

Jeanne Maubourg (1875-1953) **L'apprentissage de la modernité théâtrale**

Lucie Robert

Number 124 (3), 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24086ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robert, L. (2007). Jeanne Maubourg (1875-1953) : l'apprentissage de la modernité théâtrale. *Jeu*, (124), 173–182.

Jeanne Maubourg (1875-1953)

L'apprentissage de la modernité théâtrale

À Montréal, au centre d'un quadrilatère bordé, sur l'axe est-ouest, par les boulevards Langelier et Lacordaire, sur l'axe nord-sud, par les rues Beaubien et Rosemont, se trouve l'avenue Maubourg. La toponymie du quartier rend hommage à quelques musiciens montréalais qui se sont illustrés entre la fin du XIX^e siècle et la Deuxième Guerre mondiale. Parmi eux se trouvent trois femmes : Albani (Emma Lajeunesse), Rosita Del Vecchio et Jeanne Maubourg. Celle-ci est plus jeune que ses compagnes ; elle est moins flamboyante qu'Albani, mais moins discrète que Del Vecchio. En 1965, au moment où la Ville donne son nom à cette petite avenue longue de deux ou trois cents mètres, qui croise les rues Ernest-Lavigne et Henri-Miro, tout près des rues Guillaume-Couture et Rodolphe-Mathieu, Maubourg n'est décédée que depuis douze ans. Sans doute est-ce à la mémoire encore vive de son public et de ses élèves qu'elle doit d'avoir été ainsi immortalisée.

Les notes biographiques qui paraissent dans les dictionnaires et les encyclopédies¹ sont fidèles à celles de la Ville de Montréal. Celles-ci sont tout aussi fidèles aux notices nécrologiques qui paraissent dans les journaux en mai 1953, elles-mêmes conformes aux souvenirs que Maubourg avait livrés dans quelques entrevues aux journaux. L'information de source européenne ne se distingue guère, comme si le baptême de l'avenue Maubourg avait révélé aux Belges l'importance de celle qui n'aurait été autrement pour eux qu'une actrice lyrique de qualité, mais sans éclat particulier. On lit ainsi, à répétition, les mêmes renseignements. Elle est née à Namur (Belgique), le 10 novembre 1875, fille d'un chef d'orchestre (Alexis Maubourg) et d'une cantatrice (Anna Nottet). Elle étudie à Nancy, Alger et Paris, avant de faire ses débuts au Théâtre des Galeries de Bruxelles. Sa carrière se déploie par la suite au Théâtre de la Monnaie, au Covent Garden, au Metropolitan Opera, puis au Chicago Grand Opera. Installée à Montréal en 1916, elle y épouse le musicien et chef d'orchestre français Albert Roberval. Active à la Société d'art lyrique, à la Société canadienne d'opérette, puis aux Variétés Lyriques, elle se distingue aussi comme professeure de chant et d'art dramatique au Conservatoire national de musique (Université McGill), avant d'ouvrir son propre studio, le Studio Maubourg-Roberval, puis le Studio Quinze avec Gérard Vlemink.

1. Voir notamment, en ligne, l'Encyclopédie canadienne, l'Encyclopédie canadienne de la musique, Wikipedia, Angelfire, HistoricOpera, OperaSage, Operissimo, ResMusica. Sur papier, voir Maryse Darsigny [dir.], *Ces femmes qui ont bâti Montréal*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 1994.

Parmi ses élèves, nombreux et reconnaissants, se trouvent des chanteurs (Sarah Fischer, Cédia Brault, Caro Lamoureux, Pierrette Alarie, Rolande Desormeaux et Monique Leyrac) et des acteurs (Lucie Mitchell, Paul Berval, Guy et Estelle Mauffette, Camille Ducharme et Juliette Huot). D'une notice à l'autre, quelqu'un corrige une date ou ajoute un renseignement.

Un article de dictionnaire ne nous permet pas vraiment de comprendre comment il se fait que Jeanne Maubourg se retrouve parmi les grands noms de la musique québécoise. Car, que vient faire dans ce panthéon une cantatrice de si petite renommée ? À cette question, l'histoire de la musique ne sait que répondre, tant la recherche et l'analyse restent à faire. Quant à l'histoire du théâtre, elle remarque à peine ce nom relégué aux petits caractères des affiches et au dernier paragraphe de la critique. Et pourtant ! Jeanne Maubourg a mené plusieurs carrières : elle fut cantatrice, actrice et professeure. D'une part, elle chante dans de grandes troupes, bien que dans des rôles secondaires, d'autre part, elle dirige des groupes d'amateurs peu connus. Avec celui d'Yvonne Audet et le Conservatoire Lassalle, son Studio sera parmi les plus influents de la première moitié du XX^e siècle. Et elle est la première femme à avoir exercé le métier de metteur en scène au Québec, et la seule que les journalistes interviewent volontiers pour discuter de l'état du théâtre à Montréal.

