

BEAUCAGE, Christian, *Le théâtre à Québec au début du XX^e siècle : une épopée flamboyante!* (Québec, Nuit blanche éditeur, 1996), 319 p.

Mireille Barrière

Volume 53, Number 1, Summer 1999

Médecine, santé et sociétés

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/005321ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/005321ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Institut d'histoire de l'Amérique française

ISSN

0035-2357 (print)

1492-1383 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Barrière, M. (1999). Review of [BEAUCAGE, Christian, *Le théâtre à Québec au début du XX^e siècle : une épopée flamboyante!* (Québec, Nuit blanche éditeur, 1996), 319 p.] *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 53(1), 123–126.
<https://doi.org/10.7202/005321ar>

COMPTES RENDUS

BEAUCAGE, Christian, *Le théâtre à Québec au début du XX^e siècle : une épopée flamboyante!* (Québec, Nuit blanche éditeur, 1996), 319 p.

L'histoire du théâtre au Québec constitue encore un vaste chantier qui n'attend que des ouvriers. Les travaux de Jean-Marc Larrue, entre autres, sur l'activité théâtrale montréalaise entre 1880 et 1914 ont fait école. Christian Beaucage s'est visiblement inspiré de ce précédent et, à partir du dépouillement exhaustif de la presse, retrace l'histoire fascinante du théâtre à Québec sur deux décennies. Le livre reprend l'essentiel de la thèse de doctorat qu'il a soutenue à l'Université Laval en 1993. Deux événements délimitent sa périodisation : l'incendie de l'Académie de musique en 1900 et celui de la salle Jacques-Cartier près de onze ans plus tard. S'il a recensé tous les spectacles présentés pendant cette période, il scrute surtout le théâtre francophone à la Basse-Ville. Je me demande même si le titre du volume n'aurait pas dû le spécifier, car la mise en perspective par rapport au théâtre anglophone ne va pas trop loin. Quatre paramètres sous-tendent son enquête : l'espace théâtral, la vie et l'organisation des troupes, le répertoire et l'impact des spectacles sur la population de langue française.

Le recensement donne des résultats fort intéressants. En effet, l'auteur a dénombré pas moins de 3610 représentations de tout genre : drames, comédies, vaudevilles, revues, opéras, opérettes et comédies musicales. Or, quoique la ville et sa région immédiate n'abritent plus que 12% d'anglophones en 1911, les spectacles présentés en langue anglaise accaparent quand même 43,5% des représentations inventoriées. Bien plus, le calendrier des événements publié en annexe montre que, non seulement les circuits américains inscrivent encore la Vieille Capitale à leur itinéraire, mais que certaines productions sont occasionnellement rodées à Québec avant de prendre l'affiche dans la métropole. Le fardeau de toutes ces manifestations a-t-il pu reposer uniquement sur les épaules d'une dizaine de milliers de citoyens qui, de plus, ne fréquentaient pas tous le théâtre? Beaucage évoque le phénomène ici et là, mais sans bien exposer les genres et les raisons qui faisaient courir les francophones aux spectacles de l'autre « solitude ».

Tout comme Montréal avec l'Est et l'Ouest, Québec possède une frontière naturelle entre la Haute et la Basse-Ville. C'est dans la seconde que le théâtre de langue française se concentre. Chacune possède son lieu principal de manifestations : l'Auditorium au square d'Youville et la salle Jacques-Cartier, théâtre municipal situé dans le quartier ouvrier de Saint-Roch. En plus des photos, j'aurais aimé trouver un plan, pour mieux localiser toutes les salles par rapport aux fonctions résidentielles, commerciales, industrielles et administratives de la ville et, par conséquent, par rapport à la clientèle convoitée.

