre (pour les théâtres non-subsventionnés et aucun ne l'était) qui fait le choix du répertoire et cela bien avant le directeur financier qui lui se renseigne auprès de son public et connaît ses exigences. Le directeur artistique quelles que soient ses préférences n'a plus qu'à s'incliner, à moins que ce ne soit un sado-masochiste qui n'atteigne la volupté que dans une belle faillite. Il est très facile pour le critique de souhaiter, au théâtre, l'art pour l'art et pour lui seul. Ce serait aussi l'idéal des meilleurs comédiens. Mais il y a des contingences "matérielles" qu'il est tout à fait impossible d'ignorer. J'espère rendre sensible cet aspect majeur, en cours de route. Il y avait aussi des critiques "bornés" plus cagots encore que les censeurs cléricaux. Ceux-là ne nous parlaient que de hautes vertus, d'austérité dans les

mœurs, ils ne trouvaient dans une pièce de valable que ce qui épousait leurs préjugés étroits, mesquins et d'une tartuferie à leur image. On m'accusera de revenir sans cesse sur ce même sujet. Je le sais bien que j'y reviens sans cesse; car cela était intolérable. Cela ne correspondait pas non plus à la franche et joyeuse gentillesse de la plupart des heureux vivants de la même époque que l'on rencontrait partout. Chacun se pliait pour ne pas gêner le voisin, auquel il attribuait volontiers toutes les vertus, à une attitude conciliante. Beaucoup suivaient les offices religieux par convictions sincères, mais beaucoup aussi s'accommodaient fort bien d'une messe hebdomadaire et ne ménageaient pas leurs critiques, quand leur curé, ou quelque prédicateur abusif, les sermonnaient outre mesure. Les gens étaient attachants, sociables, amicaux et à part les "mangeux de balustes" toujours les mêmes, mais en nombre, on peut dire qu'il faisait bon vivre à Montréal. C'est pourquoi, d'ailleurs en dehors des ennuis de cette censure, des artistes qui auraient fait beaucoup plus d'argent (d'ailleurs, la plupart, en ont fait beaucoup plus en France) sont restés quelques années au pays, parce que le pays leur plaisait. Les Français devaient avoir un talent hors de l'ordinaire pour être tolérés du clergé. Et encore!(...)

(...) Pierre Durand s'appelait Harel et était natif de Rennes. Breton autant qu'on peut l'être, Pierre Durand était né dans une maison du quatorzième siècle dont les boiseries étaient des chefs-d'oeuvre ce qui orienta le choix de son métier. Il prit des cours d'ébénisterie et devint un spécialiste en la matière. Il appartenait, en même temps, à un cercle d'amateurs qui présentait des classiques. Il avait appris aussi le rôle de Cyrano de Bergerac sitôt la parution en librairie de l'ouvrage. Il faisait alors son service militaire à Courbevoie dans un régiment d'infanterie. Il devait plus tard jouer le rôle de Cyrano au Théâtre National où il obtint un véritable triomphe. Ce rôle le consacra grand acteur. Il avait assisté à la création de **l'Aiglon** avec Sarah, Lucien Guitry, André Calmette et Gustave Schéler qu'il connaîtrait quelques années plus tard à Montréal. Pierre Durand adorait la solitude. Le Gouvernement fédéral canadien faisait, au début du siècle, en France, une campagne pour recruter des colons auxquels, il offrait de grandes terres. Ce qui enthousiasma le jeune Harel. On lui offrit un lot à Péribonka, bien avant que Samuel Bédard, alors huissier à Péribonka n'engagea Louis Hémon comme journalier. (J'ai bien connu par la suite Samuel Bédard qui me dit avoir engagé Louis Hémon à bord du "Colon", bateau caboteur qui desservait à partir de Roberval, son port d'attache, les paroisses riveraines du Lac St-Jean). Samuel Bédard n'avait ni physiquement ni moralement aucun rapport avec les personnages qu'Hémon a campés dans son fameux roman breton **Marie Chapdelaine**. Je dis roman breton, car il a donné aux colons canadiens-français, une âme bretonne. Son roman aurait été aussi véridique et universellement beau si l'action avait eu pour cadre la lande du côté de Quélern à l'extrême point sud-ouest de la rade de Brest. Les paysages décrits

par Louis Hémon faisaient bondir Durand qui connaissant bien la région ne la reconnaissait absolument plus, dans les descriptions de Louis Hémon. Durand était pour l'authenticité et rien dans **Maria Chapdelaine** ne correspondait vraiment à la réalité. Les Canadiens qui avaient lu **Maria Chapdelaine** étaient pour la plupart hostiles à l'oeuvre, malgré la préface admirative et convaincante de Louvigny de Montigny qui fut d'ailleurs l'artisan de la première publication de l'ouvrage. Pierre Durand était loin d'être insensible à la beauté du roman qu'il avait lu plusieurs fois. Mais il entra en fureur quand on soutenait, devant lui, que Louis Hémon avait décrit en maître cette région du Lac St-Jean et la mentalité des gens qui l'habitaient. Je devais dans une de mes tournées vers les 1935, aller avec Durand sur son lot de colonisation où il avait vécu trois ans en solitaire. Il n'y avait rien à tirer de ce sol sablonneux. Le Supérieur des Frères français d'une communauté jouxtant l'ancien lot de Durand et que le Supérieur avait bien connu me fit l'éloge de la ténacité et du grand travailleur que fut le Harel-colon. J'ai vu le cadre de sa maison dont les fondations étaient toutes ensablées, trente ans plus tard. Mais au moment où Durand me parlait de sa vie de colon, je croyais qu'il en mettait pour me convaincre que Louis Hémon n'avait pas été authentique dans son livre, quant au pays qu'il dit montagneux, alors qu'en réalité, c'est la plaine aride à perte de vue. Pierre Durand quitta son lot bien à regret et vint à Montréal où il trouva immédiatement de l'ouvrage dans son métier d'ébéniste. Il fut engagé à ce titre par la compagnie: "Canadian Pacific". Il faisait l'ébénisterie des wagons de luxe d'alors, dans le plus bel acajou qui soit. Mais le théâtre l'attirait néanmoins. Il prit des cours au Conservatoire Lassalle et c'est là qu'il connut Juliette Béliveau, Paul Gury de Gouriadec, en même temps que Camilien Houde(...)

(...) La réserve de Marthe Thiéry ne permettait guère qu'on lui parlât beaucoup. Si nous avions quelques conversations un peu légères, en coulisse, entre acteurs, nous baissions le ton ou changions de sujet dès que Marthe Thiéry approchait. Marthe devait me dire beaucoup plus tard qu'elle était loin d'être bégueule; mais si elle se tenait ainsi sur la réserve, c'était à cause de son père qui aurait été navré de la voir si jeune, trop familière avec l'élément masculin de la troupe, et, comme elle aimait beaucoup son père, elle s'en tenait à une attitude neutre, afin de ne lui causer la moindre peine. Nous formions avec Ernest Guimond, Éva Prigent et moi un trio d'adolescents qui avions en commun un même amour du théâtre. Ernest Guimond ambitionnait d'être un dramaturge. Il écrivait déjà, mais ne se sentait pas encore au point. Il rêvait d'un théâtre populaire qui pourrait atteindre la grande masse. Il connaissait bien ses compatriotes. Il me disait que le répertoire que l'on donnait au Canadien Français constitué par les dernières pièces jouées à Paris, était pour les gens des quartiers défavorisés de St-Henri et du "Faubourg à la M'lasse" absolument inassimilable. C'était pour eux de l'exotisme et aucun ne pouvait se reconnaître dans les personnages d'oisifs de luxe occupés le plus souvent à se tromper les uns les autres. Le mélodrame était beaucoup plus

près du peuple, car on y trouvait des ouvriers en proie aux difficultés universelles, issues de la misère et de l'injustice sociale. Mais bien qu'il y eût parenté entre les maux dont souffrait le prolétariat européen et canadien, le Canadien français ne se reconnaissait pas souvent dans l'ouvrier de "l'autre bord". Il aurait fallu écrire pour les gens d'ici en traitant de leurs problèmes dans un langage qui fût le leur. Le burlesque, lui, avait la formule, et Ernest Guimond prévoyait déjà son infiltration sur la rue Ste-Catherine, avant peu. Ernest Guimond n'était pas contre le burlesque, il savait que ses compatriotes étaient des nord-américains et qu'ils saisissaient beaucoup mieux l'humour du peuple américain que "l'esprit parisien". Éva Prégent était tout à fait de l'avis de Guimond. Elle avait joué dans de nombreuses revues, spectacles favoris des masses. On y utilisait sa voix chaude et grave, car elle chantait fort bien. La revue, composée de nombreux sketches évoquant "l'habitant" aux prises avec une nature ingrate, sa madrerie et ses ruses étaient très proches de la masse citadine issue de fort près de son origine rurale. Il y avait aussi l'immense succès de foule qu'obtenait sans discontinuer **Aurore, l'enfant martyr**. Bien sûr, tous les beaux esprits étaient contre ce mélo qu'ils jugeaient avilissant, mais en y regardant de plus près, il y avait dans l'engouement populaire universel, une indication. Tous les peuples ont eu et à toutes les époques un théâtre d'actualité, faubourien, argotique, ou régionaliste et patoisant. Les "pseudo-beaux-esprits" se sont toujours élevés contre cette formule qui réjouissait cette plèbe dont ils dédaignaient la vulgarité, la rusticité. J'écoutais volontiers Éva Prégent et Ernest Guimond, mais j'étais encore trop pris par le théâtre poétique, les chefs-d'oeuvre classiques et autres dont j'avais le cerveau chargé à plein bord pour prendre réellement conscience du problème. **Gringoire** fut joué un dimanche en matinée poétique et soirée de gala. Étant donné le succès de la pièce, Lombard fort satisfait me demanda si je connaissais: le **Luthier de Crémone** de François Coppée. J'avais joué la pièce à Paris. On la répéta aussitôt pour le dimanche suivant, car Lombard trouva dans la troupe tous les emplois voulus qui avaient la pièce à leur répertoire. Coppée était encore très en faveur et son fameux **Luthier de Crémone** était toujours à l'affiche dans les représentations de "bienfaisance" euphémisme de charité. Nous étions en décembre. Le public habituel délaissait le théâtre pour l'achat des cadeaux, les magasins étant ouverts tous les soirs. Il fallait alors, faire appel à un public de remplacement et jouer un répertoire qui convînt aux gens des campagnes venant faire des achats en ville et visiter la "parenté". On mettait alors à l'affiche des mélos increvables, comme **les Deux orphelines** qui remplissaient à coup sûr les salles. C'est ce que firent Lombard et Schauten. Tout en jouant **les Deux orphelines**, la troupe entière répétait la Revue de fin d'année, autre tradition. On jouait la revue de deux à trois semaines et parfois plus longtemps. Cette année-là le théâtre Canadien-Français devait mettre à l'affiche une revue de Lucien Boyer à laquelle avait collaboré Paul Gury. Lucien Boyer, chansonnier montmartrois bien que toulousain d'origine, était déjà venu à Montréal. C'est Miral qui

faisait la mise-en-scène. La vedette féminine devait être la toute jeune et charmante Rose-Rey Duzil avec laquelle j'avais travaillé au Théâtre National. Nous fîmes plus ample connaissance, au cours des répétitions. Edmond Vallée, jeune premier de la pièce, acteur des boulevards à Paris, jouait le rôle de Pierre dans *les Deux orphelines* (...)

(...) Ah! le Québec des années vingt!! Quelle ville envoûtante, prenante, adorable. Tout était à l'échelle de l'homme. Dès en sortant de la gare du Palais, ceux qui comme moi, ne connaissaient pas encore la ville, furent conquis par son charme vieillot et touchant à la fois. Il était tombé l'après-midi même une bordée de neige et tout était d'un blanc-bleu immaculé. Nous avions pris de ces grands traîneaux dont les banquettes étaient recouvertes de peaux d'ours au pelage abondamment fourni. Le cocher pittoresque et sympathique nous recouvrait d'autres fourrures ne cessant de jaser dans une langue imagée de très vieille France. Il ponctuait de bons mots, de traits d'esprit, de considérations amusantes sur les acteurs, car il prétendait les connaître tous et les avoir conduits maintes fois de la gare à leur hôtel et du théâtre, "tout-partout". Il y avait, encore à cette époque, juste devant la gare, de très vieilles petites maisons de pierre, d'un seul étage, aux toits fortement inclinés. Des maisons du temps du régime français, certaines dataient du XVIII^{ème} siècle. Elles étaient tassées les unes contre les autres et l'on devinait de toutes petites rues tournicotantes et très étroites. Nous montions la Côte du Palais, plus large, plus grande artère, puis la rue St-Jean qui nous parut fort animée. Le traîneau de tête était occupé par le gérant du théâtre: Bernier, de Monsieur et Madame Cercy, cette dernière devant être notre souffleuse, d'Antoinette Giroux, Jeanne Dalbieu, et le dit traîneau s'arrêta devant l'Hôtel Montcalm. Notre cocher se faisant notre guide nous avait, tout au long du trajet renseigné, sans que nous ne le lui demandions, sur les immeubles que nous longions: l'Hôpital l'Hôtel Dieu, l'Hôtel Victoria, les restaurants principaux de la rue St-Jean. L'Auditorium, le vieux marché Montcalm et l'Hôtel du même nom où il arrêta ses chevaux. On se réunit tous dans le hall de l'Hôtel. Nous apprîmes du gérant Bernier que la saison s'annonçait à merveille et que nous jouerions à bureaux fermés la première semaine, car tout avait été vendu (...)

(...) Partout l'accueil était chaleureux, amical. Ce gens étaient pour la plupart de grands voyageurs qui avaient parcouru toute l'Europe et vu de nombreux spectacles. On voyageait beaucoup à cette époque d'après guerre. L'impôt sur le revenu était à peu près inexistant. L'État n'avait pas encore pris en main la comptabilité des particuliers. Les gens aisés ne se privaient pas et n'avaient pas à redouter des dénonciations aux inspecteurs de l'Impôt, quant à leur train de vie. Je fus surpris aussi par la richesse des bibliothèques particulières de nombre de "professionnels". Ils avaient les ouvrages les plus récents dans toutes les disciplines. Ils avaient même des éditions de luxe de

titres que l'on ne vendait, à Paris même, que sous le manteau. La plupart de ces gens étaient très cultivés. Ils n'avaient aucun complexe et étaient fort curieux des courants d'idées les plus avant-gardistes. Les Québécois de l'élite étaient de grands liseurs. Leur conversation était animée et sans préjugé aucun. La liberté d'esprit de tout ce monde me ravissait. Les fils et filles du premier ministre et de bien d'autres membres de son cabinet avaient les idées larges, bien souvent en désaccord avec celles de leurs paternels qui étaient de dénomination libérale; mais avaient l'esprit des plus conservateurs (...)

(...) Poitras me cita ce soir-là une quantité de noms dont je n'avais pas la moindre idée, mais qui allaient, au cours des années suivantes s'imposer à la radio et à la scène. À Québec, il m'avait amené avec lui au Théâtre Princesse où j'avais vu un spectacle de burlesque dont le premier comique était Bozo. J'avais été frappé par la teneur du spectacle. Tous ces acteurs jouaient au canevas des situations éprouvées depuis des siècles et transposées à la moderne, dans une langue patoisante pleine d'effets directs sur le populo bon enfant.

Voisin du Théâtre Princesse, il y avait le Théâtre Impérial, récemment construit et appartenant au même propriétaire Arthur Drapeau. Henri Dauvilliers y avait joué avec La Troupe Jeanne Demons. Je ne me souviens plus ce qu'il y avait à l'Impérial, à l'affiche, n'ayant pu assister à la représentation. Je ne me doutais pas alors que je ferais prochainement partie de la troupe Barry-Duquesne et que je jouerais dans ce théâtre. J'ignorais également, comme Poitras, lui-même, sans doute, quelle serait la courbe de sa carrière. J'avais vu jouer Henri au Chantecler, et, j'avais été frappé par son naturel, sa façon de "parler" son texte, alors que la plupart des comédiens de la troupe jouaient encore avec emphase et étaient gesteux à l'excès. Poitras, lui, faisait plus moderne, plus comédien des boulevards. Il faut dire qu'il n'avait pas 25 ans et appartenait donc à une nouvelle génération qui s'adapterait très vite aux techniques en gestation. On parlait beaucoup des expériences faites aux États-Unis, au point de vue radiophonique. De nombreux postes étaient déjà en opération. La compagnie Marconi à Montréal avait déjà fait quelques tentatives dans ce sens et devait au cours de la même année mettre définitivement en opération le premier poste, CFCF, qui allait diffuser régulièrement des programmes en anglais et en français où le jeune indien Oscar Bastien, allait, avec son **Heure du crépuscule** être l'un des premiers à jouir d'une popularité considérable à titre "d'annonceur".

On parlait également beaucoup des expériences qui se faisaient au journal **la Presse** qui voulait se doter d'un poste également. Elle devait l'édifier sur le toit de son immeuble de la rue St-Jacques. Jean Garneau le fils du maire de Québec dont j'ai déjà parlé, était avocat, mais aussi capitaine de l'armée de réserve. Il m'avait amené à la Citadelle le soir de la première réception d'un

programme de TSF, comme on disait alors, originant des États-Unis. Autant que je me souviens, il s'agissait de l'Orchestre Symphonique de Boston. La réception fut excellente et les rares privilégiés qui assistaient à ce premier programme furent enthousiastes. On avait nettement l'impression qu'on entrait dans une ère nouvelle. La radio allait évidemment changer beaucoup de choses. Un nombre incalculable de bricoleurs étaient abonnés à des "magazines" des États-Unis qui se spécialisaient dans la technique de cette nouvelle discipline. De nombreux magasins ouvraient des rayons où l'on pouvait se procurer tout le matériel nécessaire pour bricoler soi-même un appareil. Il y en avait même de tout simple et de volume très réduit, aux cristaux de galène. Muni d'écouteurs l'on pouvait prendre, lorsque les conditions atmosphériques le permettaient, des postes américains. Mais, il y avait le plus souvent des parasites, qu'on disait: "friture" qui brouillaient l'écoute. Mais l'on était tellement passionné que quitte à se faire écorcher les oreilles, on attendait patiemment dans l'espoir, souvent vain, de capter une phrase musicale qui fut audible. Alors, on affichait un air réjoui et les mordus disaient: - Je l'ai eu. C'est bon ce soir. C'est clair. Ils n'étaient pas exigeants. Henri Dauvilliers ne resta qu'une semaine avec nous et regagna Montréal. Nous allons le retrouver, tout au cours des prochains volumes.

Je devais également rencontrer à Québec, un certain jour: Julien Daoust qui faisait à l'époque une tournée triomphale avec l'une de ses pièces, dont hélas, je ne me souviens plus du titre. Était-ce la **Conscience d'un prêtre**? Ou bien le **Chemin des larmes** qu'on appelait aussi le chemin des piastres, tant Julien Daoust avait fait de l'argent avec ce drame qu'il avait tiré d'un roman-feuilleton que la **Presse** avait publié et qui jouissait alors d'un engouement populaire extraordinaire. J'aimais beaucoup Julien Daoust. Il avait à cette époque 55 ans; mais en faisait à peine quarante. Il avait vraiment un très beau physique de théâtre. Grand, élancé, des yeux pers expressifs, des traits fins et réguliers. J'avais déjà rencontré, Julien Daoust et plusieurs fois à Montréal lors de mes débuts. À Québec où il était de passage pour une pause, dans son itinéraire, je le trouvai détendu, heureux de vivre. J'eus ce jour-là, avec lui, une longue conversation. Il m'avait autorisé à prendre des notes, et, rentré chez moi, j'avais écrit, un long article le concernant. J'ai perdu, comme l'on sait, ces précieux cahiers; mais après mes divers appels à la radio et dans **Photo-Journal**, une de ses filles: Madame Bella Daoust Bélanger a bien voulu me faire parvenir une documentation abondante sur son père et cela me remet en mémoire, à peu près tout ce que j'avais écrit au sujet de Julien Daoust. Je me souviens particulièrement de l'admiration qu'il portait à l'oeuvre de Victor Hugo qui, dans les années 1920 subissait, cependant, une éclipse. Les esprits qui se croyaient à la page le traitaient insolemment de: "vieille baderne", ce qui exaspérait Julien Daoust. Il me disait: - Tous ceux qui parlent de Hugo, à la légère, ne connaissent pas son oeuvre qui est immense. Il a abordé tous les genres. Tous. Il a innové dans à peu près tous les domaines. C'est le premier "reporter" de génie (...).

(...) Daoust rêvait aussi de monter des pièces canadiennes en priorité. C'est dans cette idée qu'il avait tant travaillé pour doter la ville d'un théâtre vraiment national. La saison 1900 débuta mal. Le public ne répondit pas à son appel. De plus le Service des Incendies exigea des transformations coûteuses que les finances de son administration étaient incapables d'assumer. Il dut passer ses responsabilités à un homme d'affaires: Georges Gauvreau, qui pourrait, lui, sauver la situation. Julien Daoust resta au National, après avoir passé la gouverne à Gauvreau qui lui suggéra d'aller à Paris engager des comédiens de classe. Il s'y refusa, car cela ne correspondait pas à ce qui avait motivé la fondation du Théâtre National même.

- Ne croyez pas que je sois xénophobe. Je n'ai rien contre les Français ou autres Européens. Mais rares sont ceux des nôtres qui peuvent se produire dans nos grands théâtres de la rue Ste-Catherine. Les acteurs canadiens-français sont pour la plupart relégués dans les théâtres de quartier. J'aurais voulu qu'ils soient chez eux au Théâtre National et qu'ils jouent le plus souvent des auteurs également canadiens. C'était là mon rêve, mon idéal. Je croyais être l'homme pour réaliser ce programme. J'avais attiré des foules considérables avec certaines de mes pièces et de mes revues notamment au Monument National, rue St-Laurent. Je croyais, et, j'avais convaincu mes associés Sincennes et Racette que le Théâtre National serait à l'instar de la Comédie Française de Paris, LA COMÉDIE CANADIENNE-FRANÇAISE DE MONTRÉAL. Filion, Hamel, Palmiéri et Godeau n'étaient pas entièrement d'accord avec moi. J'étais leur aîné de quelques années, mais pas assez toutefois pour exercer sur eux l'influence qui aurait pu me les rallier entièrement. Ils jugeaient mon idée prématurée (...).

(...) Je fus surpris qu'on me propose de monter mes pièces n'en ayant parlé qu'à très peu de gens. Mais Jean Nel me proposait une tournée et était prêt, lui aussi, à monter n'importe quoi de moi. Germain chanteur et acteur qui avait, pour les mois d'été la direction du Chantecler m'offrait un engagement et aussi de monter un de mes drames. Tous ces gens là étaient venus à Québec durant notre séjour à l'Impérial, mais j'ignorais qu'ils fussent au courant de ce que j'écrivais. C'étaient Fred Barry et Armand Leclaire qui, sans que je le sache, me faisaient une réputation d'auteur prolifique destiné à de grands succès populaires. Seuls Barry, Duquesne et Armand Leclaire à qui j'avais lu ma production et qui étaient mes conseillers et mes censeurs savaient que j'écrivais des pièces pour être jouées au pays. Je n'en avais parlé à personne d'autre. Tout le monde savait que je pondais des articles et que j'avais écrit des pièces en France; mais personne, du moins, je le croyais, n'était au courant de ma ponte à Québec. Je tenais cela aussi secret que possible, car je n'étais pas fier du tout de ce que j'écrivais. Je devais faire des acrobaties pour satisfaire à la morale ambiante et cette contrainte m'exaspérait. Germaine Lippé, Juliette Reyna même Aurore Alys, l'amie d'Armand Leclaire ignoraient absolument, alors qu'on logeait presque tous chez la même hôtesse, Madame

Julien, rue Saint-Jean que j'aurais pu écrire. Où et quand? J'avais l'air toujours disponible, mais ce que l'on savait pas, c'est que je ne dormais à peu près pas. C'est donc pendant le sommeil des autres que je pondais. J'avais une énergie, une vitalité anormales. En tout cas, hors de proportion avec les gens normaux ce qui expliquera l'abondance de ce que j'allais écrire par la suite et qui m'apparaît aujourd'hui, inexplicable. Le temps, la durée semblent extensibles à certaines époques de vie suractive, dans les vingt-quatre heures d'un même jour. On se demande ensuite comment on a pu faire tant de choses en si peu de temps et l'on n'y comprend rien soi-même. Ce fut mon cas des années durant. Mais n'anticipons pas. J'allais donc en ce printemps 1923 mener une vie suractive, faire des quantités de choses et voir quantité de gens. Je n'avais absolument rien prévu de tout cela. Cela avait été programmé par Mariette à mon insu et je n'y étais pour rien. Je devais voir en ce 15 avril, jour de mon arrivée de Québec, une trentaine de personnes dans la même journée. Mariette, sans que je le lui demande, s'était offerte bénévolement comme secrétaire et hôtesse à la fois. Les gens se succédaient dans le petit appartement à une cadence étonnante. J'en avais par moment une douzaine en même temps. On se baladait à pied et l'on se visitait beaucoup, à l'improviste, à cette époque, dans notre milieu. Nous logions pour la plupart dans un même quadrilatère borné par les rues Amherst, St-Denis, De Montigny, Dorchester. Il y avait dans notre immeuble le fondateur de la Société Canadienne de Comédie: Marcel Noël et son copain Louis Morency qui partageaient la même garçonnière. Marcel Noël était belge d'origine, mais venu au pays tout jeune. Il avait fait la guerre ou tout au moins, les deux dernières années dans l'armée canadienne et en était revenu décoré, avec, aussi, le grade de capitaine. Morency, lui, chantait en amateur et avait un magasin rue Ste-Catherine-est où il exposait des tableaux et la maison était aussi réputée pour l'art pictural que pour ses cadres. Marcel Noël avait eu le Théâtre National, l'automne précédent où il avait donné les **Napoléonnettes**. Je crois bien qu'Antoinette Giroux et sa soeur Germaine que je ne connaissais pas encore en étaient avec Marthe Thiéry(...)

(...) On ne saurait inventer des histoires aussi saugrenues que celles vécues par certains artistes au temps des ANNÉES FOLLES. Nous allons rencontrer au cours des prochains volumes d'autres originaux imprévisibles pour eux-mêmes et surprenant par là, tout leur monde.

Cela ne devrait pas nous faire oublier que les comédiens de cette époque travaillaient d'arrache-pied, faisant des heures interminables, et, étant donné leur nombre toujours croissant, ils devaient, pour assurer leur subsistance d'abord, et être toujours en demande ensuite, sur ce marché encombré, aller jusqu'au bout de leurs possibilités de leur résistance à la fatigue et de leur talent. L'émulation jouait à plein. La rivalité était grande. La saison 1922-23 devait être la dernière, et, cela pour de longues années à venir où il y aurait

autant, et, en même temps, d'artistes français à Montréal. Nous n'assisterons au même phénomène qu'après une autre grande guerre, soit, 25 ans plus tard, en 1948, où ce seront alors les artistes de Music-Hall qui envahiront en nombre le Québec. Certes, il y aura encore de nombreuses troupes de passage. Il y aura aussi des éléments que les directeurs, cette fois canadiens iront recruter en Europe; mais après 1923, nous ne verrons plus de troupes sédentaires qui soient constituées uniquement d'Européens. Deux directeurs propriétaires des plus pittoresques vont mettre la main sur tous les théâtres disponibles.

D'abord Sylvio. Puis, Jos Cardinal qui émerge déjà rue Ste-Catherine. Je signale leur apparition dès 1923. Nous y reviendrons bientôt. J'ai cité dans un des chapitres précédents la vingtaine de théâtres en opération; mais il y avait bien davantage encore de spectacles qui se donnaient dans les salles paroissiales et autres salles publiques où un nombre considérable d'amateurs, et, ceux-là, tous canadiens-français jouaient constamment et certains très sérieusement. Il y avait parmi les amateurs des talents aussi et souvent plus importants que chez certains professionnels. Je le signale à l'intention du lecteur, car, on ne s'expliquerait guère sitôt que la radio demandera pour les nombreux romans fleuves un nombre considérable d'artistes de différents âges qu'on ait pu les trouver du jour au lendemain. C'est que dès 1923 et bien avant, ces fameux amateurs qui allaient être du jour au lendemain des comédiens sensationnels, avaient fait un très long apprentissage dans la multitude de cercles dits: amateurs. Et, cela, n'était pas circonscrit à la région de Montréal. Il y avait à Québec, à Hull, à Trois-Rivières, en Beauce, à Chicoutimi, à Rimouski, bref, partout dans la province, une véritable pépinière de gens extrêmement doués que le public allait découvrir comme s'ils avaient poussé par génération spontanée. Les plus surpris de tous furent les comédiens professionnels eux-mêmes. Car beaucoup d'entre eux ignoraient qu'ils avaient des concurrents terriblement efficaces, disséminés un peu partout dans ce vaste pays. Chose plus curieuse encore, c'est que ces fameux amateurs comptaient dans leurs rangs une large représentation d'intellectuels. Non seulement, ils allaient s'affirmer comme comédiens aguerris; mais ils apporteraient à la corporation un élément qui la revaloriserait aux yeux de tous. Car, on ne doit pas se le cacher, il y avait parmi les acteurs professionnels canadiens des gens de bien grands talents naturels, mais par ailleurs quasiment analphabètes. Or, ces gens qui dès 1923 se produisaient dans les cercles d'amateurs avaient pour la plupart fait des études secondaires et beaucoup d'entre eux étaient soit: médecins, dentistes, pharmaciens, optométristes, oculistes, avocats, ingénieurs, architectes, notaires, économistes, comptables agréés, gérants de banque... bref, un éventail complet de ce que l'on appelle chez nous les "professionnels". Et ces gens-là, dès 1923, je me répète à dessein, jouaient déjà et depuis fort longtemps la comédie, le drame, l'opérette voire l'opéra. Il y avait aussi parmi eux de brillants musiciens. Certains n'auront fait que passer aux théâtres amateurs et

à la radio pour briller dans d'autres activités. Certains seront des personnages politiques de tout premier plan dans le pays. D'autres dirigeront de vastes entreprises. On sera très surpris d'apprendre quand je dirai leur nom, qu'ils furent à une certaine époque de leur vie, des acteurs. Nous avions dès 1923, un monde artistique parallèle avec toute une élite, alors que la plupart des comédiens professionnels ignoraient jusqu'à son existence. Les pépinières importantes étaient le Collège Ste-Marie et le Collège St-Laurent. Le Collège Ste-Marie avait dès 1920 produit: Henri Letondal qui y avait joué l'Aiglon. Oui, Henri Letondal fut le roi de Rome, alors qu'il avait seize ans à peine. Paul Guèvremont qui était du même âge qu'Henri était déjà friand de théâtre, ainsi que Louis-Philippe Hébert. Leurs aînés d'une dizaine d'années pour le moins sur les bancs d'un autre collège à St-Laurent tels: Claude-Henri Grignon et Louis Francoeur se chamaillaient déjà. Hector Charland... mais je renonce à vous les présenter, comme cela, à la va vite. On fera une rétrospective de ce qu'ils furent, quand ils seront les grandes vedettes qu'ils portaient déjà en eux et qui allaient s'imposer bientôt. Ovila Légaré, André Celmar, Claude Sutton, Carmel, Lorenzo Bariteau, Mercure, Louis Lapointe, André Montpetit, tous beaucoup plus jeunes, surtout ces deux derniers... Non, là, j'anticipe tant je voudrais qu'ils soient tous ensemble dès maintenant, alors qu'à quelques années près, ils étaient déjà là, tous ensemble, bien contemporains dont un tout petit jeune homme qui allait être très grand: Gratien Gélinas. Mais voyez-vous, chers lecteurs, tout ce que nous aurons à dire sur tant et tant de gens de si grand talent. Paul L'Anglais est, je le crois, aux Hautes Études Commerciales. Un Robert Choquette (...) écrit déjà des poèmes.

Une époque va naître qui sera d'une richesse inouïe. Un Roger Baulu est déjà là, bien jeune lui aussi. Yves Bourassa aussi, alors que celui qui sera son beau-père, Georges Landreau enseigne la géométrie descriptive à l'École Polytechnique, tout en se préparant à assumer la relève de son beau-père Eugène Lasalle car il enseigne déjà la diction au Conservatoire. Camilien Houde un ancien élève de la maison commence à faire beaucoup parler de lui. Ils ont des controverses époustouflantes avec Fred Barry deux copains de jeunesse. C'est à qui aura le plus d'esprit d'à-propos. Quand ils sont ensemble c'est un véritable feu d'artifice. J'ai parlé de Georges Landreau et d'Yves Bourassa... car... mais je ne sais pas si elle est née? La première fille de Georges Landreau s'appellera plus tard Nicole Germain. Albert Duquesne ignore tout à fait au moment où j'en suis qu'il épousera un jour Marthe Thiéry qui se révèle de plus en plus une comédienne exceptionnelle. Je voulais vous parler de tout cela dans ce premier volume. J'y renonce. Que voulez-vous? Il y a la famille Giroux. Lactence, le père qui à lui seul mériterait tout un volume, tant il était foudroyant de verve. Et toute la famille donc: Albert photographe comme le papa, mais beaucoup plus calme. Marie, Louise, Billy, Antoinette qui va remporter un succès éminent dans sa matinée de gala et nous fera honneur en France. Germaine d'une beauté saisissante à ses quinze

ans!!! Ah! chers lecteurs, je vous en promets de la vie, du mouvement, dans les prochains volumes. Il va sans dire que chaque génération qui poussera derrière tous ces êtres pourtant pleins de talent, d'ardeur à vivre et faisant leur métier ~~en mieux~~ et en plein enthousiasme, chaque génération nouvelle éteindra tout cela en disant qu'il ne s'est jamais rien fait avant elle. Mais cela est faux. Il s'est fait des choses et de grandes choses. Les grand-pères d'aujourd'hui avaient eu des spectacles du tonnerre. Vous ne marchez pas tous les jours sur les pieds dans le hall de Radio-Canada ou du Canal 10, comme ceux d'un Paderewsky, Rachmaninoff, Kreisler, Thibault, Cortot, Pablo Cazals, Galli Curci, La Pavlova, Caruso, Sarah Bernhardt, Cécile Sorel, De Féraudy, Albert Lambert, Georges Arliss et des Barrymore. On ne pond pas à Montréal tous les jours un Shakespeare dont on attend la succession depuis déjà quelques siècles et elle est encore ouverte. Vous verrez qu'entre 1923 et 1930, nous aurons ici des gens sensationnels et cela dans tous les domaines. Chaque fois qu'un talent vraiment valable se produit, il exerce la même fascination chez les jeunes que sur leurs aînés, car il nous bouleverse tous. Les jeunes sont plus aptes à l'accepter d'emblée ne serait-ce que pour se dégager de l'influence de leurs aînés; mais s'il y a valeur réelle, les vieux également s'inclinent. Je comprends les jeunes de toutes les générations. Ils m'ont malmené en leur temps et je ne leur en veux pas le moins du monde. Un Jacques Hébert au Quartier Latin, un Jean-Louis Roux, un Pierre Elliot Trudeau en leur vive jeunesse avaient pour leurs aînés des moeurs de cannibales. Un Pacifique Plante n'avait absolument rien de pacifique. Alban Flamand était beaucoup plus gentil, il n'a eu pour les autres la dent féroce que plus tard. J'avais connu déjà des pamphlétaires autrement virulents à Paris. Un Léon Bloy, un Léon Daudet, un Maurras ne faisaient guère quartier non plus à leurs aînés. Notre Lion du Nord Claude-Henri Grignon se faisait déjà les griffes et émule de Léon Bloy allait, lui aussi, terrasser à sa manière, dans ses fameux pamphlets, une foule de gens. Nous allons voir apparaître bientôt dans le monde des lettres une quantité de personnages exceptionnels. Roger Maillet à lui tout seul mériterait un volume. Ce personnage, si quelqu'un voulait en faire la biographie...? mais non! personne avant des années ne s'y risquera, pourtant Fernand Denis ou Lucien Thériault devraient bien s'y risquer quelque jour. Car, Roger Maillet, c'est quelque chose d'inimaginable. On ne peut pas inventer la vie d'un Roger Maillet. Asselin, Fournier, Francoeur, Harvey, Oh! j'en parlerai et abondamment... je ne dirai pas tout bien sûr... c'est un peu trop près de nous. Mais mon Dieu quel piment, ils mettaient dans notre vie de tous les jours ces grands gars-là. Un Claude-Henri Grignon, alors qu'il rédigeait à lui seul le **Clairon**; mais non... c'est encore trop tôt pour lui aussi. Des natures aussi riches doivent faire de longs stages, tout comme les vieux vins, avant qu'ils expriment tout l'arôme de leur cru. Ne croyez surtout pas vous les jeunes que les aînés dont je vous parle, en passant et sur lesquels je reviendrai, ne savaient pas autant que Mao Tsétoung se livrer à leur auto-critique. Une intelligence aussi vive que le professeur Roméo Boucher (un vieux et cher

copain) n'était pas très considérée par ses pairs, car il ne prenait pas "toute" la médecine au sérieux. Mais c'est précisément en cela que je le prenais, moi, pour un médecin sérieux. On trouve encore aujourd'hui en médecine comme en toute autre science en devenir des gens qui se prennent très au sérieux. Roméo Boucher ne tombait pas dans ce travers. Il avait une vision aiguë de la somme totale de son ignorance. Il m'était infiniment sympathique par là. Et Panneton donc! Oculiste. Homme de Lettres. **Trente arpents.** Une culture universelle. Non! Il n'y avait pas que des ignares en 1923. Loin de là. Je ne regrettais pas Montmartre ni le Quartier Latin. Les esprits originaux foisonnaient. Les controverses étaient vives, car chacun dans les discussions les plus âpres n'était en définitive qu'à la recherche de soi-même. Et cela était et demeurera toujours merveilleusement intéressant. Vous allez voir défiler au cours des prochains volumes une foule de gens qui vont chacun, dans leur discipline, nous apporter, un peu, et à leur manière, l'esprit du siècle.

VIE DE FAMILLE

Réalisé par Lucien Thériault et madame Georges Coulombe, ce radiroman est diffusé de 1938 à 1947 et connaît un vif succès. De facture mélodramatique, il met en scène des conflits psychologiques ainsi que des problèmes d'ordre affectif. Il tente, mais prudemment, d'ouvrir des brèches dans l'idéologie dominante.

Même si ce radiroman dure plusieurs années, comme la plupart des feuilletons de l'époque, Henry Deyglun sait éviter l'incohérence. Il suit un plan très précis et découpe l'intrigue en cycles. Ceci lui permet de planifier ses saisons et de prévoir avec exactitude le déroulement du dernier épisode.

Les cycles développent des intrigues qui deviendront à leur tour des intrigues principales. L'auteur en tire facilement neuf pièces qu'il présente à Montréal et en tournée lorsque **Vie de famille** fait relâche ou commence un nouveau cycle.

Les extraits sont tirés du premier cycle intitulé "Yvette".

Jeudi, le 30 mars 1939 RADIO-CANADA 10 heures A.M.

VIE DE FAMILLE

Réalisateur	Henry Deyglun
Ing. Bruiteur	Daemens
Lectrice	Mademoiselle Barthe
Yvette	Suzanne Clairval
Monseigneur Guibord	Pierre Durand
André	Paul Gury LeGouriadec

114ème Chapitre.

THEME UP FADE OUT FLIC

Mademoiselle Barthe.- Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs: Radio-Canada vous présente un nouveau chapitre du grand Radio Roman *Vie de famille* de Henry Deyglun.

THEME UP FADE OUT FLIC

Mademoiselle Barthe.- Ce jour-là, le docteur André Beaufort se fit recevoir par Monseigneur Guibord.

Monseigneur Guibord.- Bonjour, docteur!

André.- Mes respects, Monseigneur.

Monseigneur.- Asseyez-vous, mon bon ami. Que puis-je faire pour vous être agréable?

André.- Je viens vous consulter, Monseigneur, au sujet de ma patiente.

Monseigneur.- Comment! vous, un psychiatre, vous avez recours à un prêtre? N'êtes-vous pas le médecin des âmes?

André.- Si! Monseigneur.

Monseigneur.- Mais alors, mon bon ami, nous faisons double emploi!

André.- Non, Monseigneur. Les âmes ont tant d'aspirations diverses qu'on ne sera jamais assez pour sauver celles qui sont en détresse. Au reste, le cas d'Yvette n'est pas facile à traiter.

Monseigneur.- Je vois, vous avez recours à ma collaboration.

André.- Oui, Monseigneur.

Monseigneur.- Je suis au courant des travaux des psychiatres et j'ai lu de nombreux ouvrages de psychanalyse avec intérêt. Je sais la force des instincts et leur influence sur la vie spirituelle. Je déplore que vos confrères restreignent de plus en plus notre compétence sur la santé de l'âme.

André.- Certains de mes confrères reviennent à vous. Ils en furent éloignés au temps où l'Église contestait notre science. Aujourd'hui, il n'en est plus ainsi. Pie XI a donné un coup de barre vers les sciences les plus récentes. Mais, ceci, nous éloigne du but de ma visite. Monseigneur, il s'agit de sauver

une âme, âme qui a connu l'influence religieuse et qui s'en est détachée. Je ne vois pas de mieux possible pour elle, sans la ramener à vous, ce qui ne sera pas facile.

Monseigneur.- Je connais madame Édouard Richard, je sais le peu d'emprise que l'on a sur elle.

André.- Hélas! Elle est de plus en plus égarée. Il y aurait bien une solution: La faire interner! La faire traiter dans une maison de santé. Mais avant d'en arriver là, je veux épuiser tous les autres moyens. Madame Richard n'est pas inintelligente. Il suffirait que l'on puisse avoir de l'influence sur son esprit, pour la ramener à une vie normale.

Monseigneur.- Depuis que vous la traitez, vous n'avez pas réussi à lui imposer votre volonté?

André.- Non, Monseigneur, je ne suis arrivé qu'à me faire aimer d'elle! Elle est amoureuse de son médecin. C'est une complication que je ne prévoyais pas. Mon influence s'en trouve amoindrie, bien entendu! J'ai pensé à venir vous voir, Monseigneur, car j'ai la plus vive admiration pour votre brillante intelligence, pour votre clairvoyance et votre piété. Vous seul, pourriez, je crois, la sauver.

Monseigneur.- J'ai eu plusieurs entretiens avec madame Richard, mon influence sur elle, est à peu près nulle!

André.- Je pourrais vous renseigner sur ses tendances. Ce n'est pas une malade qu'il faut mésestimer. Elle ne manque pas d'intelligence, elle n'a, par contre, aucun sens de ses responsabilités, elle est totalement désaxée. Elle appelle: préjugés, les lois les plus sages de la morale sociale et religieuse. Elle a eu, vers les quinze ans, des troubles physiques plus importants que ceux des jeunes filles du même âge. Elle s'est senti un besoin d'indépendance. Ne trouvant pas à satisfaire ses tendances, dans l'ordre d'idées que vous voyez, elle a jeté son dévolu sur la lecture. Elle a lu toutes sortes d'ouvrages, qui ont eu une influence néfaste sur son orientation morale. Elle n'était pas préparée aux diverses lectures qu'elle a abordées de front. Elle s'est créé une personnalité de bas-bleu de campagne, y ajoutant toutes sortes d'outrances dans le langage et la toilette. Se sentant, ou plutôt se croyant plus instruite que les femmes qu'elle avait l'occasion de rencontrer, elle a voulu éblouir son monde. N'y réussissant que trop bien, elle a continué d'étonner. Elle s'est lancée dans toutes sortes d'intrigues, dans le seul but d'épater ses amies. Voyez, Monseigneur, son histoire, dans un autre ordre d'idée, est celle du héros, qui dès le jeune âge, jouit de l'admiration de ses camarades et qui osera de plus en plus pour garder cette admiration qui devient pour lui, un besoin.

C'est l'histoire du jeune voyou, à qui son premier coup d'audace, réussit, et qui poursuit ses méfaits jusqu'à la potence.

Monseigneur.- Je vois! je vois!... Mais, pourquoi dites-vous qu'elle ne manque pas d'intelligence?... Sa conduite n'a rien de raisonnable et ne commande pas l'admiration. Elle ne mérite pas qu'on la dise intelligente.

André.- Oh! mais, c'est qu'elle a un véritable génie de l'intrigue, basé sur un gros bon sens atavique. Son caractère présente toutes sortes de complexes d'infériorités et de supériorités. Elle est loin d'être sotté. Elle a fait une synthèse de toutes ses lectures, et elle est arrivée à se créer une sorte de critérium qui lui est spécial. Elle part des principes que les connaissances actuelles ne sont qu'un atome de lumière dont les rayons se perdent dans un vaste univers de ténèbres. Elle met tout en doute! prétend que les activités n'en ont aucune ou que celles qu'elles ont, sont usurpées. Elle vous parle des écoles philosophiques d'Elée et d'Ionie, de leur influence sur la théologie, comme le ferait un savant humaniste. On n'a pas toujours présentes à l'esprit, les théories imprévues qu'elle nous sert et elle jouit du trouble qu'elle jette en nous, par la vertu de sa mémoire prodigieuse. C'est un peu parce que je suis à bout d'arguments, que je fais appel, Monseigneur, à votre haute culture.

Monseigneur.- Je ne voudrais pas me dérober, mon bon ami, mais je vous avoue en toute franchise, que ce genre de maladie mentale échappe à ma compétence. Je ne vois pas ce qu'une savante controverse donnerait comme résultat. La foi est une grâce. Heureux ceux qui ont eu la faveur d'en être dotés! Pour les autres, pour les raisonneurs, les philosophes, qui emploient toutes les ressources de leur esprit à lutter contre les vérités de l'Écriture, il n'y a pour eux, de salut possible, qu'à la suite d'un grand bouleversement moral qui ne se produit généralement, que pendant une grave maladie, ou à la suite d'un accident. La, alors nous exerçons une emprise. L'individu se raccroche aux vérités essentielles de notre religion, parce que dans sa détresse, il se rend compte de l'inutilité des plus savantes spéculations, par le peu de réconfort moral qu'il y trouve. Lorsque ces types originaux, sont en excellente santé physique, ils sont inabordables. Cela ne nous surprend pas du tout. Notre Seigneur a dit: Heureux les simples d'esprit! De mauvais plaisants ont donné un sens péjoratif à ces paroles. Par simples, nous entendons la clairvoyance sans complications, sans errements, sans égarement de l'esprit.

André.- Mais voilà, Monseigneur, ce qu'il faut dire à notre malade. Les ténèbres qu'elle essaie de percer, par de subtils raisonnements... les inconnus qu'elle veut expliquer, et auxquels elle n'a pas plus accès que les savants, se trouveront ordonnés par les secours de votre orientation spirituelle. Vous seul, Monseigneur, pouvez exercer une influence favorable sur son esprit! Vous seul, pouvez la sauver en la rééduquant. Ah! si vous pouviez la préparer à un

pèlerinage. La psychose qu'elle présente, trouverait sa guérison dans les ressources de la Foi. Autrefois, des prêtres exerçaient une influence souveraine dans l'esprit de leurs fidèles. On a vu des possédés, guéris par l'intervention d'un prêtre qui exorcisait les démons. Yvette est une possédée! Vous me suivez bien, Monseigneur, je fragmente... pour ne pas m'étendre sur ce délicat sujet. Ce qui compte, est le résultat. À côté de la Basilique de Lourdes, il y a un institut médical qui constate les guérisons. Je ne demande qu'à constater la guérison d'Yvette.

Monseigneur.- Et une fois cette guérison constatée, vous ferez comme vos confrères... n'ayant pu l'obtenir par votre science, vous l'expliquerez scientifiquement.

André.- Je suis beaucoup plus près de vous, Monseigneur que vous ne le supposez. Je suis encore un fervent catholique et quand je ne trouve plus dans ma science, les ressources nécessaires, je viens à vous, sans détours.

Monseigneur (souriant).- Vous ne pensez jamais à y venir avant?

André.- La science n'est pas à dédaigner, Monseigneur, Pasteur faisait de longues prières et appelait sur lui, les grâces Providentielles, pour lui permettre de découvrir ce qui pourrait soulager les grands maux de l'humanité. Je ne suis pas de ceux qui, forts de leur science, ont l'air d'oublier les secours de la religion. Je suis même fort heureux de voir, qu'en notre siècle de progrès scientifiques, il y ait un rapprochement marqué entre l'Église et les savants. Espérons que cette collaboration bienfaisante se continuera. - Sur un autre plan, et en ce qui concerne madame Richard, j'espère que notre collaboration aura un heureux résultat!

Monseigneur.- Je le souhaite de tout mon coeur, et j'irai voir votre patiente dès aujourd'hui.

André.- Merci Monseigneur!

MUSIQUE.

Mademoiselle Barthe.- Le docteur André Beaufort se présente chez Yvette.

Yvette.- Ah! c'est vous, André. Vous me surprenez dans mes préparatifs de départ.

André.- Vous vous êtes décidée à partir en croisière?

