

## LA NAISSANCE DU THEATRE AU QUEBEC: LE JEU DE LA CONCURRENCE

Le théâtre professionnel francophone a tardé à s'implanter au Québec. Cela a nui au développement d'une tradition théâtrale locale et a terriblement handicapé les interprètes et les dramaturges d'ici. Les causes de cette situation sont multiples. Retenons, parmi celles-ci, la présence écrasante des agents du théâtre américain et une certaine défiance du clergé. Pour les Québécois du dix-neuvième siècle qu'aurait pu tenter la vie de la scène, l'avenir était illusoire, presque impossible.

Dès le début du dix-neuvième siècle, c'est-à-dire dès le moment où le théâtre américain s'est développé professionnellement, le Canada devint une simple annexe nordique où les troupes du sud effectuaient des tournées cycliques. Le théâtre professionnel existait donc ici dès 1825, mais il était le fait exclusif d'anglophones (américains ou anglais) de passage qui ne faisaient guère de distinctions – culturelles ou linguistiques – entre Montréal, Boston, Kingston ou Albany, et qui ne s'embarrassaient pas de considérations relatives à la sensibilité – religieuse, morale ou nationale – de leurs publics.

A mesure que le théâtre américain se structurait, il accentuait son emprise sur tout le continent. Les troupes de tournée qui, dès 1860, éclipsèrent les dernières troupes locales permanentes, constituèrent des circuits relativement réguliers et stables. La lente mais sûre centralisation des activités à New York en fit la plaque tournante de tout le théâtre professionnel d'Amérique du Nord. Montréal devint une succursale de Broadway et New York imposa son goût à l'Amérique.

*Littératures*, n° 4 (1989)

---

\* Professeur au CEGEP de Valleyfield, l'auteur a présenté un mémoire à McGill en 1979 sur *L'activité théâtrale à Montréal de 1890 à 1900* publié chez Fides en 1981.

En 1880, alors qu'une nouvelle troupe américaine apparaissait tous les lundis sur la scène de l'Académie de Musique<sup>1</sup> ou du Théâtre Royal<sup>2</sup> de Montréal, le théâtre d'expression française était généralement relégué aux scènes d'amateurs ou aux scènes scolaires et se pratiquait dans des conditions très difficiles. Théâtre pauvre, financièrement et techniquement, il attirait un public fort limité (les parents, les amis, les maîtres) et devait respecter des règles morales assez sévères. Visiblement, ce type de théâtre, qu'on a longtemps et à tort considéré comme le fondement de la tradition théâtrale locale, ne dépassait guère le cadre du divertissement social anodin ou du simple exercice didactique.

Parallèlement à cette activité régulière mais mineure, un autre théâtre français allait apparaître dans le dernier quart du dix-neuvième siècle: le théâtre des grandes tournées. On sait que la plus célèbre de ces tournées, celle qu'effectua Sarah Bernhardt à Montréal en décembre 1880, eut un effet décisif sur le développement de l'activité dramatique locale<sup>3</sup>. Mais, en dépit de cette brillante exception, on doit reconnaître que les diverses visites subséquentes de la Diva française et d'autres grandes étoiles de la scène parisienne<sup>4</sup> n'eurent pas une influence très durable sur la scène locale. En réalité, ces visites prestigieuses servirent bien davantage la cause du théâtre américain, en renforçant l'hégémonie new-yorkaise sur le continent, qu'elles n'inspirèrent les artistes francophones du pays. Organisées par des agents de Broadway, les grandes tournées françaises sillonnaient tout le continent nord-américain, du Canada au Mexique et de New York à San Francisco. Montréal et Québec, dans ce contexte, n'étaient que des étapes relativement secondaires, parfois ignorées<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> L'Académie de Musique, inaugurée en 1875, était située rue Victoria, côté ouest, juste au nord de Sainte-Catherine.

<sup>2</sup> Le Théâtre Royal se trouvait rue Côté, à l'emplacement actuel du Palais des Congrès de Montréal.

<sup>3</sup> A propos des visites de Sarah Bernhardt, voir Ramon Hathorn, «Sarah Bernhardt et l'accueil montréalais», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, 5 (hiver-printemps) 1983: 43-56.

<sup>4</sup> Réjane, Mounet-Sully, Jane Hading, Coquelin viendront tour à tour à Montréal et Québec entre 1880 et 1893.

<sup>5</sup> Montréal était considérée comme un «One Week Stand», c'est-à-dire que les troupes y séjournaient une semaine entière, du lundi au samedi, les représentations théâtrales dominicales n'étant pas tolérées avant la première guerre mondiale.

Il n'y avait donc pas d'artistes professionnels francophones à Montréal ni à Québec avant 1880. Les seuls professionnels étant les grands artistes français de passage dont nous venons de parler, ou ceux, de moindre envergure, qui menaient – en anglais – une modeste carrière nord-américaine au sein de troupes de tournées, elles aussi formées à New York. Il est cependant très probable que des artistes canadiens-français aient également appartenu à de telles troupes et aient mené une carrière professionnelle dès cette époque<sup>6</sup>.

### Les dramaturges

La situation des dramaturges locaux d'expression française n'était guère plus reluisante que celles des interprètes dont ils étaient tributaires. Confinés aux cercles amateurs patronnés par les paroisses ou les grandes sociétés de bienfaisance mutuelle (la Société Saint-Jean-Baptiste, l'Union Sainte-Cécile, l'Union Saint-Joseph, etc.) ou aux scènes collégiales ou de couvents<sup>7</sup>, ils n'aspiraient visiblement pas à davantage.