Sur le plan professionnel, un fait se dégage clairement de cet historique : Montréal devient à son tour un centre de production et, à l'instar des Américains, ses troupes établissent leur propre circuit de tournées. Le développement quasi anarchique des troupes de langue française dans la métropole suscite une concurrence féroce qui les force à percer de nouveaux marchés, comme le montre bien l'étude de Beaucage. Le réseau théâtral montréalais rejoint, en effet, la plupart des villes moyennes qui prolongent la métropole ou la capitale. Bien des municipalités des Basses-Laurentides comme du Bas-du-Fleuve s'ouvrent désormais au spectacle professionnel. L'effectif de ces troupes est fortement montréalais; un seul Québécois, Arthur Tremblay, parviendra à s'y insérer. Mais l'hégémonie de la métropole contribuera progressivement à l'éveil de carrières locales. L'auteur examine ensuite le répertoire et les formes de spectacle. Il constate que le mélodrame, les variétés, la revue et le drame religieux ont été les genres les plus populaires à Québec. Pour lui, le cinéma ne menace pas encore le théâtre, mais l'insertion de projections à l'intérieur des programmes de variétés indique déjà le glissement progressif du répertoire vers des genres plus populaires : le merveilleux des « vues animées » et l'étonnante actualité des revues menaçaient de plus en plus le drame « à clou ». Les directeurs de théâtre puisent encore largement aux sources françaises; mais Beaucage souligne l'apparition d'une petite dramaturgie locale et la québéçisation rapide de la revue. Pour ce qui concerne la scénographie, l'étude confirme qu'à Québec comme à Montréal, le génie des entrepreneurs locaux consiste à consacrer plus d'importance aux matérialisations scéniques qui attireraient tant les Canadiens français vers les productions anglo-américaines. Comme l'écrivait Denis Carrier à propos de Paul Cazeneuve, le théâtre québécois sortait ainsi de sa torpeur en faisant éclater son aspect spectaculaire.

Pour flamboyante qu'elle soit, l'époque enregistre pourtant des échecs, comme des fermetures de théâtres ou des interruptions brusques de saison, mais Beaucage n'en expose pas clairement les causes. En l'absence de données comptables sur la fréquentation réelle des salles, il pouvait utiliser des indicateurs, tels le nombre de spectacles par tranche de 5000 ou de 10 000 habitants, ou encore le nombre de fauteuils disponibles par rapport à la population. L'offre dépassait-elle la demande? D'autre part, si une dose de nationalisme anime cette reconquête canadienne-française de la scène, il me semble un peu fort de parler du « messianisme » des artistes ou de qualifier Julien Daoust de « missionnaire » (p. 178-179). À mon avis, l'amour du métier et le *primum vivere* ont dynamisé davantage les artistes, motifs aussi légitimes que le prosélytisme. De plus, point n'était besoin de posséder les techniques modernes du marketing pour percevoir qu'un secteur urbain en plein croissance offrait théoriquement des gages de succès à un théâtre populaire.

Sur le plan social, le fait que l'activité théâtrale francophone se concentre dans un quartier largement ouvrier en fait-elle un loisir prolétarien, et même un besoin de « masses », comme le prétend Beaucage? J'en doute un peu. En effet, dans son étude consacrée à la condition ouvrière à Québec, Paul Larocque brossait un portrait plutôt sombre de la population ouvrière de la capitale entre 1896 et 1914 : budget familial limité, chômage courant, incertitude du lendemain, absence de sécurité sociale et aliénation du salarié soumis à de longues heures de travail. Il semble que ce soit plu-