Yvette.- Croisière... Jean Bart eût dit: en guerre de course! Si vous entendez croisière: guerre de course, c'est bien à la guerre de croisière que je me prépare.

André.- Yvette écoutez-moi!

Yvette.- Je suis tout ouïe !..

André (sincère).- J'ai beaucoup d'affection pour vous. Je vous comprends, je sais que vous êtes en partie, irresponsable de tous vos actes irréfléchis; c'est la raison majeure de l'intérêt que je vous porte. Yvette, j'ai eu des faiblesses pour vous!..

Yvette.- Je me demande de quel ordre, furent ces faiblesses... je ne m'en suis pas encore rendu compte.

André.- Comprenez-moi à demi-mot. Yvette, il ne faut pas que vous partiez, je veux tenter un rapprochement entre votre mari et vous.

Yvette.- C'est tout à fait impossible! Je ne l'ai jamais aimé, j'ai eu pour lui de l'affection, une certaine attirance, mais jamais de l'amour. Aujourd'hui, je n'ai plus la moindre affection pour lui et pas le plus petit soupçon d'attirance. Alors, vous pouvez faire votre deuil, de vos projets de rapprochement. Je quitte la maison pour lui livrer la guerre!

André.- Mais, dans quel but? Il vous propose de l'argent, une pension, enfin tout ce que vous lui réclamez!...

Yvette.- Mais, il n'a pas été puni pour le mal qu'il m'a fait!

André.- Vous voilà encore partie sur une pente dangereuse, Yvette, je fais appel à ce qui vous reste de bon sens: ne quittez pas cette maison! En la quittant, vous courez à l'abîme.

Yvette.- Suivez-moi! Vous me montrerez la route que je dois suivre. De toute façon, je pars!

André.- Vous ne partirez pas!

Yvette.- C'est ce que nous verrons!

André.- J'ai pris sur moi, la responsabilité de vos actes, je ne vous laisserai pas partir.

Yvette.- Et pourtant, cette fois, c'est vous qui êtes la cause de ce départ.

André.- Je n'y suis pour rien. Je n'ai jamais été coupable de la plus petite incorrection.

Yvette.- C'est parce que vous êtes peut-être, trop correct, que je m'en vais ailleurs.

André.- Vous êtes insensée!... Yvette, je vous certifie que vous ne sortirez de cette maison, que pour entrer à Saint-Jean-de-Dieu. J'ai épuisé tous les moyens de conciliation, j'ai obtenu de votre mari ce que vous désiriez... Vous voulez davantage, c'est-à-dire que vous lui voulez du mal. Eh bien ! ce mal, vous ne le commettrez pas. C'est net!

Yvette.- Pas autant que vous le supposez.

André.- Ce matin, j'ai tenté un dernier effort, je suis allé pour vous voir Monseigneur Guibord.

Yvette.- Pour moi!

André.- Monseigneur Guibord m'a accompagné jusqu'ici. Il vient se joindre à moi, pour tenter de vous ramener vers une vie plus normale. Vous voyez bien que je tente l'impossible pour ne pas vous faire interner.

Yvette.- Monseigneur Guibord va venir ici?

André.- Il est ici.

Yvette.- Il en sera pour son déplacement!... Ou plutôt... non... je veux lui parler, à Monseigneur Guibord. Vous avez eu une bonne idée, André, oui! oui! une excellente idée. Où est-il?

André.- Il me suit... il est ici à votre porte, dans la pièce qui précède ce boudoir.

Yvette.- Faites-le entrer!

PORTE.

André.- Madame Richard est prête à vous recevoir, Monseigneur.

Monseigneur.- Bonjour madame!

Yvette.- Bonjour Monseigneur! Je suis heureuse que le docteur André Beaufort ait fait appel à votre sagesse. Vous avez eu la bonté de donner d'excellents conseils à mon père, lors de son séjour en ville, je n'oublie pas tout ce que je vous dois. Sur le point de quitter cette maison, j'ai moi aussi, des aveux à vous faire.

Monseigneur.- Je suis prêt à vous entendre, Madame.

Yvette (calme).- Je vous remercie. Veuillez avoir la bonté, docteur, d'appeler mon mari, sa fille et Jacques. La conversation que je vais avoir avec Monseigneur va nous conduire à un dénouement que pas un de vous, ne prévoit, j'en suis certaine. Mais ce sera une très bonne nouvelle pour toute la famille Richard. Autant que ceux qui sont ici soient au courant. Ayez donc la complaisance d'aller les chercher.

André.- Soit! j'y vais à l'instant. Je reviens dans quelques minutes.

Yvette.- Ce que j'ai à dire à Monseigneur Guibord, n'est pas très long... je vous attends avec la famille.

André.- Entendu!

PORTE.

Monseigneur.- Je vous écoute, Madame.

Yvette.- Monseigneur, je suis une créature impossible, qui a pestiféré toute une honnête famille. C'est du moins, votre opinion et celle des doctes Richards petits ou grands. La contagion a assez duré. D'autant plus que si je suis un porteur de germes morbides, j'ai été tancée d'importance... on m'a brutalisée, à demi étranglée... Bref! c'est un régime dont j'ai soupé. Eux en ont assez de moi, et moi plus qu'assez d'eux... Mais, qu'est-ce que vous faites, Monseigneur?...

Monseigneur.- Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit...

Yvette.- Pourquoi me montrez-vous ce crucifix?

Monseigneur.- Pour voir, si en présence de cette croix, vous oserez poursuivre sur ce ton, vos déclarations saugrenues.

MUSIQUE.

Mademoiselle Barthe.- À demain, chers auditeurs, pour un nouveau chapitre du grand Radio Roman **Vie de Famille** dû à la plume de Henry Deyglun et réalisé par l'auteur en collaboration avec Lucien Thériault.

VIE DE FAMILLE

Réalisateur	Henry Deyglun
Ing. Bruiteur	Daemens
Lectrice	Mademoiselle Barthe
Yvette	Suzanne Clairval
Monique	Mimi D'Estée
Monseigneur Guibord	Pierre Durand
Edouard	Raoul Léry
Jacques	Jacques Auger
André	Paul Gury Le Gouriadec.

117ème Chapitre.

THEME UP FADE OUT FLIC.

Mademoiselle Barthe.- Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs: Radio-Canada vous présente un nouveau chapitre du grand Radio Roman **Vie de Famille** de Henry Deyglun.

THEME UP FADE OUT FLIC

Mademoiselle Barthe.- Nous reprenons notre intrigue au point où nous l'avions laissée.

Monseigneur Guibord, voyant Yvette entraînée dans une tirade saugrenue, lui présente un crucifix. Le geste de ce digne prélat, si inattendu, si peu en rapport avec ce que lui dit Yvette, cause chez cette dernière, un vif étonnement. Yvette est interloquée, elle balbutie:

Yvette.- C'est... c'est... de l'intimidation!

Monseigneur.- Non, Madame. Notre Seigneur, sur cette croix, symbolise la douleur humaine contre laquelle il a lutté, pour racheter les péchés des hommes. Vous voulez semer autour de vous, la souffrance et la douleur. En vous montrant cette croix, je vous rappelle tout ce qu'elle exprime de divin de noble et de grand. Je vous rappelle que le Juste peut être mis en croix, par la méchanceté, l'incompréhension et la malveillance, que vous, Madame, vous symbolisez. - Réfléchissez, Madame! Songez que Notre Seigneur, dont l'indulgence était pourtant si grande, eut des paroles de malédiction à l'égard des méchants qui ne voulaient rien entendre. Souvenez-vous, Madame, qu'après avoir souffert toutes sortes d'injures, de menaces et de coups, Notre Seigneur, s'adressant à ses bourreaux a dit: "Vous irez errant par le monde jusqu'à la consommation des siècles". Si vous poursuivez vos intrigues, si vous jetez le désarroi et la détresse dans le coeur de vos proches, vous irez, Madame, errant par le monde jusqu'au terme de vos jours.

Yvette.- Oui! oui, mais Notre Seigneur a dit aussi, au moment où on lui perçait le coeur: "O mon Père, pardonnez-leur..."

Monseigneur.- ...Car ils ne savent ce qu'ils font!" Mais, vous Madame, vous savez trop bien ce que vous faites. Ce crucifix vous rappelle à la réalité des choses, puisque brusquement vous avez cessé, en le voyant, votre discours irréfléchi. - Vous fûtes élevée dans les principes de notre sainte Religion, et vous savez tous les châtiments que vous aurez à encourir, si vous décidez de suivre la route du mal. - Choisissez, Madame... Que votre libre arbitre décide. Vous avez vu cette croix, qui vous a rappelé brusquement, votre enfance et les leçons de morale religieuse, que vous faisiez vos directeurs de conscience, je n'insiste plus... je dérobe à vos yeux, cette croix. Méditez, Madame, avant d'agir! Je me retire.

Yvette (un temps).- Monseigneur!

Monseigneur.- Madame?

Yvette.- On vous a trompé, on m'a calomniée! Moi aussi, dans cette maison, j'ai gravi un calvaire. Si je suis restée interdite en voyant votre crucifix... ce n'est pas qu'il me rappelait mes fautes... Non! ce n'est pas cela. C'est que votre geste a rompu brusquement l'automatisme de la conversation; c'est très fort de votre part! Très psychologique, je le reconnais. Tout le monde resterait interdit, en voyant un prêtre dans un salon, brandir une croix au milieu de la conversation générale. Il y aurait arrêt!... Tout le monde serait confondu, vous le premier, Mgr... Serait-ce prouvé que tous les interlocuteurs seraient des damnés? Non! Pas plus que je ne suis une damnée.- On vous appelle, Monseigneur, en grand renfort pour me livrer la guerre. Et si l'on vous

appelle, c'est qu'on me déteste, que l'on m'en veut et qu'on veut se débarrasser de moi, après m'avoir blessée, meurtrie !...

Monseigneur.- Je n'écouterai pas plus longtemps...

Yvette.- Vous écoutez bien mes ennemis. Qui n'entend qu'une cloche, n'entend qu'un son. En vous dérochant à mes explications, vous n'êtes plus un juge. Un juge entend les deux parties. Si vous ne voulez pas m'entendre, vous me condamnez sous de simples présomptions. Je n'ai pas tous les torts, dans cette affaire. Il faut que je le dise, il faut que vous le sachiez! Je ne me laisserai pas condamner sans me défendre. En me montrant Jésus en croix, vous m'avez montré un Juste, crucifié. Mais à qui l'identifiez-vous, ce Juste? À mon mari?... Quand Notre Seigneur a-t-il brutalisé ses disciples?... A-t-il étranglé Pierre, qui L'a renié trois fois? Non! Judas Iscariote n'a même pas eu, de la bouche de Notre Seigneur, l'anathème qu'il méritait. Mais ici, dans cette maison, on ne m'a pas ménagé les anathèmes, on les a accompagnés de coups, de meurtrissures et même de crime dans ma chair. J'ai eu des torts, soit! Mais ceux qui m'ont brutalisée, n'en ont-ils pas eu aussi? Qu'ils viennent ici, me prouver que j'ai tous les torts, qu'ils exposent leurs griefs et vous verrez à quel point, ils ont appelé ma vengeance. Je ne suis pas une Sainte, soit! Mais, je n'ai pas tous les torts, et je ne veux pas être leur victime!

Monseigneur.- Vous savez, mieux que personne, que vous avez provoqué toutes les violences que l'on vous fit. Je ne me laisserai pas entraîner dans une controverse savante, où se heurteraient votre imagination et la mienne. Je ne suis pas un psychiatre, moi, je suis un prêtre, et c'est à ce titre que je m'adresse à vous: à votre âme! Malade ou non, vous savez pertinemment les péchés que vous avez commis, et les conséquences qu'ils eurent. Faites un examen de conscience, un examen sincère et vous reconnaîtrez vos torts. Vous les reconnaîtrez vous-même. - Mais, vous avez peur de descendre en vous. Vous avez peur de vous confesser à vous-même, vos fautes. Lancée vers le mal, vous ne voulez plus vous arrêter.

Yvette (au comble de la colère).- Je ne suis responsable de rien!... et c'est ceux qui m'entourent, qui m'ont fait souffrir! J'en ai assez! J'en ai par-dessus la tête! Je veux le crier, je veux le leur dire et je veux les fuir à jamais!

Monseigneur.- Madame!...

Yvette.- Inutile, Monseigneur, de vouloir m'arrêter. Il y a en moi, en ce moment, une force qui me pousse à l'action. Rien ne saurait me retenir!...

PORTE

Édouard!... Jacques!... Monique!... André!... Venez! venez tous!

Monseigneur.- Madame, je vous en supplie!... Vous courez à l'abîme.

Yvette.- L'abîme, peut-être! Ce sont les gens bien-pensants qui m'y auront poussée alors!

Monseigneur.- Vous regretterez ces paroles, Madame.

Yvette.- Entrez! entrez tous!... Aérons un peu ce boudoir, où l'on me garde prisonnière. (ouvrant la fenêtre) J'ouvre cette fenêtre pour que l'air et la lumière entrent librement, aussi librement que je vais pouvoir, enfin, m'exprimer!...

André (brutalement).- Taisez-vous! Cette femme est en crise, voyez ses yeux, elle est folle!

Yvette.- N'ayez pas peur, André, je sais que je suis folle - et je sais aussi qui m'a rendue folle! Je vais le dire, je vais le crier!...

Jacques.- Calmez-vous, Madame, je vous en supplie!...

Monique.- Papa! j'ai peur!

Yvette.- Inutile d'avoir peur. Je suis folle! André a raison, je suis folle! - Papa avait raison, j'étais folle! Je vous ai, tous, fait souffrir, vous êtes tous des Saints et vous aurez gagné, par moi, votre paradis! (elle a un rire de démente.) Votre paradis! André, appelez l'ambulance!

Edouard.- C'est déjà fait!

Yvette.- Tant mieux! tant mieux!

Edouard.- Cette fois, nous gardons cette porte, et vous ne sortirez de cette maison, que pour entrer à l'hôpital.

Yvette (affreusement nerveuse).- J'y consens avec joie. Je ne vous demande plus qu'une dernière grâce; c'est de m'entendre, d'entendre la folle, avant qu'elle quitte le monde des sages.

André.- L'ambulance arrive!

Yvette.- De l'air!... de l'air!... Le sang m'afflue à la tête!...

André.- Ce n'est rien!... (bas) Gardons cette porte, pour qu'elle ne puisse fuir!

Yvette.- Je ne fuirai pas, n'ayez pas peur, je resterai, je me livre! Je me livre entièrement, on n'aura pas besoin, cette fois, de me faire violence, j'irai aux infirmiers de moi-même. Vous êtes contents, vous êtes satisfaits? J'attends l'ambulance! Monseigneur, a eu le geste qu'il fallait. Il m'a présenté la croix. Ma vie est une croix!... Je suis folle!... Je ne le savais pas... je l'ai compris, je suis folle! Mais vous, qui êtes sains d'esprit, pourquoi ne l'avez-vous pas senti et vu plus tôt? Pourquoi, Édouard, as-tu détruit en moi ce qui m'eût peut-être délivré des malins esprits qui me possèdent?... Je suis folle!... Est-ce ma faute?

Monique.- Calmez-vous, je vous en supplie!...

Yvette.- Ne t'ai-je pas aimée, toi qui me détestais?... Je t'ai aimée sincèrement. Oh! pas longtemps! Quelques jours à peine. J'allais près de ton lit, j'avais pitié de toi, je n'étais plus folle. - Je te regardais dormir et je pensais que je verrais peut-être, un jour, ma petite fille, dormir paisiblement, comme tu le faisais. J'étais angoissée en voyant le cerne bleu de tes yeux, qu'à ce moment j'adorais, et que j'ai tant haï quand ce qui me faisait t'aimer, fut mort en moi.

Monique.- Madame!... Madame!... Ayez pitié de nous, de mon père qui souffre!...

Yvette.- J'étais folle! Il n'y avait qu'une lueur d'instinct maternel qui me rendait, en te voyant, raisonnable. Mon esprit n'était pas dirigé par moi, mais par toutes les forces mystérieuses qui me poussaient à déchaîner les drames. J'ai pris les mains de Jacques, je savais qu'Édouard me voyait, je voulais voir ce qu'il ferait. - J'avais soif d'inconnu!- Soif, d'apprendre et de sentir les conséquences de mes gestes. Édouard m'a battue... détruisant en moi, le peu de raison que mon instinct maternel avait éveillé en mon esprit. Je suis folle!... En ce moment, pourtant, je vois avec une lucidité qui m'effraie, tous les actes que j'ai commis. Ils défilent sur l'écran de ma pensée, avec netteté, avec limpidité; mon Dieu, que j'étais folle!

André (à Monseigneur).- C'est vrai! En ce moment, elle a une extraordinaire lucidité.

Yvette (comme hallucinée).- Folie! Folie!... D'où nous viens-tu?... Les Arabes vénèrent les fous. Ont-ils tort, ont-ils raison, on ne sait pas!... On ne sait plus!... La raison tient à quoi?... À rien, à presque rien, à un fragile équilibre que quelques verres d'alcool renversent... Folie!... C'est une multitude

d'instincts, qui freinés à jeun, roulent libres, dans l'ivresse... Ivresse, délire de la raison. L'homme ivre est poussé vers le gouffre, vers l'inconnu où sa curiosité l'appelle!... Que l'inconnu est tentant! L'homme ivre et le fou sont aspirés par l'inconnu!... La folie vous guette, vous qui m'écoutez, vous serez peut-être fous à votre tour. Édouard a été fou quand j'étais sage! - À l'Hôtel de New York, ici, avec Diégo. - Il était ivre, il était fou! Monseigneur, m'a montré la croix, j'ai voulu m'en défendre, j'ai compris ma folie!...

Jacques (bas).- André, cette femme ne s'appartient plus, fais quelque chose!

André.- Il n'y a rien à faire. Si nous n'étions pas là elle parlerait pour elle seule!

Yvette.- C'est parce que mon sang bat trop fort, parce que mes cellules n'ont pas la même ordonnance que les vôtres, que je suis folle. Qu'y puis-je? Pouvez-vous quelque chose pour les myriades de milliards de cellules que vous ignorez, et que cependant, vous portez en vous? J'ai le délire de la logique!... En ce moment, j'y vais lumineusement je suis folle! Ce qui m'a rendu folle, c'est l'inconnu qui m'entourait. Vous tous, qui êtes ici dans cette pièce, vous ne vous connaissez pas, vous ne savez pas ce que vous êtes, vous vous surprenez vous-mêmes, tous les jours. "Pourquoi j'ai dit ça?... Pourquoi j'ai fait ça?... Pourquoi j'ai pensé à ça?... Pourquoi, sous l'emprise de la colère, dans ma pensée, j'ai tué cet homme?..." Pourquoi m'as-tu tuée, dans ta pensée, Édouard? Tu m'as assassinée vingt fois, et cependant, tu n'es pas fou. - Moi, je suis folle! - À l'hôpital, je vais écrire le livre de la Sagesse des fous, que les gens raisonnables comprendront, car ils portent tous, la folie en eux. Je suis folle! J'ai essayé sur tout, des raisonnements subtils, et en raisonnant bien, en m'attirant l'attention des gens sages, j'étais folle!... Je suis folle et je ne comprends pas pourquoi! Ou plutôt, c'est en voulant comprendre le pourquoi de tout, que je suis devenue folle!

Monseigneur (persuasif).- Faites appel à votre foi, que la grâce du ciel descende en votre esprit. Je vous montre une seconde fois, cette croix, c'est un appel lointain du passé, qui vous tenait en équilibre.

Yvette.- Je vois la croix, je vois ma jeunesse... je vois tout! tout ce que j'ai commis... (délire) Je suis folle! c'est vrai, je suis folle! Cachez à ma vue, cette croix!

BRUIT D'AMBULANCE QUI ARRIVE.

Voilà l'ambulance, la délivrance! Je vous quitte, je vais à eux, mais puisque je suis folle, que me feront les gens sages en me gardant?... Rien!... rien!... Ils ne

peuvent rien me faire!... Je dis adieu aux gens sages à tous! Je vais vers ce qui m'a toujours attirée, qui me tue! Je vais vers l'inconnu... Adieu!

Tous (dans un grand cri).- Yvette!...

Édouard.- Yvette!... Yvette!...

André.- Ramassez cette femme, je descends!...

Jacques.- Monique! Monique, je vous en supplie, ne regardez pas!

Édouard.- Elle s'est jetée par la fenêtre!... Yvette!... Yvette!... **André!...**
André, est-elle morte?... Est-elle morte?

Monique.- Est-elle morte?... Est-elle morte, papa?... Papa!...

Édouard.- Monseigneur est auprès d'elle avec André, il la relève... les infirmiers la ramassent... André! André, s'est-elle tuée?... S'est-elle tuée?... Mais, répondez! Répondez donc!...

André.- Non!... Non, elle vivra!... Elle vivra.. infirme!

Édouard.- Mon Dieu!... Mon Dieu!... que tout cela est lamentable!... lamentable!...

Jacques.- Et c'est peut-être son salut!

MUSIQUE.

Mademoiselle Barthe.- Le docteur André Beaufort ne prévoyait pas la gravité de la crise subite d'Yvette. Aussi avait-il appelé l'ambulance d'une clinique privée. André pensait qu'une séance d'hydrothérapie, serait suffisante pour apaiser les nerfs d'Yvette... Tout le monde fut surpris du dénouement inattendu de cette scène dramatique. Yvette, au moment où on s'y attendait le moins, avait sauté par la fenêtre. Elle tomba du deuxième étage sur le ciment. Elle fut transportée à la clinique privée.

MUSIQUE.

Monseigneur, Édouard, Jacques et Monique, anxieux, sont arrivés peu après l'ambulance à la clinique. Ils attendent depuis une heure, les décisions des médecins, qui pour l'instant, sont auprès de la malade. Le docteur André Beaufort entre enfin dans la pièce:

Tous.- Alors?...

André (très affecté).- Elle vivra! C'est très grave, cependant! Double fracture des deux jambes. Elle a également quelque chose au bassin. Les Rayons X nous renseigneront mieux sur l'aspect exact des fractures. Nous saurons, dans quelques jours, à quoi nous en tenir. Je crois, qu'elle restera estropiée. Ah! si j'avais pu prévoir un tel dénouement!... Je vous demande pardon, monsieur Richard, j'aurais dû la faire interner, lors de sa dernière crise. Je n'aurais pas aujourd'hui, la responsabilité de cet horrible accident.

Monseigneur.- Vous avez fait pour le mieux, mon bon ami. Personne ne pouvait prévenir ce geste de malade, personne! Et qui sait?... Les desseins de la Providence, sont impénétrables!... Qui sait si cet accident, n'amènera pas chez elle, le retour de Foi que nous lui souhaitions. Elle deviendrait alors, raisonnable - et qui sait, si plus tard, monsieur Richard, elle ne ferait pas le bonheur de vos vieux jours?

Édouard.- Si elle était infirme, et qu'elle soit enfin sage et sensée... mais, il n'y a rien de trop que je ne pourrais faire pour elle, rien!

Monique.- Est-ce qu'elle est en état de recevoir quelqu'un?

André.- Je crois qu'elle pourrait vous reconnaître.

Monique.- Papa!... Papa... Elle doit beaucoup souffrir, tu sais... Si tu allais la voir!..

Édouard.- Oui! Monique, tu as raison, mon enfant... Viens avec moi, allons-y tous les deux, veux-tu?

Monique.- Oui, papa!

MUSIQUE.

Mademoiselle Barthe.- À demain, chers auditeurs, pour un nouveau chapitre du grand Radio Roman **Vie de Famille** dû à la plume de Henry Deyglun et réalisé par l'auteur en collaboration avec Lucien Thériault.

LES SECRETS DU DOCTEUR MOHRANGES

Cette série est construite sur le même principe que **Vie de famille**. Plusieurs cycles s'emboîtent les uns dans les autres tout en conservant une existence autonome. Cependant l'attention se concentre ici sur un personnage, celui du docteur. Ce dernier raconte les souvenirs de ses années de pratique. Il insiste sur les incidents qui ont bouleversé la vie de plusieurs patients.

Nous en offrons le premier chapitre. Celui-ci illustre comment Deyglun amorce son intrigue et présente ses personnages afin de capter immédiatement l'intérêt des auditeurs.

Le 3 octobre, 1940. RADIO- CANADA Ironized Yeast.

LES SECRETS DU DOCTEUR MOHRANGES

1er Chapitre

THEME UP FADE OUT FLIC

Le lecteur.- Les fabricants d'Ironized Yeast présentent: **les Secrets du docteur Mohranges.**

THEME UP FADE OUT FLIC

Le lecteur.- Mesdames et Messieurs, dans tous les quartiers, dans tous les villages, il existe un DOCTEUR MOHRANGES - un médecin qu'on apprend à connaître, à respecter, à aimer, parce qu'il semble comprendre nos problèmes, apprécier nos situations, parce qu'il sympathise avec nos idéals et nos ambitions... Mais ce qui est extraordinaire, c'est que, dans la plupart des cas, ce médecin-là, on ne le connaît qu'en surface... Quelle est sa véritable histoire, quel est son passé, que sera son avenir? C'est ce que vous racontera

dans quelques instants un homme que nous aimons, un acteur que nous admirons tous, et qui vous dévoilera, sous les auspices des fabricants D'IRONIZED YEAST -LES SECRETS DU DOCTEUR MOHRANGES:

Barry.- Parfaitement, Jacques, mais je veux également, Mesdames et Messieurs, que vous entendiez, au cours de cette série de programmes, la façon dont IRONIZED YEAST a aidé des centaines d'hommes et de femmes à obtenir un nouvel embonpoint, un regain de force et une nouvelle joie de vivre!

THEME UP FADE OUT FLIC

Le lecteur.- Et maintenant, Monsieur Barry, voulez-vous nous relater les SECRETS DU DOCTEUR MOHRANGES?

Barry.- Voilà - L'histoire que je vais vous conter de semaine en semaine tous les jeudis soirs, est une histoire véridique, celle d'un de mes anciens camarades d'école et de collège, un homme qui avait connu la célébrité à Montréal, mais qui, un beau jour, il y a un mois de cela, décida d'aller s'installer à Fougères, un petit village du Nord de Québec. Inutile de vous dire qu'en voyant, sur leur unique trottoir de bois, déambuler une silhouette inconnue, les langues des villageois de Fougères, allaient bon train. Plusieurs fois, notre homme s'était arrêté devant la maison des Tremblay. À une nouvelle halte de l'étranger, Mademoiselle Gertrude Tremblay, vieille fille revêche et autoritaire, disait à son frère cadet, qui comptait au moins 45 ans, et dont la timidité naïve était célèbre dans le canton...

CROSS FADE THEME & VOICE TO:

Gertrude.- Voilà encore cet homme devant notre porte...

Joseph (très doux & se courbant sous l'autorité de sa soeur).- En effet, Gertrude... Il cherche peut-être à louer une chambre. Tiens... tu vois, il lit notre pancarte.

Gertrude.- Il est vêtu correctement... Ses habits sont plutôt passés, mais on voit tout de suite qu'ils viennent de chez un bon tailleur. C'est un monsieur de la ville...

Joseph.- Il s'éloigne un peu. Quel âge que tu lui donnes, toi?

Gertrude.- De 45 à 50 ans... Il est de notre génération.

Joseph.- Ça ferait donc un bon pensionnaire, hein?

Gertrude.- Ne t'emballe pas, Joseph. "L'habit ne fait pas le moine". Peut-être que, sous son aspect distingué, se cache une âme démoniaque.

Joseph.- Tu penses... Pourtant... tiens... il hésite... non... il vient jusqu'à notre porte...

Gertrude (s'éloignant un peu).- Retire-toi de la fenêtre! Tu vas nous faire passer pour des curieux.

SON: SONNERIE DE CAMPAGNE AU 2e PLAN.

Gertrude (demi loin).- Va ouvrir, Joseph.

Joseph (soumis).- Tout de suite, Gertrude.

Gertrude.- Et s'il veut un renseignement, fais-le passer au salon... Ne te mêle pas de le lui donner - tu es tellement maladroit que...

SON: MÊME SONNERIE.

Joseph (piteux).- Voyons, Gertrude...

Gertrude (s'éloignant).- Allons, ne perd pas de temps et va ouvrir...

Joseph.- Oui, oui, j'y vas.

SON: SES PAS AU 1er PLAN, PORTE OUVERTE 1er PLAN.

Le docteur (demi loin).- Bonsoir, Monsieur!

Joseph.- Bonsoir, Monsieur.

Le docteur.- Peut-on visiter les appartements que vous avez à louer?

Joseph.- Donnez-vous la peine d'entrer, ma soeur vous renseignera mieux que moi. (porte fermée) La voici du reste.

Gertrude (approchant).- Bonsoir, Monsieur. Vous désirez?

Le docteur.- Bonsoir, Madame.

Gertrude (rectifiant).- Mademoiselle!

Le docteur (qui n'a pas compris).- Comment?

Gertrude.- Je dis: Mademoiselle... Je suis une demoiselle.

Le docteur.- Ah, pardon.

Gertrude.- Vous désirez une chambre, Monsieur?

Le docteur.- Je voudrais voir le double-salon que vous annoncez.

Gertrude (s'éloignant).- C'est ici même, monsieur.

Le docteur.- Oh! c'est très confortable et vaste.

Gertrude (revenant).- Et quand on rabat les rideaux, les deux pièces sont tout à fait séparées.

Le docteur.-Je vois. Il y a une fenêtre qui éclaire la chambre?

Gertrude.- Oui, elle donne sur le petit jardin. Mais, pardon, monsieur, à quel usage destineriez-vous ces appartements?

Le docteur.- Je suis médecin, mademoiselle.

Gertrude.- Et vous comptez pratiquer dans notre paroisse?

Le docteur.- Si les patients veulent bien m'honorer de leur confiance, oui, Mademoiselle.

Gertrude.- C'est que nous avons tous coutume de nous faire traiter par un excellent médecin de la ville voisine, le docteur Bernard, qui est un homme extrêmement populaire.

Le docteur.- Je ne doute pas que mes débuts soient difficiles. Je tâcherai, cependant, de lutter pour me faire une clientèle.

Gertrude.- Vous recevrez ici tous vos malades?

Le docteur.- Oui... enfin, tous ceux qui viendront à mes heures de consultation...

Gertrude.- Notre maison va se trouver envahie par tous les porteurs de microbes de la paroisse et des environs...

Le docteur.- C'est moi, Mademoiselle, qui les accueillerai, le premier.

Gertrude.- Mais les microbes se faufilent, et nous en serons peut-être les victimes...

Joseph (voulant concilier).- Voyons, Gertrude, tu sais bien que...

Gertrude (sèche).- Joseph, va donc voir à la cuisine si l'eau qui est sur le feu ne renverse pas.

Joseph.- Si elle renversait, on l'entendrait!

Gertrude.- Il a réponse à tout. (impérative) Allons, Joseph, fais ce que je te dis.

Joseph (soumis... s'éloignant).- Bien, Gertrude, J'y vas... j'y vas...

SON: PORTE OUVRE ET FERME 2e PLAN.

Gertrude.- Bon! Et maintenant, Monsieur le docteur, nous disions... Ah oui... nous parlions des microbes...

Le docteur.- Oui, des microbes...

Gertrude.- C'est un inconvénient majeur.

Le docteur.- Oh, je vis au milieu d'eux depuis 30 ans, et je ne m'en porte pas plus mal. Combien louez-vous ce double-salon?

Gertrude.- À un monsieur qui ne ferait qu'y loger sans recevoir personne, je le louerais \$20. par mois.

Le docteur.- Et à un monsieur qui reçoit?

Gertrude (effarouchée).- Quoi! Que dites-vous là?

Le docteur.- Qui reçoit des malades... combien la loueriez-vous?

Gertrude.- \$25. - prix minimum...

Le docteur.- C'est que...

Gertrude.- Il faut compter, Monsieur, l'usure des tapis, par le va-et-vient incessant des malades, - Il faut compter l'énervement que nous causera le bruit de la sonnette, et...

Le docteur.- Vous l'avez compté, Mademoiselle. Pour la pension...

Gertrude.- Êtes-vous difficile?

Le docteur.- Je me contente de peu.

Gertrude.- Mon frère fait la cuisine la plupart du temps. Il a quelques spécialités très réussies.

Le docteur.- Parfait! Et combien pour la pension?

Gertrude.- Disons \$45. Chambre et pension...

Le docteur.- C'est entendu.

Gertrude.- Comme vous userez plus que nous du téléphone, il serait juste que vous en payiez une part...

Le docteur.- Soit, j'en paierai la moitié.

Gertrude.- C'est bien... Quand comptez-vous vous installer?

Le docteur.- Aujourd'hui même.

Gertrude.- Votre nom?

Le docteur.- Voici ma carte.

Gertrude.- Docteur J. Mohranges... professeur à la faculté de médecine, médecin-chef de... Comment, c'est vous le célèbre docteur Mohranges?

Le docteur (inquiet).- Auriez-vous entendu parler de moi?

Gertrude.- Oh! oui, comme l'une des lumières de la médecine dans notre pays. Les journaux nous ont appris votre retraite hâtive, sans du reste l'expliquer. (pause) On a toujours dit qu'il planait un mystère sur votre existence...

Le docteur (bizarre).- Un mystère... peut-être... Vous dites bien... un mystère?

Gertrude (hésitante).-Oui... et les mystères, je n'aime pas ça. Enfin... Vous comptez vous installer aujourd'hui?

Le docteur.- Oui.

SON: ON ENTEND LA VOIX DE JOSEPH CHANTANT LE DIES IRAE, AU LOIN.

Gertrude.- Eh bien, soit! J'y consens.

Le docteur.- Alors, c'est entendu.

Gertrude.- La chambre et la pension sont payables à l'avance.

Le docteur.- C'est normal.

Gertrude.- Alors?

Le docteur.- Excusez-moi, je suis distrait.

Gertrude.- Pas moi.

Le docteur.- Tenez... voici \$50.

Gertrude (s'éloignant un peu, en reculant).- Je vais vous faire un reçu.

Le docteur.- Ce n'est pas nécessaire...

Gertrude (demi loin).- J'y tiens.

Le docteur.- Eh bien, soit! Puis-je aller chercher mes bagages que j'ai laissés à la gare?

Gertrude.- Vous êtes libre d'agir à votre guise. (revenant) Voilà votre reçu.

SON: LA VOIX DE JOSEPH, PLUS FORTE, MAIS AU MÊME PLAN.

Le docteur.- Qui est-ce qui chante ainsi?

Gertrude.- C'est mon frère Joseph qui pratique une nouvelle messe de morts.

Le docteur.- Ah... il pratique souvent?

Gertrude.- Oui. C'est le premier chantre de la paroisse... Il a une très jolie voix.

Le docteur.- En effet. Et puis, il a un répertoire de choix.

Gertrude.- Vous n'entendrez dans cette maison que les mélodies les plus édifiantes...

Le docteur.- Je vois... Je vous demande pardon, mais je vais chercher mes bagages.

Gertrude.- Nous vous attendrons pour le souper?

Le docteur.- Certainement.

Gertrude.- Je vais vous reconduire.

Le docteur.- Pas nécessaire, voyons.

Gertrude.- J'insiste.

Le docteur.- Comme vous voudrez.

SON: PORTE OUVRE 1er PLAN.

Gertrude.- Et voilà.

Le docteur.- Merci bien. (s'éloignant) Ah, le temps est à l'orage.

Gertrude.- Peut-être, mais ça ne m'intéresse pas.

Le docteur (demi loin).- Ah? Ben... Au revoir...

Gertrude.- À tout à l'heure, Monsieur.

SON: PORTE FERME 1er PLAN.

Gertrude.- Joseph? (plus fort) Joseph!

SON: PORTE OUVRE 2e PLAN.

Joseph (approchant).- Oui, cosqui a?

Gertrude.- Pourquoi chantais-tu ainsi pendant mon entretien avec le docteur?

Joseph (timide).- Pour pas que tu dises que j'écoutais aux portes.

Gertrude.- Il était inutile de chanter si fort.

Joseph.- Mais tu sais bien que...

Gertrude.- Ah, je t'en prie, ne réplique pas... As-tu épluché les patates?

Joseph.- Oui... oui...

SON: ON SONNE DEMI LOIN.

Gertrude.- C'est Augustine, la ménagère du Curé. Je l'ai vue venir. Elle a dû apercevoir notre homme, et elle vient aux renseignements.

Joseph.- C'est correct.

SON: PORTE OUVRE 1er PLAN.

Augustine.- Bonjour Gertrude.

Gertrude.- Bonjour Augustine, entrez donc...

SON: PORTE REFERME

Augustine.- Vous avez eu de la visite?

Gertrude.- En effet. (s'éloignant) Entrez donc au salon.

Augustine.- Merci.

Gertrude.- Vous disiez?

Augustine.- C'est un beau Monsieur!

Gertrude.- Oui.

Joseph.- Il va loger chez nous.

Gertrude (sévère).- Je t'en prie, Joseph, va à la cuisine t'occuper de ton souper...

Joseph (s'éloignant).- Oui, Gertrude, tout de suite, tout de suite!

Augustine.- Le pauvre Joseph! Il a dû avoir honte, dimanche, à la grand'messe. Il a poussé un de ces couacs dans l'Introït...

Gertrude.- Oui, je sais... Oh! mais je l'ai réprimandé en conséquence... Qu'est-ce que vous voulez, c'est un enfant...

Augustine.- Ouais! Un enfant de mon âge... On va avoir 48 ans tous les deux à la fin d'octobre... Mais, pour en revenir à ce monsieur... qu'est-ce qu'il vient faire dans notre paroisse?

Gertrude.- C'est un médecin, un célèbre médecin... le DOCTEUR MOHRANGES.

Augustine.- Pas possible! Le fameux docteur Mohranges qui a lâché sa chaire à l'Université et son poste de médecin en chef de...

Gertrude.- Lui-même!

Augustine.- Est-ce qu'il vous a dit pourquoi il venait s'installer ici?

Gertrude.- Je ne suis pas curieuse, et je ne l'ai pas interrogé.

Augustine.- C'est tout de même étrange! Un grand docteur venir dans une si petite paroisse! Pour moi, il veut cacher son déshonneur...

Gertrude (sèche).- Quel déshonneur?

Augustine.- On raconte toutes sortes d'histoires... sur lui...

Gertrude.- Je sais... mais tout le monde ignore le vrai motif de sa retraite.

Augustine.- Il y a un scandale là-dessous, c'est certain!

Gertrude.- Je vous en prie, Augustine, ne venez pas jeter l'émoi dans mes pensées, déjà toutes bouleversées par la présence de cet homme dans notre maison! (soupir) Dire que ce sera la première fois de mon existence qu'un homme logera sous le même toit que moi!

Augustine.- Et Joseph, votre frère?

Gertrude.- Joseph n'est pas un homme, c'est un enfant...

Augustine.- Je vais aller dire à Monsieur le Curé que le fameux docteur Mohranges

Joseph (approchant).- Dis donc, Gertrude, si je faisais cuire de la rhubarbe pour le dessert?

Gertrude.- Tu aurais pu attendre que nous soyons seuls pour me poser cette question.

Joseph.- Mon Dieu... on a pas de secrets pour Augustine, voyons.

Gertrude.- Ça suffit, tu m'entends?

Joseph.- Oui, oui, Gertrude...

Augustine.- Je vous laisse à vos affaires de ménage, et je vais aller annoncer la nouvelle à Madame Giguère... si vous pensez...

SON: TRANSITION ENTERRE SA VOIX.

SON: TRANSITION UP & CUT

Barry.- Et c'est ainsi que mon ami, le docteur Mohranges, fit la connaissance de deux des citoyens les plus typiques de Fougères. Mais avant d'aller plus loin, permettez-moi, mesdames et messieurs, de céder la parole à Jacques DesBaillets qui a pour vous un message des plus importants. Veuillez y apporter toute votre attention, s'il-vous-plaît.
ANNONCE COMMERCIALE

MUSIQUE

Le lecteur.- Et maintenant, Monsieur Barry - voulez-vous reprendre la trame de votre histoire?

Barry.- Immédiatement... Le docteur Mohranges alla donc chercher ses bagages à la gare, et dans l'après-midi du même jour commença à sa nouvelle demeure à déballer ses instruments. Les choses allaient bon train et le double-salon prenait déjà l'aspect d'un bureau, lorsque vers la fin de l'après-midi...

CROSS FADE MUSIC & VOICE TO:

SON: ON FRAPPE AU 2e PLAN.

Le docteur.- Entrez...

SON: PORTE OUVRE 2e PLAN.

Joseph (approchant).- Docteur... euh... il est 6 heures moins 9.

Le docteur.- Et alors?

Joseph.- D'habitude on mange à 6 heures, mais on se rend à table à 6 heures moins 3, pour la petite prière.

Le docteur.- Bien. Alors, il me reste 6 minutes...

Joseph.- Oui, Monsieur le docteur... Oh! qu'est-ce que c'est que toutes ces machines? C'est très intéressant... J'adore ça, les machines, moi! (bas et en confidence) Je me suis permis de venir vous voir pendant que ma soeur est montée à sa chambre, parce qu'elle m'aurait défendu de...

Gertrude (en coulisse - de loin).- Joseph! Joseph?

Joseph.- Allons, bon, la v'là! Je vais me faire disputer! (peureux et vite) Vous lui direz que c'est vous qui m'avez appelé...

Gertrude (approchant).- Joseph! Qui t'a donné l'autorisation de venir déranger le docteur?

Le docteur.- C'est moi qui me suis permis d'appeler votre frère pour qu'il m'aide à transporter cet appareil...

Gertrude.- Ah, si c'est ça, c'est très bien... En tout cas, ne vous laissez pas ennuyer par mon frère, docteur... C'est un petit bavard, un inconséquent...

Joseph (piteux).- Gertrude, c'est pas gentil... tu sais bien que...

Gertrude.- Je sais que tu as oublié de mettre la salière et la poivrière sur la table, et qu'il manque également les cuillers à dessert...

Joseph.- Je vais les placer tout de suite.

Gertrude.- C'est ça, va! Quand vous voudrez, Monsieur le docteur, nous nous mettrons à table.

Le docteur.- Le temps de me laver les mains, et je vous suis...

Gertrude.- Vous apprécierez, je l'espère, nos habitudes et notre ponctualité. Déjeuner à 7:45 - dîner, midi moins 3 - et souper à 6 heures moins 3. Ça ne varie jamais d'une minute!

Le docteur.- Ah... bien...

Gertrude.- Monsieur le Curé sera à son presbytère toute la soirée.

Le docteur (qui ne sait pas pourquoi elle lui dit ça).- Ah!... eh bien, tant mieux pour lui.

Gertrude.- Vous pourrez donc, ce soir même, lui faire votre visite...

Le docteur.- Oui, oui... je comptais y aller demain. L'orage que je vous ai prédit, nous allons l'avoir...

Gertrude.- Non, il est préférable, à mon avis, que vous y alliez ce soir...

Le docteur.- Ah? Ben...

Gertrude.- Ciel!

Le docteur.- Qu'est-ce qui se passe?

Gertrude.- Six heures moins 3 ! Nous allons être en retard pour souper... Venez, docteur, venez...

Le docteur.- Je vous suis. (bas) Eh! bien, vrai, ça ne doit pas être gai tous les jours dans cette maison...
MUSIQUE

UP & FADE BEHIND BARRY

Barry.- Le docteur Mohranges, le soir même de son arrivée, malgré l'orage qui durait depuis une demi-heure, alla donc rendre visite à Monsieur le curé Parent, vieillard de 70 ans, qui le reçut cordialement.

CROSS FADE MUSIC & VOICE TO:

Le Curé.- J'annoncerai votre arrivée et votre installation dans notre paroisse à toutes les messes, dimanche.

Le docteur.- Je vous remercie, Monsieur le Curé.

Le Curé.- Je ne vous cache pas que vos débuts seront assez difficiles... Nous n'avons jamais eu de docteur attitré dans notre paroisse, et nos bons villageois ont une grande admiration pour le docteur Bernard de la ville voisine, mais le docteur Bernard prend de l'âge, c'est un excellent homme que vous devriez aller voir. Je crois qu'il vous recommanderait à sa clientèle... Il n'aime pas beaucoup se déplacer, et sa situation de fortune lui permet maintenant de se laisser vivre.

Le docteur.- J'irai le voir dès demain.

Le Curé.- Il est évident que le secret qui plane sur votre vie, va faire marcher bien des langues...

Le docteur.- Je m'y attends...

SON: ON SONNE 2e PLAN.

Le Curé.- Excusez-moi, je vais aller ouvrir moi-même, ma ménagère est sortie.

Le docteur (s'éloignant).- Oui, oui, allez, je vous prie.

Le Curé.- Je reviens tout de suite. (on entend ses pas qui traînent)

SON: PORTE OUVRE 1er PLAN. RAFALE DE VENT ET DE PLUIE, UNE VOIX DE JEUNE FILLE EN LARMES

Reine (en larmes).- Monsieur le Curé, maman est plus mal! J'ai couru sous la pluie, et je l'ai laissée seule. Venez, Monsieur le Curé, venez vite! J'ai peur qu'il soit trop tard! Ma pauvre maman est à l'agonie!

Le Curé.- J'y vais tout de suite, ma petite Reine, tout de suite, et j'amène avec moi un docteur.

Reine.- C'est qu'on est pas riches, et...

Le docteur (approchant).- Ça n'a aucune importance, je passe chercher ma trousse, et... mais tenez, venez donc avec moi, Mademoiselle. Vous m'indiquerez le chemin.

Reine.- Oh! merci, docteur.

Le Curé.- J'arriverai peut-être avant vous, si mes vieilles jambes me le permettent.

MUSIQUE

COUPE RÉPLIQUE & RAFALE, ETC. MUSIC ALONE BEHIND BARRY

Barry.- Et, sous la pluie battante, Reine Ménard et le docteur, muni de sa trousse, marchaient à vive allure vers la maison de la malade...

CROSS FADE VOICE & MUSIC TO: SON: PLUIE, VENT, ETC.

Le docteur.- Et qu'est-ce qu'elle a, votre mère?

Reine.- Je ne sais pas. Il y a déjà 2 mois qu'elle est malade.

Le docteur.- Qui la soignait?

Reine.- Personne. On est trop pauvres, et maman voulait pas appeler de médecin...

Le docteur.- Vous ne savez pas ce qu'elle a?

Reine.- Elle toussait beaucoup... elle faisait de la fièvre... Nous croyions que c'était une grippe... J'avais voulu aller chercher le docteur Bernard, mais maman voulait pas... elle disait toujours "ça va passer". Hier, elle n'a pas pu se lever, et ce matin, son état était de plus en plus grave. Ce soir, elle m'a demandé d'aller chercher Monsieur le Curé...

Le docteur.- Vous êtes orpheline, n'est-ce-pas?

Reine.- Oui.

Le docteur.- Que faisait votre père?

Reine.- Papa est mort l'an dernier, c'était un journalier... Il faisait du bois chez nous, à temps perdu. Un jour, la scie mécanique s'est cassée, et papa a été tué par les morceaux qui ont revolé en éclats. Depuis ce temps-là, on est dans la misère... Il a fallu que je laisse le couvent, et c'est moi qui prends soin de la maison depuis la maladie de maman...

Le docteur.- Quel âge avez-vous, mon enfant?

Reine.- Je vais bientôt avoir 16 ans.

Le docteur.- Pauvre petite...

Reine.- Oh! Monsieur le docteur, vous allez la sauver maman, hein!

Le docteur.- Je ferai l'impossible ma petite.

Reine.- Il le faut! Sans ça, je serai orpheline. Et qu'est-ce que je ferais, mon Dieu! Sans maman?

Le docteur.- Ne vous inquiétez pas, tout ira bien, vous verrez...

Reine.- On est rendus. Faites attention aux marches.

SON: LEURS PAS - 3 MARCHES DE PERRON 1er PLAN.

Le docteur.- Ce n'est pas fermé à clé?

Reine.- Non...

SON: PORTE OUVRE 1er PLAN. MÈRE - TOUSSE AU LOIN

REINE.- C'est moi, maman. Monsieur le curé n'est pas arrivé?

Le docteur.- Je vais examiner votre mère.

MÈRE: RÂLE EN L'APPROCHANT

Le docteur.- N'ayez pas peur, Madame, je suis le docteur...

La mère.- Reine? Reine?

Reine.- Je suis là, maman, avec le docteur. Monsieur le Curé vient tout de suite...

La mère.- Qu'il vienne vite... vite!

Reine.- Le docteur va bien te soigner.

La mère.- Oh! non... il est trop tard!

Le docteur.- Ne parlez pas, Madame. Ne vous agitez pas... Voulez-vous approcher la lampe, mon enfant?

La mère.- Il... est... trop tard... je vais... mourir... (tousse)

Reine.- Le docteur va bien te soigner... tu guériras!

La mère (elle râle).- Ah!... Ah!... (elle tousse)

SON: PORTE OUVRE, RAFALE, & FERME 2e PLAN.

Le docteur.- Voici Monsieur le Curé.

Le Curé (approchant).- Oui, oui, me voilà...