Deux auteurs font pourtant exception: Louis-Honoré Fréchette et Laurent-Olivier David. Le célèbre auteur de *La légende d'un peuple*, louangé et honoré par l'Académie française, ne cachait pas ses ambitions de percer sur les scènes parisiennes. Après ses succès de *Papineau* et du *Retour de l'exilé*, qui survinrent sur la scène de l'Académie de Musique de Montréal<sup>8</sup> six mois avant que Sarah Bernhardt n'y apparaisse dans toute sa gloire, Fréchette avait conçu le projet, tout à fait raisonnable, d'être un jour joué par la grande tragédienne. La chose, on le sait, ne se réalisa jamais<sup>9</sup>. Quant à Laurent-Olivier David, futur sénateur, ami et fidèle de Wilfrid Laurier, il eut, un moment, l'ambition de percer aux Etats-

<sup>6</sup> Ils sont difficiles à identifier car ils adoptent des pseudonymes anglais.

<sup>7</sup> Le Couvent de Pointe-Claire est particulièrement dynamique à cette époque.

<sup>8</sup> Voir à ce propos Jean-Marc Larrue, «Les créations scéniques de Louis-Honoré Fréchette», *Revue d'histoire du théâtre au Canada*, VII-2 (automne 1986): 161-167.

<sup>9</sup> Voir l'article de Paul Wyczynski, «Louis Fréchette et le théâtre» in *Le théâtre canadien-français*. Montréal, Fides, (Archives des lettres canadiennes, tome 5), 1976, pp. 137-166.

Unis avec une oeuvre maladroite intitulée *One Hundred Years ago*<sup>10</sup>. Ce fut un échec. Il est toutefois intéressant de constater que, dès 1880, les deux seuls dramaturges qui aient manifesté quelque ambition professionnelle se tournèrent vers Paris et New York. C'est là, ils le savaient, que se trouvaient les véritables instances de consécration et de légitimation.

Quant aux autres auteurs dramatiques, ils ne songeaient ni ne rêvaient à vivre un jour de leur plume ou, plus simplement, à être joués par des professionnels. On aurait tort de n'attribuer cette pusillanimité qu'à la faiblesse qualitative ou quantitative des oeuvres produites. Len Doucette, dans son ouvrage *Theatre in French Canada: Laying the Foundations*, a bien démontré la variété et le dynamisme du milieu jusqu'en 1867. Pour notre part, l'examen des vingt dernières années du dix-neuvième siècle nous a convaincu que, d'une part, les oeuvres de cette époque valent mieux que le jugement péremptoire et impitoyable de Camille Roy<sup>11</sup>, et que, d'autre part, la colonie artistique locale – et en particulier les auteurs – faisait preuve d'une étonnante vitalité. On peut bien objecter que les oeuvres écrites et jouées à cette époque (au-delà de cinquante entre 1880 et 1898)<sup>12</sup> sont fades, qu'elles manquent d'audace et s'avèrent de pâles reflets de la dramaturgie française, il reste que certaines d'entre elles<sup>13</sup> mériteraient de sortir de l'oubli où elles ont rapidement sombré après leur création maladroite. Car l'interprétation desservait toujours les oeuvres les plus exigeantes et les plus intéressantes. Et s'il n'existe pas d'oeuvres «marquantes» à cette époque, c'est en partie la faute aux interprètes, en partie aussi la faute aux critiques et aux historiens qui ont cherché dans la dramaturgie d'alors des valeurs qui lui étaient tout à fait étrangères!

<sup>10</sup> Rédigée en 1876, puis traduite en anglais par le Montréalais John Talon L'Espérance, l'oeuvre a été créée sur la scène de l'Académie de Musique de Montréal le 23 septembre 1881. Elle ne fut jamais reprise à notre connaissance.

<sup>11</sup> Dans son *Tableau de l'histoire de la littérature canadienne-française*, Camille Roy expédiait en deux pages laconiques l'évolution du théâtre local, qui, «de tous les genres littéraires, [...] est certainement celui qui éprouve le plus de difficultés.» (Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1907, page 70).

<sup>12</sup> Ces chiffres sont tirés de notre thèse de Ph. D. intitulée *L'activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914*, département d'Études françaises, Université de Montréal, 1987, 1026 pages.

<sup>13</sup> Voir, en particulier, *Les faux-brillants* de Félix-Gabriel Marchand.

Il est indéniable que le modèle dominant avant 1900 est le modèle français, du moins chez les dramaturges. Mais il faut immédiatement ajouter que le marché théâtral francophone et local de l'époque imposait des contraintes telles que les audaces apparentes d'un Victorien Sardou, d'un Alexandre Dumas fils, d'un Georges Feydeau (dans ses pièces les plus osées) ou d'un Eugène Scribe, n'y avaient ni place ni raison d'être. C'est pourtant ces auteurs, et quelques autres dont le succès parisien était connu ici, qui fixaient les normes critiques locales. Car le modèle critique était lui aussi importé. Mais alors que les créateurs, par la force des choses, adaptaient leurs productions aux contingences locales, les critiques, et surtout les historiens, appliquèrent, telles quelles, une grille d'analyse et des valeurs empruntées outre-Atlantique. Il n'y avait pas adéquation entre la réalité théâtrale et le discours critique ou de légitimation.

Cette réalité, rappelons-le, était celle d'un théâtre exclusivement amateur ou scolaire, dépouillé et répondant à des besoins très spécifiques que les auteurs locaux tentèrent honnêtement de satisfaire. On ne peut pas leur en tenir rigueur, mais on comprend bien, dans cette perspective, les tentatives individuelles de Fréchette et de David de percer ailleurs.