tôt dans l'alcool que le travailleur ait trouvé le Léthé de sa misère, et dans le syndicalisme en émergence qu'il ait voulu améliorer sa condition. Bien sûr, les ouvriers spécialisés, plus fréquemment syndiqués, donc mieux protégés et mieux rémunérés que les journaliers par exemple, pouvaient se permettre du théâtre à 5 ou à 10 cents de temps à autre, mais à quelle fréquence, surtout s'ils souhaitaient sortir en famille? Dommage que l'auteur n'ait pas consulté les entretiens de Cécile Huot avec le musicien Omer Létourneau, enfant de Saint-Sauveur, dont le témoignage nous en apprend un peu plus long sur les conditions de vie de ce milieu. De plus, le livre demeure muet sur l'observance du dimanche, prescrite par les lois et les règlements : les théâtres de Québec les ont-ils enfreints pour récupérer le seul jour de congé hebdomadaire du travailleur? Enfin, Beaucage parle très peu des autres groupes sociaux qui habitaient ce Québec-Est, constitué des quartiers Saint-Roch, Jacques-Cartier, Saint-Sauveur et Saint-Vallier. Nous ignorons à peu près tout du poids de la petite classe moyenne qu'engendrent la révolution industrielle, l'urbanisation massive et la croissance du secteur tertiaire à la fin du XIX^e siècle. Des travaux européens et américains ont établi que l'accès de la petite classe moyenne au théâtre constitue l'une des grandes victoires sociales de l'époque. Nul doute que la salle Jacques-Cartier, pour ne nommer qu'elle, a profité de la présence de ces petits cols blancs que sont les commis de magasin, les caissiers de banque, les teneurs de livres et autres. Et qu'en est-il des petits notables de quartier (notaires, médecins, avocats, marchands), tous ces gens en somme à qui des revenus plus stables ouvraient le théâtre?

Une telle fresque ne peut pas tout couvrir et l'historien demeure libre de ses choix. Ainsi Beaucage ne tient pas compte du théâtre lyrique qui, en ce qui concerne l'opérette du moins, a constitué la principale forme de théâtre proposée aux Canadiens français, au moins jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Je puis affirmer sans crainte de me tromper que les visites au Québec des grandes vedettes de l'opérette parisienne entre 1868 et 1887 ont produit un effet aussi stimulant que les tournées de Réjane et de la divine Sarah. En effet, ce n'est pas par hasard si les deux premières tentatives sérieuses en vue d'établir une scène professionnelle à Montréal et à Québec aient été des compagnies lyrico-dramatiques : l'Opéra français de Montréal (1893-1896) et l'Opéra français de Québec (1894-1895).

Dans un autre ordre d'idées, le lecteur moyen aurait apprécié quelques définitions de termes comme gérant, locataire, chef de troupe, régisseur, etc., afin de démêler les fonctions des uns par rapport aux autres. De plus, la bibliographie ne mentionne aucune source américaine qu'on ne peut écarter pourtant, vu la satellisation encore importante de la scène québécoise à celle du voisin. En ce qui concerne la censure ecclésiastique, l'auteur ne semble pas avoir consulté l'étude de Jean Laflamme et de Rémi Tourangeau; le recours aux archives de l'archevêché serait également souhaitable dans une recherche ultérieure.

Malheureusement, de très nombreuses coquilles viennent ternir quelque peu ce bel ouvrage. Ainsi, la ville de Padoue perd souvent son « e » final (p. 90, 203 et 311). Il faut écrire Henri Meilhac et non Mailhac, et le dramaturge de Croisset se prénomme Francis et non François (p. 83, note 4). Mais c'est dans le réper-

toire lyrique qu'elles abondent. Par exemple, l'opéra *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni est mal orthographié trois fois sur cinq. À la page 222, *La bohème* de Giacomo Puccini devient *La bobine*! Par méconnaissance du domaine, j'imagine, Beaucage s'est trop fié aux journaux de l'époque dont les protes en laissaient passer généreusement.

Il demeure que ce vaste panorama met à jour un fonds très riche et engagera d'autres chercheurs à se mettre au travail. Comme l'écrit si bien Chantal Hébert en page 4 de la couverture, cette étude ouvre de nombreuses perspectives de recherche, ce qui n'est pas un mince mérite.

Chercheure autonome
Sainte-Foy

MIREILLE BARRIÈRE