La mère.- Monsieur le Curé... Monsieur le Curé...!

Le Curé.- Je suis là.

La mère.- Je vous attendais... Laissez-moi seule avec Monsieur le Curé...

Reine (bas).- Venez par ici, docteur.

**SON: ON ENTEND LE CURÉ EXHORTER EN S'ÉLOIGNANT -
PORTE OUVRE ET FERME 1er PLAN.**

Reine (elle pleure).- Mon Dieu! Mon dieu! C'est épouvantable!

Le docteur.- Ne vous désolez pas ainsi, mon enfant. Votre maman peut très bien guérir encore.

Reine.- C'est qu'elle est si faible... (elle pleure)

Le docteur.- Je comprends votre chagrin, mon enfant, mais il faut lutter, réagir. Ne montrez pas à votre mère, par vos larmes, la gravité de son état... au contraire, dites-lui que vous avez confiance en sa guérison. J'ai apporté avec moi les médicaments les plus urgents - nous allons la soigner ensemble, et vous verrez que si vous m'y aidez, nous allons la sauver...

Reine (pleurant).- Je ferai tout, docteur tout pour qu'elle vive!

MUSIQUE:

Barry.- C'est ainsi que mon ami, le docteur Mohrangles, fut dès le soir de son arrivée à Fougères, appelé à traiter sa première patiente. Poussé par le destin le docteur Mohrangles venait de s'engager dans une voie nouvelle dont il ne soupçonnait ni les déboires ni les peines. Mais n'anticipons pas, et je laisse la parole à Jacques DesBaillets!

ANNONCE COMMERCIALE

THÈME

Le lecteur.- **Les Secrets du docteur Mohrangles** qui vous ont été relayés par un groupe de postes canadiens, vous seront de nouveau présentés, jeudi soir prochain, à 8:30 heures.

Les noms des personnages de ce programme, sont absolument fictifs et choisis au hasard.

THÈME

ICI: RADIO-CANADA.

RADIO-CRIME

Les intrigues policières sont très appréciées du public et permettent d'attirer un auditoire masculin davantage que le mélodrame. Quand il y avait un concours, des milliers de lettres arrivaient au poste et la participation du public était forte. **Radio-Crime** ne faisait pas appel à la poste car il était joué devant le public. Plusieurs émissions radiophoniques étaient enregistrées devant un auditoire car les gens voulaient voir les vedettes dont la vue les émouvait.

RADIO - CRIME

OU

QUI EST COUPABLE?

Première émission

CRIME PASSIONNEL

de

HENRY DEYGLUN

1er épisode

Mesdames, Messieurs:

Nous inaugurons ce soir un genre de sketch dramatique, où vous êtes appelés à jouer un rôle d'importance. Oui, Mesdames, Messieurs, le tribunal, c'est vous. À vous de trouver le coupable et de le condamner. Que votre sens d'observation s'exerce en toute liberté. Nous attendons votre verdict. Dans chaque épisode que nous présenterons, il y aura un coupable. À vous de le découvrir. Et sans plus de préambule nous passons à l'action.

Un crime a été commis, - c'est un drame qui s'est déroulé il y a à peine une demi-heure. Voici en quelles circonstances: Monsieur Raph Darty reçoit dans son camp des Laurentides, cinq amis. À onze heures du soir, Raph Darty, après de violentes douleurs, succombe. Les symptômes ne laissent aucun doute

- Raph Darty est mort des suites d'un empoisonnement violent. Qui a empoisonné Raph Darty? C'est une des cinq personnes qui vont parler, mais laquelle?

PERSONNAGES

Gisèle
Fernande

Jean
Pierre
Louis

Jean.- (Il joue avec une certaine angoisse) Louis ne devrait pas tarder de revenir avec la police.

Gisèle.- Le corps de ce pauvre Raph Darty est resté exactement dans la même position - sur le fauteuil où il est mort.

Pierre.- Le Coroner fera, avec la police, les constatations d'usage.

Fernande.- Dire qu'il y a parmi nous cinq, un coupable!

Jean.- Cette attente est angoissante au possible - nous serons évidemment tous inculpés.

Gisèle.- N'avez-vous pas trouvé étrange la hâte avec laquelle Louis est allé alerter la police?

Fernande.- Oui, plutôt, on aurait dit qu'il avait une envie folle de quitter le camp.

Pierre.- Louis est très impressionnable. Oh! pardon, j'ai failli faire tomber votre sac, Fernande.

Jean.- Nous verrons avec la police, sur qui les soupçons se dirigeront.

Fernande.- Rien n'a été changé de place.

Pierre.- Même les verres où nous avons bu!

Gisèle.- Mais est-ce bien les mêmes verres que ceux où nous avons bu au début de la soirée?

Pierre.- Nous avons changé plusieurs fois.

Jean.- Qu'est-ce que vous faisiez des verres sales?

Gisèle.- Nous les lavions au fur et à mesure. Le camp n'était pas définitivement ouvert, et ce pauvre Darty n'avait appelé aucun serviteur.

Pierre.- Donc si c'est dans un verre que vous avez lavé, qu'il a bu le poison, on ne pourra pas en trouver les traces -

Jean.- Qui vous a conseillé de laver les verres?

Gisèle.- (gênée) Mais...je ne... enfin... c'est plutôt un travail, de femme.

Fernande.- C'est Darty lui-même qui en avait manifesté le désir. Il n'avait pas dit à sa femme qu'il montait au camp, et comme depuis peu ils se sont réconciliés, il ne voulait pas, sans doute, qu'elle sût qu'il était venu avec nous.

Jean.- Avec Gisèle, surtout!

Gisèle.- Que voulez-vous dire?

Jean.- Ce que tout le monde sait -

Gisèle.- Quoi?

Jean.- Que vous étiez au mieux avec Darty pendant qu'il a été brouillé avec sa femme.

Fernande.- Nous étions des excellents camarades de Darty, Gisèle et moi.

Gisèle.- Camarades au même titre que vous. Darty qui était plus fortuné que nous, nous rendait souvent service.

Jean.- Pas à tous de façon égale -

Gisèle.- En effet, ne t'avait-il pas refusé de t'aider?

Jean.- Moi? Non!...

Gisèle.- Comment, non? Tu m'as dit toi-même que tu avais une grosse échéance lundi, et que tu comptais sur Darty pour endosser ton billet!

Jean.- Oui...en effet...mais il n'a pas voulu marcher, alors -

Tous.- Alors?

Jean.- Alors.....je.....enfin, je m'arrangerai comme je pourrai. Vous ne supposez pas, j'espère, que... (s'élançe) Tout de même! Vous exagérez - Un type vous refuse un service, - on ne le tue pas pour ça. Non?.....Quoi? Vous ne répondez pas? (Songe) Mais votre silence a l'air de m'accuser! (Silence). (En colère) Vous êtes ridicules à la fin.

Pierre.- Tu es bien nerveux.

Jean.- Et l'homme est là - mort! On recherche un coupable - un coupable, qui est dans notre groupe. On parle d'un fait qui n'aurait d'ordinaire qu'une signification banale, mais qui pour l'instant prend une importance dramatique. Enfin, je ne veux pas être s... je ne veux pas qu'il y ait de soupçons sur moi.

Pierre.- Penses-tu que nous désirions qu'il y en ait sur nous?

Jean.- D'abord, ce crime a été prémédité.

Pierre.- Qu'en sais-tu?

Jean.- Ça se trouve pas du poison comme ça, dans un camp - il faut qu'il y ait été apporté par l'un de nous, or ce n'est pas moi.

Pierre.- La strychnine est également un médicament.

Jean.- Comment sais-tu que c'est de la strychnine?

Pierre.- Mais..... les..... la façon dont il est mort ne laisse aucun doute sur ce sujet... les symptômes...

Gisèle.- Êtes-vous médecin?

Pierre.- Non. Vous le savez bien que je ne suis pas médecin. Pourquoi demandez-vous ça?

Fernande.- Vous semblez si bien renseigné! En tout cas, puisque vous étiez un intime de Madame Darty, j'espère que vous lui annoncerez vous-même la nouvelle!

Jean.- Chut! Écoutez - (temps).

Tous.- Quoi?

Jean.- Je croyais entendre un bruit d'auto. Louis ne peut plus tarder maintenant.

Pierre.- Je suis dans un état de nerf indescriptible!

Jean.- Il n'y a pas que toi, je te l'assure! As-tu une cigarette?

Pierre.- Non, je n'en ai plus! J'ai laissé les miennes dans la pièce d'à côté et je n'ose pas aller les chercher.

Fernande.- Attendez! J'en ai dans mon sac - mais qu'est-ce que j'ai fait de mon sac?

Pierre.- Tenez, le voilà!

Fernande.- En effet, merci.

Jean.- Qu'est-ce que c'est que ce flacon que vous avez dans votre sac?

Pierre.- En effet! D'où vient cette petite bouteille?

Fernande.- (surprise) Mais... je ne... je ne sais!

Gisèle.- Fais voir!

Pierre.- Donnez! Ça sent la strychnine, il en reste encore.

Fernande.- (affolée) Qui a mis cette fiole dans mon sac? Qui?

Pierre.- Oh! je vous en prie, ne faites pas l'innocente!

Jean.- En effet, c'est inutile.

Fernande.- Qui a mis cette fiole dans mon sac? Qui? je veux le savoir!

Gisèle.- Quelqu'un a voulu que Fernande fût soupçonnée.

Pierre.- Et pourquoi ne serait-ce pas elle qui l'y aurait mise?

Fernande.- Quoi? Vous prétendez que c'est moi? Si j'avais quelque chose à me reprocher je n'aurais pas montré cette bouteille tout aussi inconsciemment.

Jean.- La peur fait faire bien des choses -

Gisèle.- Vous rendez-vous compte de ce que vous dites?

Fernande.- C'est évidemment accablant, mais je comprends très bien.

Pierre.- Qu'est-ce que vous comprenez?

Fernande.- Ce crime est un crime passionnel.

Pierre.- Et alors?

Fernande.- Qui aimait Madame Darty?

Jean.- Qui aimait Monsieur Darty - voulez-vous dire?

Fernande.- Il n'est pas question de ça.

Jean.- Pourquoi n'en serait-il pas question? Celui ou celle qui a tué Darty l'a fait par vengeance - jaloux de le voir se réconcilier avec sa femme, il a tué son rival, ou, jalouse, croyant le perdre, elle l'a tué - c'est lui ou elle. Qui aimait Madame Darty d'amour, ou qui aimait Monsieur Darty - les deux personnes sont dans cette pièce. (Aux femmes) C'est Gisèle ou Fernande? Pierre, Louis ou moi.

Pierre.- C'est Louis. Louis était amoureux de Madame Darty. Tu as raison, Jean, c'est un crime passionnel, et prémédité.

Gisèle.- Louis n'était pas amoureux de Madame Darty, c'est faux. Louis m'aime - nous nous sommes promis l'un à l'autre, et ce soir encore nous en avons parlé.

Fernande.- Ce qu'il faut savoir c'est qui a mis cette fiole dans mon sac.

Pierre.- Ce qu'il faut savoir c'est qui a tenu absolument à laver les verres. (Bruit d'auto).

Jean.- Une auto - cette fois je ne me trompe pas.

Pierre.- C'est Louis qui revient avec la police.

Gisèle.- Enfin!

Fernande.- Je laisse la fiole dans mon sac. (Porte)

Louis.- Eh! bien, quelle course, je suis exténué!

Fernande.- Où est la police?

Louis.- Elle sera ici avant une heure.

Fernande.- Comment?

Louis.- Le Coroner devait rentrer d'un moment à l'autre, de Montréal, et le Chef de Police était à son camp. On a envoyé un messenger chercher le Chef. Quant au Coroner, il ne saurait tarder. Je n'ai pas perdu une minute. Je suis exténué. Ah! mes amis, quelle affaire! J'ai fumé cigarette sur cigarette. Je n'en ai plus.

Fernande.- Tenez, en voici.

Louis.- C'est votre sac à main?

Fernande.- Oui, pourquoi me demandez-vous ça?

Louis.- Simple question - je croyais que c'était celui de Gisèle. Tu le savais, toi, Pierre, que c'était le sac de Fernande?

Pierre.- Non, pourquoi?

Louis.- Ah! merci pour la cigarette.

Fernande.- Savez-vous ce qu'on a trouvé dans mon sac?

Louis.- Non?

Fernande.- Cette bouteille de strychnine.

Louis.- Oh! Ah! je comprends

Jean.- Qu'est-ce que tu comprends?

Fernande.- Oui, parlez!

Louis.- À quoi bon, la police va arriver.

Jean.- Seulement, en réfléchissant un peu, tout ce monde peut voir clairement qui est coupable!

Le lecteur.- Le coupable est celui ou celle qui a menti sans raison. Le mensonge est flagrant - réfléchissez, je vous prie et dites-vous: qui est coupable? Ceux qui n'ont rien à se reprocher n'ont aucune raison de mentir, n'est-ce pas? Alors, à vous de nous dire quel est le coupable, quel est le criminel.

ET LE LECTEUR INTERROGE DANS LA SALLE AVEC SON MICROPHONE LES SPECTATEURS.

PROLOGUE À LA GUERRE

Ce radiothéâtre montre bien l'intérêt d'Henry Deyglun pour l'actualité. Avant même la guerre 39-45, il traite de ce sujet qui le préoccupe intensément dans son écriture. Ce thème que les auteurs de radioroman ont souvent mis en scène avec émotion est cher à Deyglun qui par ses origines européennes est doublement touché par les conflits internationaux. Malgré les indications scéniques, cette pièce a été jouée à la radio en 1936 ou 1937.

Essai en vers, en un acte, traitant de l'événement historique du 7 mars 1936: "L'invasion par les troupes Hitlériennes de la zone démilitarisée du Rhin" et des réactions que produisit cet événement chez des individus aux conceptions diverses.

Bernard.- (offrant des liqueurs) Tenez, mon cher Siegfried, goûtez à cette fine.

Karl.- Merci, mon cher Bernard.

Bernard.- Je t'en verse, Francine?

Francine.- (triste et puis refuse) Non, merci grand-papa!

Claire.- (douce) Francine?

Francine (distraite)grand'maman?

Claire.- (tendrement) Ne sois donc pas si triste en ce jour de printemps.

Francine.- Nous sommes en hiver, grand'maman.

Claire.- OUI! peut-être
Mais viens voir le printemps; regarde à la fenêtre.

Francine.- (de loin) Oui! Il fait un beau soleil, c'est vrai.

Siegfried.- (bas) Mon cher ami
Max ne vous a rien dit? N'avez-vous pas surpris
Avant qu'il ne partît quelque chose de louche?
Ne devinez-vous pas?

Bernard.- Son silence farouche
Cachait il se peut bien... des préoccupations.
J'ai fait jusques ici mille suppositions
Mais aucune vraiment n'éclaircit ce mystère.

Karl.- Partir ainsi, sans même prévenir son père!

Bernard.- Francine qu'il aimait, je crois, de tout son coeur
N'en sait pas plus que nous.

Karl.- Mon ami, j'ai bien peur
Qu'il ait été l'objet de quelque représaille.
Nous sommes envahis par toute une racaille
De suborneurs, de fanatiques et d'espions.
Cette "lie", reliquat des révolutions
Est assoiffée de sang! Pour être satisfaite
Elle prend aussi bien des innocents, la tête.
Max, mon fils, qui vivait chez vous, chez un Français
Devait, sans doute, être chaque jour épié
L'ont-ils pu supposer ennemi de la race
L'ont-ils tué?

Francine.- (avec haine) Ils en auraient bien eu l'audace
Les nazis n'ont jamais reculé devant rien,
S'ils commettent un meurtre ils croient servir le Bien!
C'est religieusement qu'ils tuent ces fanatiques,
Leurs bourreaux sont pour eux de fiers guerriers stoïques.
Non! Max mon fiancé ne s'est jamais enfui!
Les nazis ont dû le guetter... et la nuit
Tandis que tout dormait, ils l'ont fait disparaître.

Bernard.- Je ne puis pas croire à cela!

Francine.- Où peut-il être?
Alors? Pourquoi donc se cacher la vérité?
Il est mort, je le sais et je l'ai tant pleuré
Que je ne puis mentir même devant son père
Tant ma douleur est vive et mon malheur sincère.
Pourquoi vouloir en vain et toujours espérer?
Max est mort! je le crie, les nazis l'ont tué!
Ce sont de vils bandits qui ne rêvent que guerre!
Ils l'ont tué parce qu'il n'était pas militaire!
Il avait vingt-cinq ans, et pour eux, il devait:
S'enrôler, faire le pantin, parader.

Frapper de ses talons le pavé en cadence
Et crier: Vive Hitler, Hourrah! À Bas la France!
Voilà ce qu'ils voulaient, voilà leur idéal!
Un cortège pompeux, hideux et colossal!
Ils l'avaient approché pour cet anniversaire
Du nazisme à Berlin où chaque militaire
Devait participer. Ainsi ce groupement
Sous les ordres d'Hitler devait apparemment
Réunir ce jour-là le plus d'hommes possible.
Max a dû refuser, vous voyez, c'est plausible
Et devant son refus, les nazis ont pensé
Puisqu'il vivait ici, chez nous, chez un Français
Que Max reniait donc ses devoirs, sa Patrie!
Voilà ce qui leur fit commettre l'infamie
De cet assassinat!

Karl.- Hélas, ma chère enfant
Nous arrivons l'un l'autre au même dénouement.
Je savais bien! Je me disais parfois: espère
Pour tromper ma douleur. C'est que je suis son père
Et mon coeur ne veut point entendre ma raison.
Je me dis: Max est mort! Une voix répond: non!
Cette secrète voix qui m'ouvre l'espérance
Cette intuition, trouve en mon coeur sa résonnance.
Je ne suis pourtant pas esprit superstitieux
Je raisonne, je veux savoir. Oh! oui, je veux.
Je ne peux pas poursuivre en vain une chimère
Et pourtant malgré moi, mon coeur toujours espère!
Dites, mon cher Bernard est-ce que Max n'était pas
En contact avec des.... des nazis... des soldats?
C'est qu'ils font aujourd'hui si bien leur propagande
Qu'ils ont fanatisé la jeunesse allemande;
Et presque cent pour cent de nos étudiants
Tous, enthousiasmés, se sont joints à leur rangs.
Max a peut-être aussi subi leur influence.
Il redoutait... d'être avec nous en divergence
D'opinion... et plutôt que vouloir s'expliquer
Il s'est enfui!

Francine.- Non! j'aurais bien remarqué
Un changement dans sa façon de se conduire.
Je l'aimais, il m'aimait; il pouvait tout me dire.

Karl.- Mais il savait aussi que votre père est mort

Au front. Cette pensée devait le gêner fort.
Car comment expliquer sa haine pour la France
S'il vivait avec vous en bonne intelligence
Comment aurait-il pu vous dire:... je suis fier
D'aller servir le libérateur, notre Hitler,
Qui saura supprimer le traité de Versailles
Et donner aux Français de vertes représailles?
Puis devenus pour lui ses premiers ennemis
Du Fuhrer soutient bien cette thèse
Max avait ses raisons pour qu'ainsi il se taise.

Bernard.- Mais Max est cependant un homme intelligent,
Comment peut-il servir Hitler, ce conquérant?

Francine.- Ah! non Monsieur Siegfried je ne peux pas y croire.
Max était comme nous, pacifiste notoire
Il nous l'a dit cent fois.

Claire.- (angoissée) (au loin musique militaire, acclamations.) Oh! mais
qu'est-ce qui arrive?
Voyez, là-bas, tous ces soldats français sur l'autre rive.

Francine.- Et ici, regardez les troupes d'Hitler
Elles avancent!

Bernard.- Comment?

Karl.- Hein quoi?

Bernard.- (très émotionné) Hélas, mon cher
Les Nazis et les Français s'affrontent
C'en est fait de la paix!
(bruit de musique et d'acclamations)

Karl.- Les clameurs montent!

Claire.- Cette zone devait par vertu des traités
Ne pas être envahie!

Francine.- Ah! Les calamités,
Les combats furieux vont encore renaître
Voyez-les défiler! Comment peuvent-ils être
Ici? La guerre est-elle déclarée?

Bernard.- Mais non!
Si la guerre était déclarée nous le saurions.
Francine, je t'en prie, n'ouvre pas les fenêtres,
Ils sont par trop bruyants.

Claire.- (avec haine) Ah! les lâches, les traîtres!

Karl.- Je vous en prie madame, ayez pitié de moi
Je suis un Allemand!

Francine.- (avec un lyrisme qui monte crescendo) Pouvez-vous avoir foi
En votre nation et dans ses fanatiques?
Qui viennent déchaîner de nouvelles paniques?
Le monde en ce sept mars doit frémir de terreur,
Voyez-les défilier en acteurs de l'Horreur!
Cruels, roides et fiers, les yeux pleins d'insolence
Jubilant d'affoler l'univers et la France.
Regardez nos soldats là-bas, tristes, inquiets;
Enfin regardez-les, ont-ils ces airs guerriers?
Ce sont de braves gens qui subissent l'offense
Qui veulent éviter encore la souffrance
Des mères et des soeurs, des veuves, des enfants
Ils sont hommes! et non pas de furieux combattants.
Regardez l'Allemand, songe-t-il à sa mère?
Ah! non! il est trop fier de déchaîner la guerre!
Quelque chose d'affreux s'exhale de leurs rangs
Qui vous serre le coeur (horrifiée) Ah! ils sont effrayants!
Tandis que l'univers à l'angoisse est en proie
Ils défilent marquant leur affreux pas "pas de l'oie".

Bernard.- Calme-toi, ma chérie.

Karl.- Croyez ma pauvre enfant
Que je souffre de voir ce tableau décevant.
(très ému) J'avais toujours rêvé d'une Allemagne aimable
Réglant ses démêlés, un jour à l'amiable.
Et je suis chagriné de voir en notre temps
Ce recours à la force odieux et insolent.
Mon Dieu, je vous en prie, évitez cette guerre!
Faites que les Français soient sages, et sachent faire....

Claire.- (avec haine) Encore de nouvelles, et, folles concessions?
Et, leur laisser le temps pour les préparations,
D'un massacre certain? Ah! non. Moi, je suis mère.

Ils ont tué mon fils à la dernière guerre
S'ils reviennent encore provoquer les Français,
Et bien! nous sommes prêts; nous allons les chasser
Écraser l'Allemand guerrier, cette vipère
Qui veut encore....

Bernard.- (la coupant avec autorité) Ah! non tais-toi, je t'en prie, Claire!
Pense à Monsieur Siegfried, aux autres Allemands
Qui ne sont pas fanatisés, ni provocants.
Un peuple entier ne sombre pas dans la démence!
Usez, je vous en prie, de votre intelligence.
Si les passions encore guident l'Humanité,
Et si vous ne voyez partout qu'hostilité.
C'est à désespérer de notre espèce humaine.
Songez qu'on ne résout jamais rien par la haine.
Montrez plus de sang-froid; si l'Allemand a tort
Les nations lui feront respecter leur accord.

Francine.- Oh! oui, vous grand-papa votre ton pacifique
Est....

Bernard.- (très noble et avec une grande autorité) Ce qu'il y a encore de
mieux; de plus logique.

Claire.- (enflammée) Ah! ça Français as-tu donc perdu la raison?
Ils ne discutent pas eux! Ce bataillon
Qui marche au pas de l'oie ne saurait te comprendre;
Il dira qu'on a peur, qu'on n'ose se défendre...

(les bruits diminuent d'intensité)

Bernard.- Et nous aurons alors prouvé, au monde entier que notre peuple
est avant tout: civilisé!

Karl.- (avec une certaine admiration)
Je suis heureux, Bernard, que parmi tant de haine
Qu'au bruit de ces soldats, cette bêtise humaine,
Ces fracas de tambours, et d'exclamations,
Cette furie du meurtre et d'exterminations,
Il s'élève une voix toute intellectuelle.
C'est la voix du penseur, c'est l'âme universelle
De l'Homme pur qui sait opposer la raison
À cette barbarie en représentation

(la musique et les acclamations montent)

Claire.- (ironique) Ah! ils se moquent bien de vos discours d'apôtres.
Ces nazis n'ont qu'un but: "Exterminer les nôtres"!

Francine.- Tandis que vous parlez au nom de la raison

(Bruit plus fort)

L'écho de leur fureur, écoutez vous répond!

(acclamation et musique)

Claire.- (avec anxiété à la fenêtre) Nos soldats sont là-bas, ils sont inquiets, ils guettent
Ces nazis insolents qui rêvent de conquêtes.

Bernard.- (avec angoisse) Pourvu que les nazis ne les provoquent pas!
Un seul coup de fusil pourrait marquer le pas
D'une effroyable et monstrueuse échauffourée!
La guerre s'ensuivrait!

Karl.- (angoissé) Mon Dieu! cette journée
Serait donc le début d'un conflit mondial?

Francine.- (à la fenêtre) Les Allemands leur font un accueil triomphal,
Tous les civils de Kahl sont là qui les acclament!
On leur serre les mains et les filles se pâment
Au bras de ces guerriers.

Karl.- Ils ont rompu les rangs?

Francine.- Oui ils sont entraînés par des gens délirants.

Karl.- S'ils ont rompu les rangs, ce n'est donc pas la guerre.

Francine.- Et qu'est-ce donc alors, ici, ils viennent faire?
Puisque la Rhénanie par vertu des traités...

Claire.- (la coupant) Les traités sont, pour eux, des chiffons de papier.
Ils ne respectent rien! Ce geste d'insolence
Pourrait leur coûter cher!

Karl.- (alarmé soudain) Mon Dieu! quelle imprudence!

Tous.- Quoi?

Karl.- (avec crainte) Hé! Nous n'avons pas acclamé les soldats;
Ils ont dû remarquer notre froideur

Claire.- (outrée) Ah? ça
Ils peuvent bien courir pour que je les acclame.

Francine.- (outrée) Il fallait acclamer ce bataillon infâme?
Et pourquoi s'il vous plaît?

Karl.- Hélas! vous savez bien
Qu'il faut qu'en ce régime on fasse le pantin
Sinon les délateurs du Führer, ce despote,
Nous dénoncent et, nous font, en guise de riposte
À toutes nos froideurs, des humiliations!
Ne pas les acclamer mérite punition!
C'est pourquoi vous voyez partout l'enthousiasme
Qui vient de la frayeur, plutôt qu'il naît de l'âme.
Celui qui ne crie pas en l'honneur du nazi
Se déclare ennemi de ce triste parti.
J'ai bien peur que l'on ait remarqué notre calme
Et que notre silence ait éveillé l'alarme.
On sait, je crois, à Kahl que vous êtes français
Nous risquons, je le crains, de nous faire expulser.

Bernard.- Hé! mon Dieu! cher ami, ce serait fort possible!

Claire.- (avec arrogance) S'ils viennent, je veux bien, moi leur servir de
cible,
Mais avant de mourir, et, sans la moindre peur
Je leur dirai un peu ce que j'ai sur le coeur.

(on sonne)

Claire.- On a sonné.

Tous.- Oui!

Francine.- (qui est à la fenêtre) Oh!

Tous.- Quoi?

Francine.- Je vois toute une escorte

De soldats discutant ici, à notre porte.

(on sonne)

Claire.- (illuminée et fière) N'ayez pas peur c'est moi qui vais les recevoir; Je ne suis pas fâchée d'ailleurs d'aller les voir.

Bernard.- (noble, s'interposant) C'est moi qui dois ouvrir.

Claire.- Je veux me satisfaire.
Ils ont tué mon fils et bien! qu'ils tuent sa mère!
Je vais malgré mon âge et malgré le retard
Leur crier mon mépris. Il n'est jamais trop tard
Pour bien faire!

Bernard.- (s'interposant avec autorité) Non! ce n'est pas ta place mon amie.

Claire.- Laisse-moi leur crier toute leur infamie.

(À ce moment on entend de la coulisse un bruit de porte qu'on ouvre violemment, des pas de soldats dont les souliers à clous font un bruit sinistre.)

Bernard.- Ils ont ouvert la porte!

Karl.- Ils vont entrer ici!

Francine.- (avec force et héroïsme) Et bien! tant mieux!

Claire.- (illuminée et héroïque) Qu'ils entrent donc! Seigneur merci!

JEU DE SCÈNE.

À ce moment la porte du salon s'ouvre, violemment poussée par deux soldats en tenue de guerre; sitôt ce geste fait, ils se mettent au garde à vous figés dans une raideur toute aryenne. Deux autres nazis dans la même tenue et en armes, se sont placés derrière les deux premiers. Les quatre figurants doivent être magnifiquement habillés. Ce sont des athlètes de six pieds de haut; le mouvement a été extrêmement rapide et d'une brutalité révoltante. Les personnages en scène ont un élan de révolte vers eux, mais presque simultanément apparaît un officier nazi casqué, tenue de guerre; les soldats avec un parfait ensemble présentent les armes. Les personnages sont frappés de terreur et reculent épouvantés. L'officier, le monocle à l'oeil, le masque insolent, le regard dédaigneux fait le salut naziste. Puis il commande à ses

hommes avec une autorité qui donne le frisson. La rapidité et la brutalité de cette scène muette doit faire un effet sensationnel. Elle n'est pas réalisable avec des figurants improvisés. Il faudrait chercher ces quatre hommes parmi les jeunes recrues de la police ou dans la milice régulière: ils devront tous être à peu près de taille égale. Il faut qu'ils soient des militaires de métier et naturellement convenablement rétribués. (costumes à Boston).

Max.- (commandant avec autorité) Reposez... Armes! Demi-tour à droite. Droite!

(allant au milieu d'eux, ils sont maintenant dos au public.)

Montez la garde et repoussez ceux qui convoitent
Des sensations. En Avant-Marche... et attention

(désignant les personnages en scène)

Je vous rappellerai pour leur punition. (les soldats ont disparu avec toute la raideur possible). (les personnages en scène sont atterrés).

Claire.- Oh! non!...

Francine.- Max, c'est toi?

Karl.- Toi mon fils?

Bernard.- En militaire?

Je lui disais toujours de détester la guerre
Je vois de mes conseils, hélas, les tristes fruits.

Max.- (avec arrogance) Je ne suis pas, Monsieur, un traître à mon pays!

Karl.- (lui tendant les bras) Eh bien! Max, tu ne viens pas pour embrasser ton père?

Max.- (il reste figé) Non! Mon premier devoir est d'être très sévère.

Karl.- Oui, je sais, je comprends: tu veux laisser penser
À tes soldats que tu dois nous interroger.

Max.- (autoritaire) Et c'est précisément ce qu'ici je viens faire.

Tous.- Quoi?

Karl.- Mais il plaisante!

Francine.- Max, quel est ce mystère?
Pourquoi es-tu parti? Pourquoi t'es-tu sauvé?
Nous devons au printemps, tu sais, nous marier.

Max.- N'y comptez plus! Je dois épouser une aryenne
Comme tout bon croyant en la règle hitlérienne.

Karl.- (allant à lui) Mais je t'en prie ne reste pas ainsi figé
Max, mon fils, tu vois bien que je veux t'embrasser.

Max.- Ne portez pas la main sur moi, j'ai juré d'être
Discipliné, soumis à mon auguste maître.

Tous.- Quoi?

Karl.- La plaisanterie a trop duré.

Max.- Je ne plaisante pas. Je dois interroger.
Nos troupes ont passé tantôt sous vos fenêtres
Que faisiez-vous?

Francine.- Nous méprisions ces tristes êtres
Vos mercenaires criminels, vos assassins,
Les ennemis jurés du reste des humains.

Max.- (toujours sec) C'est bien! Vous passerez tous en Conseil de guerre
Pour mépris aux respects dus à notre bannière,
Car aucun d'entre vous, et, ce fut remarqué,
N'a daigné s'incliner, ni même saluer.

Claire.- Moi j'ai tendu le poing vers l'hideuse oriflamme!

Max.- (très dur) Cette provocation, vous la paierez madame.

Karl.- Et c'est toi, toi, mon fils, qui oses menacer?

Max.- Je remplis mon devoir, je suis un officier
Service commandé, donc en cette occurrence
Je dois être inflexible.

Francine.- (narquoise) Avec quelle élégance!

Max.- J'ai déjà trop tardé

Bernard.- Faites votre métier.

Max.- Vous devriez déjà tous être prisonniers!

Claire.- Mais je crois qu'on ne doit rien perdre pour attendre.

Karl.- (qui veut l'excuser) S'il parle ainsi voyons c'est parce qu'on peut l'entendre.

Max.- Je n'ai rien à cacher, je remplis mon devoir
Et vous ne semblez pas vous en apercevoir.

Karl.- (qui ne veut pas le croire) Comment tu oserais emprisonner ton père?

Max.- Je n'ai pas de parents! Je suis un militaire
La consigne avant tout; et j'ai prêté serment
D'accomplir mon devoir quel que ce soit le moment.

Karl.- (menaçant) Max! Si tu continues!

Claire.- (outrée) Quittez cette posture
Ou je vais vous cracher, moi en pleine figure!

Bernard.- Non , laisse ce soldat et ne te commets pas
À descendre avec lui vers un degré si bas.

Francine.- Tu vois bien, grand'maman qu'ici tout nous sépare,
On ne saurait parler avec un tel barbare!

Bernard.- (ironique) Mais non! Il se conduit en nazi fier et pur!

Max.- Suivez-moi, je vous prie, à la "Kommandatur".

Claire.- Appelez vos soldats pour qu'ils nous brutalisent.

Max.- (remontant) Je vais les appeler.

Karl.- (l'arrêtant) Ne fais pas de bêtises!
Et pense que je suis encore un Allemand.

Max.- On ne le dirait pas, surtout en ce moment!

Karl.- Et crois-tu donc qu'il faut se montrer inflexible
Pour être un Allemand?

Max.- Oui!

Karl.- (outré) Oh! Tu es impossible!

Francine.- Et dire que j'aimais cet homme avec ardeur!

Max.- Mais j'avais, moi aussi, commis la même erreur.
Puisque vous m'insultez; il faut que je vous dise,
Que je réponde un peu à toute la sottise
Que vous m'attribuez! Je suis un Allemand
Un pur et j'en suis fier! Oui! même en ce moment!

Je viens vous arrêter! mes amis et mon père!
Ce n'est pas un plaisir! Tant pis! je dois le faire!
Je mourrais s'il le faut, avec la même ardeur
Pour les idées de notre Hitler, mon dictateur.
LE SEUL QUI AIT COMPRIS LA TERRIBLE SOUFFRANCE
Des jeunes! **LE SEUL** dont la belle intelligence
A SU NOUS RAMENER AU SIÈCLE OÙ NOUS VIVONS.
Nous nous sommes groupés près de lui, par millions.
PENSEZ-VOUS QUE L'ON SOIT TOUS IDIOTS OU STUPIDES?
Oh! moi tout au début, j'étais des plus timides,
Mais quand je l'ai compris, j'ai dit: **IL A RAISON.**
Je vais même en donner ici l'explication.
Partout autour de vous, jugez un peu la vie:
Chaque jour vous voyez renaître l'infamie;
Les hommes sont menteurs, vils, mauvais et capons
Hypocrites, sournois...ça! Je vous en réponds!
Ils masquent leurs défauts avec tant de finesse
Que lorsqu'ils volent, ils volent avec politesse.
Incapables d'être loyaux, fidèles, francs?
Ils se disent: **Civilisés, ces bons plaisants.**
MAIS ILS NE LE SONT POINT! NOUS! NOUS JETONS LE MASQUE
On dit: Hitler est fou! Il agit en fantasque?
Pas du tout! Il se montre un homme de son temps,
AVEC TOUS SES DÉFAUTS QU'IL EXPOSE À TOUS VENTS.
Hitler c'est la franchise audacieuse et sincère!
Et non l'homme civilisé, ce vil faussaire
Qui parle de bonheur, justice, liberté,
EN CHERCHANT CHAQUE JOUR À NOUS MIEUX EXPLOITER.

Hitler est franc! Il dit au monde ce qu'il pense.
Son peuple vit courbé sous l'affreuse souffrance.
L'univers s'est ligué contre lui, tout ENTIER
On lui défend pourtant de se fortifier.
Il passe outre et répond héroïque et sincère:
MON PEUPLE DOIT AVOIR SA PLACE SUR LA TERRE.
Vous m'encerclez avec vos armées, vos canons,
Moi j'ai des hommes prêts à mourir par millions;
Ils se sacrifieront pour que leurs enfants vivent.
Ils ne croient pas à ces monstrueuses sottises
De vos diplomaties confuses et sans nom
Qui prétendent châtier à grands coups de sanctions;
L'INTÉRÊT SEUL VOUS GUIDE ET VOUS ÊTES COMPLICE
(Quand vous devez gagner) AVEC DAME JUSTICE.
Mais dès lorsqu'il s'agit d'être juste vraiment
Vous vous retirez tous sans perdre un seul instant
Vous le verrez demain. Partout la Rhénanie
Va devenir le grand sujet. Et l'Éthiopie
Que vous défendiez tous par pure humanité
(Sans savoir que l'Anglais à son tout bas vous le dictait)
Sera laissée bientôt à son sort qui s'empire,
Car la question rhénane inquiète plus l'Empire.
Puisqu'il en est ainsi ne parlons plus d'accord
Et revenons tous à "La Raison du plus Fort"
Qui semble devoir être en ces temps, la meilleure.
Nous devons être Forts! Nous sommes à cette heure
Revenus à des lois que nous croyions d'antan.
Montrons-nous donc martiaux, enthousiastes, confiants.
Ceux qui n'ont pas compris? Tant pis! on va leur faire
Goûter un peu la discipline militaire.
Vous êtes de ceux là! Car vous avez tantôt
Méprisé les honneurs dus à notre drapeau.
Vous serez donc châtiés pour une telle offense
Préparez-vous! J'attends, et faites diligence!

(il sort)

Karl.- (pleurant) Et c'est mon fils!

Francine.- (ironique) Mon fiancé!

Claire.- Ne dis pas ça!

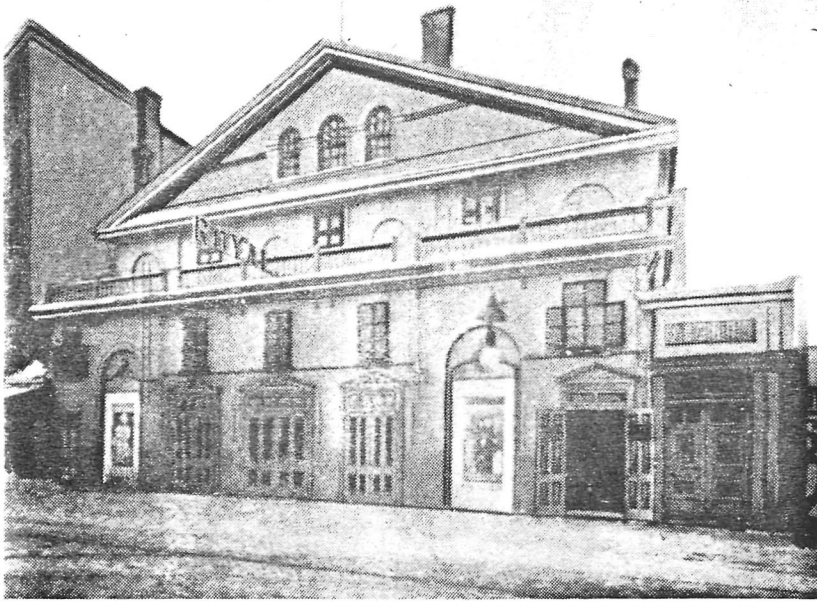
Nous ne connaissons pas cet orgueilleux soldat.
Mais les Français sauront venger cette infamie.

Qu'il nous expulse donc!

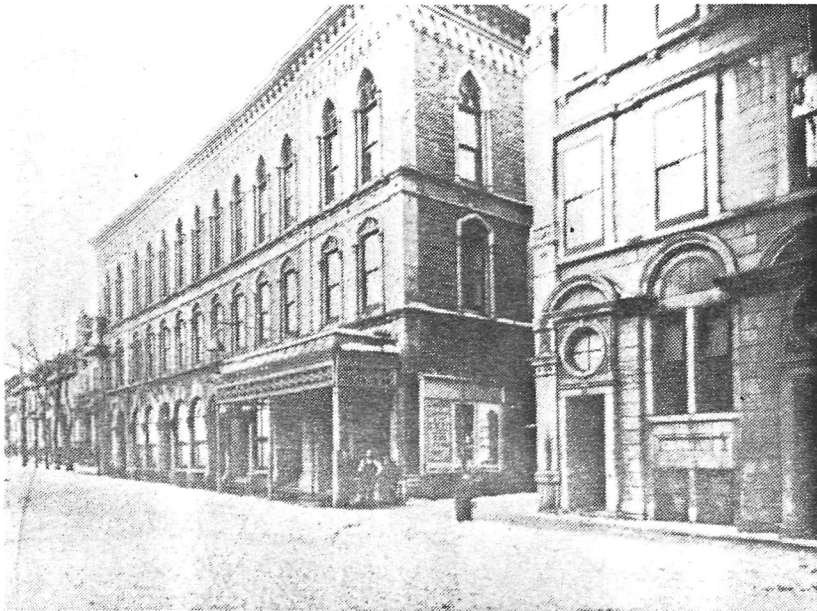
Bernard.- Calme-toi mon amie!

Claire.- (en furie) Non! c'en est trop, Français, je ne me tairai pas!
Ils me tueront, mais je ne leur céderai pas!
Devrons-nous donc plier toujours sous l'insolence!
C'est par notre douceur qu'ils méprisent la France.
Ces brutes ne sont pas des hommes; nous devons
Les traiter comme ils font, à grands coups de bâtons.
Pour l'instant ce sont eux qui sont ici, les maîtres.
Allons-nous, nous livrer à eux comme des traîtres?
Consentez-vous à devenir leurs prisonniers?
Préférez-vous être par eux fous, fusillés?
Moi, j'aime mieux mourir en Française héroïque
Dont les miens châtieront ce peuple fanatique!

Bernard.- Et c'est ainsi que l'on déchaîne les conflits.
L'un ne veut pas céder sa vertu s'y oppose,
L'autre a raison de provoquer (Il le suppose!)
Et l'on se bat quatre ans, tous, pour aller chercher
La Justice, le Droit qui doivent triompher.
On tue pour ses vertus par millions, la jeunesse.
Les ruines, les malheurs s'accumulent sans cesse.
On signe enfin la paix. On fait des mécontents,
Qui préparent alors d'autres conflits sanglants.
La crise bat son plein et chacun se menace
Tous les pays réclament au soleil leur place;
Pour imposer leur volonté, toujours ils font
Revoter des milliards pour de nouveaux canons.
Sitôt qu'on a fini, vite l'on recommence.
Humains comprendrez-vous enfin votre démente?
Laissez-vous parler votre esprit et votre cœur?
Quand vous liguerez-vous en bloc contre l'Horreur?
Vers l'idéal de paix, montons à la conquête,
Si notre humanité n'est pas encore parfaite,
Que les hommes d'honneur, de bonne volonté
Refusent la lutte entre la chrétienté.
Notre Seigneur a dit que nous étions tous frères,
Il a, souvenons-nous, condamné toute guerre,
"Celui qui vaincra par le fer périra par
Le fer!" Rappelons-nous avant qu'il soit trop tard
Que la Justice du ciel est la seule Divine.
Un guerrier est celui, qui pour Elle: assassine.



LE THÉÂTRE ROYAL vers 1900
(Photo tirée de **Histrionic Montreal**)



L'ACADÉMIE DE MUSIQUE vers 1900
Sur le côté, une affiche représentant James O'Neill
(père d'Eugène) dans D'Artagnan.
(**Histrionic Montreal**)



Affiche de HAZEL KIRKE.

Cette pièce a été jouée à plus de cent reprises à Montréal entre 1881 et 1914.

(New York Public Library)



Guy Beaulne interviewe le père Emile Legault, directeur-fondateur des Compagnons de Saint-Laurent, au Festival d'art dramatique du Canada, à London, Ontario, en mai 1947.

Centre national des Arts



National Arts Centre

UN ABONNEMENT A LA SAISON 85-86
DU THEATRE FRANCAIS DU CNA

C'EST LE TEMPS DE SORTIR DE L'ORDINAIRE

DE REALISER DES ECONOMIES DE 20 A
40% ET DE PARTIR A LA DECOUVERTE
D'UNE "SUPER" SAISON DE THEATRE!

L'INCONNU

de Marcel Sobourin
De l'inédit: fantaisie,
rebondissements!

L'ANNEE DE LA GROSSE TEMPETE

de André Ricard
Moments de notre histoire
revécus avec humour!

LE SEIGNEUR DES ANNEAUX

adaptation du Théâtre sans fil
de l'œuvre de Tolkien
Spectaculaires marionnettes
géantes!

LERUBAN

de Georges Feydeau
Une comédie de moeurs
rafraîchie, actualisée!

BONJOUR LA, BONJOUR!

de Michel Tremblay
Là où l'amour peut enfin
s'épanouir.

TANZI

de Claire Lukham
L'art dramatique,
le sport, la musique:
un trio spectaculaire!



Librairie
des
arts
scéniques

LC
librairie de la capitale



Librairie
Louis-Duchette, inc.

Librairie Trillium

librairie village cartier, inc.
1000 1000

S'ABONNER : UN TEMPS,
UN MOUVEMENT,
UN PETIT MOMENT
AU 594-9400

Voyez mon cher Siegfried c'est bien simple pourtant.

(lui tendant la main)

Qu'un Français serre la main d'un Allemand.
Nous avons tous les deux une commune estime
Songerions-nous jamais à recourir au crime
Si quelque différend s'élevait entre nous?

Karl.- Nous sommes de ces vieux que l'on juge trop doux.
Mais j'ai foi dans la vie même en mon Allemagne
Et malgré ses préparatifs de campagne
Je veux croire à des jours meilleurs.

Bernard.- En vérité
Les hommes comprendront, c'est simple, c'est facile.
Ils n'ont qu'à tous ouvrir notre Saint Évangile
Et bien en pénétrer tout le charme Divin
Alors ils connaîtront de l'honneur, le chemin.

LES PORTES S'OUVRENT AVEC FRACAS: LES GUERRIERS ENTRENT!

Max.- (avec arrogance) Tiens, vous n'êtes pas prêts? Tant pis! Il faut me suivre.

CLAIRE A UN MOUVEMENT. BERNARD LA RETIENT. IL VA DANS UN GRAND SILENCE SE PLACER AU MILIEU DES SOLDATS ET IL DIT AUX AUTRES PERSONNAGES:

Tenez! Donnons-leur donc une leçon de savoir-vivre.

ET LE RIDEAU BAISSÉ.

LE PETIT VOYAGE

Les Nouveautés dramatiques, série diffusée à CBF du 15 octobre 1950 au 15 avril 1962, présente des radiothéâtres originaux, des créations québécoises en majeure partie. Guy Beaulne, réalisateur de l'émission, voulait préparer une relève d'auteurs et mettre en ondes des textes dont la fantaisie, la vigueur donneraient un nouvel élan aux radiothéâtres.

Plusieurs des pièces présentées sont expérimentales. Henry Deyglun, qui a déjà plusieurs années d'expérience comme auteur, y produit **le Petit voyage**. Ce texte est d'une facture différente de ses écrits. L'humour n'y est plus noyé par le mélodrame mais supporte au contraire toute la structure du récit.

NOUVEAUTÉS DRAMATIQUES

Dimanche, le 12 novembre 1950

9:30 - 10:00 p.m.

TEXTE: Henry Deyglun

RÉAL.: Guy Beaulne

ANNONCEUR:

STUDIO 13.... ATTENTION

Studio 13... Stand-by... Studio 13

Cinq secondes: 5-4-3-2-1-0

MUSIQUE:

Eorie (?) Night

FADE TO ANNONCEUR:

Aux Nouveautés Dramatiques...

"Le Petit Voyage" de Henry Deyglun.

MUSIQUE:

INTERMEZZO

SON: BRUIT D'UN RÉVEILLE-MATIN TOUT PRÈS DU MICRO...
SOUFFLE DE DEUX DORMEURS... UNE HARPISTE IMPROVISE QUELQUE
CHOSE D'AÉRIEN DE LÉGER... GALOPADE DE DEUX CHEVAUX DANS UN
DÉSERT, LE BRUIT DU GALOP EST D'ABORD LOINTAIN PUIS LORSQU'IL
SEMBLE ÊTRE TOUT PRÈS DE L'AUDITEUR:

Line.- (flic) (25 ans, voix nuancée et douce) Le soleil commence à baisser Jean.

Jean.- En effet! Mais nous avons encore au moins deux heures de clarté devant nous. Es-tu fatiguée, Line?

Line.- Pas tellement, non. Mais si nous voulons monter notre tente avant la nuit, je crois que nous devrions choisir bientôt nos quartiers.

Jean.- Au prochain boqueteau, nous ferons halte. Ça ne saurait tarder. On aperçoit des nappes de végétation de plus en plus rapprochées. L'eau ne doit pas être loin.

Line.- Ah! tiens, là-bas... Il y a un boqueteau qui fait très oasis. On pique dessus, Jean?

Jean.- Piquons droit dessus, Line!