On s'est longtemps étonné que Fréchette, auteur d'oeuvres patriotiques, ait pu produire – ou plagier – *Véronica*<sup>14</sup>, une oeuvre d'inspiration et de facture si étrangères, voire si «exotiques». En fait, Fréchette et, dans une moindre mesure, David avaient tout simplement adapté leurs oeuvres à un marché extérieur et avaient agi de façon à se faire reconnaître par les critiques parisiens et new-yorkais. En cas de succès, ils auraient pu envisager une véritable carrière d'auteurs et tirer profit de toutes les possibilités qu'offrait le circuit professionnel. La démarche était sage, mais se révéla vaine.

Au-delà des ambitions individuelles, ces deux initiatives révèlent l'étroitesse d'un marché local voué à la stagnation. En excluant tout professionnalisme, chez les auteurs comme chez les interprètes, ce marché tuait dans l'oeuf tout ferment de re-

---

<sup>14</sup>. Voir note 9.

nouveau, interdisait les hardiesses, imposait l'économie des moyens. Marché de reproduction édulcorée pour consommateurs captifs, exempt de toute dimension symbolique, il ne pouvait pas satisfaire les aspirations, bien légitimes, d'un Fréchette avide de gloire et désireux de briller ailleurs que sur des petites scènes sous-équipées, mal éclairées et animées par des interprètes remplis de bonnes intentions, sans plus. Il ne pouvait surtout pas permettre le développement d'une riche tradition dramaturgique.

### **Le paradoxe du marché**

L'extraordinaire paradoxe qui caractérise toute cette période (1880-1900), c'est que les créateurs et producteurs locaux d'expression française sont emprisonnés dans un réseau artificiel et limité de diffusion (les collèges, les paroisses, les cercles des grandes sociétés mutuelles), alors que la population francophone de Montréal et de Québec fréquente massivement et assidûment les scènes anglaises des deux villes. Le paradoxe repose sur ce fait indéniable qu'il existe une instance de création relativement structurée et dynamique et qu'il existe également un important marché de consommation, mais qu'ils ne sont pas en rapport l'un avec l'autre.

Comme nous l'indiquions plus tôt, le théâtre anglophone, issu des États-Unis et de Broadway, était florissant au Québec comme dans tout le reste du continent. Le goût du théâtre s'y développa rapidement. Nous avons estimé, par exemple, que toutes proportions gardées, un Montréalais voyait en moyenne cinq fois plus de spectacles dramatiques en 1900 qu'en 1880<sup>15</sup>. L'engouement des Canadiens français – ceux des grandes agglomérations urbaines – pour le théâtre n'avait rien d'exceptionnel. C'était un phénomène lié à l'urbanisation et à l'industrialisation accélérées que subissait l'Occident à la fin du dix-neuvième siècle. Ce qui est exceptionnel cependant, c'est qu'aucun agent francophone local n'ait cherché à en tirer

---

<sup>15</sup>. Voir note 12.

parti dès 1852, date capitale dans l'histoire locale puisqu'elle correspond à l'inauguration du célèbre théâtre Royal de Montréal et marque le début de la main-mise américaine, en matière de théâtre, sur le Canada. Ainsi, le théâtre professionnel et commercial, celui qui fait les gloires et les fortunes, celui qui, subissant le jeu féroce de la concurrence, se renouvelle continuellement et explore toutes les voies de la création, ce théâtre-là était anglais ou américain – les spectateurs faisaient peu la distinction. L'autre théâtre, celui des cercles d'amis, des budgets restreints, des petits moyens, de la morale sage, c'était le théâtre français. En somme, dans l'esprit des consommateurs de l'époque, il y avait le vrai théâtre et les séances. La dichotomie dura. Les mentalités s'en imprégnèrent d'autant plus facilement que l'un, le français, était tout à fait mineur quantitativement parlant. Pour une soirée ou séance d'amateurs francophones montréalais, on dénombre, entre 1880 et 1898, cinquante représentations données par des professionnels anglophones.

### **Les artistes immigrants: une contribution inestimable**

Il y avait des agents de production et des créateurs francophones – auteurs, peintres scéniques, régisseurs, interprètes –, il y avait des critiques francophones, il y avait un vaste public francophone consommateur de productions professionnelles – donc données en anglais. Tout, en somme, était prêt pour les grands débuts du théâtre professionnel francophone au pays. Ces débuts, comme nous le savons, tardèrent. Ce ne fut pas faute de vouloir. Et c'est à tort qu'on parle encore de l'inertie des artisans d'alors, il serait plus juste de les accuser de mauvais jugement. Car, dès 1883, les tentatives d'émancipation professionnelle se multiplient. On en veut pour preuves la fondation de la Compagnie Franco-canadienne en 1883 avec Louis Labelle et Blanche de la Sablonnière<sup>16</sup>, l'ouverture du Conservatoire en 1889<sup>17</sup> ou la lamentable aventure du Théâtre

---

<sup>16</sup> De son vrai nom Angéline Lussier.

<sup>17</sup> Situé rue Bonsecours, juste au sud de Notre-Dame.

de l'Opéra français de 1893 à 1986<sup>18</sup>. Ces trois entreprises échouèrent. On ne saurait brièvement expliquer ces échecs historiques, mais on peut retenir des deux premières qu'elles se distinguaient peu du théâtre amateur dont les membres étaient issus. Le public francophone, poussé par la curiosité, assista aux premières productions puis, déçu, retourna à ses scènes habituelles. Quant à l'aventure du Théâtre de l'Opéra français, qui s'étendit sur trois saisons, elle reposait sur le pari que le théâtre lyrique était viable à Montréal. A l'époque, c'était faux.

Ces trois tentatives ont une caractéristique commune très révélatrice. Toutes, elles relèvent, à des degrés divers, de l'initiative d'artisans immigrés, français ou belges. Ce fait est à souligner puisque des artistes étrangers seront systématiquement liés à toutes les entreprises théâtrales ultérieures et contribueront à leur succès. C'est sûrement là l'une des retombées les plus remarquables des grandes tournées européennes du début des années '80.

Beaucoup d'artistes participant à ces tournées décidèrent de prolonger leur séjour en Amérique. A partir de 1890, ils affluèrent vers Montréal où le Parc Sohmer leur offrait une scène estivale lucrative. Désœuvrés à l'automne, ils avaient l'habitude de se replier vers New York et la Nouvelle-Orléans, jusqu'au jour où, à partir de 1890, certains tentèrent de passer l'hiver et de s'établir à Montréal puis à Québec. Entre 1896 et 1898, le nombre des artistes immigrants s'accrut considérablement. Nous en avons dénombré au-delà de soixante à Montréal seulement. Pour ces artistes et quelques comédiens amateurs ambitieux qui gravitaient autour d'eux, il n'y avait pas de salut hors du professionnalisme. En dépit des pressions de l'Eglise ou des difficultés des autorités politiques, ils multiplièrent les initiatives qui allaient mener au début du théâtre professionnel francophone local.

La conjoncture, à vrai dire, s'y prêtait bien. L'assimilation croissante des Canadiens français et leur exode massif vers les Etats-Unis mettaient la petite société en danger. Le clergé et

---

<sup>18</sup>. Situé au même emplacement, dans l'actuelle discothèque Metropolis.

les élites avaient convenu de réagir sur tous les fronts. Dans le domaine du théâtre, la toute-puissante et prestigieuse Société Saint-Jean Baptiste, d'accord avec l'archevêque de Montréal, avait érigé le Monument National et inauguré ses célèbres Soirées de famille en 1898 – sorte de séances d'amateurs chevronnés destinées au grand public pour «le détourner des scènes anglaises»<sup>19</sup> où il se laissait séduire par les valeurs yankees. Dans ce contexte de survie, on toléra les initiatives commerciales de quelques groupes d'artistes locaux, les jugeant finalement moins dommageables que l'influence américaine. De deux maux, on choisit le moindre. Ceci explique en partie l'étonnante fébrilité de cette fin de siècle.

Entre novembre 1898 et août 1900, pas moins de huit petits établissements commerciaux ouvrirent leurs portes au public francophone<sup>20</sup>. Mais tous durent cesser leurs activités à brève échéance. Le public ne répondit pas à l'appel.

### La quête du public

A partir de 1898, le paradoxe que nous évoquions plus tôt tendait à disparaître. Les créateurs et producteurs, attirés par le professionnalisme, tentaient de s'adresser au vaste public francophone habitué aux scènes anglaises de Montréal et de Québec. Pour attirer ce public et pour le conserver, les créateurs et producteurs francophones savaient qu'ils devaient lui proposer un produit supérieur à celui offert par les amateurs, mais, plus encore, ils devaient proposer un produit capable de soutenir la comparaison avec ce qui se faisait de mieux sur les scènes commerciales anglaises. Il leur fallait, en somme, concurrencer Broadway. Rien de moins! A cause de l'origine même des principaux instigateurs – européens – de l'époque, on s'empessa de reproduire ici les grands succès des boulevards parisiens, présumant sans autre analyse que, la francophilie canadienne aidant, ce qui plaisait aux Parisiens plairait

<sup>19</sup> Germain Beaulieu, «Les soirées de famille», *L'Annuaire théâtral*, (1908-1909): 60.

<sup>20</sup> Le Théâtre des Variétés, le Renaissance, l'El Dorado, le Théâtre National, le Delville et quelques cafés-concerts.

aux Canadiens français. C'est ainsi qu'on s'évertua à reproduire les spectacles parisiens en reprenant jusqu'à leur scénographie, ce dont, d'ailleurs, on se faisait une gloire. Cette évolution marqua les dramaturges locaux qui, envisageant soudainement la possibilité d'une expérience professionnelle, peut-être d'une carrière professionnelle, se mirent à produire des oeuvres plus françaises que nature. A titre d'exemples, citons *Le roman de Suzon* de Lucien Rad et Henri Miro, *Le pardon du gentilhomme* et *Querelle de voisins* d'Alfred Décarries, *Le faussaire* d'Ernest Gauthier et les premiers drames de Louis Guyon *Luigi l'empoisonneur*, *Le secret du rocher noir*. Au total, nous avons dénombré une quinzaine d'oeuvres dues à des auteurs locaux et jouées par des professionnels qui relèvent de cette esthétique de boulevard.

Nous indiquions plus tôt que toutes ces tentatives avaient échoué à très court terme. En fait, elles étaient vouées à l'échec.