SON: GALOPADE DE CHEVAUX.

SON: TRANSITION MUSICALE À LA HARPE.

Line.- (flic) Le thé de l'explorateur. Tiens, Jean, je crois qu'il est très bon.

Jean.- Merci Line. Oh! quel arôme, c'est en effet de bon augure. (il boit) Délicieux, ma chérie. Quelle adorable nuit! Quand je pense que nos confrères de la mission scientifique feront ça en avion. Ils ne savent pas ce qu'ils perdent.

Line.- Et tu verras que nous arriverons avant eux à Los Alamos. C'est l'histoire du lièvre et de la tortue qui se répète. Ils quitteront Hollywood au dernier moment pour le Nouveau-Mexique. Nous allons notre petit train de sénateur, nous deux, Line, et nos amis de la mission scientifique arriveront avec leurs milliers de chevaux vapeurs, en retard de quelques longueurs sur nos deux coursiers authentiques.

SON: HENNISSEMENT DES DEUX CHEVAUX.

Line.- (riant) Est-ce qu'ils approuvent? On croirait qu'ils t'ont répondu.

Jean.- (riant) En effet!

SON: BRUITS DE SABOTS NERVEUX DES CHEVAUX.

Line.- Ils étaient calmes et semblaient dormir et les voilà qui piaffent. Tiens! Ils baissent les oreilles... On dirait qu'ils ont peur.

Jean.- C'est ma foi, vrai! Oh! mais regarde le désert s'illumine. Il fait clair comme en plein jour. Qu'est-ce que ça signifie?

SON: BRUIT QUE FERAIT LE JET BRUSQUE D'UN PROJECTEUR DE CINÉMA SUR L'ÉCRAN D'UNE SALLE VIDE.

Line.- (apeurée) Jean. Regarde.

Jean.- Ah! ça c'est inouï. Une soucoupe volante.

SON: GIRATION D'UN ÉNORME ÉVENTAIL.

Line.- Jean.

SON: HENNISSEMENT DES CHEVAUX.

Jean.- Ma caméra, où est ma caméra?

Line.- (tremblante) Je ne sais pas.

Jean.- C'est la première fois que je vois une soucoupe volante de mes propres yeux. Ma caméra.

Line.- Elle se tient juste au-dessus de nos têtes. Et semble descendre de plus en plus. C'est affolant, Jean.

Jean.- (pas rassuré du tout) Mais non, n'aie pas peur Line.

SON: LA GIRATION SE FAIT DE PLUS EN PLUS VIOLENTE.

Line.- Elle descend toujours de plus en plus bas. C'est nous qu'on observe, il n'y a pas de doute.

Jean.- En effet... le disque nous déborde.

SON: HENNISSEMENT ET CRIS D'EFFROI DES CHEVAUX PUIS GALOPADE ÉPERDUE.... LA GIRATION DOIT DONNER, AIDÉE S'IL LE FAUT D'UNE MUSIQUE ADÉQUATE, UNE IMPRESSION TERRIFIANTE.

Line.- Les chevaux ont brisé leur longe et fuient épouvantés. Quant à moi, je ne pourrais faire un pas. Je suis angoissée à l'extrême.

SON: LONG SIFFLEMENT SEMBLABLE AU BRUIT D'UN OBUS DE 75 DANS SA TRAJECTOIRE... PUIS UNE EXPLOSION CONSIDÉRABLE.

Jean.- (qui a peur) Line.

Line.- Jean.

SON: UNE ÉNORME ASPIRATION D'AIR... QUELQUE CHOSE QUI FAIT L'IMPRESSON D'UNE TROMBE.

Jean et Line.- (cris d'angoisse).

SON: MUSIQUE DRAMATIQUE PUIS:

UN GRAND SILENCE.

Jean.- (d'une voix de rêve) Line.

Line.- Jean.

Jean.- Je ne comprends pas...

Line.- Moi non plus. Où sommes-nous?

Jean.- Je ne sais pas! Je viens à peine de reprendre connaissance. Qu'est-ce que c'est que cette paroi? Cette sorte de cage où nous sommes?

Line.- (angoissée) Je ne me rends pas compte. Et quel silence. Un silence vide, angoissant.

Jean.- Rien de ce qui nous entoure ne nous est connu, rien.

IL FAUT QUE CE QUI SUIT SOIT DIT COMME SI C'ÉTAIT PRODUIT PAR L'EFFET D'ONDES SONORES. LA VOIX DOIT ÊTRE MÉTALLIQUE ET AUSSI PEU HUMAINE QUE POSSIBLE.

VOIX: N'AYEZ PAS PEUR IL NE VOUS SERA FAIT AUCUN MAL.

Line.- (effrayée) C'est effarant.

Jean.- Cette voix n'a rien d'humain, elle semble être produite par le jeu d'ondes sonores.

Line.- (bas et après un temps) C'est terrifiant, Jean.

VOIX: L'AIR QUE VOUS RE_SPI_REZ VA VOUS DON_NER DES FOR_CES.

Line.- (après un temps) On ne voit rien. On n'entend que ces sonorités bizarres, inidentifiables.

Jean.- Oui! Mais il se fait, en moi, un calme qui s'installe peu à peu.

Line.- (sans aucune peur) Moi aussi, Jean. C'est curieux.

VOIX: VOUS NE POUR_REZ PLUS A_VOIR PEUR.

Jean.- Ma lucidité se fait de plus en plus vite.

Line.- La peur m'a fuie. Cet air qu'on respire est bienfaisant. Il est doux, odorant.

Jean.- Jamais je n'ai respiré un air de cette qualité. On le croirait chargé de vitamines inconnues, de tonique, d'élixir.

Line.- Oui, Jean c'est vrai. C'est une sensation vraiment exceptionnelle. Je n'ai plus peur. C'est inouï! Car en somme, nous ne savons pas où nous sommes. Rien autour de nous dans cette cage ne peut nous renseigner. Elle est faite de matériaux inconnus, inidentifiables. Ce silence même serait atrocement angoissant s'il était possible d'éprouver de l'angoisse. Mais j'en suis incapable, Jean, et toi?

Jean.- Absolument pas, Line, cela doit dépendre sans doute de la qualité exceptionnelle de l'atmosphère de cette cage.

VOIX: VOUS VOUS SEN_TI_REZ DE MIEUX EN MIEUX PLUS VOUS VOUS É_LOI_GNE_REZ DE LA TER_RE.

Line.- Le fait est que je ne me suis jamais sentie mieux au cours de mon existence terrestre.

Jean.- Vous nous comprenez, vous savez ce qui se passe dans cette cage, vous nous voyez?

VOIX: TRÈS BIEN. ON PEUT LI RE VOS PEN_SÉES. DI_RIGER VOS SENSATIONS MAIS JA_MAIS VOUS N'AU_REZ RIEN À CRAINDRE.

Line.- Où sommes-nous?

VOIX: VOUS ÊTES À DEUX CENT MILLIONS DE MILLES TERRESTRES DE LA TERRE.

Jean.- (qui n'en croit pas ses oreilles) Deux cent millions de milles de la terre?

Line.- C'est inconcevable! Quand sommes-nous donc partis? Depuis combien de temps terrestre sommes-nous vos prisonniers?

VOIX: RE_GAR_DEZ VOS MON_TRES ELLES MAR_CHENT.

Jean.- C'est exact... Ma montre marche. Il serait cinq heures du matin. Ma montre marque le quantième du mois. C'était hier le 12 novembre, vous nous sommes le treize, et il est sur terre, c'est-à-dire à l'heure du désert de Californie où nous avons été enlevés cinq heures du matin, du lundi 13 novembre.

VOIX: VOUS A VEZ QUIT TÉ LA TER RE À NEUF HEU RES 30 MINUTES HEURE DE CALIFORNIE DŪ DIMANCHÉ SOIR 12 NOVEMBRE 1950.

Line.- Exact. Et en six heures à peine, nous avons parcouru deux cent millions de milles terrestres?

VOIX: MAIS ÇA NE VEUT PAS DI_RE GRAND CHO_SE DANS L'IN_FI_NI. REMONTEZ VOS MONTRES.

Line.- Soit! Il y a quelque chose... Quelque chose? Tout est extraordinaire dans ce qui nous arrive, Jean. D'abord cette absence de peur, d'angoisse que notre logique de terriens, nos instincts, notre structure devraient radier en nous.

Jean.- Oui et aussi cette quasi-dépersonnalisation devrait nous émouvoir, car en somme, ceux qui nous ont capturés lisent en nous, savent tout de nous, nous entendent et pour ma part je n'en éprouve aucune gêne et toi?

Line.- Moi non plus... Oh! quel repos délicieux! Jamais je n'ai senti pareil bien-être, Jean, jamais.

Jean.- J'ai l'impression de vivre essentiellement par l'esprit et que mon corps n'est plus que l'écrin ouaté de mon âme.

Line.- Moi aussi, Jean. C'est adorable.

Jean.- Adorable, Line.

SON: TRANSITION MUSICALE À LA HARPE.

SON: COMME UN WAGONNET D'AIR COMPRIMÉ CIRCULERAIT SUR UN FIL JUSQU'À LA CAISSE D'UN GRAND MAGASIN.

Line.- Jean.

Jean.- Line.

Line.- Quel merveilleux décor!... On dirait un salon que durent fréquenter le vieux Fontenelle et les encyclopédistes. Qu'est-ce que ça signifie et où pouvons-nous bien être?

Jean.- Les fenêtres sont somptueusement drapées et les rideaux tirés. Mais d'où vient cette clarté?

Line.- Mais ce sont les lustres et les chandeliers qui la dispensent. Tiens, Un Rembrandt que l'on croyait perdu, un Boucher et ce Vélasquez... (émerveillé). Mais les couleurs Jean, les couleurs sont aussi pures aussi fraîches que si ces toiles avaient été peintes ce matin et les tapisseries tissées aujourd'hui-même.

SON: BRUIT DE HEURTOIR DE BRONZE QUE L'ON FRAPPE DE TROIS COUPS ESPACÉS.

Jean.- On frappe au heurtoir.

SON: ON TIRE UNE BOBINETTE ET L'ON ENTEND CHOIR LA CHEVILLETTE ET LA PORTE S'OUVRE.

Jean.- (bas) Fais la révérence, Line.

Clarembard.- Soyez les bienvenus céans gentilhomme et gente dame.

Jean.- À qui avons-nous l'honneur?

Clarembard.- Messire de Clarembard, naturaliste. Successeur de Buffon aux Jardins des Plantes de Paris.

Jean.- Vous avez connu Buffon?

Clarembard.- Je suis pour beaucoup de choses dans son **Histoire Naturelle**. À quel titre vous a-t-on conduits ici?

Jean.- Nous l'ignorons absolument. Nous avons été enlevés en plein désert de l'Arizona, nous nous dirigeons par petites étapes vers le Nouveau Mexique à Los Alamos exactement.

Clarembard.- Qu'elle était votre spécialisation sur la planète Terre?

Jean.- Je suis physicien et ma femme Line Surgère prépare pour la rentrée une thèse en chimie inorganique.

Clarembard.- C'est donc cela. Nos hôtes vous ont emmenés ici pour que vous les renseigniez sur l'évolution des sciences naturelles en pays terrien.

Line.- C'est pour cela qu'on nous aurait enlevés?

Clarembard.- Ça ne fait aucun doute. Moi-même je fus enlevé au mois d'août 1780. Vous me voyez fait exactement comme je l'étais ce jour-là, car ici nous sommes immuables. Vous ne sauriez changer, c'est-à-dire vieillir au cours de ce que nous appelions sur terre les jours, les années voire les siècles.

Jean.- Inconcevable! Et vos ravisseurs ne vous ont fait aucun mal?

Clarembard.- Oh! il n'en est pas question. Nos hôtes ont quelques milliards d'années de plus que nous. Ils sont tout à fait sages. Ils vont parfois d'un système planétaire à un autre ravir des indigènes afin de se renseigner sur l'évolution en cours dans les différents cantons de l'Univers.

Line.- Il y a donc plusieurs planètes habitées.

Clarembard.- Indubitablement! Nous en avons l'intuition en mon temps et c'était là notre sujet de prédilection dans nos conversations quotidiennes.

Line.- Nous n'avons pas encore vu un seul de nos ravisseurs. Comment sont-ils faits?

Clarembard.- Ils sont difficilement perceptibles à l'oeil nu. À vrai dire nous ne pouvons pas les voir sans appareil spécial qu'eux seuls peuvent nous procurer s'ils souhaitent être vus de nous. Mais ils n'ont plus aucune vanité. Du reste, en ce qui me concerne tout au moins, il n'y a rien de f'atteur pour eux à être observés par un béotien de mon genre.

Jean.- Mais eux nous voient-ils?

Clarembard.- Quand il leur plaît. Ils nous observent peut-être en ce

moment même. On ne le sait pas, car nous sommes ici dans une espèce de vivier... Tout à fait comme des poissons rouges dans un bocal.

Jean.- C'est vraiment inattendu. Vivier ou pas, bocal ou non, je n'ai jamais mieux respiré, mieux joui dans tous mes membres, dans mes artères d'un équilibre physique plus idéal. J'ignore depuis 24 heures terrestres la faim, le sommeil et autres besoins propres à l'homme.

Clarembard.- J'ai pris mon dernier repas en compagnie de mon ami Méchain le 20 août 1780. Je n'ai pas dormi depuis cette époque et je me porte mieux aujourd'hui qu'alors.

Jean.- Mais cela fait 170 ans. Nous sommes, sur terre, en 1950.

Clarembard.- Tiens? déjà. Ici, on ne s'en aperçoit guère. Le temps n'a aucun sens et l'on a à peine la sensation de la durée. On n'éprouve aucun des besoins qui font courir, braver et se battre l'humanité entière.

Line.- Mais enfin... ces Watteau, ces Gobelins, ces meubles d'époque?

Clarembard.- Mes hôtes m'ont remis dans mes meubles... comme nous mettons des cailloux ou des coquillages dans un bocal à poissons rouges ou bien si vous préférez, comme nous procédons pour un bouillon de culture, en créant une atmosphère favorable au développement d'une colonie de microbes.

Jean.- Étonnant!

Clarembard.- Vous n'êtes qu'au début de vos surprises. Mais ici: Surprise ne sous-entend pas: la peur. L'angoisse est bannie de cette atmosphère. L'air nous sustente, nous fait vivre indéfiniment, il conserve les couleurs et les bois. Leur trouvaille, c'est d'avoir chassé l'angoisse de cette éprouvette où nous sommes.

Jean.- C'est inouï!

Line.- Sommes-nous les seuls spécimens humains qu'il détiennent?

Clarembard.- Oh! non. Ils ont plusieurs viviers et dans chacun, des spécimens humains de différentes époques. Ils ont appris d'eux et de moi-même le langage propre en mon temps et aux leurs. Ils peuvent converser gentiment avec tous en ménageant les susceptibilités, les préjugés locaux de chacun de leur cobaye.

SON: RIRE MÉTALLIQUE ET SOMBRE

Line.- Qui est-ce qui rit de cette façon?

Clarembard.- C'est un savant hilarien. Car nous sommes ici en pays d'Hilare. Ce savant doit nous observer au fond de notre vivier avec ses instruments et nos discours l'amusent. C'est que nous sommes sur eux affreusement en retard.

Line.- On ne peut jamais sortir de ce vivier?

Clarembard.- Peut-être, mais il ne serait pas prudent d'en manifester le désir. (en confidence) Car nos hôtes pourraient bien nous conduire sur une planète à l'atmosphère semblable à celle de la terre et cela pourrait être plein de conséquences.

Line.- Quelles conséquences?

Clarembard.- (mystérieux) Ève fut victime de sa curiosité. Ah! mais... ne renouvez pas l'aventure... (plus mystérieux encore) Ce serait peut-être toute la genèse à revivre et ce n'est pas drôle tous les jours. (il tousse et plus fort) Ici... c'est la sécurité. Le paradis retrouvé. Ailleurs, c'est l'aventure.

Line.- Nous reverrons la terre?

Clarembard.- C'est certain.

Jean.- Et vous-même?

Clarembard.- Moi aussi.

Jean.- Mais enfin... pour vous réadapter à notre existence... comment ferez-vous?

Clarembard.- C'est un problème que je laisserai aux médecins terrestres.

Line.- Je ne vois pas très bien ce que vous entendez par là.

Clarembard.- Je ne garderai (pas plus que vous d'ailleurs) le souvenir de mon passage en pays d'Hilare. On me retrouvera sur quelque route dans l'habit que les Hilariens auront choisi pour moi, sur une route de France ou d'ailleurs. Je serai frappé d'amnésie. On me rééduquera et je continuerai à partir de soixante ans une fin de bail terrestre avec l'heur et les malheurs du destin-type d'un homme de soixante ans à la mort... qui doit être prévue à une date qui m'est inconnue, comme il est de tradition pour tout mortel.

Line.- Aujourd'hui nous avons des médecins que dis-je? des poètes de la médecine. On les nomme "psychiatres". Ce sont des explorateurs du subconscient. Ils se recrutent parmi les plus imaginatifs des hommes. Si vous souffrez d'amnésie, ils vous reconstitueront une mémoire avec un passé de leur choix. Un passé qui sera très bien, qui vous satisfera, car ces messieurs ne font rien à la légère. Ils ont trouvé aux Atrides des diagnostics qui auraient laissé bouche-bée Oreste lui-même. Ne parlons pas d'Oedipe, ils l'ont décortiqué. Ce qu'ils vous feront comme passé sera tout à fait bien n'en doutez pas.

Clarembard.- (confiant un secret) Les gnomes, les pixies, les sylphes, tout ce que l'on croit être sur terre du domaine de l'imagination n'est que trop réel. Les elfes appartiennent à une planète voisine du pays d'Hilare et quand sur terre vous avez ce que les médecins appellent des hallucinations, vous vivez en réalité en compagnie des.....

SON: ON ENTEND COMME LE BRUIT D'UN JET DE MAGNÉSIUM.

Jean.- (surpris) Line.

Line.- Jean. Où est passé monsieur de Clarembard? Il s'est volatilisé. Je ne le vois plus.

**VOIX: IL AL LAIT COM MET TRE DES IN DIS CRÉ TIONS
IM PAR DON NA BLES. IL RE TOURNE À SON DES TIN DE TERRIEN.**

Line.- Qu'allez-vous faire de nous?

VOIX: ON VA VOUS CHAN GER DE VI VIER.

**SON: BRUITS DIVERS D'ASPIRATION ET DE REFOULEMENT D'AIR AVEC
QUELQUES VAGUES BRUITS DE SIRÈNE OU DE TOUT AUTRE MOYEN
PROPRE À DONNER UNE IMPRESSION DE MYSTÈRE.**

Line.- Jean... on a changé la qualité de l'air, il est chargé d'angoisse.

Jean.- (la voix mal assurée) Où sommes-nous. Aucun point de repère et devant nous cet écran noir. Qu'est-ce que ça signifie?

**VOIX: ON VOUS A RE DON NÉ L'AT MOS PHÈ RE EXAC TE DE LA
TER RE LES HI LA RIENS VOÏT VOUS VOIR DANS VO TRE VIVIER QUI
S'A NI ME.**

SON: MUSIQUE MYSTÉRIEUSE À CHOISIR DANS UNE OEUVRE QUI RAPPELLERAIT LA NAISSANCE D'UNE NÉBULEUSE EMERGEANT DU CHAOS. WAGNER DOIT AVOIR ÇA DANS SON VAISSEAU FANTÔME.

SON: TRANSITION À LA HARPE QUI ÉVOQUERA LE MURMURE D'UNE CASCATELLE PUIS DES BRUITS ET CRIS D'OISEAUX DES TROPIQUES. IL S'AGIT LÀ POUR LE POÈTE DU SON DE CRÉER UNE AMBIANCE DE MYSTÈRE ET DE CRAINTE.

Line.- (qui a très peur) Jean, un serpent à sonnettes! Vois.

Jean.- Et ces oiseaux bizarres, étranges aux cris suraigus qui éraflent les nerfs...

Line.- Regarde Jean... des arbres poussent et grandissent. Ils nous dressent un décor de jungle avec une flore qui spontanément se crée et une faune terrifiante. Vois ce jaguar, cette panthère noire qui nous regarde de ses yeux immenses chargés de mystère, de cruauté et devant nous cet écran tout noir.

Jean.- Ils veulent sans doute que nous réagissions pour donner aux Hilariens le spectacle de deux humains aux prises avec l'angoisse...

SON: EN ENTEND COMME LE GRÉSILLEMENT DE COURTS CIRCUITS CONSÉCUTIFS.

Line.- L'écran s'éclaire d'un rouge insoutenable. Serre-moi contre toi Jean. Je frissonne, je grelotte de frayeur.

Jean.- Des formes lilliputiennes se meuvent derrière cet écran rouge. Regarde, c'est à peine s'ils ont trente centimètres de hauteur.

VOIX: CE SONT LES HI_LA_RIENS QUI VOUS CONTEMPLENT.

Line.- Ils n'ont ni dent, ni cheveux, ils ont un oeil énorme et cyclopéen, un oeil à milliers de facettes qui lancent des éclairs de diamants noirs. Oh! Jean, je ne peux pas soutenir le regard glacé de tous ces monstres... Ils sont des milliers et des milliers... Ils grouillent comme de la vermine. Je ne veux plus les voir, cette vision de cauchemar va me rendre folle.

BRUIT: IL FAUT DONNER L'IMPRESSION DU BRUIT QUE FAIT UN PROJECTEUR PUISSANT QUI S'OUVRE DANS LA NUIT DES VIBRATIONS DE LUMIÈRE. ON ENTEND TRÈS NETTEMENT LA CHUTE D'UN MORCEAU DE CORNE OU D'UNE SIMPLE PAIRE DE LUNETTES.

VOIX: METTEZ LES LU NET TES QUI TOM BENT À VOS PIEDS. VOUS AU REZ LA JUS TE VISION DU BEAU PAYS D'HI LA RE.

BRUIT: TOUT CE QUI SUIIT DOIT ÊTRE ENVELOPPÉ D'UNE MUSIQUE D'APOTHÉOSE.

Jean.- Oh! Line que c'est beau... Quels merveilleux décors... Vois ces formes polyédriques, ces espèces de madrépores aux teintes imprévues et ces éclairages que réverbèrent des millions d'arêtes dans les jeux hallucinants de lumières imprévues.

Line.- Quel pays fantastique! C'est mieux que dantesque, c'est sans comparaison. Toutes nos pierres précieuses le plus artistement exposées à notre éclairage terrestre ne donneraient jamais cette harmonie quasi-divine. L'HEURE OÙ L'ON EST CROYANT À FORCE D'ADMIRER, a dit Zamacoï's et il n'avait pas vu cela. Oh! Jean, Jean comme il faut croire.

SON: MUSIQUE GRANDIOSE.

VOIX: NOS HI LA RIENS SA TIS FAITS DE VOS RÉAC TIONS VOUS OF FRENT UN VOYAGE AU PAYS DÉ JOU VEN CE.

SON: SIFFLEMENT QUI DOIT DONNER L'IMPRESSION D'UNE VITESSE VERTIGINEUSE.

Line.- Incroyable nous filons dans l'éther comme une comète. Comme toutes celles qui flottent autour de nous. Regarde on croirait à une tempête de neige, ce sont des giboulées successives dont tous ces météores ne sont que des flocons.

Jean.- Comment pouvons-nous bien nous percer un passage dans cette pluie d'astéroïdes? À chaque instant on a la sensation qu'on va s'écraser sur des nébuleuses... sur des planètes en formation. Qui peut bien nous guider dans cet embarras de trafic interplanétaire?

Line.- Un radar perfectionné, sans doute, nous sommes radioguidés... et...et... mais que notre langage scientifique est pauvre devant cette immensité en mouvement!

Jean.- Einstein seul pourrait peut-être se mouvoir ici et comprendre cette forêt de symboles dont le génie m'échappe.

Line.- Jean, regarde les projections que l'engin où nous sommes diffuse sur tous ces mondes... On a parlé de féerie... on a lu les histoires les plus

extraordinaires et nous voyons là sous nos yeux, le fantastique en illumination...

Jean.- Un astre de première grandeur... On pénètre dans son atmosphère.

SON: RENDRE L'IDÉE D'UN FREINAGE DE VITESSE.

VOIX: C'EST L'ASTRE DE JOUVENCE. VOUS ALLEZ VENIR DANS LE PAS SÉ EN RETROUVANT LES CELLULES QUE VOUS CROYIEZ ÉLIMINÉES À JAMAIS.

Jean.- Qu'est-ce qu'ils veulent dire par là?

Line.- Je ne sais pas, je ne comprends pas... Oh! que cet astre ressemble à notre terre... Vois toutes ces merveilleuses fontaines et cette végétation plus colorée qu'un automne laurentien.

SON: UNE TRAPPE QUI S'OUVRE.

Jean.- Ils ont ouvert la trappe de notre bolide.

SON: IL S'AGIT DE TROUVER LÀ UNE ATMOSPHÈRE DE SONS PROPRES À UN ASTRE OÙ TOUT NE SERAIT QUE JEUNESSE, DEBUSSY ET RAVEL ONT CELA.

VOIX: NOUS ALLONS VOUS FAIRE AJOUVENGER.

SON: UNE BOULE DE JEU DE QUILLES ROULANT SUR UN PLANCHER LISSE.

Line.- On atterrit...

JEAN.- C'est ce qu'ils appellent "ajouvencer".

SILENCE.

SON: LES BRUITS PROPRES À L'ASTRE JOUVENCE REPRENENT...MURMURE DE LA PLUS JOLIE SOURCE.

Jean.- L'air est chargé d'ondes de jeunesse. Quel beau pays! C'est du rêve pur! ... Et cette fièvre de connaître, de savoir, dont j'avais des poussées vers mes quinze ans.

Line.- Viens boire à cette fontaine.

SON: BRUITS DE LA SOURCE.

Jean.- Elle nous attire vers elle presque malgré nous.

SON: BRUITS D'UNE EAU CRISTALLINE QUE L'ON DOIT POUVOIR OBTENIR SUR UN SON AIGU AU XYLOPHONE. LES GOUTTES D'EAU TOMBENT ENTRE LEURS DOIGTS ET CHACUNE D'ELLES EST UNE NOTE AIGUE.

Line.- Quelle eau merveilleuse. Oh! Jean... Jean tu te transfigures à vue d'oeil.

Jean.- Mais toi aussi Line... Tu as une moue adorable de petite fille de quinze ans.

Line.- (elle rit) Et toi... toi comme c'est drôle!

Jean.- Te voilà avec des taches de rousseur que je ne t'avais jamais connues!

Line.- Et toi tu as des boutons, les boutons de printemps du collégien qui va muer. Je ne t'ai pas connu à cette époque, vois ton image dans le miroir de cette source...

Jean.- Ah! je comprends ce que l'Hilarien voulait dire tout à l'heure quand il a parlé de nous rendre les cellules que nous croyons à jamais éliminées... nous remontons notre passé pour courir vers notre jeunesse.

SON: MUSIQUE DE FÉERIE ENFANTINE.

Une petite fille.- Qu'est-ce que tu fais là près de cette source.

Un petit garçon.- Je fais un beau rêve.

La petite.- Comment tu t'appelles-toi?

Le petit.- Je m'appelle Jean, et toi?

La petite.- Je m'appelle Line.

Le petit.- Pourquoi tu rapetisses toi...

La petite.- Mais toi aussi tu deviens de plus en plus petit...

La petite.- Tu fonds... tu fonds... T'es pas plus haut que trois pommes

La petite.- Ah! Ah! je ne sais pas ce qui m'arrive...

SON: PLEURS D'ENFANT DE QUATRE ANS ET C'EST LA REMONTÉE DANS L'ÂGE JUSQU' AUX PLEURS ET VAGISSEMENTS DES BÉBÉS NAISSANTS.

SON: ON REPREND LE SIFFLEMENT QUE L'ON AVAIT AU DÉPART POUR LE PAYS DE JOUVENCE.

Jean.- Nous revoilà dans les giboulées de météores.

Line.- Qu'est-ce qui nous est arrivé....

Jean.- J'ai eu l'impression de perdre tout sentiment de moi-même jusqu'au moment où tu as vu en moi le collégien bourgeonnant...

Line.- Il me semble qu'il me reste trace en mémoire d'une remontée dans le passé jusqu'à ma petite enfance... Mais ça n'est plus que le vague souvenir que l'on peut avoir de soi-même au berceau. On a de ces vagues souvenirs sur notre prime enfance... eh! il me semble que je viens d'en revivre un il n'y a qu'un instant...

Jean.- On approche sans doute du pays hilarien. À travers tous les météores, vois l'astre immense qui semble un mur dressé dans l'infini.

Line.- Ce doit être en effet le pays d'Hilare... L'astre s'agrandit démesurément... (un cri) Ah!

Jean.- Ils ont éteint toute luminescence... plus aucune radiation. C'est la nuit totale... totale et notre vitesse est pourtant aussi forte, quoique tout juste audible.

SON: ET LE SON DEVIENT PLUS AUDIBLE EN EFFET... C'EST ENCORE UN ATERRISSAGE SUR LA PLANÈTE HILARE AU CHOIX DU BRUITEUR... JET DE MAGNESIUM... À TRAVERS UN HAUT PARLEUR QUI DANS LE STUDIO FAIT ENTENDRE LES INDICATIONS DU RÉALISATEUR.

VOIX: L'EX_PÉ_RIEN_CE EST AS_SEZ SATIS_FAI_SANTE. VOUS Ê_TES DE GEN_TILS CÔBĀ_YES.

Line.- Dire mon petit Jeannot que nous sommes réduits à n'être que des cobayes.

Jean.- Nous avons, nous terriens, moins de réserve à l'égard de nos frères inférieurs à qui nous inoculons toutes souffrances pour nous guérir ensuite.

VOIX: NOUS AL LONS VOUS IN TER RO GER SUR VOS CON NAISSANCES SCIEN TI FIQUÉS 1950 ET NOŪS VOŪS RETOUR NE RONŪS À VO TRE DES TĪN TĪR RIEN ET TRA GI QUE.

SON: MUSIQUE GRANDIOSE QUELQUE CHOSE COMME UNE GRANDE CATASTROPHE COSMIQUE. DÉS SENSATIONS DE VERTIGE DE CHUTE ÉMAILLÉES PAR LES CRIS DE TERREUR DE LINE ET DE JEAN.

À CETTE DÉBAUCHE DE DISCORDANCE SUCCÈDE LE CALME, L'AUBE DANS UNE CHAMBRE À COUCHER D'UNE MAISON QUIÈTE.

SON: LE BRUIT D'UN RÉVEILLE-MATIN.

Jean.- (ronfle consciencieusement sans plus).

Line.- (est oppressée et se réveille dans un cri). Jean. Jean.

Jean.- (il bâille) Eh! bien quoi... qu'est-ce que c'est... pourquoi me réveilles-tu Line?

Line.- (obsédée) J'ai fait un chauchemar épouvantable. Figure-toi qu'on était à cheval dans le désert de l'Arizona près du Nouveau Mexique... Une soucoupe volante...

Jean.- (il bâille) Tu me raconteras ça après le petit déjeuner, veux-tu?

Line.- On était emporté au pays d'Hilare où l'on voyait des millions de monstres...

Jean.- Ce n'est pas à cinq heures du matin que tu me tires d'un sommeil bienfaisant que je peux trouver hilarant ton pays d'Hilare. (il bâille) Laisse-moi dormir et repose-toi si tu veux soutenir convenablement ta thèse ce matin à la faculté des sciences. (il bâille).

Line.- Jean mon examinateur Monsieur de Clarembard vivait dans un vivier. Il y avait des Aubusson, des Gobelins et des meubles en bois de rose...

Jean.- D'accord. (il bâille) D'accord.

Line.- Jean, ne crois-tu pas que nos rêves ne sont pas le fait d'une autre existence que nous vivons ailleurs parallèlement à notre existence terrestre?

C'était tellement net ce que j'ai vu, entendu, senti, dans ce rêve que je ne suis pas loin de croire d'avoir une existence concomitante à celle, que seule, tu me connais.

Jean.- Si tu veux ma chérie. Eh bien parallèlement et concomitaument à toutes existences possibles probables ou illusoires, laisse-moi dormir vraiment.

Line.- Jean, je veux retourner en pays d'Hilare et tous mes travaux n'auront désormais qu'un but: les explorations interplanétaires.

Jean.- (qui bâille) Dors... ma chérie. Dors. Tu es surmenée par cette thèse. Tu as fait un rêve professionnel, ça arrive à tout le monde. J'en fais aussi. J'ai fait un rêve de physicien, moi, qui te parle. Figure-toi que je rêvais que j'étais un capitaine d'une légion de rayons cosmiques, j'attaquais en vainqueur le royaume du sommeil... Et c'était bon. (il bâille). C'était bon, si bon que j'y retourne pour jouir de ma victoire. (il bâille) Bonne nuit.

SON: MUSIQUE.

Les Nouveautés Dramatiques vous ont présenté ce soir un texte d'Henry Deyglun, **le Petit voyage**, qui était interprété par son auteur, dans le rôle de Jean. La distribution se complétait d'Yvette Brind'Amour, Jean-Louis Paris et François Lavigne. L'équipe de réalisation était composée d'Adrien Goddu, Jean-Guy Plouffe et Guy Beaulne.

MUSIQUE UP & FADE

Dimanche prochain, nous vous proposons un texte d'un nouvel auteur radiophonique: **le Jeu de la vie et de la mort** d'Yvette Naubert.

MUSIQUE UP TO CUE

BIBLIOGRAPHIE

HENRY DEYGLUN

Une bibliographie exhaustive des oeuvres originales a été publiée dans Legris, Renée, **Dictionnaire des auteurs du radio-feuilleton québécois**. Nous ne la répéterons pas, mais afin de favoriser l'accès aux textes, nous publions ici un inventaire des oeuvres de Deyglun repérables à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Celles-ci sont inscrites au catalogue de trois collections:

- 1- Fonds Rinfret: Brochures
- 2- Collection générale: Brochures, livres
- 3- Archives radiophoniques et télévisuelles: Bandes sonores, microfilms

Les oeuvres listées en seconde partie ne sont pas encore intégrées au système Badaduq.* Les renseignements fournis sont incomplets mais permettent quand même de repérer facilement les documents. Le tout sera rétabli lorsque les données seront entrées dans Badaduq, soit d'ici la fin de 1985.

I

Devant le gouffre: pièce en 3 actes et 4 tableaux, Laval-sur-le-lac, s.n, 1946, 112 f, 28 cm, texte polycopié, Manuscrit (théâtre). 03-1083803 +RIN-1302

Si tu veux vivre: drame en 3 actes, s.l., s.n., s.d., 112 f, 28 cm, texte polycopié, Manuscrit (théâtre). 03-1083802 +RIN-1301

Les Secrets du docteur Mohranges: pièce en trois actes, Montréal, Éditions Edouard Garand, 1944, 32 p, 28 cm, (Le théâtre canadien), texte polycopié, Brochure (théâtre). 03-1061276 +RIN-1221

La France vivra: tragi-comédie en vers, en trois actes et cinq tableaux dont un prologue et un épilogue, Montréal, Éditions de la Revue moderne, 1943, 142 p, 22x28 cm, texte polycopié sur 2 colonnes, Livre (théâtre). 03-1061275 +RIN-1220

Souvenirs d'autrefois: pièce en un acte, en vers, s.l., s.n., s.d., 25 f, 28 cm, (Collection Rinfret), **radio-sirop Lambert**, jeudi, le 28 novembre 1935, Manuscrit (théâtre). 03-1052566 +RIN-0063

Les Secrets du docteur Mohranges: pièce en trois actes, Montréal Éditions Edouard Garand, 1944, 32 f, 26 cm, (Collection Rinfret), Brochure (théâtre). 03-1052565 +RIN-0062

Le Roman d'une orpheline: pièce en trois actes, s.l., s.n., 1963, 88 f, 35 cm, (Texte photocopie), Manuscrit (théâtre). 03-1052564 +RIN-0061

Quand l'amour meurt: drame en 3 actes, s.l., s.n., s.d., 130 f, 28 cm, (Collection Rinfret), texte photocopie, Manuscrit (théâtre). 03-1052563 +RIN-0060

L'Ombre du mort-vivant: un prologue et trois actes, s.l., s.n., 1945, 108 f, 28 cm, (Collection Rinfret), pièce tirée du grand radio-roman **Vie de famille**, Manuscrit (théâtre). 03-1052562 +RIN-0059

C'est un mauvais garçon: comédie dramatique en trois actes, Montréal, Éditions Edouard Garand, 1944, 34 f, 23 cm, (Collection Rinfret), texte photocopie, Brochure (théâtre). 03-1052561 +RIN-0057

L'Esprit contre la chair: pièce en trois actes, s.l., s.n., 1945, 31 p, 26 cm, (Collection Rinfret), Brochure (théâtre). 03-1052560 +RIN-0056

Coeur de maman: pièce en cinq actes + Le roman **Coeur de maman**, s.l., Éditions Théâtre populaire français, 1936, 46 p, ill, portr, 26 cm, (Collection Rinfret), titre de la couv., Le roman coeur de maman, Brochure (théâtre). 03-1052559 +RIN-0055

Mimi, la petite ouvrière: pièce en un prologue et cinq actes, Montréal, Éditions Théâtre populaire français, 1937, 62 p, portr, 28 cm, texte photocopie, Livre (théâtre). 03-1049703 +RIN-0324

La France vivra: tragi-comédie en vers, en trois actes et cinq tableaux, dont un prologue et un épilogue, Montréal, Pineault, 1943, 142 pages, car. locales Y. 03-0624480/PS8507D452F7

Les Amours d'un communiste: roman, Montréal, Albert Lévesque, 1933, 186 pages, car. locales Y. 03-0623095/PS 8507D452A8.

Les Guignols vécus: sketches radiophoniques, Montréal, Station CKAC, 1935-1936, 65 pages, cette série relate et adapte certains événements à caractère crapuleux au cours de la dernière décennie au Québec. Consultation contrôlée. Microfilm du manuscrit dactylographié. Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35 mm, bobine no 17 part. avons quatre épisodes non datés diffusés du 15 décembre 1935 jusqu'en 1936. (ancien M de Badadug). 03-0487179 ARL.M.0015.A23

Les Années folles 1920-1926: mémoires, inédit, sans lieu, sans éditeur, s.d., 220 pages, bobine no 21, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 16 mm, En-tête du titre: La petite histoire de l'histoire du spectacle au Québec 1920-1926. Du vaste projet, l'auteur n'a pu terminer que la partie intitulée **les Années folles** d'ailleurs réécrite puisque le manuscrit et les notes de l'ensemble de l'oeuvre ont disparu dans un incendie. Le manuscrit inédit des **Années folles** comprend 18 chapitres dans lesquels l'auteur raconte la petite histoire des troupes et des productions artistiques de ce temps, en fait renaître l'atmosphère et témoigne de la présence des artistes avec lesquels il a travaillé. (ancien M de Badadug). 03-0484600 ARL.M.0015.A32

Le Secret de l'infirm: pièce en 3 actes pour la scène, Montréal, Monument National, 1945, 34 pages, bobine No 20 partielle. **Le secret de l'infirm** tiré du radiroman **Vie de famille** est créé à Montréal le 15 novembre 1945 au Monument National. Consultation contrôlée, Microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 16 mm, cette pièce fait l'objet d'une tournée dans toute la province. **Le secret de l'infirm** est publié à compte d'auteur. (ancien M de Badadug). 03-0484599 ARL.M.0015.A29

Le Roman d'une orpheline: pièce en un prologue et cinq actes pour la scène, Montréal, Monument National, 1936, 47 pages, bobine no 20 part. consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 16 mm, le roman **d'une orpheline** tiré du dramatique par épisodes diffusé à CKAC est créé à Montréal le 11 mai 1936 au Monument national par la troupe Théâtre populaire français. Cette pièce fait l'objet d'une tournée en province et aux États-Unis. Cette pièce est publiée en 1927 aux Éditions Édouard Garand et en 1936 par la Revue musicale. Avons cette dernière édition. (ancien M de Badadug) 03-0484598 ARL.M.0015.A27

Les Reporters ennemis: dramatique par épisodes pour la radio, Montréal, station CKAC, 1938, 70 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35 mm, bobine no 17 part., avons les textes datés du 7 au 19 août 1938. (ancien M de Badadug). 03-0484597 ARL.M.0015.A19

Radio-crime: ou Qui est coupable? dramatique par épisodes policiers pour la radio, Montréal, s.n., s.d., 227 pages, bobine no 17 part, avons un épisode de 11 pages écrit pour CRCM, station qui a opéré de 1933 à 1936, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35 mm, cette série aurait été diffusée à CKAC pendant la saison 1938-1939, CKAC organise un concours pour le public qui doit

identifier le coupable en envoyant des lettres. (ancien M de Badaduj). 03-0484596 ARL.M.0015.A18

Souvenirs d'autrefois: radiothéâtre, Montréal, station CKAC, 1935, 25 pages, bobines no 17 part. et no 20 part. sur cette dernière se trouve une version diffusée dans la série **Les feux de la Rampe**. Consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35 mm, **Souvenirs d'autrefois**, pièce en vers, diffusée à CKAC le 28 novembre 1935 in: **La Demi-heure théâtrale** du Dr J.O. Lambert, série diffusée du 9 novembre 1933 au 20 mars 1937. (ancien M de Badaduj). 03-0484595 ARL.M.0015.A17

Veille de Noël: radiothéâtre, Montréal, Radio-Canada, 1940, 25 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35 mm, cette fantaisie en vers libres est diffusée le 24 décembre 1940, bobine no 17 part, réalisateur: Paul Leduc. (ancien M de Badaduj). 03-0484594 ARL.M.0015.A12

Papa et son fils: radioroman, Montréal, Radio-Canada, 1947-1948, 1800 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 2 bobines 35 mm, bobines no 16 et no 17 partielles. Avons les textes diffusés du 16 juin 1947 au 6 février 1948. Réalisateurs: Marcel Henry et Bruno Paradis. (ancien M de Badaduj). 03-0484593 ARL.M.0015.A7

La Peur: radiothéâtre, Montréal, Radio-Canada, 1952, 17 pages, bobine no 1 part, réalisateur Guy Beaulne. **Nouveautés dramatiques**, série diffusée du 15 octobre 1950 au 15 avril 1962, consultation contrôlée. **La peur**, diffusé à CBF, le 14 mars 1952, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal Société Radio-Canada, 1968, 1 bobine 16 mm. (ancien M de Badaduj). 03-0482978 ARL.M.0018.A62

Programmes de théâtre: Montréal, Théâtre Arcade, 1947, 18 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 16 mm, dépouillement, programmes **les Secrets du docteur Mohranges** et **Coeur de maman**, bobine no 20 partielle. (ancien M de Badaduj). 03-0482868 ARL.M.0015.A31

Les Secrets du docteur Mohranges: pièce en 3 actes pour la scène, Montréal, théâtre Arcade, 1944, 37 pages, bobine no 20 part, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 16 mm, **Les secrets du docteur Mohranges** tiré du radioroman diffusé à CBF est créé à Montréal le 1er janvier 1944 au théâtre Arcade. Cette pièce

fait l'objet d'une tournée dans la province; publié aux Éditions Édouard Garand en 1944. (ancien M de Badadug). 03-0482867 ARL.M.0015.A30

Vers la terre canadienne: ou **Gens de chez nous**, pièce en 3 actes pour la scène, Montréal, théâtre Stella, 1935, 116 pages, bobine no 20 part, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé R. Legris, 1971, 1 bobine 16 mm, la pièce est créée au théâtre Stella le 11 novembre 1935 sous le titre **Gens de chez nous**, elle fait l'objet d'une tournée en Europe en septembre 1937 sous le titre **Vers la terre Canadienne**: Cette pièce met en scène la vie laborieuse des colons et valorise le retour à la terre; publié aux Éditions Édouard Garand en 1937. (ancien M de Badadug). 03-0482866 ARL.M.0015.A28

L'Esprit contre la chair: pièce en 3 actes pour la scène, Montréal, théâtre de l'Ermitage, 1945, 29 pages, bobine no 20 part, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 16 mm, **L'Esprit contre la chair**, tiré d'une partie du radiroman **Les Secrets du docteur Mohranges** est créé à Montréal le 9 mars 1945 à l'Ermitage. Cette pièce traduite en plusieurs langues fait l'objet d'une tournée provinciale, publiée aux Éditions Édouard Garand en 1944, (ancien M de Badadug). 03-0482865 ARL.M.0015.A26

Les Secrets du docteur Mohranges: radiroman, Montréal, Radio-Canada, 1940-1947, 3740 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 3 bobines 35 mm, et 16 mm, Henry Deyglun a tiré plusieurs pièces de théâtre pour la scène de ce radiroman bobine no 17 partielle nos 18 et 19. Avons les textes diffusés du 3 octobre 1940 au 27 mai 1947; il manque les textes diffusés entre sept 1941 et nov 1944. (ancien M de Badadug). Réalisateurs: Jean Laforest, Bernard Hogue. 03-0482864 ARL.M.0015.A25

En plein mystère: dramatique par épisodes pour la radio, Montréal, station CKAC, 1936, 185 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35 mm, bobine no 17 part. Avons quatorze épisodes non datés diffusés du 20 février au 24 mars 1936. (ancien M de Badadug). 03-0482863 ARL.M.0015.A24

Au front nord éthiopien: radiothéâtre, Montréal, station CKAC, 1936, 20 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35 mm, **Au front nord éthiopien** diffusé le 27 février 1936 in: **La demi-heure théâtrale du Dr J.O. Lambert**, série diffusée du 9 novembre 1933 au 20 mars 1937. Cette pièce raconte la bataille de l'Enderta, bobine no 17 part. (ancien M de Badadug). 03-0482862 ARL.M.0015.A22

Les Aventures d'Albert et d'Anaclet: dramatique par épisodes, Montréal, station CKAC, s.d, 71 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35 mm, bobine no 17 part. Avons trois épisodes non datés qui auraient été diffusés dans les années trente. (ancien M de Badadug). 03-0482861 ARL.M.0015.A21

Les Aventures de Saturnin: dramatique par épisodes pour la radio, Montréal, station CKAC, s.d, 45 pages, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35mm, bobine no 17 part. Avons trois textes non datés qui auraient été diffusés dans les années trente, consultation contrôlée. (ancien M de Badadug). 03-0482860 ARL.M.0015.A20

Le Torchon brûle: radiothéâtre Montréal, station CKAC, s.d., 12 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35 mm, **Le Torchon brûle**, la date de diffusion n'a pas été repérée, in: **La Demi-heure théâtrale du Dr. J.O. Lambert**, série diffusée du 9 novembre 1933 au 20 mars 1937, bobine no 17 part, réalisateur: Fred Barry. (ancien M de Badadug). 03-0482859 ARL.M.0015.A16

Noël: radiothéâtre Montréal, station CKAC, s.d., 15 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35 mm, **Noël**, la date de diffusion n'a pas été repérée in: **La demi-heure théâtrale du Dr. J.O. Lambert**, série diffusée du 9 novembre 1933 au 20 mars 1937, bobine no 17 part, réalisateur: Fred Barry. (ancien M. de Badadug). 03-0482858 ARL.M.0015.A15

L'Invisible: sketch radiophonique, Montréal, station CKAC, 1937, 5 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35mm, ce sketch est diffusé à l'occasion de l'anniversaire du poste CKAC, bobine no 17 part. (ancien M de Badadug). 03-0482857 ARL.M.0015.A14

Les Bonnes résolutions qu'on ne tiendra pas: radiothéâtre, Montréal, Radio-Canada, 1940, 22 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35 mm, cette fantaisie est diffusée le 31 décembre 1940, bobine no 17 part. (ancien M de Badadug). 03-0482856 ARL.M.0015.A13

Les Malheurs de Pierrette: pièce en un acte, Montréal, s.n., s.d., 26 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35 mm, il est probable que la pièce qui met en scène les personnages célèbres à la radio, Nénette et Rintintin ait été diffusée. La création de cette pièce se situe entre 1935 et 1938, bobine no 17 part. (ancien M de Badadug). 03-0482855 ARL.M.0015.A11

Prologue à la guerre: radiothéâtre historique, Montréal, station CKAC, s.d., 26 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35 mm, cette pièce en vers est diffusée en 1936 ou 1937. **Prologue à la guerre**, retrace l'événement historique du 7 mars 1936 - soit l'invasion par Hitler de la zone démilitarisée du Rhin. **La Demi-heure théâtrale du Dr J.O. Lambert** est diffusée du 9 novembre 1933 au 20 mars 1937, bobine no 17 part. (ancien M de Badadug). 03-0482854 ARL.M.0015.A10

O Canada: sketch historique pour la radio, Montréal, Radio-Canada, s.d., 16 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35 mm, cette émission est un hommage à Calixa Lavallée et place dans son contexte la composition de notre hymne national, bobine no 17 part. (ancien M de Badadug). 03-0482853 ARL.M.0015.A9

La Rumba des radioromans: sketches humoristiques pour la radio, Montréal, Radio-Canada, 1939-1941, 360 pages, bobine no 17 part, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35 mm, chaque émission comporte 4 sketches traitant d'un même thème mais dont l'action se situe à Paris, Marseille, Outremont et dans les Pays d'en haut. Henry Deyglun signe les textes situés à Marseille. Avons les textes du 3 novembre 1939 au 20 avril 1941. (ancien M de Badadug).03-0482852 ARL.M.0015.A8

Le Roman d'un chanteur: radiroman, Verdun, station CKVL, 1948, 520 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35 mm, le célèbre baryton français Emmanuel Grandini incarne le personnage principal, soit celui du chanteur, bobine no 16 part. Avons les textes diffusés du 16 février au 9 août 1948, réalisateur: Marcel Provost. (ancien M de Badadug). 03-0482851 ARL.M.0015.A6

Le Vengeur de sa famille: dramatique par épisodes pour la radio 1948, 705 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 2 bobines 35 mm in: **Les Drames de notre temps**, série diffusée du 9 février 1948 au 9 septembre 1949, bobines no 15 et no 16 partielles. Avons les textes du 27 octobre au 31 décembre 1948. Réalisateur: Marcel Henry. (ancien M de Badadug). 03-0482850 ARL.M.0015.A5

Devant le gouffre: dramatique par épisodes pour la radio, Montréal, Radio-Canada, 1948, 390 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35 mm, **Les Drames de notre temps**, série diffusée du 9 février 1948 au 9 septembre 1949.