## Le Théâtre National et Broadway

Ce public francophone, si vital à toute entreprise locale, avait été fort peu analysé par les nombreux animateurs de cette fin de siècle. Public populaire, peu scolarisé, il n'avait pourtant rien d'un public inexpérimenté. Au contraire, il avait acquis des goûts et des habitudes de théâtre au contact des compagnies et des artistes américains. Ce n'était pas un public neuf, mais un public d'habitues, formé à une esthétique précise, celle de Broadway. Tenter, dès lors, de le détourner de son théâtre en lui proposant un répertoire et une esthétique – français – qui lui étaient parfaitement étrangers, ne pouvait que conduire à un échec<sup>21</sup>. C'est Georges Gauvreau, le propriétaire du Théâtre National, qui semble, le premier, avoir compris cette réalité. Inauguré le 12 août 1900 par le Québécois Julien Daoust, le Théâtre National connut des débuts très difficiles. Après quelques semaines désastreuses d'activités,

---

<sup>21</sup> Cela est vrai d'un public populaire, non d'un public lettré ainsi que le démontre la carrière des Compagnons de Saint-Laurent.

Daoust et ses associés cédèrent leur entreprise à Georges Gauvreau, alors restaurateur et homme d'affaires bien connu à Montréal. Contrairement à l'usage, son premier geste fut de conserver la troupe de théâtre (ce qui, à l'époque, était très étonnant). Il étonna davantage quand il annonça l'engagement de Paul Cazeneuve, un artiste français faisant carrière aux Etats-Unis, à titre de directeur artistique de l'établissement. Jusqu'alors, on s'évertuait à recruter des artistes «ayant brillé à Paris».

Cazeneuve avait émigré aux Etats-Unis où il avait appris le métier de comédien auprès de grandes étoiles de la scène américaine. Formé à l'esthétique de Broadway et fort d'une expérience d'interprète à New York et en tournée, il reçut le mandat de remplir le Théâtre National, ce qu'il fit en moins d'un mois.

Le succès du Théâtre National, qui ne cessa pas de s'affirmer jusqu'en 1904, doit être attribué à Cazeneuve. Celui-ci, en effet, estima fort justement que pour arracher le public francophone à ses scènes préférées, il fallait lui offrir exactement le même type de spectacles, mais en français. Les concurrents de Cazeneuve se vantaient de recréer ici les grands spectacles de Paris, lui reproduisait ceux de New York, qui faisaient les délices des Montréalais de toute origine. Le public ne souffrit pas de dépaysement et apprécia qu'on lui parle dans sa langue. Il était conquis.

A quoi tenait cette esthétique? Au risque de simplifier, retenons qu'elle reposait sur les prouesses physiques et la beauté des vedettes du spectacle, sur les grands déploiements, sur les effets sensationnels, visuels et sonores, auxquels on sacrifiait volontiers la vraisemblance ou l'intégrité des textes. Il n'était pas rare que telle vedette supprime d'un texte un passage qui ne lui convenait pas ou en ajoute un qui lui permettait de démontrer la qualité de sa voix, sa force physique ou une quelconque habileté. Addition de scènes de duels pour des artistes experts en escrime, aux poings ou au pistolet, scènes de chevaux pour cavaliers accomplis, scènes de naufrage pour nageurs intrépides, etc. Il en résultait que le public savait très bien qu'en dépit du titre d'une oeuvre ou du nom de son au-

teur, la même pièce était très différente selon qu'elle était jouée par la troupe de James O'Neill ou celle de Lewis Morrison.

Cazeneuve joua la carte de Broadway sans remords. Qu'on rappelle, à titre d'exemple, sa mémorable performance dans *Le monde*<sup>22</sup> alors que, au mépris d'une «terrible tempête en pleine mer, [Cazeneuve] et quelques marins se battent sur le pont d'un navire qui sombre»<sup>23</sup>. Autre scène d'eau inoubliable, celle de *Monte Cristo*, d'après Jefferson, jeté «dans un sac au milieu des flots en furie et réapparaissant à la lueur des éclairs»<sup>24</sup>. Cazeneuve connaissait bien son métier et son public. Aux scènes de mer succédaient les scènes de combat, les ouragans, les incendies (comme dans *La taverne du diable*, dans la semaine du 16 septembre 1901). Les seuls effets qu'il n'avait pu reproduire étaient ceux nécessitant l'utilisation de tapis roulants pour les courses d'autos, de trains ou de chevaux. C'était dû aux seules limites de la scène.

Ainsi, Cazeneuve réussit-il à séduire un public formé à l'esthétique américaine en lui servant, en français, les plus grands succès de Broadway. L'ironie de la chose, c'est que, à cette époque, les grands triomphes de Broadway étaient des adaptations américaines de traductions anglaises (de Londres) des plus retentissants succès parisiens. La boucle était bouclée. Et Cazeneuve, ignorant l'original parisien, s'astreignait à en traduire en français les adaptations américaines. Tel était le cas de *Monte Cristo* de Dumas, *Camille* (ou *La dame aux camélias*), *Les trois mousquetaires*, *Le monde* (ou *Francillon*), *Don César de Bazan*, *Les pauvres de New York* (ou *Les pauvres de Paris*), *Les deux orphelines*, etc.

Bien entendu, le succès public n'entraîna pas le succès critique. Plus francophiles et moins fervents de «cet abominable art venu du sud» que leurs lecteurs, les critiques reprochèrent à Cazeneuve son mépris des textes et son obsession des effets tapageurs et frappants, souvent gratuits. L'accusation était fondée, mais il y avait pire. Pour concurrencer les troupes américaines de tournées qui se succédaient tous les lundis sur

<sup>22</sup> Il s'agit de la version montréalaise de *The World*, elle-même adaptée de *Francillon* de Dumas fils.

<sup>23</sup> *Le Monde illustré* (24 août 1901): 263.

<sup>24</sup> *La Presse*, 6 mai 1901: 12.

chacune des grandes scènes anglaises, Cazeneuve adopta le même rythme – hebdomadaire – de production. Ceci signifie que la petite troupe du Théâtre National (composée d'une vingtaine d'artistes) devait produire un nouveau spectacle toutes les semaines à raison de quarante à quarante-cinq semaines par année. Ce rythme avait des répercussions sur la qualité des spectacles. Non seulement étaient-ils souvent mal préparés techniquement, ils étaient inégalement interprétés. Dans ce qui, souvent, tournait au sauve-qui-peut hebdomadaire, les artistes tentaient de sauver leur réputation au mépris de la cohérence générale du spectacle et de leurs partenaires. Cela donna lieu à des scènes cocasses savoureusement racontées par Palmieri dans ses *Souvenirs*<sup>25</sup>. Mais, à long terme, cela risquait d'agacer un public qui avait d'autres choix. L'esthétique new-yorkaise n'était pas viable à moyen terme. Ce n'était que l'appât. Gauvreau et Cazeneuve le savaient.

## Les dramaturges et Broadway

Les premiers succès de Cazeneuve eurent un formidable impact sur l'écriture dramatique locale. Toute une nouvelle génération de dramaturges, séduits par la perspective d'être joués par des professionnels, se mirent à produire des oeuvres bien dans le style du Théâtre National. Notons, parmi ceux-là, Louis-Napoléon Sénécal, auteur adaptateur du célèbre *Signe de la Croix*, du *Roi de l'argent* ou de *Rome sous Néron*; Louis Guyon, créateur de *Denis le patriote*; Julien Jehin-Prume, auteur de *Vitrix* (sorte de *Ben Hur*) et de *Pour le drapeau* (inspiré de *Held by the Enemy*). Si aucune des ces oeuvres ne passa à l'histoire, certains de leurs auteurs connurent des carrières fort honorables. Louis Guyon, en particulier, ne tarda pas à traiter de sujets historiques locaux à la mode américaine. Cela lui valut quelques retentissants succès, dont *Jos Montferrand*<sup>26</sup>.

25. Palmieri. *Mes souvenirs de théâtre*. Montréal, Editions de l'Etoile, 1944, 116 pages.

26. *Jos Montferrand* a été créée au Théâtre National le 26 octobre 1903.

Julien Daoust, celui-là même qui avait fondé le Théâtre National, avait bien compris, lui aussi, que les petits théâtres locaux ne pouvaient, à long terme, soutenir la concurrence et le rythme des troupes de tournées, dont certaines reprenaient le même spectacle pour la millièame fois. Désireux de satisfaire les goûts de ses compatriotes pour les grands effets et les grands déploiements, il innova de deux façons. D'une part, à l'instar des producteurs américains, il brisa le rythme hebdomadaire en étendant ses productions sur quatre ou cinq semaines et en ne recrutant une troupe que pour une production donnée (qu'il comptait mener en tournée); d'autre part, il rechercha des thèmes originaux, entendons par là des thèmes rarement abordés par les troupes américaines avec le ton solennel qui convenait. Connaissant bien son public, il lui parla religion!

Le 10 mars 1902, il incarnait donc le Christ sur la vaste scène du Monument National, entouré d'une soixantaine d'artistes, d'une vingtaine d'animaux et d'innombrables accessoires dans des décors superbes de réalisme. «L'oeuvre, admirablement montée, n'est pas seulement interprétée avec art, elle est jouée avec piété, avec foi» soulignait, entre autres, le *Journal des théâtres*<sup>27</sup>. Cette pièce, *La Passion* de Germain Beaulieu, marqua les annales à plus d'un titre et sut attirer les foules (plus de 40 000 spectateurs en cinq semaines). Elle ouvrit surtout la voie à un autre mode de production, semblable au mode new-yorkais, et un genre, sinon nouveau, du moins renouvelé, le mélodrame religieux. Infailliblement, de 1902 à 1907, Julien Daoust créa sa nouvelle oeuvre religieuse sur la scène du Monument National au moment de Pâques avec un égal succès. Comme l'Archevêque avait, à contrecœur, interdit *la Passion* parce qu'on y représentait le personnage du Christ, Daoust écrivit, lui-même, une série de drames chrétiens plus émouvants les uns que les autres, plus édifiants aussi, à la gloire de Jésus-Christ, mais sans lui. Du *Triomphe de la Croix* à *Pour le Christ*, en passant par *Le Rédempteur* ou

<sup>27</sup>. Anonyme, *Le Journal des théâtres*, repris dans *Le théâtre d'hier et d'aujourd'hui*, Fonds Daoust, BNQ, M-1-002.

*Le défenseur de la foi*, Daoust sut tirer parti de la ferveur religieuse de son public qu'il exploita jusqu'à saturation.

Dans un marché hautement concurrentiel, comme celui de Montréal ou de Québec, l'apparition du drame religieux ne fait pas que marquer la naissance d'un nouveau genre, il témoigne d'une stratégie d'émergence parfaitement réussie: battre la concurrence sans être soi-même concurrençable. Il faut dire qu'à cet égard, Julien Daoust fit preuve, tout au long de sa carrière, d'un flair remarquable. Précurseur inépuisable, il incarna, mieux que quiconque, l'effervescence de ce théâtre québécois naissant pris entre deux feux: Paris et New York. Déjà en 1898, deux ans avant l'arrivée de Cazeneuve, il avait tenté une extravagante production «à l'américaine» de *Cyrano de Bergerac* sur la scène du Monument National, production qui tourna court. En 1907, il donna dans le ciné-théâtre avec *La fin du monde*<sup>28</sup>. Joué dans un décor fait d'écrans sur lesquels étaient projetées des scènes apocalyptiques, ce drame dû à Germain Beaulieu, célébrait la victoire décisive du bien sur le mal à la scène et à l'écran simultanément. Du jamais vu! Daoust fut aussi l'un des premiers à écrire des revues.