Bobine no 15 part. Avons les textes du 15 septembre au 26 octobre 1948, Réalisateur: Marcel Henry. (ancien M. de Badaduj). 03-0482849 ARL.M.0015.A4

L'Homme au coeur d'or: dramatique par épisodes pour la radio, Montréal, Radio-Canada, 1948, 460 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35 mm, **Les Drames de notre temps**, série diffusée du 9 février 1948 au 9 septembre 1949, bobine no 15 part. Avons les textes du 11 mai au 24 juin 1948, réalisateur: Marcel Henry. (ancien M de Badaduj). 03-0482848 ARL.M.0015.A3

Un crime au village: dramatique par épisodes pour la radio, Montréal, Radio-Canada, 1948, 540 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 1 bobine 35 mm, in: **Les Drames de notre temps**, série diffusée du 9 février 1948 au 9 septembre 1949, bobine no 15 part. Avons les textes du 9 février au 29 mars 1948. Réalisateur: Marcel Henry. (ancien M de Badaduj). 03-0482847 ARL.M.0015.A2

Vie de famille: radioroman, Montréal, stations CKAC, CBF, 1938-1947, 22,000 pages, consultation contrôlée, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, P. Pagé, R. Legris, 1971, 14 bobines 16 mm, et 35 mm, Henry Deyglun a tiré plusieurs pièces de théâtre pour la scène de ce radioroman populaire, bobines nos 1 à 14. Avons les textes diffusés du 24 octobre 1938 au 27 décembre 1946. Réalisateurs, Lucien Thériault et G. Coulombe. (ancien M de Babaduj). 03-0482846 ARL.M.0015.A1

Modernités: radiothéâtre, Montréal, Radio-Canada, 1956, 25 pages, **Modernités**, drame social diffusé à CBF le 19 février 1956. **Nouveautés dramatiques**, série diffusée du 15 octobre 1950 au 15 avril 1962, bobine no 2 part, consultation contrôlée, réalisateur: Guy Beaulne, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, société Radio-Canada, 1968, 1 bobine 16 mm. (ancien M de Badaduj). 03-0479835 ARL.M.0018.A232

Le Petit miracle: radiothéâtre, Montréal, Radio-Canada, 1950, 18 pages, consultation contrôlée. **Le Petit miracle**, diffusé le 26 novembre 1950 à CBF, **Nouveautés dramatiques**, série diffusée du 15 octobre 1950 au 15 avril 1962, bobine no 1 part, réalisateur: Guy Beaulne, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, société Radio-Canada, 1968, 1 bobine 16 mm. (ancien M de Badaduj). 03-0478409 ARL.M.0018.A7

Le Petit voyage: radiothéâtre, Montréal, Radio-Canada, 1950, 18 pages, consultation contrôlée. **Le Petit voyage**, diffusé le 12 novembre 1950 à CBF, **Nouveautés dramatiques**, série diffusée du 15 octobre 1950 au 15 avril 1962,

bobine no 1 part, réalisateur Guy Beaulne, microfilm du manuscrit dactylographié, Montréal, société Radio-Canada, 1968, 1 bobine 16 mm. (ancien M de Badadug). 03-0478408 ARL.M.0018.A5

Les Secrets du docteur Mohranges: pièce en trois actes, Montréal, Garand, 1944, 32 pages, texte sur 2 colonnes, brochure. 03-0458907 BRO000.434

Muller: drame en trois actes, Montréal, Garand, 1944, 30 pages, en tête du titre **Les Secrets du docteur Mohranges.** 03-0254459 PS8507D452S4.

II

Une demi-heure avec...: série diffusée à CBF du 4 juin 1957 au 30 octobre 1966. Réalisateur: Madeleine Gérôme. Deyglun signe plusieurs textes sur le théâtre. Liste par ordre alphabétique 12 titres.

Albert Duquesne: Montréal, CBF, 1959, 8 p bobine no 2 part. diffusé 2 juin 1959. ARL.M.0096.A12

Antoine Godeau et le théâtre national: Montréal, CBF, 1959, 8 p bobine no 2 part. diffusé 17 juin 1959. ARL.M.0096.A13

L'Après-guerre '14-'18 au théâtre à Montréal: Montréal, CBF, 1958, 10 p bobine no 1 part. diffusé 25 novembre 1958. ARL.M.0096.A4

Bella Ouellette: Montréal, CBF, 1959, 7 p bobine 2 part. diffusé 20 août 1959. ARL.M.0096.A18

Fred Barry: Montréal, CBF, 1959, 8 p bobine no 1 part. diffusé 9 janvier 1959. ARL.M.0096.A7

Henri Ledondal: Montréal, CBF, 1959, 8 p bobine no 2 part. diffusé 2 juillet 1959. ARL.M.0096.A14

Jeanne Demons: Montréal, CBF, 1959, 8p. bobine no 1 part. diffusé 22 avril 1959. ARL.M.0096.A9

Jeanne Maubourg: Montréal, CBF, 1959, 8 p bobine no 2 par. diffusé le 14 septembre 1959. ARL.M.0096.A20

Les Petites tournées théâtrales: Montréal, CBF, 1958, 10 p bobine no 1 part. diffusé le 11 décembre 1958. ARL.M.0096.A6

Pierre Durand: Montréal, CBF, 1959, 10 p bobine no 2 part. diffusé le 5 novembre 1959. ARL.M.0096.A23

Le Théâtre St-Denis de l'époque '25-'30: Montréal, Radio-Canada, 1959, 8 p bobine no 1 part. diffusé le 11 mai 1959. ARL.M.0096.A10

Le Théâtre Stella: Montréal, CBF, 1959, 7 p bobine no 1 part. diffusé le 14 avril 1959. ARL.M.0096.A8

La Bataille: radiothéâtre, adaptation d'une pièce de Frondaie: Verdun, Station CKVL, 1952, 22 p, diffusé dans la série **Théâtre des étoiles** (12 décembre 1951-22 juillet 1952). ARL.M.0049.A23

L'Homme-radar, radiothéâtre: Verdun, station CKVL, 1952, 30 p, diffusé 22 juillet 1952, diffusé dans la série **Théâtre des étoiles** (12 décembre 1951-22 juillet 1952). ARL.M.0049.A41

Marius s'adresse à Notre-Dame de la Garde: sketch religieux, Montréal, Radio-Canada, 1954, 6 p, diffusé 8 décembre, émission spéciale, réalisation Guy Mauffette. ARL.M.0055.A79

La Voyante: radiothéâtre, réalisateur Guy Mauffette, Montréal, CBF, 1955, 16 p, diffusé le 25 juillet 1955, diffusé dans la série **Flagrant délit** (9 mai au 12 septembre 1955). ARL.M.0055.A133

Vie de famille: feuilleton mis en prose par Jean D'Agrèves, 9 décembre 1939 au 26 octobre 1940, in Radiomonde, bobine no 1. ARL.M.00103.A1

Bandes sonores

La Libération de Paris: sketch et variété, Montréal, CBF, 1944, 1 bobine sonore, bobine no 1, participation de Deyglun comme acteur et peut-être auteur d'un sketch. ARL.S.0005.A1

Le Petit voyage: radiothéâtre, Montréal, Radio-Canada, 1950, 1 bobine sonore, bobine no. 1 part. ARL.S.0009.A1

Le Petit miracle radiothéâtre, Montréal, Radio-Canada, 1951, 1 bobine sonore, bobine no 1 part. ARL.S.0009.A2

Modernités: radiothéâtre, Montréal, Radio-Canada, 1956, 1 bobine sonore, bobine no. 1 part. ARL.S.0010.A2

Un crime au village: dramatique par épisodes, Montréal, Radio-Canada, 1948, 3 bobines sonores, bob 1,2,3. ARL.S.0021.A1

La Rumba des radioromans: sketches humoristiques, Montréal, CBF, 1939-1941, 6 bobines sonores, bobines no 1 à 6. ARL.S.0022.A1

Les Secrets du Dr Mohranges: Montréal, Radio-Canada, 1940-1947, 3 bobines sonores, bobines no 1 à 3. ARL.S.0023.A1

Vie de famille: Montréal, Radio-Canada, 1938-1947, 2 bobines sonores, bobines no 1 et no 2. ARL.S.0024.A1

Vie de famille: Verdun, station CKVL, 1957-1958, 1 bobine sonore, bobine no 1. ARL.S.0034.A3

* Badadug: Banque de donnée à accès direct de l'Université du Québec.

L'ORGANISATION DU THÉÂTRE À MONTRÉAL DE 1880 À 1883:

trois années cruciales

Le bouleversement américain
La situation ambiguë de Montréal
L'organisation des activités dramatiques en 1880
L'Académie de Musique et le Théâtre Royal
À la quête d'un nouveau public
Sarah Bernhardt, agent révélateur des forces institutionnelles et de l'instance critique.

Lorsque débute la saison 1880-1881, Montréal compte 140 000 habitants, majoritairement francophones. Elle a pourtant déjà cet aspect cosmopolite des grandes villes nord-américaines avec ses quartiers ethniques, ses zones réservées, ses rues marchandes et sa place financière.

Les riches anglophones, hommes d'affaires et financiers, qui ont investi les flancs sud et nord du Mont-Royal, dominant largement les petites villes d'Outremont et de Westmount. Juste au sud-est de Westmount, entre la montagne et le fleuve, s'étend la ville de St-Henri. Habitée par des ouvriers canadiens-français et irlandais, elle fournit en main-d'oeuvre les manufactures qui se développent à l'ouest. Le quartier des affaires, banques, commerces et services publics, s'étire vers l'est jusqu'à la rue St-Laurent. C'est là le domaine des Canadiens anglais.

Dans cette ville dynamique où l'on compte plus de vingt groupes ethniques différents, presque toutes les activités économiques d'importance, finances, commerces, transports, industries manufacturières, sont dirigées par des anglophones et toutes les transactions se font en anglais.

La progression constante des échanges avec les États-Unis ne modifie en rien la situation linguistique antérieure, alors que le principal partenaire économique du pays était l'Angleterre. Dans une large mesure, l'anglais demeure la langue des affaires et du commerce, elle est la langue du travail et pourrait devenir celle du loisir.

En effet, l'accroissement des rapports commerciaux avec les États-Unis a d'autres conséquences, déterminantes pour l'histoire du théâtre montréalais. Montréal, qui est reliée depuis plus de dix ans aux grands réseaux ferroviaires du nord-est des États-Unis, s'intègre de plus en plus à un marché tacite dont font également partie Chicago, Boston, Portland et New York. Ce marché ne concerne pas seulement les produits manufacturés, l'alimentation ou l'agriculture, il englobe aussi les biens culturels: ouvrages imprimés et spectacles.

Montréal, plaque tournante des réseaux de transport (maritime et ferroviaire) canadiens et centre névralgique de toutes les activités économiques du pays, constitue, malgré sa position bien nordique, la porte d'entrée la plus sûre pour les hommes d'affaires étrangers, quelle que soit la nature de leurs affaires. De Montréal, ils accèdent facilement au marché de Québec qui, avec ses 62 000 habitants, reste tout de même la troisième ville du pays. Ils peuvent surtout viser la populeuse province d'Ontario. Sa capitale Toronto (96 000 habitants) et, plus à l'ouest, Hamilton (36 000 habitants) sont reliées à Montréal par le chemin de fer et par la voie maritime (le fleuve et le lac Ontario).

Ville moyenne à l'échelle nord-américaine, mais voie d'accès importante à tout l'est canadien, Montréal comporte bien d'autres attraits. Elle dispose d'un système de transport en commun comparable à celui des autres villes de mêmes dimensions, d'un service de police efficace et elle possède une presse quotidienne dynamique et variée. En outre, Montréal compte de nombreux hôtels, dont un prestigieux¹, des restaurants, deux gares et, surtout, deux théâtres ainsi que plusieurs grandes salles de spectacles. Cette infrastructure va permettre à la ville de profiter du grand bouleversement que connaît l'activité théâtrale nord-américaine entre 1860 et 1900.

Ce bouleversement, qui touche d'abord le mode de production des spectacles américains, s'étend petit à petit à toute l'activité dramatique: distribution, création, consommation et consécration.

Montréal, par la position qu'elle occupe dans l'économie nord-américaine et grâce à ses nombreux avantages, jouera, dans la réorganisation des affaires théâtrales, un rôle à la mesure de son potentiel.

Le bouleversement américain

En 1850, les principales voies de chemin de fer étaient encore soit inachevées, soit peu praticables. Les déplacements causant d'énormes problèmes matériels et leurs coûts étant prohibitifs, les troupes de théâtre

restaient fixes, attachées à un établissement, à une ville. C'était l'ère des troupes résidentes, les "Stock Companies".

Ces troupes fonctionnaient selon le système des rôles, comme cela se pratiquait en Europe. Il y avait le jeune premier, la jeune première, le grand premier rôle, le vilain, la duègne, le grand comique, etc...² La spécialisation par rôles avait deux conséquences. Elle permettait la succession rapide des spectacles. Les acteurs connaissant tous, après quelques années, une cinquantaine de rôles différents, n'avaient pas besoin de longues périodes préparatoires (mise en place, mémorisation, compréhension du personnage) pour produire de nouvelles pièces. La seconde conséquence est négative. Les rôles étant assimilés séparément par chaque interprète, les spectacles manquaient d'unité et d'harmonie. Il y avait évidemment des exceptions à la règle, mais, dans l'ensemble, la nécessité de produire rapidement et les limites financières et techniques des petits établissements affectaient gravement la qualité des représentations.

Tant que le public ne disposait d'aucun moyen de comparaison, il accepta cette médiocrité; mais l'avènement du "star-system" l'éveilla à d'autres réalités avec pour résultat qu'en 1880, il y avait seulement huit troupes résidentes professionnelles encore actives aux États-Unis. Neuf ans plus tôt, on en dénombrait cinquante³.

Le passage des troupes résidentes aux troupes de tournées s'est effectué graduellement. Au départ, ce sont les artistes anglais qui provoquèrent la transformation. Profitant d'une réputation souvent surfaite, auréolés de tout le prestige de l'Angleterre, ces comédiens menaient aux États-Unis des tournées lucratives à titre d'artistes invités par des troupes résidentes. Le temps de quelques représentations, ils interprétaient leurs grands rôles (toujours les mêmes), extrêmement rodés, appuyés par les membres des troupes locales. Presque tout le monde gagnait à l'opération. Les artistes anglais pouvaient ainsi poursuivre une carrière professionnelle qui n'était pas même envisageable en Angleterre, à cause de l'encombrement du marché. De leur côté, les gérants et propriétaires de troupes résidentes américaines, prétextant ces visites extraordinaires, haussaient généreusement les prix d'entrée et augmentaient d'autant leurs profits. Pour le public et la critique, la venue d'artistes étrangers présentait des avantages également appréciables. Elle brisait la monotonie des spectacles et les ouvrait à un autre répertoire, à un autre jeu dramatique.

Les seuls qui, à juste titre, se plaignaient de ces tournées spectaculaires étaient les artistes résidents, américains pour la plupart. Relégués au rang de faire-valoir, ils n'appréciaient guère l'ombrage d'acteurs et d'actrices auxquels, le plus souvent, ils ne reconnaissaient aucun génie. Progressivement, les

tournées de prestige s'étendirent. D'autres artistes européens, toujours plus prestigieux, et des artistes américains nouvellement sacrés "stars"⁴ adoptèrent le système des tournées. Mais ils le modifièrent. Ils s'accompagnaient désormais d'un noyau d'acteurs permanents qui remplissaient tous les rôles importants des pièces au programme. Les rôles mineurs étaient abandonnés aux résidents, réduits à des fonctions bien subalternes. La supériorité des premiers sur les seconds était inévitable et insoutenable. Alors que ceux-ci jouaient cinquante à soixante pièces par saison, montées à la hâte, dans des décors polyvalents et avec des accessoires approximatifs; les vedettes de tournées et leur troupe d'accompagnement répétaient, au fil des semaines, les mêmes spectacles avec des décors imposants et des costumes originaux, somptueux, à la mesure de leur réputation.

Cette deuxième phase annonçait celle que Poggi appelle la phase des "Combination Companies"⁵. Des producteurs entreprenants rassemblaient des artistes secondaires autour d'une étoile de théâtre. La troupe ainsi constituée préparait un ou deux spectacles, parfois écrits et conçus pour la star, et partait en tournée à travers une partie du pays jusqu'à épuisement du potentiel des spectateurs disponibles. Cette troupe, la "Combination Company", ne vivait que le temps d'une production qui pouvait durer, selon son succès, de quelques jours à plusieurs années.

Ce développement, on le comprendra, aurait été impossible sans l'expansion des systèmes de transport ferroviaire américain dont le réseau passe de 10 000 kilomètres, en 1850, à 50 000 kilomètres, en 1860. La disparition des troupes résidentes et l'avènement des troupes de tournées entraînent d'autres conséquences. Alors que précédemment les productions étaient locales et favorisaient l'émergence d'instances régionales (écrivains, personnel de scène, etc.), alors qu'elles permettaient l'existence de foyers dynamiques, autonomes et variés (Portland, Boston, Springfield); le nouveau système provoquait la centralisation des activités de production dans le plus grand centre économique de l'heure, en l'occurrence New York.

The dominant type of commercial production since 1880 has been the combination. And the point of origin for most productions has been New York⁶.

New York, porte d'entrée principale des États-Unis, point de départ de toutes les grandes lignes de chemin de fer; New York, plaque tournante de toute l'activité économique américaine devait, et c'est normal, étendre au marché des biens culturels la suprématie qu'elle exerçait sur la plupart des autres secteurs. C'est par New York qu'arrivaient les vedettes européennes, c'est à New York qu'on trouvait le plus d'investisseurs et de capitaux

disponibles, c'est à New York qu'il y avait la plus grande concentration démographique d'Amérique et le plus d'acteurs.

La centralisation des activités théâtrales dans la métropole américaine n'étonne pas. Mais elle s'effectua bien rapidement. Elle eut un effet aussi soudain que profond: l'uniformisation culturelle.

New York, centre de production, devenait inévitablement capitale culturelle. Le succès de toute entreprise théâtrale dépendait désormais de la sanction new-yorkaise.

The producer expected to make most of his money on the road, but he had to establish his play as a New York success first⁷.

Pratiquement, la réception critique et publique de New York décidait de la carrière de toutes les oeuvres destinées aux tournées. Le goût new-yorkais s'imposa donc à l'Amérique entière. C'était le début d'une longue hégémonie.

Montréal, en 1880, n'était pas New York mais, d'une certaine façon, elle lui ressemblait. Presque tout ce qui se transigeait au Canada passait par Montréal⁸ qui, en outre, était une des villes les plus riches et les plus sûres du continent nord-américain.

On voit comment dans ce contexte général, Montréal acquit une importance inégalée. Cette ville, qui, jusque-là, avait été incapable de faire vivre une troupe résidente professionnelle⁹, avait toujours dépendu des troupes de tournées pour alimenter ses scènes. À l'époque où ces troupes étaient peu nombreuses, où leurs passages étaient aléatoires, Montréal vivotait. Mais, avec la multiplication des "Combination Companies", elle devint, en l'espace de quelques années, le plus grand centre canadien de théâtre. Il s'agit bien du plus grand centre canadien de théâtre et non du plus grand centre de théâtre canadien, du moins pour l'instant. Car, en 1880, Montréal était avant tout une étape dans le circuit naissant mais déjà prospère des tournées nord-américaines. Ce n'était pas un centre de production très important. C'était pourtant, déjà, un lieu original.

La situation ambiguë de la métropole canadienne

Les données statistiques des trois premières saisons de la décennie 1880-1890 illustrent l'intégration montréalaise aux grands réseaux de théâtre new-yorkais. Entre 1880 et 1883, 90% des spectacles joués ici viennent de New York. Les autres productions sont, sauf exceptions, l'oeuvre de collégiens (1%)

ou de troupes amateurs francophones et anglophones (9% en 1880-1881 et 1882-1883, 8% en 1881-1882)¹⁰.

La domination new-yorkaise se manifeste de multiples façons. Elle concerne autant les "varieties" américains¹¹ de Primerose et Barlow, que les mélodrames ou les grandes tournées d'artistes européens. La métropole américaine fait flèche de tout bois. On ne s'étonne donc pas que les visites de Sarah Bernhardt¹² et de l'Italien Tomasso Salvini¹³, les deux hauts faits de cette première saison, s'inscrivent dans le cadre de tournées nord-américaines organisées par des agents new-yorkais, à New York.

Replacée dans cette perspective, la scène montréalaise apparaît bien comme une scène satellite dont l'exploitation et l'avenir reposent, en dépit de son importance stratégique, sur de simples critères de rentabilité économique. Le reste est bien secondaire. En réalité, dans le milieu restreint des producteurs de théâtre, (plus hommes d'affaires préoccupés de profits qu'artistes soucieux de la qualité esthétique des productions), on fait bien peu de cas des particularités culturelles, sociales ou linguistiques d'une population si elles n'affectent pas le niveau des recettes.

En cette fin de dix-neuvième siècle, alors que le capitalisme règne sur le continent, le respect des valeurs culturelles et le ménagement des susceptibilités morales importent peu. On présente des oeuvres ridiculisant les Irlandais, même s'ils sont 30 000 à Montréal, et Sarah Bernhardt joue une oeuvre moralement discutable dans une ville réputée pour sa ferveur catholique, durant la période de l'Avent.

Il ne faut pas voir dans ces deux cas une attitude méprisante ou provocatrice de la part des artistes ou des organisateurs de tournées; pas plus qu'il ne faut soupçonner chez les propriétaires et gérants de salles montréalais, un goût paradoxal du risque et de la controverse. Leurs audaces sont plutôt rares en ce domaine. En fait, quand il y a scandale ou controverse, c'est souvent malgré eux. L'époque où un directeur de théâtre avait un contrôle absolu sur sa programmation est révolue. Non seulement il n'a plus de troupe à lui, mais il doit se rendre à New York pour engager les compagnies encore disponibles, à la mesure de ses moyens. Or, souvent, il n'a jamais vu ces compagnies pour la bonne raison qu'elles n'existent pas encore. Il doit également sélectionner des spectacles qui se trouvent à l'état de projet.

Dans ce marché peu organisé, le premier arrivé est souvent le premier servi, et la loi du plus fort, le plus offrant, prédomine. Les contrats, dûment signés ne signifient pas grand-chose. Ils ne garantissent ni la qualité des représentations, ni même la présence de la troupe engagée au lieu et à la date

prévus. Les producteurs et les gérants de salles ont si peu confiance les uns dans les autres que le système du surengagement est de rigueur.

The local manager might protect himself(...) by booking two productions for the same evening, confident that only one of them was likely to show up or that, if both did, he could put one off or (as a last extreme) resort to a double bill¹⁴.

On comprend la réticence du gérant de salle à présenter deux troupes en même temps car cela double ses coûts sans améliorer ses revenus. De leur côté, selon une logique semblable, les directeurs de troupes et producteurs n'hésitent pas à signer des engagements qui, s'ils étaient respectés, les forceraient à jouer dans deux villes différentes le même soir.

Pour mettre un terme à cette situation anarchique, que compliquent d'ailleurs les règles relatives aux droits d'auteur, une nouvelle instance voit le jour, l'agence de réservation¹⁵. Aux États-Unis, l'agent de réservation (booking agent) est, en général, le directeur d'un gros établissement, ou son représentant. Il recrute en permanence des troupes à New York pour son propre théâtre, mais aussi pour d'autres de moindre importance, qui se trouvent dans sa région. L'agent devient, en quelque sorte, le directeur d'un réseau régional. Progressivement, ce réseau se constitue en circuit de tournées qui, à son tour, se rattache à un autre circuit plus important pour ultimement donner naissance à un immense circuit continental, unique et cohérent: le "Trust"¹⁶. Mais, en 1880, le "Trust" n'existe pas encore. Quelques circuits mineurs s'organisent ici et là avec modestie et dans l'incertitude. À Montréal, la loi de la jungle persiste. C'est dommage, car une rationalisation rapide des activités théâtrales dans l'est du Canada aurait nécessairement bénéficié à la métropole et renforcé le pouvoir de négociation des agents de réservation montréalais. Les choses vont pourtant changer avec l'arrivée d'une nouvelle génération de directeurs et de gérants de théâtre.

L'organisation des activités dramatiques à Montréal en 1880

Depuis 1875, deux grands établissements dramatiques se partagent la faveur des Montréalais: le Théâtre Royal et l'Académie de Musique¹⁷. Tous deux traversent une période difficile, depuis quelques années. Ils sont maintenant dirigés par de nouveaux administrateurs. Le Canadien John Sparrow, d'origine britannique, s'installe au Royal, qu'il loue d'un groupe d'hommes d'affaires montréalais en été 1879. Henry Thomas, ex-trésorier de l'Académie, en devient le directeur-gérant et locataire en 1880.

Ce sont ces deux hommes qui domineront l'univers théâtral montréalais de la fin du dix-neuvième siècle. Malheureusement pour les chercheurs, ni Thomas, qui meurt des suites d'une longue maladie en 1893, ni Sparrow, dont le règne est beaucoup plus long, n'ont laissé de témoignages directs de leurs visions des affaires dramatiques ou de leurs conceptions esthétiques du spectacle. Plus hommes d'action qu'intellectuels, ils se sont consacrés à leur travail et apparaissent aujourd'hui comme de grands entrepreneurs du théâtre nord-américain. C'est l'examen de leurs activités qui révèle le mieux leurs personnalités. Sparrow, homme d'affaires avisé, considère le théâtre comme une entreprise commerciale. C'est un investisseur. Il nourrit l'ambition d'établir un véritable empire dont le joyau serait le Théâtre Royal de Montréal. Dans ce but, il multiplie les fusions, transactions, ventes, échanges et achats de salles jusqu'en 1900¹⁸.

Thomas est un véritable amateur de théâtre. Il est sensible à la beauté des oeuvres de répertoire et il apprécie la solennité des grands événements dramatiques (grandes premières, visites de prestige). Thomas ne rêve ni d'empire, ni de fortune. Par contre, il aimerait bien prendre la tête d'un groupe de gérants et directeurs canadiens qui partageraient ses goûts en matière de théâtre.

Malgré l'apparente opposition de ces deux hommes, leur action vise un même objectif: renforcer le pouvoir de négociation des agents montréalais et canadiens à New York par l'établissement de circuits dont Montréal serait le centre. De nombreux facteurs militent en faveur de ce leadership. Nous les avons indiqués. Mais d'autres s'y opposent. Le premier, le plus sérieux d'entre eux, tient à la nature du marché montréalais.

Avec 140 000 habitants, Montréal aurait pu et aurait dû posséder au moins une troupe permanente professionnelle avant 1880. Mais tel n'était pas le cas. Cela surprend quand on sait que la ville de Saint-Jean, au Nouveau Brunswick, abrite une troupe permanente jusqu'en 1887¹⁹. Or, en 1880, Saint-Jean ne compte que 35 000 habitants. C'est le quart de la population montréalaise et la moitié de celle de Québec²⁰. La surprise s'atténue si on tient compte de la dualité linguistique et culturelle de la métropole. Plus de 60% de ses habitants sont francophones. Il n'y a donc que 60 000 anglophones à Montréal. Mais ce dernier groupe, qui a presque doublé en dix ans²¹, ne manifeste pas de grand intérêt pour les activités dramatiques. Cette caractéristique, déjà observée par Baudouin Burger²², distingue la population anglaise de Montréal de celle de Québec. Cette dernière est plus ouverte aux manifestations culturelles et artistiques. Il faut ajouter à cela que les anglophones de Montréal se divisent en deux grands groupes tout à fait différents: les Canadiens d'origine anglaise et les Canado-irlandais. Ceux-ci sont catholiques et économiquement défavorisés. Ils conservent, jalousement, une identité culturelle propre.

Il reste cependant 80 000 Canadiens français qui pourraient assurer l'existence d'une troupe résidente francophone si, d'une part, ils fréquentaient les théâtres et si, d'autre part, des investisseurs se risquaient dans l'entreprise. Or, aucun francophone n'investit dans l'activité théâtrale au début des années 1880. Ce fait déconcerte d'autant plus que, en cette fin de siècle, les succès retentissants de puissants hommes d'affaires canadiens-français, dont Louis-Joseph Forget, son neveu Rodolphe et Jean-Baptiste Rolland, pour ne citer qu'eux, suscitent l'admiration générale²³. Ils ébranlent même la domination des classes traditionnellement associées aux professions libérales.

La fondation de la Chambre de commerce de Montréal, pendant français du puissant Board of Trade, et les succès de la banque d'Hochelaga témoignent du dynamisme et de l'intérêt nouveaux des Canadiens français de Montréal pour le commerce et la finance. On voit mal pourquoi dans ce contexte, alors qu'ils pénètrent toutes les sphères de l'activité économique (industries du textile, du bois, de la chaussure; commerce au détail²⁴; production d'énergie et transport), les investisseurs francophones boudent l'industrie du spectacle en général.

L'investissement est à haut risque, certes, comme en font foi les nombreuses faillites et fermetures d'établissements à partir de 1883, mais il peut être fort lucratif. N'a-t-il pas permis l'édification rapide de fortunes colossales à New York? Il n'existe pas d'explication sûre pour cet apparent désintérêt. Nous savons, cependant, que le projet d'établir une troupe et un théâtre français permanents à Montréal est déjà vieux. L'idée est donc dans l'air. Mais elle ne se réalise pas.

On pourrait invoquer des réserves d'ordre moral qui justifieraient les hésitations des hommes d'affaires francophones. En effet, les autorités religieuses de la ville, notamment le clergé catholique²⁵, ont toujours manifesté une grande méfiance à l'égard des activités dramatiques professionnelles. On en a un témoignage immédiat avec la communication de Monseigneur Fabre relative à Sarah Bernhardt et à la pièce **Adrienne Lecouvreur**²⁶. Or, de multiples exemples démontrent que les hommes d'affaires savent composer avec les humeurs des autorités cléricales²⁷ quand cela s'avère nécessaire et possible. Mais ils n'hésitent pas à ignorer les directives de l'évêché quand elles nuisent trop à leurs affaires. Au début du vingtième siècle, quand les mandements hostiles et les condamnations en chaire se multiplient, le théâtre francophone est une affaire de francophones, une assez bonne affaire, d'ailleurs.

En 1880, le désintérêt des Canadiens français pour les instances théâtrales de distribution et de production ne semble pas avoir d'autres causes qu'économiques. Dans la conjoncture de l'époque, l'établissement d'une

organisation théâtrale indépendante exclusivement francophone est voué à l'échec²⁸. Cela tient à trois facteurs distincts.

En tout premier lieu, on doit admettre qu'il n'existe pas de tradition de théâtre populaire²⁹ chez les francophones (et les anglophones) montréalais avant 1880. Dans cette ville jeune, constituée à 70% d'ouvriers³⁰, les activités de loisir de la majorité sont d'un autre ordre: cirque, jeux, fêtes populaires religieuses et fêtes de famille, courses, spectacles de combat, etc. La masse laborieuse des Montréalais n'est guère sensible à l'art dramatique.

En deuxième lieu, si un agent montréalais décidait de doter la ville d'une scène francophone et d'une troupe permanente, il se trouverait exclu du système américain très majoritairement anglophone. Il se priverait ainsi des immenses avantages réels et à venir de ce système. Montréal perdrait, quant à elle, sa position de leader canadien. Elle se marginaliserait, se provincialiserait.

Finalement, à l'heure où toutes les analyses et toutes les expériences concluent à la désuétude des troupes résidentes, trop rigides et trop coûteuses, Montréal créerait une telle troupe! Elle n'aurait pas le choix, une scène française permanente nécessite la présence d'une troupe locale fixe car les tournées françaises venant des États-Unis sont trop rares et trop spécialisées pour satisfaire un public, à raison de 35 semaines par saison.

Tout cela, on le conçoit aisément, a de quoi décourager les investisseurs les plus intrépides. En 1880, la situation de Montréal est donc complexe et délicate. L'immense majorité des Canadiens français et des Irlandais n'a pas encore de tradition théâtrale. De leur côté, les 30 000 autres anglophones, canadiens-anglais et anglais, ne sont pas assez nombreux ni assez assidus pour faire vivre une troupe professionnelle locale. C'est cette réalité qui explique l'inexistence d'une institution théâtrale locale et c'est avec elle que doivent composer Sparrow et Thomas s'ils veulent mener leurs projets de circuits à terme. Dans cette perspective, ils vont d'abord tenter de stabiliser le marché. L'opération nécessite le concours du public. Mais quel public? Un public déterminé selon des critères de langue, de culture, de sexe ou d'âge? Ou un public défini selon des normes économiques?

Il semble bien que ni Sparrow ni Thomas ne le savent. L'examen des spectacles présentés à l'Académie de Musique et au Théâtre Royal entre 1880 et 1883 démontre un tel éclectisme, s'il s'agit d'éclectisme, qu'il est impossible d'associer un établissement à un public précis. D'ailleurs, dans le but évident de ne s'aliéner aucun secteur de la population, Sparrow et Thomas offrent volontiers l'hospitalité aux troupes amateurs anglophones (irlandaises et canadiennes-anglaises) et francophones qui connaissent quelques succès

d'estime³¹. Ils publient aussi des annonces publicitaires dans tous les quotidiens disponibles, quelles que soient leur langue et leur allégeance politique.

L'Académie de Musique et le Théâtre Royal

L'Académie de Musique et le Théâtre Royal ne sont pas les seuls à présenter des spectacles dramatiques. Outre les institutions scolaires, la salle Nordheimer, le Queen's Hall, le Albert Hall, la patinoire Victoria et quelques autres organisent occasionnellement des soirées théâtrales. Mais ce n'est pas là l'essentiel de leur activité. Dans l'ensemble, l'histoire du théâtre montréalais de 1880 à 1883 se confond avec celle de l'Académie et du Royal. 80% des représentations de théâtre ont lieu à l'un ou l'autre de ces établissements (82% en 1880-1881, 79% en 1881-1882 et 80% en 1882-1883) ³².

Ce n'est pas tant leur hégémonie que la façon dont elle s'exerce qui révèle le mieux la nature du public et du théâtre montréalais de 1880.

Si les chiffres, pris globalement, restent stables, la part du marché qu'occupe chacun des théâtres varie sensiblement.

TABLEAU I

**L'Académie de Musique et le Théâtre Royal:
partage du marché basé sur le nombre
de représentations et de titres (33)
(par rapport à l'activité globale)**

Représentations

	A.M.	T.R.
1880-1881	27%	60%
1881-1882	42%	45%
1882-1883	43%	39%

Titres

1880-1881	25%	57%
1881-1882	41%	38%
1882-1883	52%	28%

Il ressort de ces chiffres que l'activité du Royal fléchit continuellement au cours de la période. Celle de l'Académie, au contraire, augmente. La cause de ce mouvement ne peut être attribuée à la situation géographique des deux théâtres. Ils sont en effet situés à moins de deux kilomètres l'un de l'autre. Le Théâtre Royal se trouve au sud-est de l'Académie. Il est tout près du centre commercial et financier traditionnel de Montréal, juste au centre de ce qu'on appelle le Vieux-Montréal. L'Académie de Musique, construite en 1875, fait partie du nouveau quartier commercial dont l'artère principale est la rue Sainte-Catherine. L'Académie est située à proximité de l'Université McGill.

La faveur croissante de l'Académie n'est pas non plus due à une différence substantielle de tarifs. De 1880 à 1883, le prix du billet pour un spectacle régulier oscille de 0,25 \$ à 1 \$ à l'Académie et de 0,25 \$ à 0,75 \$ au Royal.

On ne peut pas, à l'instar des historiens du théâtre, réduire les progrès de l'Académie et le déclin du Royal à une simple question de répertoire et de genres. Trop souvent, en effet, le Théâtre Royal est associé au "non-legitimate theater", c'est-à-dire, en son sens le plus large, à tout ce qui n'est pas du théâtre de répertoire (le mélodrame, le drame à sensation, le vaudeville américain, le burlesque, certaines comédies musicales, etc.). Un historien précise même que

le Royal, rue Côté, adopta nettement un répertoire populaire de vaudeville et de burlesque (...), plusieurs pièces jouaient sur les effets à grand déploiement. (...). L'érotisme était aussi un ingrédient important³⁴.

Cette description ne correspond pas à réalité de 1880. À cette époque et jusqu'en 1883, ni le Royal ni l'Académie ne sont encore spécialisés. L'examen de leur répertoire le démontre. Ainsi, si on regroupe les pièces sous sept catégories (dramas et tragédies classiques; dramas romantiques et dramas à sensation; mélodrames; comédies; opéras; opéras-comiques, opérettes, comédies musicales; spectacles de variétés, vaudevilles américains et spectacles de ménestrels)³⁵, on constate autant de diversité sur les deux scènes.

TABLEAU II

Répertoires comparés du Théâtre Royal et de l'Académie de Musique. 1880-1883

		Drames et tragédies classiques		Drames		Mélodrames		Spectacles divers de variétés		Opéras		Opérettes opéras-comique: etc.	
		A.M.	T.R.	A.M.	T.R.	A.M.	T.R.	A.M.	T.R.	A.M.	T.R.	A.M.	T.R.
1880-1881	T.	0	9	17	38	0	2	3	4	5	1	5	25
	R.	0	10	37	85	0	16	8	30	5	3	23	49
1881-1882	T.	8	1	18	31	2	3	4	7	1	0	17	5
	R.	8	2	75	100	10	21	14	28	1	0	32	15
1882-1883	T.	13	0	13	20	12	3	5	11	6	2	25	9
	R.	20	0	45	78	78	16	17	52	6	4	49	46

Notes: T.: signifie "titres" et R.: "représentations". Ce tableau ne comporte pas de totaux. Ils sont inutiles, étant donné qu'ils ne contiendraient que les genres concernés. Pour le total des titres et représentations, voir Tableau III.

L'Académie présente donc deux fois plus de drames (37) en 1881-1882 qu'en 1880-1881 (17). Aussi, alors qu'elle ignorait totalement le mélodrame en 1880, elle offre 78 représentations de ce genre en 1882-1883.

De son côté, le Théâtre Royal délaisse progressivement le drame classique, mais maintient une forte présence de drames à sensation et de drames romantiques (presque 100). Il accueille également davantage de troupes de variétés américaines en 1882-1883 que précédemment.

Ces variations, parfois très prononcées, sont trop brèves pour indiquer de grandes tendances d'avenir. Si on se fiait à elles, il faudrait conclure à l'avènement du mélodrame sur la scène de l'Académie à partir de 1883. Tel n'est pas le cas. Mais les données contenues dans ce tableau fournissent au moins une information indiscutable: les répertoires sont variés et peu cohérents. Et l'éclectisme des deux établissements témoigne de l'état des instances théâtrales montréalaises.

Le quasi-monopole du Théâtre Royal étant rompu par l'ouverture de l'Académie en 1875, l'organisation montréalaise se trouve maintenant bouleversée. Les deux concurrents, trop puissants pour que l'un d'entre eux disparaisse rapidement, doivent se partager un marché jusque-là captif. Dans la situation monopolistique antérieure, les analyses de ce marché, donc des goûts du public, revêtaient peu d'importance. De toutes façons, la salle était pleine. Mais le dédoublement des salles entraîne une véritable chasse à un public dont, fondamentalement, on ignore les goûts. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre les difficultés vécues par l'Académie et le Royal, avant 1880, et c'est également ainsi qu'on doit interpréter la variété des répertoires offerts par Thomas et Sparrow. Mais il ne faut pas perdre de vue la conjoncture dans laquelle éclate cette crise des instances montréalaises. Les problèmes économiques qui croissent à partir de 1875 sur l'ensemble du continent, et l'état anarchique de l'institution théâtrale américaine contribuent certainement à aggraver cette crise en affaiblissant le pouvoir d'achat des consommateurs de biens symboliques et en limitant le nombre de troupes, donc de spectacles disponibles. Mais cette crise, comme nous allons le voir maintenant, est d'abord une crise montréalaise.

À la quête d'un nouveau public

En 1880, l'Académie de Musique a l'avantage de la nouveauté. La salle a cinq ans, elle est confortable et contient deux mille places. Le Théâtre Royal jouit d'un grand prestige depuis sa création en 1852. C'est la salle traditionnelle où se sont produits tous les grands artistes en visite dans la métropole. Elle peut accueillir mille cinq cents spectateurs. C'est lui, pourtant, qui se trouve sur la défensive. Son monopole ayant disparu, il doit maintenant lutter pour sa survie.

Cet épisode, déterminant dans l'histoire théâtrale, se déroule en deux temps. Au début, les deux théâtres se disputent le même public. Par la suite, ils tentent de l'élargir. Rien, au cours des saisons précédant immédiatement notre période, ne témoigne d'une transformation quelconque du public. Non seulement il varie peu en quantité, mais ses goûts n'évoluent guère et demeurent bien imprécis. C'est ce que révèlent les statistiques relatives aux représentations. Aux yeux de l'observateur du XX^e siècle, le spectateur montréalais donne l'impression de concevoir davantage le théâtre comme une activité sociale que comme une manifestation artistique. La valeur intrinsèque des oeuvres ne semble pas le préoccuper. Plusieurs indices soulignent cette attitude.

La plupart des critiques de l'époque accordent très peu d'importance à l'analyse des pièces ou au jeu des artistes. Les visites des plus célèbres d'entre eux sont annoncées longtemps à l'avance et les spectateurs achètent leurs billets sans savoir de quelles pièces il s'agit. L'oeuvre est secondaire. Quelques rares observateurs, dont le chroniqueur de *The Gazette*, dénoncent cette attitude.

Lors de la venue de la tragédienne tchèque Francesca Janauschek, il entreprend une démarche de véritable éducation populaire. Il expose les raisons du succès de l'artiste et rappelle les éloges des presses américaine, anglaise, allemande et russe. Mais l'unanimité de la critique internationale ne lui semble pas suffisante. Il se fait donc pressant.

She is one of the greatest actresses ever upon the stage; it would be strange, indeed, if she failed of recognition from our cultivated theatre-goers. We hope she will be the recipient of all attention and due share of honor³⁶.

Le chroniqueur se méfie de ses lecteurs et cette méfiance apparaît plus nettement encore en 1881. En effet, seulement trois semaines après la visite de Sarah Bernhardt, l'acteur italien Tomasso Salvini, le plus grand tragédien de l'heure³⁷, ne parvient même pas à remplir ses salles. La réaction du journaliste est virulente.

To ask such an artist as Salvini to play to half empty benches is an insult and if any want of appreciation is manifest, in the size of the audience, we shall only be forced to conclude that the public of Montreal is unable to appreciate anything better than the usual run of so called society-comedy, but in reality low variety shows³⁸.

Cette charge n'a rien d'exagéré, ni d'exceptionnel. *The Gazette* a raison.

Face à ce public peu formé, peu saisissable, les stratégies de Thomas et Sparrow nous apparaissent rétrospectivement bien simplistes. Ils n'ont pas mené, c'est évident, d'analyses sérieuses de marché. Ils procèdent par tâtonnements et la constitution de leur répertoire relève de l'empirisme le plus immédiat. Mais il faut reconnaître que dans ce contexte difficile, Thomas fait preuve de plus de perspicacité que Sparrow.

Il ne rejette rien et s'essaie à tous les genres, même les plus extrêmes. Il accroît considérablement les représentations d'oeuvres lyriques consacrées (50 représentations d'opéras et d'opéras-comiques) et celles de drames et tragédies classiques (20) en 1882-1883, favorisant ainsi des genres traditionnellement associés à des publics cultivés et bourgeois en Europe³⁹. Simultanément, il

multiplie par huit le nombre de spectacles de mélodrames (78 représentations) qui restent l'apanage d'un public plus populaire.

L'audace de Thomas se manifeste d'une autre façon. Il connaît assez son public pour savoir que, à l'instar des publics provinciaux d'Europe, il est friand de manifestations mondaines et qu'il n'hésite pas à payer le prix qu'il faut pour paraître. Ne suffit-il pas qu'un artiste à la mode se présente à Montréal pour que toutes les personnalités en vue de la ville (et parfois de la province) parquent dans les loges ou s'installent ostensiblement aux premiers rangs du parterre? Cela fait d'ailleurs l'affaire des chroniqueurs, qui perçoivent la fonction critique comme une entreprise de relations publiques ou publicitaires. Ils consacrent la plus grande partie de leurs articles à la description des auditoires sélects et à l'énumération des non moins sélects représentants du tout-Montréal.

Cette aptitude aux affaires mondaines incite Thomas à multiplier les prétextes théâtraux et, ainsi, à provoquer les rassemblements bourgeois. Ceci est démontré par les données statistiques dont nous disposons. Nous savons que le premier indice de la rentabilité d'une entreprise théâtrale est le rapport représentations/titres⁴⁰. Au cours des trois premières saisons de la période, ce rapport évolue de façon opposée dans les deux grands établissements montréalais.

TABLEAU III

Rapport représentations/titres à l'Académie de Musique et au Théâtre Royal de 1880 à 1883.

		A.M.	T.R.
1880-1881	$\frac{R}{T}$	$\frac{115}{48} = 2,4$	$\frac{257}{109} = 2,3$
1881-1882	$\frac{R}{T}$	$\frac{200}{69} = 2,9$	$\frac{216}{64} = 3,3$
1882-1883	$\frac{R}{T}$	$\frac{253}{100} = 2,5$	$\frac{227}{53} = 4,2$

Nous savons également qu'outre la présence des activités non-professionnelles (amateurs et scolaires), la faiblesse du rapport indique une forte proportion de spectacles de prestige. Or, tant au Royal qu'à l'Académie, la place qu'occupent les troupes amateurs est très réduite, elle ne dépasse jamais 5% des activités globales⁴¹. Quant aux troupes scolaires, elles sont inexistantes sur ces deux scènes. On voit donc bien que les théâtres concernés optent pour des stratégies de développement contraires. Thomas s'en tient à un rapport à peu près constant de 2,5 alors que Sparrow le double presque (de 2,3 à 4,2). Cela résulte d'un choix volontaire ou imposé de la part de Sparrow, celui d'un théâtre plus commercial. C'est aux raisons et à la nature de ce choix que nous allons maintenant nous attarder.

Bien que la notion de prestige, en matière théâtrale comme ailleurs, soit difficile à cerner (le prestige est-il attribuable à la notoriété des vedettes ou à la qualité de leur jeu? à la réputation des auteurs ou à l'ampleur des campagnes publicitaires?) et bien que, sous ce rapport, la publicité et les chroniques dramatiques des journaux ne nous soient d'aucun secours, nous convenons de qualifier de prestigieuse toute représentation qui justifie l'augmentation des prix réguliers des billets de théâtre. Étant donné la nature du système commercial en vigueur, le prestige et la rareté vont de pair. La manifestation la plus prestigieuse est donc celle qui entraîne les plus fortes hausses de tarif. C'est le cas, par exemple, de la visite de Sarah Bernhardt⁴². Alors que les prix habituels de l'Académie varient de 0,25\$ à 1 \$ selon le siège, ils s'échelonnent de 1 \$ à 3 \$ pour les représentations de Sarah. Les prix des loges augmentent à cette occasion dans de plus fortes proportions et atteignent de 15 \$ à 30 \$. Par contre, trois semaines plus tard, l'acteur italien Tommaso Salvini, le plus grand tragédien du monde⁴³, provoque des hausses moindres (de 0,50\$ à 2 \$).