## Le règne de la revue

Les agents américains ne laissèrent pas leurs salles se vider sans réagir. Au contraire, ils firent tout pour retenir leur public canadien-français ou le reconquérir. Les scènes anglaises se multiplièrent et on eut droit, pendant quelques saisons, à une orgie de spectacles tout plus «Unbelievable» et «Astonishing» les uns que les autres, avec des distributions gigantesques et des effets ahurissants. Comme nous l'avons déjà souligné, il aurait été désastreux et difficile, pour les artisans francophones, de s'entêter à concurrencer les établissements anglais. Une fois le public détourné, il fallait le conserver. L'expérience de Daoust dans le drame religieux est une ré-

---

<sup>28</sup>. La pièce a été créée le 19 mai 1907.

ponse au jeu de la concurrence. Une seconde réside dans la revue<sup>29</sup>.

Née en France, dans les cafés-concerts, au cours de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, la revue est un genre hybride liant musique, chansons, danse, mime et théâtre, un peu comme les numéros de vaudeville américain. Il s'agissait, à l'origine, d'un spectacle comique reprenant de façon rétrospective et avec humour, les faits marquant de l'année achevée. Constituée d'une série de sketches disparates chantés, dansés, mimés et-ou dits, la revue trouvait un semblant d'unité dans le commentaire des deux meneurs de jeu, le compère et la comère, un peu comme on le voit encore dans les *Bye Bye* annuels de la télévision d'Etat. Rapidement, la revue abandonna son caractère rétrospectif d'actualité, mais elle conserva sa structure, son rythme et sa variété. Il n'est pas surprenant que l'afflux d'artistes français à la fin du dix-neuvième siècle permit de faire connaître ce genre nouveau, promis ici à un brillant avenir. Pour les raisons que nous évoquions plus tôt (un goût américain trop ancré), les premières revues ne connurent que des succès d'estime.

*L'Oncle du Klondyke*, qu'Alfred Durantel proposa au public amusé de l'El Dorado en avril 1899, eut tout de même droit à deux semaines supplémentaires, ce qui n'était pas négligeable pour un spectacle d'un genre inédit. Son caractère forcément local frappa les imaginations. Au lieu d'entendre parler constamment d'un vicomte millionnaire ou d'un baron décafé, nous sommes en présence de Téléphore Bilodeau, un dur à cuire «qu'a du poil aux pattes», de la gaieté au cœur et du courage au ventre. Au lieu de parcourir les grands boulevards parisiens, il est question de la Côte Saint-Lambert ou de la Place Jacques-Cartier, au lieu d'entendre citer Brébant, ou Bignon, ou le Café des Variétés de Paris, on entend parler de Jos Riendeau, et cela sonne bien à nos oreilles attentives<sup>30</sup>.

<sup>29</sup>. Voir notre article intitulé «Les véritables débuts de la revue», *L'Annuaire théâtral*, 3 (automne 1987): 39-70.

<sup>30</sup>. Silvio, «Chronique de la Quinzaine», *Le Passe-Temps* (1<sup>er</sup> avril 1899): 66. L'El Dorado, où a eu lieu cette première, était situé dans l'immeuble qui abrite aujourd'hui les Fofounes électriques, rue Sainte-Catherine est.

La revue tarda à s'imposer. Sans sombrer dans l'oubli, elle connut une longue éclipse due, en bonne partie, à la mauvaise réputation des théâtres de variétés anglais auxquels on l'avait associée. L'interdiction historique de ces établissements mal fréquentés, plus tavernes que salles de spectacles, entraîna la fermeture des cafés-concerts français qui, pourtant, n'avaient rien de commun avec ceux-là, hormis le nom<sup>31</sup>.

Délaissée pendant quelques années, la revue réapparut avec éclat, et pour de bon cette fois, en 1907 sur la scène du Théâtre National.

Paul Cazeneuve avait quitté la direction du Théâtre National pour remplir un engagement à Québec. Après ce contrat et quelques expériences dans d'autres théâtres, il reprit la direction de l'établissement de la rue Sainte-Catherine dont l'étoile, depuis trois ans, n'avait pas cessé de pâlir. La mode de Broadway était surannée. Il fallait d'urgence trouver autre chose. Aussi intuitif et entreprenant que Julien Daoust, Cazeneuve misa sur la revue, mais une revue renouvelée, avec de grands déploiements et des personnages qui faisaient très couleur locale. La première de ces grandes revues, qui marque en même temps les débuts du grand règne de la revue québécoise, s'intitule *Ohé! Ohé! Française!* Fruit de la collaboration étroite d'un chroniqueur montréalais à la verve caustique, Ernest Tremblay, du premier comique (français) du Théâtre National, Gaston Dumestre, et d'un chansonnier, français lui aussi, de passage à Montréal, Léon May, *Ohé! Ohé! Française!* fracassa tous les records d'assistance. Elle attira cinquante mille spectateurs et eut droit à trois semaines de prolongation.