Ces fluctuations restent, en l'absence d'autres données (contrats, rapports financiers, etc.), les meilleurs indices de la valeur commerciale des artistes d'alors. Ainsi, toujours à l'Académie de Musique, la visite du comédien américain Lawrence Barrett⁴⁴ ne donne lieu à aucune hausse de prix, alors que la venue de la troupe d'opéra français de Maurice Grau et celle de la troupe d'opéra Abbott, troupe d'opéra anglais⁴⁵, permettent une légère augmentation (0,50\$ à 1,50\$). Même le prestigieux tragédien Henry Irving⁴⁶, rival mâle et anglais de Sarah, qui est, en outre, l'interprète le plus renommé des rôles shakespeariens, ne réussit pas à concurrencer l'actrice française (maximum de 2,50\$ au lieu de 3 \$).

C'est à deux cantatrices que revient cet honneur. Non seulement elles concurrencent Sarah, mais elles se montrent plus exigeantes. Il s'agit d'Adelina Patti et d'Emma Albani⁴⁸, les deux grandes étoiles de la scène lyrique.

La première vient à Montréal en décembre 1883. Le prix annoncé des billets oscille de 2 \$ à 4 \$. Cela paraît excessif aux Montréalais qui boudent le spectacle. Par contre, la soprano québécoise Emma Albani fait salle comble au Queen's Hall avec des prix aussi exorbitants.

Ces quelques visites prestigieuses, et beaucoup d'autres encore, rompent le cours régulier des activités et constituent les grands moments de chaque saison théâtrale. À l'Académie de Musique, ces "moments" comptent pour près du tiers des activités des trois premières saisons. Au Théâtre Royal, ils n'en représentent que le dixième.

Si on se fie, encore une fois, à l'ampleur des augmentations des tarifs pour déterminer la valeur commerciale, donc le prestige, des artistes de tournées, on doit admettre que les artistes de passage au Royal sont nettement inférieurs à ceux de l'Académie.

En novembre 1880, un mois avant l'arrivée de Sarah, la troupe Halleck, une troupe française d'opérette, permet à Sparrow de doubler ses prix (de 0,50\$ à 1,75\$ au lieu de 0,25\$ à 0,75\$). Deux ans plus tard, l'Américain Lawrence Barrett provoque une hausse sensible des prix du Royal (0,50\$ à 1 \$). Or, comme nous le notions plus tôt, Lawrence Barrett se produit à l'Académie au cours de la même saison sans que cela ne justifie de changement de tarif. Cet exemple illustre bien la différence de standing des deux établissements. Barrett, qui passe pour une vedette ordinaire à l'Académie, constitue l'une des fortes attractions du Théâtre Royal.

Toutes ces données révèlent une première caractéristique importante. La différence fondamentale entre les deux établissements ne tient pas à la nature du répertoire (au choix des pièces) mais au prestige de ceux qui l'interprètent. Ce sont donc les artistes qui confèrent à l'Académie son statut de scène sélecte et qui induisent un début de scission du public montréalais.

Comme au cours des trois premières saisons de la période, l'Académie de Musique accroît ses activités aux dépens du Royal, il faut conclure que la stratégie de Thomas est supérieure à celle de Sparrow. On peut alors se demander pourquoi ce dernier n'a pas tenté de concurrencer son rival sur son propre terrain, en multipliant, lui aussi, les visites de prestige. Le Royal n'est-il pas le théâtre historique de Montréal ?

L'attitude de Sparrow ne provient sûrement pas d'une méconnaissance du public et ne relève pas non plus de l'incompétence. Sparrow connaît son public et ses manoeuvres ultérieures témoignent d'un opportunisme et d'un sens des affaires peu communs. S'il délaisse les artistes prestigieux, ce n'est ni par une mauvaise lecture de la réalité, ni par pusillanimité.

Dans une conjoncture difficile, alors que les artistes-étoiles dominent la fragile institution américaine du théâtre et peuvent ainsi exiger des cachets excessifs, les cinq cents sièges supplémentaires de l'Académie constituent un avantage déterminant. Ces sièges, à condition qu'ils soient occupés, rapportent 200 \$ par soirée exceptionnelle, soit près de 1500 \$ par visite. C'est un atout de poids dans les négociations avec les grandes vedettes de la scène internationale.

Comme Sparrow ne peut concurrencer Thomas dans ce domaine, il va tenter une percée sur un autre front, celui des grosses productions. Chaque saison, des spectacles à grand déploiement, interprétés par des artistes encore méconnus, parviennent à s'imposer à New York. Sparrow les fait venir à Montréal. Mélodrames, opéras-comiques, comédies musicales se succèdent au Royal dans un tourbillon d'effets saisissants, de musique et d'émotions. Ils arrivent, paraît-il, de New York, en droite ligne et dans leur version originale.

Mais, ici aussi, la loi du marché avantage Thomas. Les plus gros succès new-yorkais⁴⁸, ceux du Madison Square Theatre⁴⁹, s'avèrent évidemment les plus coûteux. C'est donc l'Académie qui les attire et les présente. C'est le cas, par exemple de **Hazel Kirke**, "The greatest dramatic triumph of the century"⁵⁰. Ce spectacle grandiose, joué sans interruption à New York durant seize mois, arrive à Montréal en septembre 1881 après une tournée triomphale de trois ans aux États-Unis. Bien que la troupe porte le titre de "Only Madison Square Theatre Company", il s'agit d'une "sister company", dont une seule membre, Ellfie Ellsler, avait effectivement joué dans la production originale. Ces dédoublements de troupes et ces appellations douteuses sont pratique courante à l'époque. Et le public, mal informé par une critique complice des producteurs, est dupe. Le succès de **Hazel Kirke** à l'Académie est colossal.

C'est également à l'Académie qu'est présenté, un peu plus tard⁵¹, l'autre grand succès de l'heure, **The Professor**. Cette comédie, écrite et interprétée par William Gillette, a été reprise trois cents fois au Madison⁵². Gillette soulève tellement d'enthousiasme à sa première montréalaise que le Madison, fait unique, publie une lettre de remerciements au public montréalais.

The reception in question shows the high degree of excellence necessary of attainment in British possessions before any amusement enterprise can be assured of cordial and substantial endorsement. It is an additional evidence of cultured taste on the part of the Canadian public⁵³.

Évidemment, le Madison ne juge pas opportun de souligner la présence de Canadiens français au sein de ce public d'une "British possession".

La contre-attaque de Sparrow: la recherche d'un nouveau public

Sparrow ne peut pas rivaliser avec Thomas. Il n'a pas ses moyens financiers. Malgré tous les efforts qu'il déploie, malgré un réel souci de la qualité des spectacles, malgré l'intérêt de certaines oeuvres et malgré la variété de son répertoire, il ne parvient pas à freiner l'élan de l'Académie. Compatissant, le chroniqueur de *The Gazette* s'inquiète de cette situation. "What do the patrons of this theater want?" finit-il par s'écrier excédé et, visiblement, déconcerté⁵⁴.

Comme la spécialisation dans un genre de théâtre ou un type d'attraction n'est pas encore opportune à cause de la nature du public, Sparrow réagit d'une toute autre façon. Témoin malheureux du triomphe de Sarah Bernhardt sur la scène de l'Académie en décembre 1880, il tente de tirer profit de l'événement en réactivant le vieux rêve d'une troupe française permanente.

Sparrow ne perd pas de temps. À peine, deux semaines après le départ de l'actrice, il annonce la venue de la **Grande compagnie française de Paris**. En anglais, c'est *The French Dramatic Company*. Cette troupe qui interprète des comédies (Labiche, Augier, Chivot), des opérettes (Offenbach) et, occasionnellement, des drames (D'Ennery), s'installe sur la scène du Royal dès le 6 janvier 1881. Elle y séjourne, avec quelques interruptions, jusqu'à la fin mars.

Ce séjour exceptionnellement long découle d'une décision stratégique. Sparrow veut attirer à lui le public francophone. C'est la première fois, à notre connaissance, qu'un partage linguistique du public montréalais est ainsi tenté.

L'occasion était fort propice, bien sûr, et la manoeuvre était adroite. Sarah n'avait-elle pas ravivé le sentiment national (ou nationaliste?) et permis quelques espoirs? Les journaux montréalais, enthousiasmés par le projet de Sparrow, y vont de leur contribution. Ils laissent entendre, sans affirmation ferme, que la troupe du Royal regroupe quelques membres de la troupe de Sarah Bernhardt. Évidemment, il s'agit d'un mensonge⁵⁵. En réalité, les artistes de la **French Dramatic Company**⁵⁶ font partie de la colonie française de New York. Ce sont des comédiens et comédiennes installés à New York qui servent de soutien aux vedettes venues de France. Dans les tournées de prestige qu'ils entreprenaient à ces occasions, ils devaient paraître assez ordinaires pour ne pas nuire à l'éclat des "stars". Le plus souvent, cela n'exigeait d'eux aucun effort.

Malgré cela, la Patrie affirme qu'ils "jouent la comédie et la haute comédie avec un talent qu'on a rarement rencontré à Montréal"⁵⁷. Cette déclaration

n'étonne guère de la part de ce journal. Celle de **The Gazette**, d'habitude assez sûr en matière théâtrale, va pourtant dans le même sens.

We may allude to the general excellence of the representation which, taken as a whole, was admirable⁵⁸.

Ces remarques trahissent la bienveillance des chroniqueurs qui n'hésitent pas à mentir si l'entreprise concernée leur paraît louable. C'est là un paradoxe qui caractérise toute la critique dramatique locale, durant des années. C'est l'une de ses principales faiblesses.

Le succès remporté par la troupe ne correspond pas à ce qu'attendaient les journalistes et Sparrow. Le public, apparemment, n'a pas suivi. C'est un beau cas de rupture entre les réceptions publique et critique. Le succès s'avère tout de même suffisant pour permettre à la troupe de faire ses frais quelque temps. Ceci étonne d'autant plus que son répertoire est très limité. Il compte seulement vingt titres dont près de la moitié sont des comédies de boulevard.

C'est pour enrichir ce réservoir d'oeuvres nouvelles et enrayer la désaffection du public que, dès le mois de mars, Sparrow entre en contact avec Bageard et Chamonnin, respectivement attaché d'affaires et membre de la troupe de Sarah Bernhardt. Il espère retenir quelques semaines les artistes de la troupe maintenant dissoute, avant leur départ pour l'Europe.⁵⁹

Le 17 mai 1881, la **Grand French Company** entame sa carrière montréalaise sur les ruines de la **French Dramatic Company**. Elle comprend des anciens de celle-ci, des artistes assez obscurs qui avaient accompagné Sarah⁶⁰ et d'autres⁶¹ dont on ignore jusqu'à l'origine. Dès le début, les drames (Dumas et D'Ennery) occupent une part prépondérante du répertoire (65%). Cela révèle à nouveau la nature étonnante des goûts du public, même francophone. Il ne dédaigne pas voir de puissants mélodrames en plein été. Les opérettes et les comédies disparaissent dès le mois de juin. En juillet 1881, la **Grand French** ne présente que des drames. Et quels drames! **Les Crochets du père Martin** de Cormon, **les Pauvres de Paris** de Brisebarre, **le Supplice d'une femme** de Dumas fils.

Il n'y a pas à cette époque d'adéquation entre le genre d'une pièce et sa date de représentation. Le public accepte à peu près n'importe quoi, n'importe quand. Et ce n'est pas par éclectisme! Pendant que le Royal produit des drames édifiants en français, l'Académie présente des opérettes d'Audran... en anglais.

L'offensive de Sparrow se traduit par une progression statistique saisissante. Au cours de la première saison de notre période, 57% des titres

qui tiennent l'affiche du Royal sont français. Ils donnent lieu à 40% des représentations. Les statistiques fournissent d'autres indications intéressantes. Elles précisent que la **Grand French** maintient un rapport représentations/titres de 1,6 (102r./63t.), deux fois moindre que celui des troupes de tournées qui se produisent au Royal durant la même saison (155r./46t=3,2). Or ce rapport donne une bonne idée de la rentabilité des entreprises théâtrales. Concrètement, il indique que la troupe française ne peut même pas reprendre une deuxième fois chacune de ses productions. C'est, à moyen terme, une situation insoutenable.

Grâce à la présence de la troupe française, les spectacles donnés en français comptent pour près de la moitié de l'activité du Royal en 1880-1881. Ceci illustre bien l'ampleur de l'offensive de Sparrow. Mais l'examen des chiffres, au cours des deux saisons suivantes, ne laisse aucun doute sur l'issue de son initiative.

TABLEAU IV

L'activité française à l'Académie de Musique et au Théâtre Royal de 1880 à 1883. en chiffres réels.

		A.M.		T.R.	
1880-1881	T	9	(18 %)	63	(57 %)
	R	11	(10 %)	102	(40 %)
1881-1882	T	9	(13 %)	8	(12 %)
	R	9	(5 %)	8	(3 %)
1882-1883	T	16	(16 %)	8	(14 %)
	R	17	(7 %)	13	(5 %)

Note: T: Titres ; R: représentations.

L'établissement d'une troupe française résidente à Montréal n'est pas encore opportune. La disparition de la **Grand French** en juillet 1881 n'est pas provoquée par la dissolution habituelle des troupes à l'issue d'une saison bien remplie. Il arrive en effet, assez fréquemment, que les artistes français retournent chez eux durant l'été. Mais tel n'est pas le cas. Le noyau des comédiens français installés à New York et à la Nouvelle-Orléans est plutôt

stable. Il est, en plus, suffisamment important pour alimenter une troupe permanente, de second ordre, bien sûr.

Certains membres⁶² de la troupe réapparaissent au Royal dès l'automne suivant. Ils sont donc restés en Amérique! Ils ont constitué, avec de nouveaux venus, la **French Opera Company** qui, malgré son nom, joue aussi bien de la comédie que du vaudeville (français).

La disparition de la **Grand French** tient à des facteurs économiques. Il s'agit d'un échec commercial d'abord. Malheureusement, aucun document ni témoignage direct ne prouve cette thèse. Conformément à la pratique de l'époque, la situation des théâtres, qui sont des entreprises privées, n'est jamais évoquée publiquement. Malgré cette absence de preuves, plusieurs éléments démontrent l'échec de Sparrow. Il y a d'abord l'éclipse momentanée de la première troupe française, la **French Dramatic Company**, en avril 1881. Or, le mois d'avril est un des mois les plus actifs de la saison théâtrale entre 1880 et 1884. Ensuite, l'adjonction de nouveaux membres et l'insistance de Sparrow et de la presse francophone à les assimiler à la troupe de Sarah visent essentiellement à attirer l'attention du public. C'est un truc publicitaire. Le renouvellement complet du répertoire vise le même but. Le public était lassé des "boulevards" sempiternels.

La lecture attentive des rapports critiques étaye ces affirmations. Contre toute attente, ce n'est pas mademoiselle Sidney, ex-compagne assez terne de Sarah, qui devient l'étoile de la troupe, mais madame Clarence. Cette comédienne venue de nulle part, dont aucun historien n'a même retenu le nom⁶³, impose son talent (?) dès sa première apparition. La réception dont elle est l'objet apparaît anormalement favorable. **La Patrie**, qui n'avait pourtant pas ménagé les éloges passionnés à Sarah, reprend pour madame Clarence le même ton enflammé. Les articles se suivent, invariablement dithyrambiques. "Quelle belle diction! Quel jeu de physionomie! Quel éclat...! L'auditoire respirait à peine"⁶⁴. Le chroniqueur ne dédaigne pas les comparaisons, même les plus osées.

Passons d'emblée à Madame Clarence.... Ah! nous n'avons pas été habitués à ces grands coups de scène à Montréal et à une exception près (Sarah) - et il y en a qui disent peut-être - Madame Clarence est la reine de toutes les comédiennes françaises ou anglaises qui ont visité notre bonne ville depuis très longtemps⁶⁵.

L'outrance du critique vise surtout le public. L'allusion à Sarah tient du procédé publicitaire le plus courant d'alors. L'artiste secondaire tire parti d'une ressemblance avec une grande étoile pour attirer les foules. Madame Clarence a d'ailleurs l'intelligence de fréquenter les mêmes auteurs⁶⁶ que son

illustre rivale, mais, à l'instar des autres actrices de l'époque, elle ne se risque pas dans les mêmes rôles.

Malgré les efforts de Sparrow et de la **Presse**, la troupe ne parvient pas à percer. C'est, encore une fois, **The Gazette** qui rétablit les faits. Dans un entrefilet discret, le quotidien anglophone annonce que le **Cercle Jacques-Cartier** présente une soirée-bénéfice au profit de monsieur Claude, gérant de la troupe française⁶⁷.

Le **Cercle Jacques-Cartier** est la troupe amateur la plus célèbre et la plus active de Montréal. Or, s'il est fréquent (et ce le sera de plus en plus) qu'une soirée-bénéfice⁶⁸ honore le travail d'un artiste, c'est en général la propre organisation de cet artiste qui patronne l'événement. Ça aurait dû être, en l'occurrence, la **Grand French Company**. Cela démontre, d'une part, que la troupe n'était pas en mesure de prendre une telle initiative et, d'autre part, que Claude connaissait de graves difficultés financières, à l'échéance de son contrat. En effet, à chaque fois que des amateurs viennent en aide à des professionnels dans de telles circonstances, c'est que ces derniers n'ont même pas les moyens de payer leur billet de retour dans leur pays d'origine (la France).

Le dernier élément qui confirme la précarité de la situation dans laquelle se trouve la troupe est sa disparition pure et définitive en juillet 1881.

La tentative de Sparrow échoue donc. Il n'a pas su attirer et retenir un public suffisant pour faire vivre une troupe francophone permanente. En réalité, comme nous le signalions, ce public n'est pas encore assez important pour cela. Seuls les grands événements, qui débordent largement les cadres stricts de l'activité théâtrale, parviennent à susciter assez d'intérêt pour remplir une salle d'importance. Encore y-a-t-il une large part d'anglophones à ces représentations extraordinaires⁶⁹!

Sparrow ne va pas pour autant rejeter le théâtre français. Le **Cercle Jacques-Cartier** continue à présenter la plupart de ses productions au Royal au cours des années 1880. Mais Sparrow change de stratégie.

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, il n'a pas beaucoup perdu dans le naufrage de la **Grand French**. (Il avait pris ses précautions). Encore une fois nous manquons de documents sûrs, mais, dans l'entente contractuelle qui le liait aux troupes, tout indique que son rôle se bornait, légalement, à celui de locateur de salle et d'équipement de scène. Les troupes autonomes défrayaient les coûts du loyer et de la publicité. Ce sont les artistes qui, dans cette affaire, prenaient les plus gros risques. Sparrow, au pire, pouvait perdre les revenus de son loyer. C'était assez minime. En été, de toutes façons, le

théâtre restait généralement fermé. Le partage des obligations était très net puisque, à aucun moment, les artistes mécontents ne se plaignirent de l'attitude de Sparrow. **La Patrie** souligne d'ailleurs, à quelques reprises, le rôle prédominant de M. Bageard dans le projet⁷⁰.

En même temps qu'il a cherché à s'attirer un public francophone, Sparrow a tenté d'enrayer les progrès de l'Académie en allongeant sa saison active. Traditionnellement, les saisons théâtrales, à Montréal comme ailleurs, finissent au mois de mai. Or, avec la **Grand French Company**, le Royal reste ouvert jusqu'à la fin du mois de juillet. C'est le début des saisons d'été. L'Académie, au contraire ferme ses portes dès le 22 mai et reprend ses activités régulières le 15 août⁷¹. En prolongeant sa saison de dix semaines, le Royal cherche, bien entendu, à accroître sa rentabilité et à élargir son public. Mais l'entreprise présente certains dangers. Les salles ne sont pas climatisées et la chaleur dégagée par les projecteurs à gaz rend l'atmosphère intenable durant les journées chaudes de l'été.

Le public, de son côté, a des habitudes qui ne l'incitent pas à s'enfermer les soirs de juin et juillet. Il aime profiter de la nature (Ile Sainte-Hélène et parcs de verdure). Mais à une époque où les parcs d'amusement n'existent pas encore⁷², l'audace de Sparrow porte fruit. Il répète l'expérience en 1882 et en 1883 avec plus de succès encore. Pour encourager l'afflux des spectateurs hésitants, il instaure un tarif d'été relativement modeste (0,25\$; 0,35\$ et 0,50\$ au lieu de 0,25\$, 0,50\$ et 0,75\$).

L'ouverture de saisons d'été au Royal s'avère une bonne affaire. Les tournées régulières étant interrompues, la plupart des artistes se trouvent inactifs et sans salaire. À cause de l'offre extrêmement forte, l'engagement de troupes se fait à bon compte.

En même temps que Sparrow prolonge sa saison, il vise à attirer un nouveau public, les familles. Dès le mois de mai 1881, il offre des tarifs spéciaux⁷³ pour les enfants. L'impact de cette démarche est assez difficile à évaluer car, outre les "varieties" américains, peu de spectacles se prêtaient à une telle initiative. Il reste que dès cette époque, des enfants assistent aux représentations du Royal, alors qu'on n'en voit pas à l'Académie.

C'est dans ces directions, ouverture de saisons d'été et baisse partielle puis généralisée des prix que va, désormais, s'engager Sparrow pour assurer le succès de son établissement. Mais, pour en arriver là, il lui aura fallu trois années d'efforts tous azimuts incessants et, parfois, infructueux. Si, en 1883, la situation du Royal est en train de se rétablir, malgré quelques déconvenues, le rêve de voir, à Montréal, une troupe permanente française, s'est dissipé.

Sarah Bernhardt et les forces institutionnelles

La concurrence à laquelle se livrent Sparrow et Thomas a de nombreux effets. Elle permet au chercheur de mieux saisir la nature et l'importance du public montréalais; elle dévoile certains aspects du théâtre à Montréal et en Amérique du nord. Mais l'événement qui contribue le plus à comprendre la conjoncture théâtrale d'alors est, sans contredit, la première visite de Sarah Bernhardt en décembre 1880. Celle-ci représente une percée importante pour Thomas au niveau nord-américain. Mais il y a davantage. Cette visite revêt un caractère d'exception. D'autres artistes et d'autres événements attirent autant, sinon plus, de spectateurs que Sarah. C'est le cas de Hazel Kirke⁷⁴, du mélodrame *The World*⁷⁵ ou de l'opéra-comique *Patience* de Gilbert et Sullivan⁷⁶.

L'intérêt historique de cette visite n'est pas non plus dû au sentiment national qu'elle éveille. La cantatrice canadienne-française Emma Albani⁷⁷ suscite les mêmes démonstrations de fierté patriotique en mars 1883.

Avant hier, c'était la foule enthousiaste se ruant dans les rues, encombrant les avenues montant sur les toits pour saluer de ses bravos délirants la glorieuse Canadienne entrant dans Montréal à l'éclat des torches et des fanfares de cuivre. (Hier) c'étaient l'élite, le monde doré, les dilettanti qui bondaient le Queen's Hall pour acclamer la grande artiste⁷⁸.

Finalement, il ne faut pas non plus se limiter à la réputation et aux qualités artistiques de Sarah Bernhardt pour comprendre l'étendue de son influence⁷⁹. Le comédien Henry Irving, qui avait pris soin de décommander une première présence très attendue, ne déçoit pas son public. Irving occupe à Londres une place aussi importante que Sarah à Paris. Pourtant, son apparition à Montréal, malgré l'enthousiasme qu'elle suscite, n'a pas l'impact de celle de l'actrice française.

D'autres acteurs de haut calibre viennent encore à Montréal à l'époque. Il y a Tommaso Salvini, que le quotidien *The Gazette*, malgré sa retenue proverbiale, qualifie de "greatest living tragedian"⁸⁰, et il y a Ernesto Rossi. Ce dernier, réputé pour son génie et pour l'audace avec laquelle il interprète les grands rôles shakespeariens, n'obtient guère de succès⁸¹. Tous ces artistes, quelles que soient leur origine et leur langue, sont généralement considérés comme des égaux de Sarah Bernhardt.

Ce n'est donc ni par son retentissement populaire, ni par la fièvre nationale qu'elle déclenche, ni par son talent extraordinaire que Sarah Bernhardt marque

l'histoire locale. Si sa visite revêt une telle importance à nos yeux, c'est qu'elle dévoile et, dans une certaine mesure, façonne les bases de ce qui sera l'institution théâtrale montréalaise. On sait qu'elle a exacerbé les passions, fasciné et mobilisé le public, provoqué des controverses. Tous se sont sentis concernés par sa présence tapageuse et ont dû prendre parti: les journaux, le clergé, les autorités.

Si la visite de Sarah sert de révélateur aux instances institutionnelles locales et aux forces qui pèsent sur elles, elle permet aussi d'évaluer l'importance de Montréal au sein de l'organisation nord-américaine. Malheureusement, les engagements contractuels liant Thomas à Sarah et à ses impresarii, Henry Abbey et Jarrett⁸², n'ont jamais été rendus publics. On ne connaît donc pas les conditions précises du contrat de la tragédienne. Par contre, on dispose d'autres indices intéressants: l'itinéraire de sa tournée et la date de sa visite à Montréal.

L'itinéraire mis au point par Abbey et Jarrett laisse à penser que la venue de Sarah à Montréal a été décidée bien tardivement. Après la première new-yorkaise, elle s'est rendue à Boston, puis elle s'est produite à New Haven. Or New Haven se trouve à moins de 100 kilomètres à l'est de New York, sur la route de New York à Boston. Elle retourne ensuite à New York et fait un saut de quelques jours à Montréal, en plein hiver. De là, elle repart vers New York et poursuit sa tournée vers le sud, à Baltimore et Philadelphie⁸³. Sa visite à Montréal et sa brève halte subséquente à Springfield⁸⁴ brisent la logique géographique de sa tournée. Étant donné l'organisation du système ferroviaire américain, il aurait été plus simple et plus court d'entreprendre l'étape montréalaise à partir de Boston et d'éviter les allées et venues sur New York.

L'autre élément révélateur de cette visite est qu'elle se produit durant les fêtes de fin d'année. Cette période a toujours été peu propice aux activités théâtrales à Montréal. Les incertitudes météorologiques et le caractère traditionnellement religieux et familial des festivités prédisposent peu le public aux sorties de théâtre⁸⁵. Des artistes pourtant célèbres l'ont expérimenté à leurs dépens⁸⁶. Sarah Bernhardt a donc pris un risque en venant ici comme elle l'a fait, et c'est sans doute pour éviter toute déconvenue qu'elle décide, avec ses impresarii et Thomas, de mettre Adrienne Lecouvreur à l'affiche du premier soir. C'est rappelons-le, la période de l'Avent.

Ni Sarah, ni ses collaborateurs ne pouvaient ignorer l'impact de ce choix. Déjà à New York, la pièce d'ouverture, le 8 novembre 1880, avait été cette oeuvre de Scribe et Legouvé. Cela avait porté fruit. Le public avait réagi favorablement et en grand nombre même si, comme le souligne la tragédienne, il y avait "peu de jeunes filles dans la salle, le spectacle étant immoral"⁸⁷.

La décision de présenter **Adrienne Lecouvreur** dans la très catholique province de Québec durant une période de célébration religieuse tenait donc de la provocation délibérée. Plutôt que de risquer de faibles assistances, comme cela se produira plus tard, Sarah Bernhardt, Jarrett, Abbey et Thomas choisissaient la confrontation et jouaient du scandale.

L'autorité morale de l'évêque montréalais, et plus généralement, les valeurs morales de la société traditionnelle étaient directement attaquées. Nul doute que Thomas espérait une réaction explosive. Les condamnations fermes ont toujours été bénéfiques aux artistes visés. Mais la réaction attendue fut toute autre. Comme le signalent fort justement Tourangeau et Laflamme⁸⁸, Mgr Fabre n'a pas, contrairement aux affirmations de Sarah, "défendu à ses ouailles de paraître au théâtre" ni fait "un mandement haineux, violent contre la moderne France⁸⁹". Au contraire, la communication du prélat aux journaux apparaît rétrospectivement (surtout par rapport aux affrontements ultérieurs entre l'Eglise et les agents de théâtre) bien modérée. L'évêque évite les arguments d'autorité et justifie sa position en évoquant le témoignage d'une personne "autorisée et compétente". Celle-ci juge sévèrement **Adrienne Lecouvreur**.

Le drame se soutient jusqu'au bout par deux liaisons adultères (...). Ce drame est immoral par son intrigue, immoral par les maximes qu'y débitent les acteurs, immoral enfin par les situations risquées où se trouvent à diverses reprises les principaux personnages⁹⁰.

À la lumière de cette critique, qu'il publie en annexe de sa communication, le prélat montréalais entend:

faire comprendre à tous les bons catholiques de Montréal qu'il est de leur devoir de s'abstenir de ces représentations. Outre l'inconvenance qu'il y a de donner de ces spectacles pendant les jours de l'Avent (**Adrienne Lecouvreur**, le 23 décembre et **Frou-Frou**, le 24) et à la fête de Noël (**La Dame aux camélias** et **Hernani**), tous les catholiques sincères et de sens verront dans la morale plus que suspecte, qui règne dans ces pièces, un grave danger pour les moeurs⁹¹.

Somme toute, l'évêque, conscient du pouvoir d'attraction de l'actrice, évite de se montrer trop intransigeant. Il fait même preuve de plus de souplesse que d'autres intéressés.

En effet, l'indignation que suscite le choix de la pièce d'ouverture et des dates de représentation dépasse largement le cercle du clergé catholique. Au conseil municipal du 21 décembre 1880, l'échevin John Kennedy propose un

projet de loi visant à annuler les spectacles prévus pour le 25 décembre. Et ce projet, déclaré rapidement ultra-vires, est adopté à l'unanimité⁹².

De leur côté, les membres du clergé anglican ne restent pas non plus inactifs. Ils profitent de l'émoi provoqué par la visite historique pour rappeler l'immoralité du théâtre. Dans un article exceptionnellement publié en page éditoriale, *The Gazette* reprend une partie du sermon prononcé par le recteur du Collège St. George, le dimanche précédant les représentations litigieuses. La désapprobation du recteur, le révérend Sullivan, est ferme.

Theatre is just a place of popular amusement it should be regarded in that light (...). There are some plays that are only evil (...). We believe that the leading theatres of our leading city on the whole bear this character: that the tendency with them is more and more to cultivate the support of the better and more educated classes, both in the character of the plays and of the leading actors and actresses.(...) That there are still evils connected with the stage; that there are performances which no moral man or chaste woman can look upon without a sense of shame is too true⁹³.

La position des clergés et des éléments conservateurs nous apparaît normale dans le contexte. Ce qui étonne, par contre, c'est leur relative retenue. Il ressort en effet de cette escarmouche, que le clergé francophone n'exerce pas sur l'activité théâtrale, surtout professionnelle, le pouvoir oppressif et absolu qu'ont dénoncé les historiens. Au contraire, en 1880, le clergé catholique se montre relativement ouvert et tolérant.

Quant à Sarah Bernhardt, elle n'a pas ici une attitude plus frondeuse ou contestatrice qu'ailleurs. Son sens (et celui de ses impresarii) de la publicité reste inchangé. Mais à Montréal, comme à New York, l'audace et l'insubordination paient.

Bien que Jean Béraud avance que les représentations du 25 décembre (la matinée avec *la Dame aux camélias* et la soirée avec *Hernani*) aient été des échecs financiers, bien que Ramon Hathorn confirme que "le jour de Noël, l'assistance fut moins nombreuse que lors des deux premières représentations⁹⁴", rien ne permet de conclure à une désaffection du public. Cette mise au point est importante. Une telle situation aurait été imputée aux pressions du clergé et des forces conservatrices. Leur influence s'en serait trouvée exagérée. En fait, seule Marie Colombier, membre malheureuse de la troupe de Sarah Bernhardt, soutient cette version. "La recette a été lamentable à ces deux représentations⁹⁵". C'est elle que cite Béraud et c'est sans doute d'elle que s'inspire Hathorn. Or, Marie Colombier ne paraît pas

fiable. Ses démêlés avec Sarah entachent la crédibilité de son témoignage. Skinner rappelle les faits.

Sa soeur Jeanne (Bernhardt), guérie, avait rejoint la troupe et exigeait les rôles que l'on avait confiés à Marie Colombier. Sarah fit passer le sens de la famille avant la parole donnée. Marie, dont la plume était aussi acérée que la langue, se vengea en envoyant à un journal parisien une série d'articles assez caustiques sur les aventures de Sarah au Nouveau Monde⁹⁶.

L'affirmation de Marie Colombier est contredite par Sarah Bernhardt elle-même (qui, pourtant, n'a pas l'habitude de taire ses amertumes!) et surtout par la presse de l'époque. Aucun journal, y compris les plus hostiles à sa venue, ne mentionne de baisse d'affluence et le chroniqueur de **The Gazette** prend même la peine de souligner le grand nombre de spectateurs présents à matinée du 25 décembre⁹⁷. Et ce chroniqueur est certainement le plus impartial des chroniqueurs de l'époque.

La visite de Sarah revêt, comme nous le précisons, un intérêt historique qui va bien au-delà de la simple performance dramatique. Elle permet une réévaluation des rapports liant le théâtre professionnel au clergé. Elle dévoile également un autre aspect, on devrait dire une autre instance, de la réalité montréalaise: la critique.

La critique

En 1880, la critique théâtrale reste le fait exclusif des grands quotidiens. Aucun d'entre eux n'a à l'époque de chroniqueur attitré à la scène. C'est un collaborateur extérieur ou un membre de l'équipe qui remplit cette fonction, parmi d'autres. Dans ce contexte, la qualité des articles dépend de deux facteurs: la personnalité du journaliste et la politique éditoriale du journal.

Sept quotidiens se partagent le marché montréalais. Trois d'entre eux sont anglais: **The Gazette**, **The Montreal Star**, **The Montreal Herald**. Les quatre autres sont français: la **Patrie**, la **Minerve**, le **Nouveau Monde** et le **Courrier de Montréal**. Ces deux derniers et **The Montreal Herald** n'ont pas de chronique dramatique. Ils ne traitent de théâtre que lors d'événements prestigieux ou exceptionnels. Les quatre autres publient des articles critiques avec irrégularité. **The Gazette** est de loin le journal le plus attentif aux affaires théâtrales. Ses articles sont riches, nombreux et soignés. Ils n'ont pas la profondeur, ni l'ampleur de ceux du **New York Times**, mais ils dépassent, en qualité et en importance, ceux publiés par les autres journaux montréalais.

Ses articles constituent le plus fidèle témoignage de l'activité dramatique de l'époque, y compris l'activité francophone.

Les textes produits par **The Gazette** à l'occasion de la visite de Sarah sont des modèles que, malheureusement, les autres journaux ne copient pas. Ils sont structurés, étayés, et, malgré l'admiration que le journaliste voue d'évidence à Sarah, ils demeurent sobres.

Bernhardt rose to her greatest height and throughout, it was an example of magnificent acting, such as it is seldom vouchsafed one to behold, and as the curtain fell slowly on the death of Adrienne (Lecouvreur), the conviction that we had witnessed a performance which but few actresses could equal and none surpass, was complete⁹⁸.

Mais, s'empresse d'ajouter le critique, "that she is absolutely faultless would be unwise to declare⁹⁹", car elle n'a pas encore donné le meilleur d'elle-même. "We have not yet seen her at her best¹⁰⁰".

La lucidité de l'auteur apparaît clairement lorsqu'il décrit le jeu des compagnons et des compagnes de Sarah.

The company supporting Sarah Bernhardt is a fairly good one, (...) though not above the average¹⁰¹.

Les critiques subséquentes de **Frou-Frou**¹⁰², **la Dame aux camélias** et **Hernani**¹⁰³ procèdent de la même logique. Nulle part il n'est fait mention de la composition de l'auditoire (sinon qu'il est nombreux et attentif) ou de la valeur morale des oeuvres.

Le chroniqueur de **The Gazette**, à l'instar de celui du **New York Times**, s'en tient à la qualité littéraire et dramatique des dialogues et à la performance de l'actrice. Il appuie chacun de ses jugements d'exemples, de rappels historiques ou de comparaisons avec d'autres artistes¹⁰⁴. **The gazette** est le seul journal montréalais qui tient une chronique régulière aussi sérieuse. Cela est dû à sa politique éditoriale. Le journal est conservateur. Nous avons vu comment, dans un long article, il reprenait abondamment les propos du recteur de St. George¹⁰⁵ et les approuvait avec fermeté.

Against these (les spectacles à la morale douteuse comme **Adrienne Lecouvreur**), wherever they are presented, we agree with the Rector that the press should say its protest¹⁰⁶.

Or, cette affirmation n'empêche pas le chroniqueur de publier des articles généralement très favorables à Sarah et aux oeuvres qu'elle interprète, qui sont, paradoxalement, exempts de tout jugement moral. En fait, cette dimension du théâtre reste confinée à la page éditoriale. La chronique ne traite, elle, que de la dimension artistique des représentations. C'est cette division des responsabilités qui assure l'indépendance du journaliste et contribue le plus à la qualité de son travail.

Le cas de **The Gazette** est unique. L'autre journal anglophone qui s'intéresse à l'art dramatique est **The Montreal Star**. Mais, au début des années 1880, ce journal est encore bien jeune. Ses chroniques demeurent sommaires, hâtives et, souvent, truffées de lieux communs. Par contre, les deux articles que publie **The Montreal Herald** à l'occasion de la venue de Sarah sont d'une tenue comparable à ceux de son grand rival, **The Gazette**¹⁰⁷. Le chroniqueur occasionnel y démontre un bel esprit critique. Mais il s'agit d'une contribution tout à fait exceptionnelle. En temps normal, **The Montreal Herald** ne traite pas de théâtre.

Du côté des journaux francophones, la situation est beaucoup plus confuse.

Nous ne referons pas ici l'amusante histoire des invectives que s'adressèrent les différents chroniqueurs de l'époque à propos de Sarah Bernhardt. Jean Béraud les a traitées avec l'humour qui leur convient¹⁰⁸. Nous noterons, cependant, que contrairement à leurs concurrents de langue anglaise, les journaux francophones défendent, en matière théâtrale, une position conforme à leur idéologie et à leur situation dans l'échiquier politique canadien.

Dans ces journaux, la chronique dramatique est tout à fait assujettie à la politique éditoriale. Le critique n'a aucune liberté. Du reste, il ne revendique rien. Sa fidélité à la ligne idéologique du journal reste, au cours des années, inébranlable. Comment pourrait-il en être autrement puisque, le plus souvent, c'est le propriétaire-éditeur lui-même ou son plus proche collaborateur qui se charge des "mondanités" théâtrales? Dans le contexte de 1880, il était de bon ton, pour un responsable de journal, de se montrer dans toutes les manifestations sociales d'importance.

À part leur valeur anecdotique, les chroniques publiées lors du passage de Sarah sur la scène de l'Académie présentent peu d'intérêt en tant qu'écrits sur le théâtre. Par contre, elles illustrent bien l'état de la critique d'alors.

La Patrie et **la Minerve** s'affrontent continuellement sur toutes les questions d'ordre public. La première, libérale, et la seconde, conservatrice, ne tiennent pas de chronique régulière. Habituellement, quand les spectacles

s'avèrent anodins, les critiques sont brèves et neutres. Mais les plumes se déchaînent dans les grandes occasions. Le spectacle devient alors un sujet de dispute privilégié qui change des éternelles querelles politiques.

Au total, la **Minerve** publie quatre textes pendant la visite de Sarah. Le même jour, soit le 23 décembre 1880, elle publie la communication de l'évêque et une biographie, plutôt favorable, de l'actrice¹⁰⁹. Visiblement, la lettre de Mgr Fabre était arrivée juste avant que le journal ne soit envoyé sous presse. Les deux autres articles paraissent le 24 décembre et le 30 décembre.

Celui du 30 décembre est emprunté du **Canadien** de Québec. Il est sans doute rédigé par Jules-Paul Tardivel. Dans cet article amusant, l'auteur ridiculise avec férocité l'attitude de la **Patrie** et de son collaborateur, Louis Fréchette. Le poème à Sarah et l'accueil que le "grand poète" réserve à Dona Sol¹¹⁰ sont tournés en dérision. Mais le journaliste du **Canadien** ne s'arrête pas là. Il décoche quelques flèches vera Sarah.

(...) Je l'ai rencontrée hier, dans la rue, elle avait l'air d'une flèche de sauvage entortillée de fourrure. (...) Dona Sol vient ici pour notre argent, et non pas parce qu'elle frissonne d'amour pour nous¹¹¹.

C'est bien là le ton belliqueux des articles généralement consacrés aux questions et aux hommes politiques.

Le seul article publié et rédigé par la **Minerve** demeure donc celui du 24 décembre. Il s'agit d'un long article, négatif, bien entendu. La pièce **Adrienne Lecouvreur** y est décrite comme "un drame historique où (...) l'histoire est assez mal traitée¹¹²". Les rôles sont fades, les choix des personnages, répréhensibles.

L'idée de mettre des prêtres sur la scène et de leur faire tenir un langage ridicule ne saurait jamais être approuvée par ceux qui ont conservé quelque respect des choses de la religion¹¹³.

Quant au jeu de Sarah, il est expédié en deux paragraphes, favorables mais très brefs. "Il s'en échappe (de son jeu) des éclairs qui donnent le frisson à l'auditoire". Le critique reconnaît donc quelque talent à la comédienne, bien qu'il la juge inférieure à la grande Rachel¹¹⁴. Paradoxalement, mais avec cynisme, il admet "que (l'oeuvre) ne mérite pas le jugement sévère qui en a été donné hier dans nos colonnes¹¹⁵". Ce jugement, c'était celui émanant de l'évêché!



Caricature de Louis Fréchette reproduite par Gilbert Rousseau (*l'Annuaire théâtral* de 1908, p.24.)

Cet article ne relève pas de la critique de spectacle. C'est un jugement sur une oeuvre et sur une comédienne. Il n'a aucune objectivité. La partialité de l'auteur est criante. Et l'essentiel, le jeu de Sarah, qui demeure le principal sujet des chroniqueurs du **Montreal Herald**, de **The Gazette** et du **New York Times**, est à peine évoqué.

La Patrie pèche par l'autre extrême. Elle assure une couverture empressée et bruyante à la vedette parisienne. En réaction à la tiédeur et à l'opposition des autres quotidiens, elle publie des articles dithyrambiques et grandiloquents. C'est **la Patrie** qui, parmi les journaux de langue française, détaille le plus le jeu de l'actrice. Mais de quelle façon!

Comment ne pas se laisser émouvoir par ces inflexions de voix si douces, si émues, si vraies, si chargées de sanglots et de passion! Notre âme semble s'attacher à ces notes flottantes, tantôt émues et voilées comme un murmure (etc... etc...).

Vous vous bercez avec elle et, lorsqu'arrive le léger tremblement de l'émotion comprimée ou le cri sauvage que la colère lui arrache, tout à coup vous êtes vaincu, vous êtes gagné¹¹⁶.

Tout le reste du texte est à l'avenant. Même les comédiens de soutien n'échappent pas à l'envolée de l'auteur. "(Elle) est admirablement secondée et la compagnie toute entière, comme ensemble, est d'un niveau très élevé"¹¹⁷.

À l'instar de **la Minerve**, **la Patrie** se sert de Sarah pour affirmer ses convictions et régler ses comptes idéologiques. Le début de l'article traitant d'**Adrienne Lecouvreur** tient de la véritable déclaration de guerre. Il est irrévérencieux à l'égard de l'évêque et franchement insultant pour les conservateurs.

Tout le beau monde, tous ceux qui aiment et cultivent les arts, tout ce que nous avons de lettrés, toute l'intelligence, enfin, s'était donné rendez-vous pour applaudir la grande actrice qui, en même temps, est un brave coeur et une noble française¹¹⁸.

Culture, intelligence, bonté d'âme, générosité, patriotisme, Sarah a toutes les vertus!

Les autres articles du quotidien libéral ont tous le même ton. Les activités extra-théâtrales de l'actrice y sont décrites avec enthousiasme et ses autres performances dramatiques donnent lieu à de nouvelles envolées outrancières.

À côté de la **Minerve** et de la **Patrie**, le **Courrier de Montréal** et le **Nouveau Monde** font figure de parents pauvres. Le premier ignore totalement la visite prestigieuse jusqu'au 28 décembre. Il publie alors, en page éditoriale, un article justifiant son silence. L'éditeur y reconnaît la valeur de l'artiste mais dénonce la piètre valeur des oeuvres présentées.

La grande objection vient plutôt du fait que ces pièces laissent beaucoup à désirer sous le rapport de la morale. On ne pardonne pas cela¹¹⁹.

L'auteur finit en ridiculisant, à son tour, l'attitude de Fréchette et de la **Patrie**.

Le **nouveau Monde** adopte sensiblement le même ton¹²⁰. Les articles qu'il consacre à l'événement ne traitent pas de la performance de Sarah. Il souligne le ridicule de Fréchette, de la **Patrie** et

des membres distingués du barreau, des écrivains sérieux, (des) intelligents industriels qui vont faire 150 milles de chemin de fer pour s'incliner gravement devant une comédienne¹²¹.

Dans l'ensemble, la réaction des journaux francophones à la présence de Sarah témoigne d'une même immaturité. L'assujettissement des rares chroniques à la politique éditoriale des quotidiens empêche toute impartialité. La critique n'est pas objective. Seul, le journal **The Gazette** respecte la liberté de son chroniqueur. Mais la tenue de sa chronique dépend pour une large part de la personnalité de son titulaire. Là encore, la tradition est jeune.

La visite de Sarah Bernhardt aura donc été un événement clé de cette brève période. En agissant sur la conjoncture à la manière d'un catalyseur, elle n'aura rien créé, rien bouleversé. Mais elle aura forcé les différents agents des instances institutionnelles (théâtrales) et extra-institutionnelles (religieuses, morales, journalistiques, politiques) à se démasquer et à se justifier. Cette réaction reste, pour les historiens, riche en enseignement.

Conclusion

Les années 1880-1883 marquent profondément l'histoire du théâtre à Montréal. Elles influencent toute la fin du dix-neuvième siècle.

En 1883, la concurrence effrénée que se livraient l'**Académie de Musique** et le **Théâtre Royal** tend à s'atténuer. Ils s'engagent et s'affirment dans des voies

distinctes, complémentaires. Si ce changement n'assure ni leur avenir, ni leur prospérité, il a au moins l'avantage de marquer une pause. En fait, bien que les statistiques indiquent une nette reprise des activités théâtrales à partir de l'été 1883, les forces institutionnelles locales, elles, s'affaiblissent. Thomas, Sparrow et leurs futurs concurrents ne parviendront à survivre qu'en s'associant et s'intégrant aux grandes organisations new-yorkaises. À toutes fins pratiques, il n'y aura plus d'agents locaux dans l'instance de production. Les acteurs, auteurs et techniciens de scène montréalais devront choisir entre l'amateurisme et l'exil.

Quant aux critiques, ils seront déchirés entre différentes sources d'influence, donc affaiblis.

NOTES

- 1 Il s'agit de L'Hôtel Windsor.
- 2 Oscar G. Brockell, **A Century Of Innovation**, New Jersey, Prentice Hall, 1973, p.20.
- 3 Jack Poggi, **Theater In America, The Impact Of Economic Forces**, New York, Cornell University Press, 1968, p.6.
- 4 On pense à Thomas Keene ou William Gillette.
- 5 Jack Poggi, **op. cit.**, p.8.
- 6 Idem, p.7.
- 7 Ibidem, p.8.
- 8 À l'exception d'une partie des produits agricoles des Prairies qui sont exportés vers l'Europe à partir de Portland.
- 9 Franklin Graham ne mentionne aucune troupe résidente à Montréal avant 1880. Il y a quelques troupes qui séjournent dans la ville durant deux ou trois semaines, sans plus. (**Histrionic Montreal**, Montréal, John Lovell, 1902, 303 p.).
- 10 Tous ces chiffres proviennent de relevés statistiques traités par ordinateur. Ils sont contenus dans cinq documents distincts qui seront annexés à ma thèse de doctorat et déposés à l'automne 1985 au département d'études françaises de l'Université de Montréal.
- 11 Ces spectacles sont, en réalité, des spectacles de variétés comportant plusieurs numéros indépendants et hétéroclites: numéros de chants, de danses, sketches, exercices de virtuosité, acrobaties, numéros d'animaux, tours de magie, etc.
- 12 En décembre 1880.
- 13 Tommaso Salvini était italien. Selon Franklin Graham (**op. cit.**, p. 243), il était déjà venu à Montréal en 1871.
- 14 Jack Poggi, **op. cit.**, p. 10.
- 15 En anglais, "Booking Agency".
- 16 Il s'agit du "Trust" de Klaw et Erlanger qui constitue un monopole presque absolu jusqu'au début du XX^e siècle.
- 17 Le Théâtre Royal est le deuxième de ce nom. Il a été construit en 1852 et a ouvert ses portes le 1^{er} juin de la même année avec, pour attraction unique, un vaudeville français joué par une troupe française. L'Académie de Musique a été inaugurée le 15 novembre 1875 avec la pièce **Rosedale**. L'artiste canadienne Fanny Reeves était la vedette de la représentation.
- 18 Dès mai 1882, la **United Booking Office Of Canada** organise des tournées de "varieties" américains. Il semble bien que Sparrow fasse affaire avec cet organisme dont l'existence est révélée par le quotidien **la Patrie** (21 mai 1882, p.5).

- 19 Murray Edwards, **A Stage In Our Past**, Toronto, University Of Toronto Press, 1968, pp. 5-8.
- 20 Québec n'a pas, non plus, de troupe résidente professionnelle.
- 21 Robert Rumilly, **Histoire de Montréal**, Montréal, Fides, 1972, tome 3, p. 106.
- 22 Baudouin Burger, **l'Activité théâtrale au Québec, 1765-1825**, Montréal, Parti pris, 1974, pp. 265-281.
- 23 Louis-Joseph Forget était sénateur. Il avait fondé un puissant empire commercial et financier. Entre autres compagnies, il possédait la **Montreal Light, Heat And Power** et la **Montreal Street Railway**. Jean-Baptiste Rolland était propriétaire d'une imprimerie et d'une usine de pâtes et papiers fins.
- 24 On pense au magasin des frères Dupuis.
- 25 Voir l'essai de Jean Lafamme et Rémi Tourangeau, **l'Eglise et le théâtre au Québec**, Montréal, Fides, 1979 et celui d'Albert Reyval, **l'Eglise et le théâtre**, Paris, Cloud et Gay, 1924.
- 26 Voir pages 86 à 96.
- 27 On songe ici au fameux Bill du dimanche (voir Robert Rumilly, **Histoire de la Province de Québec**, Montréal, Bernard Valiquette, tome 12, p. 145).
- 28 Une telle troupe indépendante ne serait rattachée à aucune autre organisation.
- 29 Le théâtre de collège et le théâtre amateur restent le fait de la classe bourgeoise.
- 30 Joel de Bonville, **Jean-Baptiste Gagnepetit: les travailleurs montréalais à la fin du XIX siècle**, Montréal, L'Aurore, 1974, pp. 12-46.
- 31 Moyennant des frais minimes.
- 32 Voir note 10.
- 33 Nous avons préféré l'appellation "titre" à celle de "production" bien que toutes deux demeurent confuses. Un même titre à l'affiche peut donner lieu, selon notre acception, à plusieurs représentations d'affilée quand le même programme est répété par une même troupe sans interruption. Deux titres à l'affiche du même programme (par exemple, une soirée amateur avec un lever de rideau léger et une tragédie) peuvent ne donner lieu qu'à une représentation, si la troupe ne les joue qu'à une seule reprise. À chaque fois qu'un même titre réapparaît sur une nouvelle affiche (à un autre moment, par une autre troupe ou dans un autre lieu), il est considéré comme un nouveau titre, du point de vue statistique. Les chiffres réels correspondant à ce tableau se trouvent au Tableau III.
- 34 Raymond Montpetit, **la Construction des théâtres à Montréal au 19^e siècle**, dans **Aspects du théâtre québécois**, Trois-Rivières, Université de Trois-Rivières, 1977, p. 53.

- 35 Cette répartition est arbitraire, bien entendu. Elle assimile des genres voisins. Outre quelques comédies de Shakespeare et une autre de Molière, il n'y a pas de comédies classiques.
- 36 **The Gazette**, 7 mai 1881, p. 3.
- 37 Selon **The Gazette** du 19 janvier 1881, p. 3, "The greatest living tragedian".
- 38 Idem.
- 39 Voir Maurice Descotes, **le Public de théâtre et son histoire**, Paris, Presses universitaires de France, 1964, pp. 305-342.
- 40 Une troupe commerciale, de qualité moyenne, cherche à répéter le plus possible chacune de ses productions pour en amortir les coûts et pour augmenter ses profits.
- 41 Voir note 10.
- 42 En décembre 1880.
- 43 Voir note 38.
- 44 Il vient en mai 1883.
- 45 Visites de mai 1882 et janvier 1883.
- 46 Il vient le 30 septembre 1884 avec Ellen Terry.
- 47 Emma Lajeunesse, de son vrai nom.
- 48 **Hearts of Oak** de John Herne, le 5 septembre 1882; la troupe d'opéra Stratkosh, le 27 novembre 1882; **la Case de l'oncle Tom**, en anglais, le 18 octobre 1880; sans compter les opéras comiques anglais de Gilbert et Sullivan: **Pirates Of Penzance**, en octobre 1880 et **Patience**, le 6 mars 1882.
- 49 Le Madison Square Theatre est le plus gros et le plus célèbre théâtre new-yorkais de l'époque.
- 50 **The Gazette**, 24 septembre 1881, p. 5.
- 51 Le 10 avril 1882.
- 52 Selon **The Gazette** du 10 avril 1882.
- 53 **The Gazette**, 15 avril 1882, p. 4.
- 54 **The Gazette**, 14 novembre 1883, p. 3.
- 55 Les principaux artistes qui accompagnent Sarah Bernhardt lors de sa tournée de 1880-1881 sont: Angelo, Jeanne Bernhardt, Marie Colombier, Mme Sidney, Chamonnin et Delarte.
- 56 Les principaux membres de la **French Dramatic Compagny** sont M. et Mme Claude, M. et Mme Dudley, M. et Mme Vadant.
- 57 **La Patrie**, 14 janvier 1881, p. 3.
- 58 **The Gazette**, 14 janvier 1881, p. 5.
- 59 L'information provient de **The Gazette**, 16 avril 1881, p. 3.
- 60 Dont Mlle Sidney.
- 61 Mlle Clarence, Mlle Gatineau et M. Bourgeois.
- 62 M. et Mme Dudley, entre autres.
- 63 Ni Béraud (**op.cit.**), ni Graham (**op.cit.**) ne mentionnent cette artiste.

- Jean Pince n'en parle pas non plus dans sa **Galerie des artistes français** in **L'Annuaire théâtral**, Montréal, Geo. H. Robert, 1908, pp. 105-124.
- 64 **La Patrie**, 17 mai 1881, p. 2.
- 65 Idem.
- 66 Sardou et Dumas fils.
- 67 **The Gazette**, 7 juin 1881, p. 3.
- 68 Il s'agit d'une soirée dont tous les bénéfiques nets sont remis à l'artiste honoré.
- 69 Ceci est manifeste. Les journaux anglophones publient régulièrement des lettres de lecteurs qui expriment leurs impressions à la suite de certaines représentations.
- 70 **La Patrie**, 17 mai 1881, p. 2.
- 71 Il y a des exceptions. La salle peut être rouverte pour quelques soirées.
- 72 On pense évidemment au Parc Sohmer.
- 73 À l'occasion de la représentation d'une troupe américaine de variétés, la troupe Herzog, les prix sont réduits à 0,10\$ et 0,25\$ pour les enfants.
- 74 L'oeuvre est de Steele Mackaye. Elle est jouée une première fois à Montréal le 11 juillet 1881.
- 75 De H. Merritt et P. Pettitt, joué le 15 août 1881.
- 76 Opéra-comique présenté le 26 décembre 1881 à l'Académie.
- 77 Voir note 48.
- 78 **La Patrie**, 28 mars 1883, p. 2.
- 79 À 34 ans, elle n'est pas encore au sommet de sa gloire, ni de son talent.
- 80 Voir **The Gazette** du 2 décembre 1881, p. 3 et **la Patrie** du 2 janvier 1881, p. 3.
- 81 **The Gazette**, 13 janvier 1881, p. 3.
- 82 Cornélia Otis Skinner n'en fait aucune mention dans sa biographie intitulée **Madame Sarah Bernhardt**, Paris, Fayard, 1968, 287 pages.
- 83 Par la suite, elle va vers Chicago.
- 84 **Springfield** est sur la route de Montréal à New York, à peu près à mi-chemin.
- 85 D'ailleurs l'Académie ferme parfois ses portes durant cette période (fin décembre 1883).
- 86 Adelina Patti a connu des problèmes d'affluence. Elle a dû couper ses prix à la dernière minute le 24 décembre 1883.
- 87 Sarah Bernhardt, **Ma double vie**, Paris, Des Femmes, 1980, volume 2, p. 217. Le chroniqueur du **New York Times** ne mentionne pas ce détail dans sa longue critique du 9 novembre 1880, p. 1.
- 88 Voir Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, **op. cit.**, pp. 178-179.
- 89 Bernhardt, Sarah, **op.cit.**, p. 243.
- 90 Cette communication est publiée dans tous les quotidiens français de Montréal, le 22 ou le 23 décembre 1880. L'extrait cité vient du **Nouveau Monde**, 22 décembre 1880, p. 2.
- 91 Idem.

- 92 La ville n'avait pas de pouvoir en ce domaine. Ce fait est rapporté par le **Montreal Star** du 21 décembre 1881, p. 1. Ramon Hathorn le mentionne également dans **Sarah Bernhardt et l'accueil montréalais**, dans le théâtre, **Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français**, Hiver-Printemps 1983, Université d'Ottawa, p. 44.
- 93 **The Gazette**, 27 décembre 1880, p. 4.
- 94 Ramon Hathorn, *op.cit.*, p. 45 et Jean Béraud, *op.cit.*, p. 65.
- 95 Marie Colombier, "Sarah Bernhardt à Montréal" dans **l'Annuaire Théâtral**, Montréal, Geo. H. Robert, 1908, p. 21.
- 96 Skinner, Otis, Cornélia, *op.cit.*, pp. 142-143.
- 97 **The Gazette**, 27 décembre 1880, p. 5.
- 98 **The Gazette**, 25 décembre 1880, p. 5.
- 99 Idem.
- 100 Ibidem.
- 101 Ibidem.
- 102 **The Gazette**, 26 décembre 1880, p. 5.
- 103 **The Gazette**, 27 décembre 1880, p. 5.
- 104 Mme Modjeska et Clara Morris.
- 105 Voir note 93.
- 106 **The Gazette**, 27 décembre 1880, p. 4.
- 107 **The Montreal Herald**, 24 décembre 1880, p. 3, et 27 décembre 1880, p. 3.
- 108 Jean Béraud, *op.cit.*, pp. 63-72.
- 109 **La Minerve**, 23 décembre 1880, p. 2.
- 110 "À la gare Bonaventure", **La Minerve**, 30 décembre 1880, p. 2.
- 111 **La Minerve**, 23 décembre 1880, p. 2.
- 112 **La Minerve**, 24 décembre 1880, p. 2.
- 113 Idem.
- 114 C'est pour elle que le rôle avait été écrit.
- 115 **La Minerve**, 24 décembre 1880, p. 2.
- 116 **La Patrie**, 24 décembre 1880, p. 2.
- 117 Idem.
- 118 Ibidem.
- 119 **Le Courrier de Montréal**, 28 décembre 1880, p. 2.
- 120 **Le Nouveau Monde**, 28 décembre 1880, p. 2, et 30 décembre 1180, p. 2.
- 121 **Le Nouveau Monde**, 23 décembre 1880, p. 3.

Jean-Marc Larrue
Collège de Valleyfield

THÉÂTRE ET MORALITÉ DES SPECTACLES DANS L'OUTAOUAIS

Malgré les douloureux conflits qui ont opposé les gens du théâtre et l'Église catholique au Canada français depuis les origines de la colonie jusqu'au Concile Vatican II, l'activité théâtrale au pays a tout de même bénéficié de l'appui des autorités religieuses. Comme l'ont démontré Jean Laflamme et Rémi Tourangeau dans *l'Église et le théâtre au Québec*¹, c'est au moment de la commercialisation du théâtre, en particulier dans la métropole, que l'attitude du clergé québécois se durcit et que les mesures les plus rigoristes sont mises en vigueur. Si dans l'ensemble le comportement conservateur des autorités ecclésiastiques peut porter préjudice au théâtre francophone et en ralentir le développement, les intentions profondes de l'épiscopat ne visent pas tant à affaiblir une forme artistique qu'à lutter contre un médium dont les idéologies et les valeurs lui paraissent subversives². Paradoxalement, le clergé, soucieux de protéger la société contre les moeurs dépravées et de sauvegarder la morale chrétienne, tolère et même encourage, notamment dans les institutions d'enseignement et dans les paroisses, une certaine forme d'activité théâtrale dans la mesure où elle s'exerce sous son contrôle.

Dans la région d'Ottawa-Hull, l'influence et la contribution du clergé catholique à la vie culturelle des francophones sont indéniables comme en témoignent l'appui des nombreuses institutions scolaires et l'apport privilégié des clercs à la vie sociale de la communauté. Au plan proprement théâtral, l'aide du clergé éducateur dans l'organisation des séances dramatiques de collège et l'encouragement des autorités paroissiales à développer une vie théâtrale à l'intérieur des limites de la paroisse constituent des avantages non-négligeables. La contribution matérielle du clergé qui met gratuitement à la disposition des amateurs les salles de spectacles ainsi que la présence d'aumôniers au sein des cercles sont la preuve d'un appui moral non-équivoque.

Toutefois, ce soutien n'est pas moins conditionnel à des compromis de la part des amateurs locaux qui doivent se soumettre à des exigences d'ordre moral comme l'interdit qui frappe les distributions mixtes sur scène jusqu'au début des années 1910, la garantie d'un répertoire exemplaire qui véhicule des valeurs chrétiennes et la bonne réputation des membres qui sont tous, sans exception, catholiques. Dans les paroisses, certains groupes comme les Artistes chrétiens à Saint-Jean-Baptiste d'Ottawa et la Troupe outaouaise du Bon Théâtre privilégient un répertoire de pièces religieuses dans une orientation d'apostolat par le théâtre. Cette vogue de spectacles au service de la pastorale est fortement soutenue par les membres du clergé qui, d'ailleurs, s'impliquent activement dans de telles initiatives.

Dans l'ensemble, les relations entre le clergé et les gens de théâtre dans l'Outaouais sont de nature cordiale et conciliante; les rares conflits qui surgissent discrètement à l'occasion restent négligeables. De fait, l'examen des archives diocésaines et la lecture des comptes rendus de presse révèlent davantage une concertation, voire une collaboration des deux groupes, qu'une série d'affrontements. Certes, au chapitre de la morale et des divertissements, les autorités religieuses du diocèse d'Ottawa ordonnent les mêmes directives et défendent les mêmes principes que leurs collègues des autres diocèses. Leurs mandements et synodes condamnent, bien sûr, les mauvais théâtres qui corrompent les mœurs, fustigent les mauvaises publications et le cinéma licencieux. Bref, le clergé et ses alliés exercent une vigilance rigoureuse contre tout ce qui risque de transgresser les règles de morale chrétienne.

À cet égard, les amateurs locaux se soumettent de bon gré aux directives épiscopales. Par contre, les troupes de tournées, notamment les troupes françaises dont les visites sporadiques incitent à plus d'audace, sont l'objet d'une plus grande méfiance de la part du clergé et même des autorités civiles. En effet, les interventions des laïcs, du moins celles qui se manifestent dans la presse, font preuve d'une vigilance comparable à celle du clergé. Le tour d'horizon que nous en proposons devra permettre de saisir partiellement le rôle de l'activité théâtrale dans une société où le développement des arts et les préoccupations esthétiques sont soumis aux règles de la morale.

Le théâtre mixte

À la fin du 19^e siècle, les jeunes cercles dramatiques qui donnent des représentations théâtrales sont animés par la volonté d'offrir au public d'honnêtes divertissements. La sélection des pièces au programme se fait méticuleusement en fonction des goûts, mais demeure toujours sujette à l'approbation de l'aumônier ou du curé. Par exemple, au Cercle dramatique de l'Institut canadien-français d'Ottawa, le choix de toutes les pièces à jouer appartient exclusivement au directeur, sauf dans le cas de moralité de la pièce qui doit être approuvée par le président de l'Institut³. Cette relative autonomie est toutefois limitée à certaines contraintes dont l'interdiction de toute représentation mixte sauf pour les opérettes. Ainsi en janvier 1878, les membres du cercle sollicitent l'évêque d'Ottawa, Mgr Duhamel, de leur accorder l'autorisation de jouer des pièces avec des rôles féminins. Le prélat consulte son collègue de Québec, Mgr Taschereau, qui lui recommande la plus stricte vigilance à l'égard du théâtre mixte⁴. Les membres de l'Institut se soumettent aux directives et présentent, en février 1878, **les Pauvres de Paris** d'Édouard Brisebarre et Eugène Nus adaptés pour jeunes gens par Augustin Laperrière. Néanmoins, deux ans plus tard, en décembre 1880, le cercle joue

sans difficulté Pàpineau de Louis Fréchette et fait appel à une femme pour le rôle de Rose Laurier.

Bien que la plupart des troupes restent majoritairement masculines jusqu'à la fin de la première guerre, les distributions mixtes s'affirment de plus en plus au Cercle Jeanne-d'Arc en 1906 et au Cercle Marie-Jeanne fondé par Ernest Saint-Jean en 1909. Au cours des années 1920, Mme J.-M. Briand dirige de nombreuses pièces mixtes sans susciter la crainte des autorités religieuses. Après les années trente, la tolérance du clergé à l'égard des troupes mixtes est acquise, et ce, malgré les recommandations du synode catholique qui interdit les représentations théâtrales mixtes dans les salles paroissiales⁵. Ainsi, pour dissiper les préjugés populaires qui persistent à l'endroit du théâtre mixte au lendemain de la deuxième guerre, Guy Beaulne fait cette remarque.

Il faut se guérir de l'esprit qui s' imagine que le théâtre est mauvais sans songer qu'il peut être bon ou mauvais selon qu'on se plaise à le vouloir ainsi. Il faut songer qu'une troupe de théâtre n'est pas nécessairement condamnable parce qu'elle est mixte et qu'on peut faire du théâtre mixte sans que la morale ou la décence en soient offensées et qu'un aumônier est, tout de même, une garantie suffisante de l'honnêteté des oeuvres représentées et de la façon de les représenter⁶.

Si le clergé outaouais s'accommode assez bien et relativement tôt du théâtre mixte chez les amateurs, il ne manifeste pas moins un certain malaise à l'égard des spectacles dramatiques où figurent des jeunes hommes et des jeunes filles dans les institutions d'enseignement. À l'Université d'Ottawa, la Société dramatique doit, à deux reprises, en 1953 et en 1954, solliciter l'autorisation de l'évêque pour donner des représentations mixtes des pièces de Corneille et de Racine. Ces précédents ouvriront définitivement la voie à la tradition du théâtre mixte qui se généralisera dans les collèges à partir des années soixante.

La presse contre les mauvais spectacles

Contrairement aux troupes amateurs locales qui jouissent d'une certaine tolérance des autorités religieuses, notamment à l'égard du théâtre mixte, les troupes de tournées, sur lesquelles le clergé se prononce peu cependant, font l'objet de plusieurs récriminations de la part des laïcs dans les médias. En effet, il est intéressant d'observer dans les journaux la publication d'articles sur les dangers du mauvais théâtre à la veille de la tournée d'une troupe américaine ou française dans la région. Sans pour autant condamner directement les artistes et leurs spectacles, les chroniqueurs dramatiques demandent tout de même à la population de fuir les représentations qui sont

une source de dangers pour la morale chrétienne. Aussi, lorsque la programmation d'une troupe affiche des pièces jugées immorales, les responsables du journal dénoncent sévèrement ces affronts. Par exemple, en 1880, un journaliste du Canada déconseille fortement à ses compatriotes de langue française d'assister aux représentations d'une troupe américaine dont la pièce *Richelieu* de Sir Bulwer Lytton lui apparaît nettement condamnable⁷.

Au début du 20^e siècle, le cinéma, dont l'engouement auprès des populations va croissant, devient une nouvelle cible pour les quotidiens soucieux de l'assainissement des mœurs. En effet, la publication de nombreux articles sur le mauvais cinéma et les dangers de ce nouveau médium trahit l'inquiétude des autorités qui iront jusqu'à créer, pour le diocèse d'Ottawa, en 1946, un conseil de presse et de cinéma dont l'objectif consiste à surveiller la qualité morale des livres, des périodiques et des films. Ainsi, pour faire échec au septième art, les chroniqueurs invitent-ils leurs lecteurs à encourager généreusement et assidûment les amateurs locaux dont les représentations honnêtes contribuent aux bonnes oeuvres paroissiales. Ces appels maintes fois réitérés ne réussissent pas à freiner l'attrait du public pour le cinéma, ce qui entraîne d'autres difficultés comme la fermeture des salles de spectacles le dimanche. À Hull, en particulier, les propriétaires du Talbotscope et de l'Eldorado refusent de respecter le règlement dominical; le conseil de ville doit alors intervenir pour régler le différend⁸.

Au cours des années 1910, les troupes montréalaises qui visitent régulièrement la capitale ne reçoivent pas toujours un accueil chaleureux de la presse. Aussi, afin d'avertir les impresarii et pour mettre en garde le public contre certaines représentations douteuses, le *Droit* publie occasionnellement des articles sur le mauvais théâtre dont la rhétorique est sans équivoque et les condamnations sans nuance. Sans toutefois attaquer personnellement les individus en cause, les chroniqueurs désignent le théâtre comme "une école de corruption⁹", constatent "que les meilleurs théâtres ne valent rien¹⁰" et déplorent le dommage irréparable qu'ils exercent sur la jeunesse¹¹. Malgré les allusions sévères dirigées contre les troupes de tournées, le public continue néanmoins de fréquenter leurs spectacles. En revanche, pour lutter contre le "mauvais théâtre", certains cercles de paroisse prennent l'initiative d'inviter des comédiens dont le répertoire est édifiant comme en font foi les représentations de *la Conscience d'un prêtre* et de *le Chemin des larmes* par la troupe de Julien Daoust en août 1915¹². En dépit des efforts pour assainir les représentations théâtrales, la saison 1915 - 1916 fait état d'un piètre bilan au plan de la moralité, selon l'avis d'un chroniqueur du *Droit* qui n'épargne ni les professionnels, ni les amateurs locaux.

Au mauvais théâtre, il faut substituer le bon théâtre. Qu'est-ce que le bon théâtre? Qu'est-ce qu'une pièce morale? C'est une pièce où rien

dans les paroles, ni dans les costumes, ni dans les situations, ne peut choquer la pudeur, ni faire rougir qui que ce soit. De plus, une pièce de théâtre, pour être morale, ne doit pas se contenter d'être inoffensive, elle doit porter en elle de puissantes leçons et faire une impression bonne et profonde sur les spectateurs.

Mais il faut se rappeler que le mauvais théâtre a beaucoup d'attraits spéculant sur les mauvaises passions et les bas instincts, sa clientèle est toute trouvée. Il faudra donc pour réussir que les pièces du bon théâtre aient en elles-mêmes une valeur supérieure au point de vue du fond et de la forme (...). En plus, les acteurs devront se faire précéder de leur renommée et être de véritables artistes. Sinon, le public continuera de fréquenter le mauvais théâtre qui lui fournit plus d'émotions et quelquefois un programme artistique supérieur.

Ce que nous venons d'écrire s'applique on ne peut mieux, à Ottawa. On peut dire que pour nous le théâtre anglais représente le mauvais théâtre (au sens très large du mot, bien entendu) et le théâtre français le bon théâtre.

Nous n'avons pas été gâtés cette année sous le rapport du théâtre français. À part quelques exceptions, professionnels ou amateurs ne nous ont donné en représentation que des pièces de cinquième ordre jouées par des troupes rachitiques¹³.

Au cours des saisons théâtrales qui suivent la première guerre mondiale, les chroniqueurs dramatiques du **Droit** se montrent de plus en plus impitoyables à l'égard des représentations des troupes de l'extérieur par opposition à la sollicitude qu'ils manifestent pour les amateurs locaux dont la qualité des spectacles, selon eux, est supérieure à celle des professionnels¹⁴. En effet, les commentaires défavorables de la critique à l'endroit des revues de l'Alliance dramatique de Montréal à l'automne 1919 et le refus délibéré de la presse de publier les réclames de la troupe convainquent finalement les comédiens de plier bagage prématurément¹⁵. Au début de la saison 1920 - 1921, au moment où les troupes de tournées s'apprêtent à envahir les scènes outaouaises, paraît, dans le quotidien français d'Ottawa, un éditorial qui reprend les mêmes mises en garde contre le danger du théâtre.

De nos jours, la fureur des spectacles s'est tellement augmentée qu'il n'est pas une ville qui n'ait son théâtre. L'on n'a plus dans l'accomplissement de ses devoirs de quoi remplir son âme. Notre société ne trouve plus d'élément suffisant dans les jouissances naturelles de la vie intime ou extérieure. Les distractions incessantes que lui procurent les relations privées et sociales elles-mêmes, sont

trop fades et trop monotones pour lui plaire. Il lui faut des émotions factices après lesquelles elle court avec avidité.

Certes, pas plus que les moralistes les plus sévères, nous ne condamnons en elles-mêmes les soirées théâtrales (...).

Mais le théâtre, tel qu'il se présente actuellement remplit-il ses conditions de moralité, de valeur éducative et récréative ? Malheureusement non ! Essentiellement une affaire d'argent, il est presque entièrement mauvais. Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il est toujours dangereux; dangereux dans des pièces qui sont jugées ou représentées - dangereux dans les costumes qu'il étale - dangereux dans la société qui se presse pour les entendre.

Les pièces offrent presque toutes des scènes qui blessent les moeurs, font rire de la vertu, apprennent à mépriser l'autorité, quand elles ne présentent pas le vice sous des traits aimables et destructeurs (...). On ne sort rarement du théâtre sans trouble dans l'esprit, sans exaltation dans l'imagination, sans énervement dans la volonté, sans impressions sensuelles, sans dégoût de la vie ordinaire. Le théâtre est le grand fascinateur¹⁶.

Certes, dans un contexte aussi rigoriste, la méfiance des autorités et la vigilance de la presse à l'égard des spectacles en provenance de l'extérieur n'étonnent plus. Cependant, il serait présomptueux de croire à l'unanimité des opinions sur le théâtre de tournées. En effet, certains journaux n'offrent pas nécessairement la même couverture d'un événement théâtral. Ainsi, la visite de la troupe Rollin-Nohcor et ses représentations du mélodrame **Aurore, l'enfant martyr** d'Henri Rollin et Léon Petitjean à l'été 1921 suscitent deux attitudes divergentes dans deux quotidiens différents. Dans **le Courrier fédéral**, on peut lire une annonce publicitaire qui met en relief la valeur éducatrice et morale de la pièce.

Toute l'horrible tragédie de Ste-Philomène se déroule sous les yeux de l'auditoire, avec ses brutalités inouïes, mais la croix illuminée de la consolation divine resplendit à l'aurore de la délivrance et les spectateurs soulagés par l'entrevue du Paradis, applaudissent de bon coeur au talent des artistes qui réussissent à faire ainsi d'un spectacle abominable un nouveau succès qu'explique le triomphe de la Foi sur la persécution humaine réduite à sa plus basse expression¹⁷.

Le Droit, de son côté, passe sous silence les représentations données à la fin de l'été à Hull. Toutefois, au retour de la troupe en octobre suivant au

théâtre Russell, un chroniqueur anonyme fait paraître un article des plus défavorables contre le mélodrame populaire.

L'une des plus écoeurantes histoires de nos annales policières a été mise à la scène par un groupe entreprenant de montreurs de spectacles. Après une tournée dans les principales villes du Québec et des États-Unis, nos historiens doivent donner à Ottawa, sur une des principales scènes de la Capitale, le ramassis de singeries macabres sur lequel ils comptent pour faire fortune. Nos concitoyens seront donc conviés, d'ici quelques jours, à se délecter dans toutes les saletés qu'on a pu mettre ensemble d'un coup, en tas. Aucune exploitation plus basse de la curiosité morbide du populo n'a jamais été faite, aucune spéculation plus abjecte sur les mauvais instincts des masses. C'est l'avènement parfait de la bêtise. Il faut souhaiter ardemment, pour l'honneur au moins de notre nationalité, que les cabotins annoncés et leur vile marchandise feroient salle vide. Les Canadiens se doivent cela à eux-mêmes¹⁸.

Malgré cette virulente condamnation, la troupe connaît un grand succès populaire qui lui permet de revenir dans la région en décembre pour la reprise de la pièce pendant une semaine¹⁹. Trois ans plus tard, à l'automne 1924, quelques jours avant une nouvelle tournée de la troupe Rollin-Nohcor, le **Droit** publie des entrefilets dans lesquels il invite le public outaouais à ne pas "encourager des troupes de passage qui l'ont souvent trompé tant par la qualité des acteurs que la moralité des pièces mises à l'affiche²⁰". La troupe montréalaise présente la pièce **Prêtre Martyr** qui, en dépit du titre édifiant, est jugée de mauvais goût par la critique du quotidien. En revanche, la troupe de la porte Saint-Martin de Paris, en tournée canadienne deux mois plus tard, reçoit une meilleure presse par la proposition faite au public de choisir, au moyen d'un plébiscite, les oeuvres qu'il souhaite voir jouer²¹. Il en sera tout autrement pour la troupe Géniat-Colin dont les représentations de **Voileur** d'Henry Bernstein et de **Denise** d'Alexandre Dumas fils suscitent l'indignation de la critique et l'abstention du public, comme en fait foi ce commentaire du **Droit**.

Le public canadien-français d'Ottawa et de Hull n'est pas prêt à applaudir des troupes d'acteurs français, quelles que soient leur valeur et leur renommée, lorsque ces troupes donnent en représentations des pièces immorales. Les impresarios (sic) de la troupe Géniat-Colin s'en sont aperçus, hier et avant-hier, à leur dépens. Puisse cette leçon, du moins, leur porter profit pour l'avenir. (...) Deux pièces sur trois étaient, en effet, franchement immorales. (...) Les moins scrupuleux ont avoué que ces pièces n'étaient pas du théâtre de bonne

compagnie, du théâtre de famille où l'on puisse assister sans rougir. (...) C'est de l'ordure qui n'a rien de spécialement français²².

À l'automne 1927, la troupe française de Gabrielle Dorziat en tournée canadienne reçoit les foudres de l'épiscopat québécois. Informé par les quotidiens montréalais des pièces mises à l'affiche, le **Droit** publie un éditorial sur la visite prochaine de la troupe dont les "oeuvres dramatiques (sont) nettement condamnables au point de vue moral"²³ et s'explique sur les raisons pour lesquelles il a été amené à dénoncer sévèrement ces spectacles.

Jusqu'ici nous nous étions abstenus de dénoncer ces troupes de passage à cause du peu d'encouragement qu'elles recevaient. Mais des gens respectables dont la bonne foi avait été surprise nous en ont fait un reproche. C'est pour eux et pour leurs enfants que nous écrivons ces lignes. En s'abstenant, ils n'auront pas à rougir de l'immoralité des situations et de la crudité des dialogues²⁴.

Quelques jours avant les représentations de la troupe française à Ottawa, le chroniqueur intervient personnellement auprès de Gabrielle Dorziat pour lui signaler le caractère répréhensible de ses pièces et lui suggère de substituer à certaines d'entre elles des oeuvres plus morales²⁵. Après réflexion, la directrice consent à remplacer **Sansom** de Bernstein par **Nuit d'octobre** de Musset à la grande satisfaction du public et du quotidien.

Au cours des années trente, les visites des troupes de tournées sont plus sporadiques. La vigilance des autorités à l'égard de la moralité des spectacles reste en éveil, mais les mises en garde et les attaques sont surtout dirigées contre les représentations cinématographiques. L'archevêque d'Ottawa, Mgr Forbes, invite les laïcs et le clergé à souscrire à une croisade contre le mauvais cinéma²⁶ et manifeste son appui aux soirées de familles du dimanche dans la mesure où elles peuvent faire obstacle à l'engouement pour le septième art.

Au lendemain de la guerre, de nouvelles polémiques surgissent dans les journaux notamment lors de la visite de la troupe de Paul Renaud de Montréal qui offre la reprise du succès **d'Aurore, l'enfant martyr**. Le **Droit**, au lieu de fustiger la troupe, ignore les représentations de la pièce de Petitjean et Rollin en novembre 1945. Jean Desprez (Lurette Larocque-Auger), de passage à Hull à ce moment, déplore le fait que le public en soit encore "à cette période des beurrées de savon"²⁷. Guy Beaulne, chroniqueur au journal étudiant de l'Université d'Ottawa, fulmine contre ces "troupes de second ordre qui viennent gâter (le) public avec de mauvaises pièces mal interprétées"²⁸.

Si les commentaires disgracieux de la critique à l'endroit du célèbre mélodrame sont presque passés inaperçus dans l'opinion publique, la polémique que suscite "l'Affaire Lucrèce" au printemps de 1948 soulève tout un débat chez les principaux intervenants impliqués. À la suite des rumeurs parues dans les journaux de Montréal au sujet de l'aspect scabreux de la pièce **le Viol de Lucrèce** d'André Obey, jouée par les Compagnons de Saint-Laurent sous le titre abrégé de **Lucrèce**, Mgr Vachon, archevêque d'Ottawa, par crainte que la représentation soit prétexte au scandale dans son diocèse, intervient auprès du Père Legault, directeur de la troupe, pour lui demander "de substituer à cette pièce une autre de répertoire²⁹". **Le Droit**, à l'instar des autres quotidiens montréalais, déforme les faits en rapportant que l'archevêque a interdit toute représentation de **Lucrèce** dans son diocèse³⁰. L'incident amène le prélat d'Ottawa à rétablir la vérité et le Père Legault à redéfinir publiquement les positions des Compagnons dont les objectifs visent à "servir le plus beau théâtre, dans un climat de chrétienté³¹".

À l'automne 1949, une nouvelle polémique, moins tapageuse cette fois, s'engage à propos de la pièce **Un fils à tuer** d'Éloi de Grandmont présentée par une troupe de comédiens de Montréal. Quelques semaines avant les représentations outaouaises, le Père Paul Gay c.s.sp., alors directeur du Service de presse et de cinéma du diocèse d'Ottawa, rappelle dans un article du **Droit** les commentaires de Mgr Albert Valois, directeur diocésain de l'Action Catholique, selon lesquels "la pièce a été écrite dans un mauvais esprit et (qu') elle contient des paroles au moins légères à l'adresse de l'autorité des parents³²". Le Père Gay ne condamne pas la pièce, mais recommande qu'elle soit réservée pour adultes seulement³³. La critique défavorable du **Droit**, notamment au plan de la qualité dramaturgique, provoque un tollé de la part des défenseurs de l'auteur qui blâment la sévérité excessive du chroniqueur³⁴.

Au début des années cinquante, la vigilance des autorités à l'égard de la moralité des spectacles s'estompe, mais elle continue de s'exercer sur le cinéma et les publications³⁵. Paradoxalement, c'est au moment où le clergé manifeste le plus d'ouverture pour les nouvelles transformations sociales que surgissent des remises en question sur la légitimité de la censure. Guy Beaulne, entre autres, dans le cadre d'une série sur le théâtre diffusée à Radio-Canada, en février 1951, se montre intransigeant à l'égard des abus de la censure épiscopale qui, selon lui, aurait ralenti le développement du théâtre au pays. Offusqué par la teneur des propos, un auditeur blâme l'attitude de l'animateur dans une lettre qu'il adresse au **Droit**³⁶. Louis Bilodeau, ancien collègue de Beaulne au Caveau, se porte à sa défense en réfutant les arguments invoqués.

Il me semble que M. Parisien, sous l'impulsion du moment, donne trop d'importance à cette chicane. Ce que Beaulne a demandé aux censeurs ecclésiastiques, leur a déjà été demandé à diverses époques et dans diverses circonstances par nombre d'intellectuels catholiques, notamment par François Mauriac l'an dernier; c'est un sujet qui à ma connaissance n'a pas été interdit à la discussion des laïcs (sic). Si M. Parisien veut prendre la défense de Bossuet et de Mgr de Saint-Vallier, il en a parfaitement le droit, mais à condition d'apporter des arguments sérieux, non pas des effarouchements. Souhaitons comme lui que Guy Beaulne publie son texte afin qu'un débat puisse s'engager entre catholiques de bonne foi, sur une base de charité pour les personnes et de critique impitoyable pour les idées³⁷.

Malgré les prises de position des laïcs au sujet de la censure et des valeurs morales du théâtre, les autorités religieuses n'en continuent pas moins d'exercer discrètement leur pouvoir sur des spectacles qu'ils jugent inappropriés. Ainsi, en octobre 1954, l'abbé McDonald intervient-il auprès du Canadian Repertory Theatre pour lui demander de supprimer certaines scènes suggestives dans la pièce **The Four Poster** de Jan de Hartog³⁸. Trois ans plus tard, au moment où la Société dramatique de l'Université d'Ottawa monte le **Maître de Santiago** de Montherlant, le Père Paul Gay c.s.sp. adresse au Père Normandin o.m.i., recteur de l'Université d'Ottawa, une requête dans laquelle il suggère de supprimer la représentation spéciale prévue pour le clergé. Rappelant son intervention dix ans auparavant auprès du Père Legault qui avait manifesté l'intention de jouer cette pièce, le Père Gay conclut "que le **Maître de Santiago** est une pièce hérétique par son jansénisme sous-jacent qui éclate à certains endroits dans des passages inadmissibles³⁹". Deux jours plus tard, le Père recteur reçoit un appel téléphonique de l'archevêque qui l'informe que plusieurs prêtres sont étonnés que la pièce de Montherlant soit jouée à l'Université et l'invite à supprimer la représentation pour le clergé. Le Père recteur communique au Père Gay sa décision de faire annuler la soirée. Les représentations données au grand public soulèvent une polémique beaucoup plus tapageuse entre chroniqueur et spectateurs, mais le fond du débat touche davantage les qualités esthétiques de la production de la Société dramatique que les questions morales et philosophiques du texte dramatique⁴⁰.

Au cours des années soixante, le développement des loisirs organisés dans la cité amorcé depuis la fin de la deuxième guerre continue son ascension, en particulier dans le secteur du cinéma, forçant ainsi les municipalités à assouplir leurs réglementations concernant notamment l'ouverture des cinémas et des salles de spectacles le dimanche⁴¹. Au niveau des spectacles dramatiques proprement dits, les troupes locales et étrangères jouissent d'une latitude de plus en plus grande de la part des autorités religieuses. Toutefois, ce sont les laïcs qui semblent intolérants envers certaines représentations

publiques. Par exemple, en février 1964, les représentations de la pièce *El Condor* de Vincente Arakaki et Carlos Vasconcelos par le groupe de Réarmement moral suscitent une vive protestation de la part d'un groupe de jeunes filles qui qualifient le spectacle de propagande communiste⁴². Le général Hugo Bethlem, l'un des organisateurs de la troupe est alors appelé à préciser les objectifs du spectacle qui, selon lui, ne vise rien de moins qu'un retour aux valeurs spirituelles⁴³. La mise au point fait suite à de nombreux commentaires des spectateurs qui adhèrent aux idées de réforme morale de l'homme⁴⁴. Cet incident demeure néanmoins un fait isolé au cours d'une époque où sont fortement engagées la contestation des valeurs traditionnelles et la remise en question des structures de la société québécoise.

Conclusion

Le théâtre amateur francophone outaouais, largement tributaire de l'appui du clergé paroissial, entretient, tout au long de son histoire, des relations relativement sereines et cordiales avec les autorités religieuses. Bien que ces dernières manifestent certaines inquiétudes à l'égard du théâtre mixte, elles demeurent cependant tolérantes vis-à-vis des représentations où figurent des amateurs des deux sexes. De plus, la présence de nombreux ecclésiastiques aux séances dramatiques paroissiales et aux soirées de famille témoigne de façon non-équivoque du soutien moral à un type de divertissement qui connaît une popularité croissante.

Si l'histoire des relations du clergé outaouais et des amateurs locaux ne révèle aucun affrontement significatif, la presse reste, néanmoins, au centre des plus vives polémiques entre les laïcs et les troupes de tournées. En effet, les articles sur le mauvais théâtre, la vigilance des chroniqueurs dramatiques à l'endroit des représentations offertes par des artistes étrangers et, paradoxalement, la sollicitude de la presse à l'égard de la vie théâtrale des amateurs locaux témoignent non seulement des valeurs et des idéologies du groupe social, mais aussi et surtout de la volonté des autorités de maintenir dans des normes clairement définies une activité sociale et culturelle, récréative et artistique dont les préoccupations esthétiques sont appelées à se confondre avec les objectifs d'une morale séculaire.

NOTES

- 1 Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979, 355 p.
- 2 *Ibid.*, p.352.

- 3 **Constitution du club dramatique de l'Institut**, 7 décembre 1877, CRCCF, fonds de L'Institut canadien-français d'Ottawa.
- 4 Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, **op.cit.**, p. 175-176.
- 5 (Anonyme), "Les pièces mixtes non-recommandées", **Le Droit**, 28 septembre 1935, p.16.
- 6 Guy Beaulne, "Il existe un réel besoin de cercles d'amateurs à travers notre province", **Le Droit**, 28 septembre 1946, p.10.
- 7 (Anonyme), "Le théâtre", **Le Canada**, 27 octobre 1880, p.2.
- 8 **Le Spectateur**, 3 novembre 1910, p.2.
- 9 (Anonyme), "Les théâtres", **Le Droit**, 1er août 1914, p.4.
- 10 (Anonyme), "Les théâtres", **Le Droit**, 19 septembre 1914, p.3.
- 11 (Anonyme), "Les théâtres", **Le Droit**, 6 décembre 1914, p.3.
- 12 (Anonyme), "Les théâtres", **Le Droit**, 12 août 1915, p.1 et 5.
- 13 Cyrano, "A propos de théâtre", **Le Droit**, 5 août 1916, p.5.
- 14 (Anonyme), "Encourageons nos amateurs", **Le Droit**, 6 décembre 1919, p.12.
- 15 La troupe de l'Alliance dramatique installée dans la région outaouaise en août 1916 prévoyait y demeurer tout l'hiver.
- 16 J.-Edmond Cloutier, "Le théâtre mauvais", **Le Droit**, 4 octobre 1920, p.3.
- 17 (Anonyme), "Au parc Royal, Hull. Dim(anche) 21 août. La troupe Rollin, Nohcor, Petitjean présente Aurore l'enfant martyre. Drame en deux actes par MM. H. Rollin et L. Petitjean", **Le Courrier fédéral**, 19 août 1921, p.5. Voir aussi l'ouvrage d'Alonzo Le Blanc sur la pièce publié chez VLB, 1982, p.99-100.
- 18 (Anonyme), "Au jour le jour. Le théâtre macabre", **Le Droit**, 7 octobre 1921, p.3.

- 19 (Anonyme), "Casino toute la semaine du 12 décembre. La troupe Rollin-Nohcor-Petitjean. Aurore l'enfant martyr. Drame en deux actes par MM. H. Rollin et Petitjean", **Le Courrier fédéral**, 9 décembre 1921, p.5.
- 20 Cyrano, "N'encourageons que nos amateurs", **Le Droit**, 4 octobre 1924, p.9.
- 21 Cyrano, "Le verdict: Cyrano, Madame Sans-Gêne et l'Aiglon", **Le Droit**, 29 novembre 1924, p.10.
- 22 Charles Gauthier, "Théâtre, morale et patriotisme", **Le Droit**, 23 septembre 1925, p.3.
- 23 Charles Gauthier "Théâtre immoral", **Le Droit**, 30 septembre 1927, p.3.
- 24 **Loc. cit.**
- 25 Charles Gauthier, "Entrevue avec Madame Dorziat", **Le Droit**, 6 octobre 1927, p.3.
- 26 Mrg Guillaume Forbes, "Circulaire au clergé du diocèse d'Ottawa", **Lettres pastorales, Mandements, Circulaires**, Ottawa, **Le Droit**, vol.II, no 20, 1933-1940, p.227.
- 27 Jean Desprez, "Le théâtre", **Radiomonde**, 27 octobre 1945, p.7.
- 28 G.B., "Troupes de tournée", **La Rotonde**, 5 novembre 1945, p.3.
- 29 Mgr Alexandre Vachon "Une déclaration officielle sur Lucrèce d'Obey", **Le Droit**, 30 mars 1948, p.8.
- 30 (Anonyme), "Lucrèce est interdit par l'Archevêché", **Le Droit**, 23 mars 1948, p.1.
- 31 Émile Legault, "Lucrèce et les Compagnons", **Le Droit**, 1er avril 1948, p.5. Pour plus de détails sur "l'Affaire Lucrèce", voir Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, **op. cit.**, p.332-339.
- 32 Paul Gay, ptre, "A propos de la pièce d'Éloi de Grandmont", **Le Droit**, 18 octobre 1949, p.3.
- 33 Père Paul Gay c.s.sp., "Un fils à tuer", **Le Droit**, 21 octobre 1949, p.3.

- 34 (Anonyme), "Une pièce à ne pas tuer", **Le Droit**, 5 novembre 1949, p.16.
- 35 (Anonyme), "Ottawa entreprend la guerre aux mauvaises publications", **Le Droit**, 18 mars 1952, p.1 et 10.
- 36 G. Parisien, "M. Beaulne et la censure du théâtre", **Le Droit**, 9 février 1951, p.3.
- 37 Louis Bilodeau "M. Beaulne et la censure au théâtre", **Le Droit**, 13 février 1951, p.3.
- 38 Bernard Dufresne, "The Four Poster amputé d'une colonne", **Le Droit**, 15 octobre 1954, p.14.
- 39 Lettre de Paul Gay, ptre, c.s.sp., au Père Normandin, 19 novembre 1957, Archives de l'Université Saint-Paul d'Ottawa.
- 40 Jean Charpentier, "Pour terminer le débat", **Le Droit**, 14 décembre 1957, p.3.
- 41 Robert Haig, **Ottawa, City of the Big Ears**, Ottawa, (s.e.), 1970, p.221.
- 42 (Anonyme), "Trois étudiantes protestent au sujet de la pièce El Condor", **Le Droit**, 22 février 1964, p.28.
- 43 (Anonyme), "Le général Bethlem explique le rôle du Réarmement moral", **Le Droit**, 24 février 1964, p.2.
- 44 Yvon Leblanc, "Encore El Condor", **Le Droit**, 28 février 1964, p.7.

Marcel Fortin
Collège de Valleyfield

Guy Beaulne

Pendant 25 ans Guy Beaulne a poursuivi une carrière de critique dramatique, d'abord au journal **le Droit**, ensuite à la revue **Points de vue** et enfin comme juge critique des concours régionaux et du concours national du Festival d'art dramatique du Canada.

LA CRITIQUE THÉÂTRALE AU DROIT D'OTTAWA

Entrer au journal, c'était, dans mon esprit, être au coeur même de la vie militante canadienne-française. Y être accepté, c'était une raison de fierté personnelle. D'abord parce que j'y poursuivrais une tradition de journalisme des Doutre et des Daoust qui était la gloire de la famille du côté maternel. Ensuite, parce que je pourrais affirmer davantage, en la complétant, l'oeuvre artistique et culturelle de mon père avec laquelle je me confondais totalement.

Le Droit était une sorte de prolongement de l'Université d'Ottawa, ou bien une planche de salut avant de trouver un emploi stable, ou encore un endroit de réflexion et de digestion après les études de lettres et de philosophie. Les salaires y étaient bas mais chacun pouvait s'y préoccuper davantage de cette présence de vie française qu'il assurait quotidiennement, depuis 1913, dans nos foyers. L'engagement pouvait devenir une vocation.

C'est à **la Rotonde**, le mensuel des étudiants de l'Université d'Ottawa que je m'étais initié au journalisme comme rédacteur en chef (1942) et directeur (1943). J'y avais découvert le plaisir qu'on trouve à mesurer ses pensées critiques à celles de confrères. J'aimais l'exercice intellectuel qui me forçait à puiser en moi les critères à faire valoir et que j'extrayais de la pratique théâtrale acquise ainsi que de mes lectures et de mes méditations.

J'eus l'avantage d'assumer tôt tout ce que j'écrivais puisque j'ai toujours eu le privilège de signer mes articles. Je ne me suis jamais défilé dans l'anonymat.

Très jeune, j'avais pris l'habitude de la chronique théâtrale en lisant les revues littéraires que mon père recevait de Paris. J'avais aussi le précieux secours d'un ami de papa à la bibliothèque Carnegie de la rue Metcalfe, le dramaturge Antonin Proulx, qui mettait de côté, à ma disposition, toutes les revues de théâtre qu'il n'avait pas à conserver pour son service d'ouvrages de référence. Comme il était très difficile à l'époque de trouver dans les

librairies d'Ottawa les succès de Paris et le théâtre de France ou de New York, j'étais particulièrement favorisé.

Dans notre journal, on ne lisait que rarement des appréciations de spectacles. Sans doute parce qu'il n'y avait pas souvent de représentations théâtrales ou parce que le théâtre d'amateur qu'on présentait ne méritait pas d'analyse critique sérieuse.

Il était rare, autant dans **The Journal** et **The Citizen** que dans **le Droit**, qu'on signât une critique. On se contentait habituellement de faire un reportage d'événement équivalent à un fait divers. C'était, pour le journal, une façon de signifier à l'annonceur son appréciation pour la publicité payée. Quelqu'un de la rédaction assistait au spectacle et rédigeait un compte rendu.

Cependant, je retrouve les signatures de Marcel Ouimet (1936), de Rudel-Tessier (1940-1941), de Guy Sylvestre (1941) et de Jean-Paul Vanasse (1944). Je note que le ton a changé, que la condescendance existe moins et que la comparaison avec ailleurs commence à s'imposer. Les nouveaux critiques ont voyagé, ils ont lu Sainte-Beuve, ils ont la témérité de leur franchise.