*Ohé! Ohé! Française!* ne faisait pas qu'inaugurer une tradition, elle imposait les normes du genre, en fixait les limites. C'est dans cette oeuvre qu'apparut le père Ladébauche, adaptation théâtrale du héros populaire de la bande dessinée hebdomadaire de *La Presse*<sup>32</sup>. Personnage coloré au franc parler, c'était un peu le Polichinelle de la revue moderne qui, sous des

31. L'interdiction date du 27 mai 1901.

32. Le père Ladébauche est le personnage caricatural d'Aldéric Bourgeois.

noms divers, allait avoir sa place dans toutes les revues subséquentes. En pur canayen, avec l'accent du terroir, il a dit un peu brutalement des choses très justes. Comme l'auteur y avait mêlé beaucoup de mots d'esprit, plusieurs mots sont fortement salés et d'autres plutôt raides<sup>33</sup>.

Conçue, comme il se doit, en une succession vive et ininterrompue des numéros les plus divers, *Ohé! Ohé! Française!* promenait, pendant plus de deux heures, ses spectateurs ravis dans les endroits les plus connus de Montréal: la Place d'Armes, l'intersection Sainte-Catherine et Saint-Laurent (dont la réputation n'a pas changé), la salle du Conseil municipal, le Parc Lafontaine, le Parc Dominion, etc.

Le motif de cette revue était assez facile. Qu'on en juge! Pendant sa cuite, Jean, le vadrouilleur, s'endort sur la Place d'Armes et rêve que Maisonneuve descend de sa statue pour visiter sa ville. Le public vit le rêve, et la chute du rideau se fait sur le réveil du pochard qui cherche à se rappeler le rêve qu'il a fait<sup>34</sup>.

L'oeuvre réservait quelques surprises: la rencontre de Maisonneuve et de Champlain avec combats de lutte, «défilé des Anciens», «parade du 65<sup>e</sup> régiment», défilé des «p'tits chars» et des «lumineuses», à l'appui. Au total, douze parades successives meublaient le seul second acte de ce spectacle «irrésistible, féérique, délirant» au cours duquel on eut droit à quelques retentissantes satires de *Véronica* (de Fréchette) ou *Le wawaron amoureux*, de *Félix Poutré* (également de Fréchette), de *Cyrano de Bergerac*, etc.

Après *Ohé! Ohé! Française!*, Dumestre et Tremblay (sans May) récidivèrent avec *A E Ou U Hein!* (en janvier 1910), puis il y eut *Faut pas s'laisser emplir* (en janvier 1911), *Montréal en salade* (en mars 1911). Le succès du genre fut tel qu'entre 1912 et 1929, il arriva souvent que cinq ou six scènes professionnelles francophones présentent des revues simultanément. La revue devint le genre incontournable vers lequel s'orientaient tous les dramaturges, sans exception, de Julien Daoust

<sup>33</sup>. Anonyme, *La Patrie*, 19 janvier 1909: 3.

<sup>34</sup>. Anonyme, «Ohé! Ohé! Française!», *La Presse*, 12 janvier 1909: 10.

à Pierre Christe, de Paul Gury (pseudonyme Loïc le Gouria-dec) à Fred Barry, de Jean Grimaldi à Léon Petitjean<sup>35</sup> et Gratien Gélinas. Son succès populaire dura et, ainsi que le rappelle Chantal Hébert dans son plus récent ouvrage sur le burlesque québécois<sup>36</sup>, cette période d'or du burlesque et de la revue ne prit fin qu'avec l'avènement de la télévision.

## Epilogue

Dans la perspective qui est la nôtre, l'apparition et le succès de la revue, de même que ceux du mélodrame religieux, qui sont québécois dans leur essence, offrent l'exemple le plus édifiant d'une stratégie d'émergence réussie. Produits uniques, en dépit de leurs origines, la revue et le mélodrame religieux québécois ont été, à une époque donnée, le meilleur moyen de concurrencer à la fois les Américains et les Français. En ce sens, ils ont largement contribué au développement d'une esthétique et d'une dramaturgie locales authentiques et durables.

Malheureusement pour l'Histoire, ces deux genres autochtones n'ont jamais, sauf peut-être à leurs débuts, soulevé l'enthousiasme des critiques. Nous ne reprendrons pas ici le vieux débat sur le rôle du critique et de l'historien, mais il est indéniable que les instances locales de consécration et de légitimation (critiques, historiens, enseignants, etc.) ont longtemps ignoré ces genres populaires auxquels ils préférèrent la modernité – toute parisienne – des Compagnons de Saint-Laurent.

Si les dramaturges ont tardé à se libérer de modèles étrangers, si les critiques ont souvent pêché par excès de francophilie, les historiens et, *a fortiori*, les universitaires (de la littérature) ont terriblement tardé à reconnaître ces genres historiquement majeurs et les artistes exceptionnels qui les in-

---

<sup>35</sup> Léon Petitjean est co-auteur, avec Henri Nollin, du célèbre mélodrame *Aurore l'enfant martyr*.

<sup>36</sup> Chantal Hébert. *Le burlesque québécois et américain*. Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, 331 pages.

terprétaient<sup>37</sup>, sous prétexte qu'ils manquaient de sources et de témoignages ou parce qu'il s'agissait d'un théâtre populaire, non écrit. Vaines excuses! Il fut une époque où tout le monde, au Québec, riait avec *Ladébauche* et pleurait *Pour le Christ*. Autant que devant *Tit-Coq* et *les Belles-soeurs*, cela est à retenir.

---

<sup>37</sup>. Qu'on se rappelle la prestance émouvante d'un Jean-Paul Kingsley, l'intensité d'une Antoinette Giroux ou la chaleur d'une Juliette Béliveau.