Marcel Ouimet écrit au sujet de **la Fleur merveilleuse** de Zamacoïs, que Laurette Larocque-Auger a montée pour l'École de musique et de déclamation de l'Université d'Ottawa, au Little Theatre:

Malheureusement se posait encore l'éternelle question de la diction et de l'intonation. Le sens de certains vers, de certaines tirades même a été perdu à cause d'un manque de souplesse ou de clarté d'énonciation. La première qualité d'un acteur est de se faire comprendre. Ici au Canada, la diction et l'intonation sont molles et fausses et nous croyons qu'un interprète, fût-il le moins important, avant de se lancer dans des jeux de scène élaborés et complexes devrait tout d'abord maîtriser son langage.

La langue et l'accent demeureront pendant plusieurs années au centre de la préoccupation théâtrale. Mon père a toujours tenu le théâtre pour une école de français et a toujours exigé de ses comédiens une attention toute spéciale et un respect constant de la diction, allant jusqu'à fonder l'École de diction Notre-Dame pour affermir ses exigences. Georges de Warfaz, juge critique invité au Festival d'art dramatique du Canada à Ottawa, en 1937, aura l'audace de critiquer l'accent de nos comédiens. On lui fera un très mauvais parti, jusqu'à l'obliger à faire des excuses publiquement sur la scène du Little Theatre. Mais à Ottawa, le retour de Jacques Auger et de sa femme Laurette Larocque, après un long séjour d'études de théâtre à Paris, nous donne enfin

l'impression que nous sommes au début d'un éveil culturel et artistique longtemps souhaité. Cela provoquera une attitude critique plus articulée.

En janvier 1941, Rudel-Tessier fera, de bonne foi, une critique exigeante au sujet du spectacle que le père Paul Gay, c.s.sp. a présenté avec ses élèves du Collège Saint-Alexandre (Limbour). Il s'agit du **Saint-Maurice** de Henri Ghéon. Le ton monte au collège où l'on accepte mal les propos qui dérangent. Le Père Gay réplique:

Faisons de la critique, mais en toute paix, pour la gloire et l'avancement de ce théâtre chrétien et français du XX^e siècle, qui cherche encore sa voie.

Après quelques échanges, Rudel-Tessier abandonne:

Je ne tiens pas à poursuivre une correspondance qui pourrait dégénérer en polémique et je laisse à ceux qui ont vu la représentation de **Saint-Maurice**, le plaisir de départager. Cela fera de la conversation.

Animer la conversation autour du théâtre, voilà bien la raison de la critique. Ce qui faisait dire à Louis Jovet que faire du théâtre c'est aussi en parler dans les salons, tout autant que jouer sur scène.

En 1941, quand j'entreprends la critique des spectacles à **la Rotonde**, Jules Léger dirige la page littéraire du journal **le Droit**. Il la marque de la richesse de sa culture et de l'enthousiasme et de la générosité de son analyse et de sa disponibilité. Il demeurera longtemps pour moi un exemple de ce que doit être la "nouvelle" critique dans la région. Son rôle est d'enseigner tout autant que d'apprécier.

Quand j'entre au journal, à l'été 1945, je ne suis pas engagé comme chef de page ou comme titulaire de chronique. Je suis, comme il se doit, journaliste à tout faire. La salle des nouvelles ne m'est pas étrangère, car j'ai déjà travaillé d'abord à la correction d'épreuves et ensuite en suppléance d'été. J'ai fait mes preuves à la traduction des dépêches qui prend presque les trois quarts de nos énergies. J'ai sur la conscience jusqu'à ce jour les mémoires du général Maurice Gamelin qu'on m'obligea à traduire de l'anglais, ou de l'américain. Ô stupidité innocente.

Être à la fois tout et rien me convient, d'autant plus qu'on me permet de signer tout ce que j'écris. C'est de là que me viendra le besoin de personnaliser tout ce que je touche.

Je commencerai par faire la ronde quotidienne: la salle des pas perdus de la gare de chemin de fer, le Château Laurier qui deviendra mon deuxième home, les clubs sociaux où je suis nourri à l'oeil tous les midis, les galeries d'art, les sociétés musicales, littéraires et artistiques, les théâtres et les cinémas. S'ajouteront quelques réceptions d'ambassades, le bal annuel des pompiers, la France libre et tous les menus plaisirs.

C'est en octobre 1945 que paraîtront mes premières critiques. Elles signalent le passage de l'excellente monologuiste de Toronto, Anne Russell, qui marche sur les brisées de Ruth Draper, du contralto Portia White, de la violoncelliste Zara Nelsova et des pianistes Rosalyn Tureck et Witold Malcuzyński. À Ottawa, Henri Masson abandonne son métier de graveur et ouvre son studio de peintre sur la rue Spruce, dans la paroisse Saint-Jean-Baptiste, tandis qu'à Montréal les productions Renaissance Film présentent **le Père Chopin**.

Un bouleversement important se fait déjà sentir. Un vent nouveau qui souffle d'Europe et de New York nous atteint. Le cinéma change de style et de techniques, les auteurs dramatiques sont nombreux et le répertoire qu'ils proposent à la scène est de formes différentes et de tons variés. À la maison, le théâtre radiophonique s'est imposé et, dans nos vies, nous avons trouvé des horizons d'espoir et de curiosité au-delà des frontières et des paroisses.

L'activité théâtrale locale, qui avait été forcément mise en veilleuse, reprend depuis la fin de la guerre. En 1944, Jean-Paul Vanasse écrit au sujet de **la Châtelaine de Shenstone** d'André Bisson: "Les artistes du Caveau ne le cèdent à personne pour le sens dramatique, le jeu sincère, le débit naturel, l'assurance en scène, le fini de l'interprétation, si bien qu'avec une pièce de second ordre, ils réussissent à captiver un auditoire".

Les Confrères-diseurs du Caveau sont, depuis leur fondation en 1930, le moteur principal de la vie théâtrale à Ottawa. Je leur suis associé depuis quelques années comme comédien, metteur en scène et animateur. Dans ma fébrilité militante, je ne distingue pas les pièges que je vais bientôt me créer. J'ai pour attitude que ma position de critique est équitable puisque je ne juge pas le Caveau et que je me sou mets en retour à la critique en présentant moi-même des spectacles où je m'emploie à faire valoir mes exigences artistiques.

On ne l'entend pas ainsi à l'E.A.D. de Hull. Il s'agit d'une école d'art dramatique fondée par René Provost, le père de Guy Provost, et qui est une source d'orgueil pour la ville voisine. À l'occasion de **la Marraine de Charley** de Brompton Thomas (Maurice Ordonneau), jouée le 25 février 1946, j'écris:

Quand nos troupes amateurs auront-elles l'honnêteté de nous présenter des pièces dans leur texte, des acteurs qui savent leur rôle et qui ont la discipline de la scène? La sincérité à la scène n'est pas un vain mot, et le rire de la salle n'est pas un critère de perfection. Jouer la comédie bouffonne peut ruiner encore plus nos forces théâtrales que le goût du public qui encourage encore le théâtre.

Je visais le directeur Provost qui s'était distribué sans s'imposer la discipline d'apprendre son rôle. Mais je visais sans doute aussi le comédien montréalais Henri Poitras que l'E.A.D. avait engagé et qui me semblait manquer de rigueur dans son travail comme souvent le Père Legault et ses Compagnons dans leurs jeux de comédie. Dans la *Revue de l'E.A.D.* du 1er mars, la rédaction (René Provost) réplique vivement:

Sur les instances de plusieurs..., je me dois de répondre aux stupidités de ce reporter. Comme bourde c'est bien, mais ce que le peuple ignore, c'est la raison pourquoi ce reporter (bon canadien-français, défenseur de nos droits, en effet, défenseur) a mis tout le soin à écrire des mots aigres-doux. C'est simple, puisque c'est la jalousie et la goujaterie qui sont les motifs de ce vomissement. Oui, jalousie! ce digne reporter est directeur d'une organisation théâtrale dans la capitale, organisation qui mérite la sympathie des adeptes du théâtre; goujaterie? Oui! puisque ce reporter a dit: "Entre les mains d'amateurs, il risque de tourner à la vulgarité et à la grossièreté, etc.", etc."; donc, S. Altesse Royale, la Princesse Alice, aime la vulgarité et la grossièreté?? Car ce qu'elle a ri, son Altesse... Prenez garde, M. le reporter, des gens qui ont, eux, l'éducation, le savoir-vivre et la raffinerie qui est toujours recherchée dans notre élite, ces personnes, dis-je, ont l'oeil ouvert, vous guettent. Prenez garde.

Dans une lettre du 9 mai 1946, je lui réponds:

Vous devez remarquer, d'ailleurs, que j'ai été tout à fait élogieux pour vos élèves qui, à mon avis, se sont tirés à merveille d'une triste situation. Ce qui m'a contrarié, c'est que, précisément, les responsables de l'éducation artistique et théâtrale de ces élèves, ceux qui se présentent comme directeur et comme professeur, ont joué de fort mauvaise façon avec un manque d'autorité et d'honnêteté déconcertant.

Il fallut plusieurs mois pour faire la paix. Je m'y employai et René Provost, qui était un vieux confrère de théâtre de mon père, fut bon prince. Je me rendis compte que je l'avais ébranlé et que la leçon que je lui avais servie devait porter.

Dans un article qui paraît en mai, j'insiste pour que ceux qui s'engagent dans le théâtre le fassent sérieusement.

Nos amateurs se rendent compte qu'ils ne doivent rien abandonner au hasard et qu'il peut suffire d'un faux pas pour éloigner un public déjà trop peu nombreux. Mais le risque est bon et l'on ne craint pas de s'aventurer dans des oeuvres plus solides et de meilleure facture dramatique.

Je continuerai d'insister sur la qualité du répertoire et sur le besoin de former et de faire appel à des metteurs en scène compétents et renseignés.

Ma prochaine cible sera les Compagnons de Saint-Laurent. J'ai pour le Père Legault une grande affection mais je ne parviens pas à réconcilier ce qu'il dit du théâtre avec le théâtre qu'il fait. Il veut prolonger chez nous la purge du théâtre commercial que Jacques Copeau a prêchée à Paris. La croisade est ridicule et l'organisation des Amis des Compagnons sent le fanatisme dans une région où monter un spectacle pour deux ou trois représentations a une dimension héroïque. Nous n'aimons pas que Montréal vienne nous faire la leçon.

En novembre 1946, je titre les représentations des **Précieuses ridicules** et du **Médecin malgré lui** comme suit: "Molière farci par les Compagnons". C'est en décembre 1947 que la première querelle ouverte aura lieu. Ce sera à l'occasion d'**Andromaque**. J'écris dans le journal: "Andromaque dépassait tellement le souffle des acteurs du Père Legault qu'ils n'ont pu en donner qu'une interprétation bien cahoteuse et bien imparfaite".

Les réactions sont immédiates et les lettres ouvertes alimentent "la querelle d'Andromaque". Renée de Bellefeuille, Germaine Lagacée, un dominicain anonyme, Raymond Robichaud et l'Oblat Léonard Ducharme élèvent le débat. Chacun blâme le critique mais ajoute aux carences déjà signalées en soulignant d'autres faiblesses d'interprétation. L'interlocuteur dominicain écrit:

Mieux vaut échouer dans Racine, quoi qu'on pense, que triompher dans Sacha Guitry et compagnie. D'un tel échec, il reste du moins le bienfait d'une aspiration vers la grandeur; de tels succès, il ne reste qu'une confirmation de nos servitudes les plus dégradantes.

Raymond Robichaud écrit, le 16 décembre:

Il est entendu qu'ils (les Compagnons) constituent notre meilleure troupe, et de loin, mais il est bon que de temps en temps, ils trouvent

sur leur route quelqu'un qui ne se laisse pas impressionner par leur réputation, et, disons le mot, par la publicité qu'on leur fait, et qui leur dise tout uniment ce qu'il pense d'eux. À ce titre, M. Beaulne mérite des félicitations, et nous nous en voudrions, pour notre part, de les lui ménager.

Enfin Léonard Ducharme, du scholasticat Saint-Joseph, écrit le 20 décembre une longue et remarquable réflexion très nuancée et d'une belle autorité. Je fais le point:

Le critique a été tout à fait impartial. Il ne désirait rien d'autre que de stimuler le théâtre et de créer un plus grand intérêt pour la chose dramatique. Il entrevoit, souvent mieux que d'autres, quel degré de perfection est possible dans l'interprétation en considérant tous les facteurs et toutes les circonstances. Il est exigeant. Voilà le reproche qu'on lui adresse. Il a confiance que ces exigences contribueront à élever le niveau culturel de ses compatriotes.

... Que nos lecteurs fassent bien la part des choses et qu'ils ne nous prêtent pas des sentiments que nous n'avons jamais éprouvés. Nous écrivons avec assez de franchise pour qu'on ne cherche pas, entre les lignes, un autre esprit que celui que nous révélons ouvertement dans nos écrits.

La critique théâtrale venait de s'installer au journal **le Droit**. Après la page littéraire, nous pouvions maintenant consacrer la page artistique puisque le public lecteur avait manifesté son désir et sa force de réplique.

J'avais institué, le samedi 9 mars 1946, une chronique hebdomadaire qui avait pour titre **En fouillant l'horizon**. Elle dura dix ans. De 1946 à 1948, elle s'intitulait **Vie artistique**; de 1948 à 1950, **Ciels de Paris et Ciels de France**; de 1950 à 1956, **Sous les feux de la rampe**. C'était le coeur de mon information hebdomadaire, qui prit d'abord une page, le samedi 27 mars 1948, et explosa à deux pages avant mon départ pour Paris.

Pour cela, il me fallait être partout: musique, peinture, danse, chant, radio et cinéma. J'ai souvent écrit des bêtises mais jamais par méchanceté. Plutôt par innocence et par naïveté. Je me suis fait vilipender publiquement en retour et j'ai accepté avec humilité d'être ainsi rabroué. Le droit à l'erreur existe pour ceux qui apprécient tout autant que pour ceux qui prétendent créer ou qui créent vraiment.

J'avais étendu mon champ d'action jusque dans les sociétés anglophones et j'y étais reçu avec amitié. J'ai été le chroniqueur attentif de l'Ottawa Drama

League et de la Stage Society de Hugh Parker. Les journaux anglais avaient désigné leurs critiques et nous étions une joyeuse confrérie à comparer nos appréciations et à échanger nos impressions et nos informations.

Le 13 décembre 1947, j'entreprends une enquête pour faire valoir le besoin d'un théâtre national. Vont y participer Louvigny de Montigny, auteur dramatique et traducteur, fondé de pouvoir de la Société des auteurs dramatiques et compositeurs de Paris; Fulgence Charpentier, auteur dramatique et titulaire de la chaire de littérature à Radio-Collège; le Père Ludovic, o.f.m. cap., animateur de jeux dramatiques; Ernest Saint-Jean, comédien, metteur en scène et l'un des principaux animateurs de théâtre à Hull au début du siècle; Jean Béraud, critique de *la Presse*, ainsi que John Coulter, auteur dramatique et William Angus, directeur du département de théâtre à l'Université Queen's.

La question correspond à une notion nouvelle qui s'agite dans notre société outaouaise et qui sera examinée à fond par la future commission Massey sur les arts, les lettres et les sciences. Vingt ans plus tard, on construira le Centre national des arts en s'imaginant qu'on vient de créer un théâtre radiophonique et télévisé, qui fut vraiment notre scène nationale. On n'a pas eu le courage de la perpétuer.

La guerre avait transformé nos habitudes, avait agité nos connaissances et avait éveillé en nous une curiosité insatiable. La vie française à Ottawa avait entrepris une importante mutation. J'en avais été le témoin privilégié.

Le Gouvernement français m'ouvrait les portes de son Conservatoire national supérieur d'art dramatique à Paris. J'entrais dans la carrière professionnelle. Je ne devais plus revenir dans ma capitale où j'avais laissé tant de rêves et de projets ardents.

Louis Bédard, qui avait été régisseur de troupe chez les Compagnons de Saint-Laurent, me succédait. Le 11 septembre 1948, mon mot d'adieu:

Le devoir de la critique n'est pas toujours très agréable mais il donne du moins la satisfaction de contribuer à l'orientation de l'art, à la conservation des principes esthétiques et moraux qui lui sont associés et au triomphe de la beauté sur la médiocrité et l'à-peu-près dont semblent se contenter trop souvent les amateurs.

Je suis conscient d'avoir occupé beaucoup d'espace, par tempérament et par besoin. Je suis conscient d'avoir bousculé beaucoup de gens, par besoin et par accident. Je maintiens que le critique est un animateur de son milieu, qu'il doit se préoccuper d'être au centre même de la société dont il est un élément

positif de stimulation intellectuelle et de réflexion. Il doit être disponible pour agir au-delà de son journal, à travers conférences, colloques, rencontres. S'il peut être, de plus, un praticien du théâtre, il ne doit pas hésiter à l'être: puisqu'il a choisi la place publique, il doit s'y maintenir et s'y manifester.

Guy Beaulne

Conservatoire d'art dramatique du Québec à Montréal.

LA VIE THÉÂTRALE QUÉBÉCOISE DES ANNÉES 1980: BREF APERÇU

Un sondage Gallup effectué en août 1978, auprès de 1 040 adultes à leur domicile, dans tout le Canada, formulait la question suivante: "Vous est-il déjà arrivé d'aller à un théâtre pour y voir une pièce jouée par des acteurs professionnels sur une scène? Je ne veux évidemment pas dire au cinéma." Les réponses ont permis de constater que seulement soixante pour cent des Canadiens - et le terme recouvre ici les Québécois - sont allés au théâtre dans leur vie. Le même sondage démontrait qu'il "est plus probable que vous ayez eu le plaisir de voir une troupe professionnelle à l'action sur scène, si vous êtes une femme, si vous habitez dans une grande ville ou une ville de taille moyenne, si vous avez fréquenté l'université et si votre revenu familial est au-dessus de la moyenne"¹. Selon une compilation de statistiques recueillies auprès des organismes producteurs de théâtre au Québec exclusivement, en 1979-1980, le théâtre institutionnel rejoignait 705 025 spectateurs; le théâtre non institutionnel: 1 194 734 spectateurs². Si nous ajoutons à ces chiffres la foule des spectateurs rejoints par le "théâtre commercial" non-inclus dans les deux catégories précédentes (du type **la Cage aux folles**, par exemple), le bilan de la fréquentation des salles de théâtre pour 1979-1980 s'établit à plus de deux millions de spectateurs.

L'interprétation de ces chiffres peut être diverse. Les optimistes de s'écrier: "Mais c'est formidable! Quel chemin parcouru depuis trente ans!" Et les pessimistes: "C'est pitoyable! Le théâtre se meurt! Une seule joute télévisée Canadiens-Nordiques rejoint plus de monde!" D'aucuns répondront que c'est déjà un énorme progrès que de voir la présence simultanée à l'autre télévision, certains soirs d'avril et de mai 1985, de la Ligue Nationale d'Improvisation, entrant en compétition directe, dans des joutes internationales, avec la traditionnelle soirée du hockey. Le théâtre québécois est-il mourant? La LNI à elle seule constitue déjà une réponse! Mais il y a des nuages dans le ciel du théâtre: le Théâtre du Nouveau Monde, acculé à la faillite, n'a-t-il pas dû annuler sa saison 1984-1985? Et d'autres compagnies, grandes ou petites, ne croulent-elles pas sous les difficultés financières? C'est ces questions que nous allons aborder dans la présente étude, en les regroupant sous les paragraphes suivants: les institutions théâtrales, les états généraux du théâtre (1981), le répertoire national, et quelques autres aspects significatifs tels que la présence marquée des femmes au théâtre, les pièces à un personnage, la veine comique et la veine tragique.

Les institutions théâtrales

Un simple survol des Cahiers de théâtre **JEU**, parus depuis 1976, ainsi que des bilans périodiques publiés par la même revue sous le titre **Répertoire théâtral**, tend à démontrer que le théâtre au Québec est bien vivant. Ces brèves pages ne suffiraient pas pour énumérer simplement les groupes, troupes, compagnies, organismes et autres institutions impliqués dans la grande entreprise théâtrale québécoise. Qu'il suffise de mentionner - et ces chiffres n'ont qu'une valeur ponctuelle et indicative - qu'il y a au Québec: onze compagnies dites institutionnelles ou "grosses" compagnies de théâtre, qui sont, en 1980, le Centre du Théâtre d'aujourd'hui, la Fondation du Centre Bronfman, la Fondation Centaur, la Compagnie Jean Duceppe, la Fondation du Théâtre du Nouveau-Monde, la Nouvelle Compagnie théâtrale, le Théâtre populaire du Québec, la Compagnie de Quat-Sous, le théâtre du Rideau Vert (tous de Montréal, le TPQ étant une compagnie consacrée aux tournées) et, à Québec, le Théâtre du Trident et le Théâtre du Bois de Coulonge; et quatre-vingt-sept autres compagnies professionnelles recevant des subventions des divers paliers de gouvernement.

N'entrent pas dans cette classification les théâtres dits "commerciaux" et les théâtres d'été proprement dits, ainsi que les nombreuses troupes d'amateurs, jeunes ou adultes, parsemées à travers le Québec. Le chiffre de 87 "petites" compagnies n'est pas exhaustif: il ne comprend ici que les heureux subventionnés. Le montant total des subventions pour la saison 1979-1980 s'établissait à 5 424 470\$ répartis comme suit: 3 787 000\$ aux onze compagnies "institutionnelles" et 1 637 470\$ aux quatre-vingt-sept autres compagnies. Un écart que nombre d'observateurs trouvent inadmissible³.

Les états généraux du théâtre (1981)

Le 3 février 1980, trois cents pratiquants de théâtre se réunissent et décident de tenir, vingt mois plus tard, des "États généraux du théâtre" au Québec. Cinq équipes de recherche constituées chacune de deux à neuf personnes se mettent en branle et opèrent une vaste consultation, qui durera de neuf à dix-sept semaines, auprès des praticiens, personnes, groupes, troupes et organismes impliqués dans la vie théâtrale du Québec. L'idée de telles assises est née du constat de relations difficiles établies entre le milieu artistique et les agences gouvernementales de subvention, mais aussi d'une sorte de malaise collectif vécu par les agents du milieu théâtral.

Après avoir fait le tour des régions et consulté tous les professionnels du théâtre, c'est-à-dire ceux dont le théâtre est le principal moyen de subsistance, le comité organisateur prépare un document de travail faisant

état des principaux problèmes vécus par les gens de théâtre⁴. Au centre de ce malaise, il y a précisément un problème de subsistance: en 1980, soixante pour cent des gens de théâtre au Québec gagnent moins de 5 000\$ par année. De là surgit la question: n'y a-t-il pas trop de troupes, trop de comédiens, trop de personnes engagées dans la vaste entreprise théâtrale? Quelle justice distributive règle les rapports entre ces institutions, entre les institutions et les divers paliers de gouvernement? N'y a-t-il pas lieu de créer un comité de coordination de toutes les institutions oeuvrant dans le domaine de théâtre?

Les 6, 7, 8 et 9 novembre 1981, près de 500 artisans et artisanes du théâtre se réunissent donc à Montréal, dans la salle du Port-Royal de la Place des Arts, en des états généraux qui constituent un précédent dans l'histoire du théâtre au Québec. L'ouverture de ces états généraux donna lieu à une dissidence du Conseil d'administration de l'Association des directeurs de théâtre (ADT), qui remettait en cause la représentativité de ces assises. Mais nombre de directeurs de théâtre y assistèrent et participèrent activement aux discussions. Après un travail intense en ateliers les samedi et dimanche 7 et 8 novembre, une longue plénière, qui dura plus de huit heures le lundi, permit aux nombreux participants de discuter une soixantaine de résolutions. Selon le compte rendu fait par Robert Lévesque, l'objectif principal de ces délibérations était d'établir un consensus et de "se donner enfin une voix commune, pour interpeller les pouvoirs publics auxquels ils reprochent unanimement une attitude depuis toujours démissionnaire face à l'évolution du théâtre"⁵.

Les états généraux donnèrent lieu à un malheureux conflit de générations entre les aînés et les professionnels du "jeune théâtre" qui, plus nombreux et plus dynamiques, exercèrent une prise de parole prépondérante au moment de la plénière. Tous étaient cependant d'accord pour demander que le gouvernement du Québec porte à 1% de son budget le montant global affecté aux affaires culturelles. On demande aussi à l'État d'abandonner ses critères de rentabilité économique dans ses politiques de subvention pour privilégier le critère artistique des productions théâtrales. Une résolution stipule que les différents niveaux de gouvernement doivent éviter toute forme d'ingérence dans les activités des différents organismes théâtraux. Plusieurs résolutions adoptées portent sur les lieux théâtraux que l'on souhaite voir repérés, aménagés, gérés et en certains cas transformés en lieux théâtraux adéquats, répondant à des normes qui faciliteront les tournées⁶.

Le répertoire national

Au sujet du contenu québécois des programmations théâtrales, les états généraux demandent aux gouvernements que 50% des fonds publics affectés au

théâtre soient consacrés à l'aide pour la création ou pour la reprise d'oeuvres nationales, c'est-à-dire québécoises⁷. Cette résolution touche, en fait, l'un des secteurs névralgiques de la vie théâtrale récente: la plupart des grandes compagnies établies ont adopté ces dernières années un répertoire à prédominance étrangère, où les traductions et adaptations d'oeuvres anglo-américaines occupent une place de choix. Telle pièce obtient un succès prolongé sur le Broadway: telle compagnie québécoise s'empresse de la faire traduire et de la jouer au Québec. Le "flop" monumental de certaines créations québécoises récentes n'est pas étranger à une telle politique.

C'est dire que la véritable créativité théâtrale au Québec, en ce moment, se trouve davantage du côté du jeune théâtre où se créent chaque année nombre de pièces nouvelles, écrites par des collectifs ou par de jeunes auteurs dont les noms s'affirment et se multiplient. Cette émergence de noms nouveaux, ainsi que le contenu pluraliste de la production récente, a de quoi surprendre les chroniqueurs d'un certain âge (dont je suis...), qui ont été les témoins et les analystes spontanés des premières pièces québécoises significatives et relativement homogènes. Les dramaturges aînés Gélinas, Dubé, Loranger, Germain et autres s'estompent déjà dans un passé qui ne resurgit qu'à l'occasion de la reprise sporadique de leurs pièces. Et si Michel Tremblay occupe encore le premier rang parmi les jeunes dramaturges, il faut bien reconnaître à ses côtés l'émergence d'autres auteurs qui semblent avoir autre chose à dire⁸.

Dans une conférence prononcée lors du congrès "Langue et société au Québec", le 13 novembre 1982, le dramaturge Jean-Claude Germain faisait un bilan de la vie théâtrale au Québec depuis une quinzaine d'années. Parlant surtout du répertoire théâtral québécois, il faisait ressortir le fait que la société québécoise, entrée de plein pied dans le monde moderne, continuait à se reconnaître sur le plan théâtral "dans un univers éclairé à la lampe à l'huile", c'est-à-dire dans une représentation passéiste de ce que nous sommes. Comme si le répertoire théâtral se complaisait dans une sorte de regard culturel, qui contraste singulièrement avec la vie moderne⁹. Avec sa verve habituelle, le conférencier montrait que les premiers dramaturges québécois contemporains depuis 1948 (Tit-Coq) ont écrit un premier acte, un acte d'exposition où prédomine la simple représentation des problèmes sociaux vécus au sein de la famille ou dans les milieux traditionnels, caractérisés par l'introspection et par l'affrontement de personnages victimes de l'idéologie dominante. Dans ce premier acte, les solutions ne sont pas données, mais reportées dans un avenir indéfini, lié parfois au sort du pays lui-même ou de la nation menacée dans son existence collective.

Selon Jean-Claude Germain, la nouvelle génération de dramaturges est en train de réécrire le premier acte et de rédiger aussi le deuxième acte,

constitué d'éléments reçus de "l'ancienne" société québécoise et de données tout à fait contemporaines, perçues et exprimées par les jeunes qui font ce nouveau théâtre québécois. D'où l'éclatement des coordonnées spatio-temporelles (on sort enfin de la cuisine et du salon) dans de nombreuses pièces récentes, et la prédominance de la veine comique chez plusieurs jeunes auteurs (songeons au succès répété de *Broue*, de *Bachelor*, de certaines pièces de Jean Barbeau et d'autres). Comme si la dérision était la seule voie possible en face de la joyeuse immersion de l'identité québécoise dans la mare culturelle nord-américaine. La pièce de Réjean Ducharme, *Ha ha!...* est symptomatique à cet égard: tout à fait contemporaine d'inspiration, elle porte sur scène quatre personnages qui incarnent une culture nouvelle, essentiellement urbaine, caractérisée par une totale liberté d'expression dans les vêtements, dans les gestes, dans les préoccupations quotidiennes, comme dans le langage dont une notation dira: (il s'agit de Roger) "Pas de langage type. Parle bien, parle mal. Parle argot, anglais, espagnol, cheval." Et de Bernard: "Il ne croit plus en rien de ce qu'il a reçu"¹⁰. De la langue "fouettée à tous moments par les fantaisies acoustiques de Ducharme", Jean-Pierre Ronfard dira que "c'est une langue en rupture de ban qui mélange tous les niveaux, toutes les provenances idiomatiques. Québécoise, bien sûr, profondément; mais une langue québécoise qui se joue d'elle-même, qui s'invente à mesure qu'on l'emploie, qui récupère la guitryloquence aussi bien que le joyal, le français de France ou l'anglais, qui surtout sert d'exutoire à la poussée créatrice de l'auteur. Langue impure? Oui. Magnifiquement bâtarde. Moderne"¹¹.

Cette description de la langue de Ducharme dans *Ha ha!...* convient, en fait, à une bonne partie de la production québécoise récente. À celle de Ronfard, évidemment (*Vie et mort du roi boiteux*)¹², mais aussi, avec des nuances, aux oeuvres de Michel Garneau, de Marie Laberge, de Jean Barbeau, de Louise Roy et Louis Safa et toute la génération des jeunes dramaturges (dont les créations sont décrites et évaluées dans les Cahiers de théâtre JEU). L'extrême diversité de cette production rend difficile toute tentative de classification. Un jugement superficiel pourrait les caractériser en empruntant une didascalie de Ducharme décrivant, dans la même pièce, le personnage de Sophie: "Beaucoup de liberté et de couleur dans l'habillement, mais pas de "goût"¹³. Ce jugement serait superficiel, car il ne tiendrait pas compte d'une recherche sous-jacente à toute cette jeune production qui apparaît déjà comme une recherche plus profonde sur le sens des choses: une interrogation sur l'existence.

Le défi du théâtre québécois de la présente décennie, selon Jean-Claude Germain, pourrait donc être d'écrire le troisième acte, où l'on passerait à un autre niveau de questionnement, "au métaphysique", disait-il, qui pourrait avoir une portée plus spontanément universelle. Les chemins de cette ouverture à l'universel sont divers, mais on peut déjà noter que depuis le

succès des **Belles-Sœurs** à Paris en 1973, des pièces de Michel Tremblay, de Michel Garneau, de Rolland Lepage et de combien d'autres ont été jouées devant des audiences internationales, à Paris, à Avignon, à Toronto, à Londres, à New York. En octobre 1984, par exemple, dans le cadre d'une série d'échanges entre le Centre d'essai des auteurs dramatiques de Montréal et le New Dramatists de New York, **L'Homme rouge** de Gilles Maheu fut présenté à Playhouse 46, ainsi que des lectures publiques de pièces québécoises dans une traduction anglaise: **Syncope** de René Gingras, **Addolorata** de Marco Micone, **Quatre à quatre** de Michel Garneau (interprétée par quatre comédiennes noires), **la Terre est trop courte**, **Violette Leduc** de Jovette Marchessault et **Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans** de Normand Chaurette. On y a mis en forme également une lecture publique de **Panique à Longueuil** de René-Daniel Dubois. Et cette percée est loin d'être unique.

Autres aspects significatifs

Parmi les aspects significatifs du répertoire théâtral québécois récent, il faut noter l'apparition de comédies qui ont réussi, peu à peu, à se tailler une place dans la programmation des théâtres d'été. Ceux-ci, jusqu'à une époque récente, accordaient leur préférence à des comédies, à des boulevards, à des drames importés. Les comédies québécoises trouvent preneurs dans les saisons régulières ou font des malheurs (de réussite) dans le circuit commercial. La comédie **Broue**, créée en 1979, est sur le point d'atteindre sa millième représentation (la 900ième eut lieu à Québec en décembre 1984). Cette veine comique, exutoire nécessaire pour une jeune génération dont l'horizon semble parfois emmuré de chômage et de menace de guerre, coexiste en parallèle, et parfois en imbrication, avec une veine tragique qui, depuis les drames de Gélinas, Dubé, Loranger, Dufresne, n'a jamais cessé de traverser de quelque façon la sensibilité québécoise. Tremblay a atteint dans cet ordre un sommet avec **À toi pour toujours, ta Marie-Lou** (1970). Il y revient cette année avec **Albertine, en cinq temps**, créée à l'automne 1984. La pièce **Ha ha!...** de Ducharme, évoquée il y a un instant, semble à prédominance comique: elle débouche, en fait, sur un encerclement tragique où l'une des quatre partenaires, Mimi, n'a d'autre alternative à la fin que celle de sauter en bas de la scène, dans la fosse d'orchestre, en s'écriant: AH ah!... (Le **Ha ha!..** est en réalité un AH ah!... avec un contenu qui s'inverse du comique au tragique). De même les pièces et les monologues de Jeanne-Mance Déglise, les oeuvres de Marie Laberge, d'Élizabeth Bourget, de Jovette Marchessault...

Ces trois points de suspension, il faudrait un article de dix pages pour les annuler, en les comblant: l'autre phénomène tout à fait actuel dans le théâtre québécois, c'est l'abondance, sinon la prédominance, des pièces écrites par des femmes, les unes féministes radicales (exemple: moult productions du théâtre

expérimental des femmes de Montréal), les autres modérées (je ne donnerai pas de liste), les autres "simples" femmes de théâtre: dramaturges, metteuses en scène, comédiennes, scénographes, monologuistes dont la contribution à la vie théâtrale actuelle est riche et constante¹⁵. Les femmes québécoises ont pris la parole sur la scène, comme dans d'autres secteurs de la société, et leurs propos ont parfois suscité des remous (**la Nef des sorcières**, créée à Montréal, le 5 mars 1976, par Luce Guilbeault et ses compagnes) ou provoqué le scandale: **les Fées ont soif**, de Denise Boucher, créée en novembre 1978, objet d'une censure puis libérée de toute injonction. Depuis lors, les pièces et les paroles de femmes se sont multipliées, touchant différentes aires sémantiques et dénonçant des situations invivables, anciennes ou nouvelles.

Les monologues et les pièces à un personnage (interprétés parfois indifféremment par l'un ou l'autre sexe, comme **Meurtre pour la joie** de Jean-Marie Lelièvre) constituent un phénomène assez fréquent pour qu'on en fasse mention dans ce bref aperçu¹⁶. Il y a eu, il y a encore, chez nombre d'interprètes, comme un besoin viscéral de faire un spectacle en solo, dans des textes qui sont, souvent, la condensation d'une vie d'homme ou de femme, tirée de la vie réelle (v.g. **Moman** de Louise Dussault) ou pure fiction (**la Céleste bicyclette** de Roch Carrier, **Bachelor**, de Louise Roy et Louis Saffa). Et que dire des succès répétés de **la Sagouine** (Antonine Maillet) et de **la Duchesse de Langeais** (Michel Tremblay)?

Comme on peut le constater, et malgré la dure épreuve subie cette année par le TNM, qui a dû annuler sa saison, le théâtre québécois continue de donner de nombreux signes de vitalité¹⁷. Si les grandes compagnies se sentent malheureusement obligées de recourir trop souvent à des pièces étrangères pour boucler leur budget, quelques-unes échappent à cette contrainte, multipliant les créations québécoises et augmentant, de saison en saison, le répertoire national. Toutes ces oeuvres ne sont pas destinées à devenir des classiques qu'on étudiera en classe. Ce théâtre n'est pas ou n'est plus vraiment "littéraire", hormis quelques exceptions. L'image qui ressort de cette production est que la société québécoise est d'essence populaire, qu'elle parle une langue plus ou moins dégradée, qu'elle est souvent aliénée dans sa réalité quotidienne nord-américaine, livrée à l'orgie de la consommation ou destinée à "crever tranquillement en ville", dans une sorte d'exil où ses rêves les plus profonds n'ont pas pu se réaliser. Aussi le thème de la révolte demeure-t-il prédominant, comme il est normal chez les émules de Dionysos. Par sa vie théâtrale, notre société remet en question ses tabous, ses idéaux, ses comportements, son existence et la vie humaine elle-même, dont elle fait l'inventaire et qu'elle trouve, comme toujours, digne de dérision ou de pitié, suscitant la répulsion ou la sympathie, divertissant les "deux millions annuels" de spectateurs, par la joyeuse libération de leurs rires ou par leur grave identification au combat exemplaire des personnages tragiques.

NOTES

- 1- Sondage Gallup, "3 Canadiens sur 5 seulement sont allés au théâtre dans leur vie", dans **Le Soleil**, lundi, 2 octobre 1978, p. A-13.
- 2- Élisabeth Bourget, "Va-t-on laisser mourrir le théâtre?", dans **Le Soleil**, 5 novembre 1981, p. A-5.
- 3- Adrien Gruslin, "Subventions au théâtre 1979-1980", paru dans Répertoire théâtral du Québec 1981, Cahier de théâtre **Jeu**. Voir aussi GRUSLIN, Adrien, **Le Théâtre et l'État au Québec**, Montréal, Édit. VLB, 1981, 413p.
- 4- **Les États généraux du théâtre professionnel au Québec, Rapport du comité organisateur**, octobre 1981, p.27.
- 5- Robert Lévesque, "Les états généraux du théâtre créent un Conseil et réclament un plan triennal", dans **Le Devoir**, mercredi, 11 nov. 1981, p. 15.
- 6- **Idem.**
- 7- **Ibidem.**
- 8- Voir les Cahiers de théâtre **Jeu** pour la description systématique des créations théâtrales québécoises depuis 1976.
- 9- Notes prises en cours de conférence par le soussigné, interlocuteur de Jean-Claude Germain, lors d'un atelier sur le théâtre au congrès "Langue et société", à Québec, le 13 novembre 1982.
- 10- Réjean, Ducharme, **HA ha!...**, préface de Jean-Pierre Ronfard, Montréal, Édit. Lacombe, 1982, p.14.
- 11- **Ibidem**, préface de Jean-Pierre Ronfard, p. 11.
- 12- Jean-Pierre Ronfard, **Vie et mort du roi boiteux**, tomes I et II, Montréal, Leméac, 1981. (Le cycle complet des six pièces fut joué, entre autres, les 24 et 26 juin à l'Expo-théâtre, Cité du Havre, à Montréal.)
- 13- Ducharme, **Ibidem**, p.13.
- 14- Des pièces du répertoire théâtral québécois font l'objet de conférences et d'études par des étudiants de diverses universités d'Europe, des États-Unis et d'Amérique latine.

- 15-Voir les Cahiers de théâtre **Jeu**, numéro 16, consacré exclusivement au sujet "Théâtre-femmes" et constituant une excellente problématique de la question.
- 16-Voir Alonzo Le Blanc, "Pièces à un personnage", dans la revue **Québec français**, mars 1983, p. 37-39, et la suite: "Femmes en solo", dans la **Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français**, no 5, Hiver-Printemps 1983, Université d'Ottawa, p. 89-97.
- 17-Le "Festival de théâtre des Amériques" '85, coïncidant avec le 16^e festival québécois du jeune théâtre, à Montréal, du 22 mai au 4 juin 1985, est un autre signe de cette vitalité, en même temps que de l'accueil enthousiaste fait au théâtre des autres nations.

Alonzo Le Blanc
Université Laval, Québec

Paul Lefebvre

LA SAISON THÉÂTRALE 1983-1984 À MONTRÉAL

La saison théâtrale montréalaise 1983-1984 a été marquée par l'importance grandissante du théâtre corporel, par la nouvelle direction du Théâtre du Nouveau Monde, par l'émergence et la confirmation d'auteurs québécois et par le conflit entre des praticiens et le critique du **Devoir**, Robert Lévesque.

Avec la création de l'Espace libre en 1981, Carbone 14 (les ex-Enfants du Paradis) et Omnibus - qui partagent ce lieu avec le Nouveau Théâtre Expérimental - ont commencé à prendre une importance majeure dans le paysage théâtral québécois. La pratique de ces deux troupes est fondée sur un travail qui amène le corps à être le principal élément signifiant de la représentation. Chez Omnibus, on utilise de façon raffinée et poussée la complexe grammaire corporelle mise au point par Etienne Decroux; si ce groupe a passé une bonne partie de sa saison à l'étranger, il a néanmoins repris, en décembre, son étonnante **Alice**, d'après le roman de Lewis Carroll, spectacle-étape dans la démarche d'Omnibus car il s'attaque au difficile problème de l'intégration du texte dans le théâtre corporel. Chez Carbone 14, on poursuit aussi une recherche sur les rapports gestes-paroles, ce dont ont témoigné les reprises de **Vies privées** et de ce chef d'oeuvre qu'est **l'Homme rouge** de Gilles Maheu. Mais là où Carbone 14 a attiré l'attention sur lui, c'est par deux work-in-progress présentés au printemps 1984: **le Rail** et **Marat-Sade**. Ces deux essais, axés sur des recherches scénographiques, présentaient au spectateur des espaces où se déployaient des images troublantes. **Le Rail**, exploration des sources d'éclairage non-théâtrales (flammes, phares d'automobiles, simples ampoules, etc.) révélait, dans un univers nocturne de brouillard, de terre et d'acier, des textures et des matérialités rarement vues au théâtre. Quant à **Marat-Sade**, il s'agissait d'une brillante utilisation de scènes du célèbre texte de Peter Weiss pour une expérience d'intégration de la vidéo à l'action théâtrale.

Du côté des institutions, le Théâtre du Nouveau Monde présentait sa première saison entièrement pensée par son nouveau directeur artistique, Olivier Reichenbach. Cette première saison du "nouveau" TNM était doublement marquée: d'abord par une affirmation de la vocation de théâtre de répertoire du Nouveau Monde, ensuite par la création d'une équipe de sept comédiens permanents. Malgré ce désir de faire du TNM un lieu de répertoire, la saison n'a pas échappé à un certain éclectisme: deux classiques (le **Tartuffe** de Molière et **Arlequin valet de deux maîtres** de Goldoni), une création québécoise (**la Passion de Juliette** de Michelle Allen) et deux succès de Londres et de Broadway (**Amadeus** de Peter Shaffer et **Cul-de-sac au septième ciel**, version française de **Cloud Nine** de Caryl Churchill). À défaut de nous avoir

présenté des lectures riches de sens des textes choisis, le TNM a livré des spectacles fastueux, mais dont le faste n'était pas nécessairement très signifiant, inégalement montés: si, malgré ses limites, **Tartuffe** était merveilleusement rythmé, **Cul-de-sac au septième ciel** était bien mou. L'idée d'un noyau de comédiens permanents est intéressante pour quelque troupe que ce soit; elle permet de développer un style de jeu particulier, fondement même de toute esthétique théâtrale. Reste à savoir si cette idée va tenir car, pour qu'on en sente les réels effets, il faut quatre ou cinq saisons; la suppression de la saison 1984-1985 et la défection de certains membres du premier noyau semblent cependant compromettre le projet.

Il n'y a pas que le TNM qui, cette saison, se soit préoccupé de répertoire, mais si on excepte la forte et austère **Mademoiselle Julie** de Jean Salvy, avec une merveilleuse Louise Marleau, au Café de la Place, ce fut une saison où les ratages, dans ce domaine, ont tristement dominé. Si, au Quat' sous, le **Mahagonny** de Brecht et Weill, dans une mise en scène d'Alexandre Hausvater, et **Ce pourrait être la fin du monde** de Tennessee Williams, dans une mise en scène de Sébastien Dhavernas, ont eu droit à des productions au moins correctes, il faut signaler les trois désastres que furent le **Barbier de Séville** de Gérard Poirier au TPQ, la **Mère Courage et ses enfants** de Jean-Luc Bastien à la NCT et les **Noces de sang** de Danièle J. Suissa au Rideau Vert. On a nettement l'impression que le savoir-faire nécessaire pour aborder ces textes est en train de se désagréger au Québec. Ce n'est pourtant pas de la faute du théâtre de création; les meilleures productions de textes de répertoire de ces dernières années ont été le fait de troupes principalement actives dans la création. Et le principal dramaturge américain de l'heure, Sam Shepard, aura eu droit pour sa première production montréalaise, à une version minable de son **True West** (traduit par **Une vraie vue**), produite et interprétée par Robert Toupin dans une mise en scène bâclée de Francis Mankiewicz.

C'est du côté de la création qu'il faut aller chercher les points forts de la saison. Elle a amené la découverte de nouveaux auteurs dont le travail est à suivre: Jean-Raymond Marcoux et Michel-Marc Bouchard. Auteur réaliste néanmoins soucieux de présenter une vision optimiste du monde, Jean-Raymond Marcoux s'est fait remarquer en ouvrant la saison du Théâtre d'Aujourd'hui avec son **Bienvenue aux dames, Ladies Welcome**, mis en scène par Pierre Collin, pièce qui fait des chauffeurs de bulldozer de la Côte-Nord des héros épiques. Dans le même théâtre, on a pu voir ensuite la **Contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste** de Michel-Marc Bouchard, mise en scène par André Brassard, fable ambiguë et spectaculaire sur un homme qui soumet son entourage aux exigences des fictions qu'il (se) crée pour régler son rapport aux femmes. Parmi les pièces d'auteurs déjà connus, il faut signaler **Passer la nuit** de Claude Poissant (produite par le Petit à Petit à la salle Fred-Barry dans une mise en scène de l'auteur), portrait de six personnages dans la vingtaine qui se sont inventé un bar où ils jouent des rôles; la **Nuit des petits**

couteaux de Suzanne Aubry (à la salle Fred-Barry, mise en scène de Jacques Rossi), remake hyperréaliste d'une thérapie de groupe; et **Camille C.** de Jocelyne Beaulieu et René-Richard Cyr (au Théâtre d'Aujourd'hui, mise en scène de Geneviève Notebaert, avec Lise Roy dans le rôle-titre), interrogation sur les conditions existentielles de l'artiste à partir de la vie de la sculptrice Camille Claudel.

Pour beaucoup de gens, René-Daniel Dubois n'était qu'un brillant faiseur; avec **Ne blâmez jamais les Bédouins** qu'il interprétait seul sur la scène de la Licorne (mis en scène par Joseph Saint-Gelais), il a révélé tout le poids de la douleur intime qui fonde l'éclatement de son oeuvre. Les multiples résonances de son travail et l'originalité de ses propos le confirment comme étant un très grand auteur. Signalons aussi l'expérience du Théâtre Petit à Petit à partir du texte de Gilbert Turp, **les Cauchemars du grand monde**, qui décrit l'écroulement de l'univers feutré d'un médecin outremontois qu'on dirait tout droit sorti d'une pièce de Marcel Dubé. L'expérience proposait trois mises en scène différentes de ce même texte: celle de l'auteur, celle de Claude Poissant et celle de Jean-Luc-Denis, la plus intéressante par son radicalisme exacerbé. En théâtre pour enfants, la Marmaille a présenté au Théâtre d'Aujourd'hui **l'Umiak**, un spectacle d'environnement à partir de l'univers inuit, d'une beauté à couper le souffle.

Parmi les autres points forts de la saison, il faudrait noter le Troisième Festival de créations de femmes et la visite des trois excellents spectacles belges: **Caméléon** par le Théâtre de l'Esprit frappeur au Café de la Place, **le Jeu du médecin malgré lui** par le Théâtre de la Vie à la NCT et **Ella** par l'atelier de la rue Sainte-Anne à l'Espace libre.

Finalement, il faut faire état du conflit qui a opposé des gens de théâtre au critique du **Devoir** Robert Lévesque. Le 24 janvier 1984, le **Devoir** publiait une pétition appelant à un boycottage du journal et signée par 156 artisans de la scène. Muette quant à ce qui motivait ce boycottage, la pétition était, en fait, dirigée contre Robert Lévesque auquel on reprochait son "ton" dans ses critiques et des partis pris dans ses informations. La Compagnie Jean-Duceppe et le Théâtre d'Aujourd'hui ont cessé leurs relations avec le **Devoir**. La réaction du milieu journalistique fut extrêmement corporatiste, ce qui braqua contre lui bien des praticiens pourtant opposés à la pétition. Si plusieurs débats (à l'émission télévisée **Droit de parole**, par la Fédération professionnelle des journalistes du Québec, etc.) ont été organisés, aucun ne permit l'établissement d'un dialogue véritable. L'idée que la critique soit un interlocuteur valable, nécessaire à la pratique, a beau avoir fait du chemin dans le milieu théâtral, elle est encore loin d'être partagée par tous ses intervenants.

Paul Lefebvre