De Bruxelles à Montréal

Il nous manque une information fiable sur les années de formation de Jeanne Maubourg et nous n'avons, pour en rendre compte, que son témoignage :

J'étais née pour le théâtre, ayant, à l'âge de 5 ans, débuté à Alger, où mon père était chef d'orchestre municipal, dans le rôle de Jack de *Rip*, où les critiques de la ville m'avaient reconnu « une jolie petite voix et un naturel en scène qui promettait ». Mon grand début, je l'ai fait au pied levé. Il manquait une artiste à la Monnaie et j'ai dû chanter Mercedes de *Carmen*. J'en connaissais le rôle musicalement, l'ayant appris pour m'amuser chez moi, mais je n'avais aucune notion de mise en scène, n'ayant jamais passé par le Conservatoire et n'ayant aucun diplôme scénique. J'étais un peu craintive, « quoique débutante » et mon père me dit : « Quand tu trouveras un petit espace libre, tu t'y glisseras. Tâche de ne gêner personne et ne t'en fais pas, je réponds de toi. » Puis, à 18 ans, j'ai débuté pour de bon à Bruxelles, au Théâtre de la Monnaie².

Elle aurait suivi les leçons de madame Labarra à Bruxelles, et elle prétend aussi avoir étudié avec Vincent d'Indy et Maurice de Féraudy à Paris, mais ce type de formation ne peut être que plus tardif³. Quant à ses débuts au Théâtre de la Monnaie – elle omet ici l'épisode des Galeries –, ils ont plutôt eu lieu en 1897 ou en 1898. Elle y reste jusqu'en 1907, soit dix saisons, la plupart sous la direction du compositeur et chef d'orchestre wallon Sylvain Dupuis. Comme chef d'orchestre, celui-ci s'était fait une spécialité du répertoire postromantique (de Brahms à Wagner) et des « contemporains » du moment : Chausson, d'Indy, Debussy,

2. *La Presse*, 23 avril 1929, p. 8.

3. La Scuola Cantorum de Vincent d'Indy ouvre ses portes en 1896. Il est possible qu'elle ait pu suivre ses cours à partir de 1894, mais nous ne pouvons l'affirmer. De même pour Féraudy qui débute son enseignement au Conservatoire de Paris dans les mêmes années.

Dukas, Glazounov, Mahler, Richard Strauss. À la Monnaie, il accorde une attention particulière à l'art lyrique français, créant notamment *le Roi Arthur* d'Ernest Chausson. Il monte Bizet (*Carmen*), Charpentier (*Louise*), Delibes (*Lakmé*), Gluck (*Armide*), Gounod (*Faust* et *Roméo et Juliette*), Massenet (*Cendrillon*, *Manon* et *Grisélédis*) et Offenbach (*les Contes d'Hoffmann*). Quand il met en scène des opéras italiens et allemands (Puccini, Verdi, Mozart et Wagner), c'est le plus souvent en traduction française⁴. Maubourg, qui est de toutes ces productions, raconte : « [Massenet] me confia le Prince Charmant de *Cendrillon*, la Fiamina de sa *Grisélédis* ; je fus le Chérubin de l'ouvrage de ce nom⁵. » Elle ajoute : « J'ai chanté, aussi, Stefano dans *Roméo et Juliette*, Siebel dans *Faust*, le page des *Huguenots*. J'étais très grande, mince. Les travestis m'allaient à ravir⁶. » Ces rôles vont l'accompagner dans la suite de sa carrière. De l'absence de formation académique et de cette expérience particulière à la Monnaie lui reste un handicap : la méconnaissance des langues étrangères et de leurs grands rôles lyriques. En revanche, la critique sera unanime à reconnaître la rigueur de sa formation musicale, malgré une voix plus riche que puissante⁷, ainsi que la qualité de sa diction et celle de son jeu dramatique, mis en valeur par les rôles de composition. Autant de qualités qui, ajoutées à sa spécialisation dans le répertoire français, lui valent d'être embauchée au Royal Opera House de Londres où elle débute en mai 1900 dans le rôle de Siebel, puis au Metropolitan Opera de New York, où elle débute en 1909, dans le rôle éponyme de *la Fille de Madame Angot* de Charles Lecocq.

Au Covent Garden, les saisons vont de mai à juillet, et c'est donc en contrepoint qu'elle poursuit sa carrière, à Bruxelles l'hiver et à Londres l'été, pendant quelques années. Le théâtre est sous la direction d'André Messager qui dirige également l'Opéra-Comique de Paris, assisté, à la direction de l'orchestre, par Luigi Mancinelli, Maurice Grau et Cleofonte Campanini. Maubourg y croise Nellie Melba, M^{lle} Calvé, Mary Garden, Antonio Scotti et Enrico Caruso. Elle les retrouve à New York où elle chante, en outre, avec Geraldine Farrar, Louise Homer, Albert Reiss, Léon Rothier et Anna Case. On la voit donner aussi quelques récitals, dans les salons mondains ou les grands hôtels. Elle suit les tournées du MET à Philadelphie, Chicago, Indianapolis, Louisville, Cleveland, Cincinnati, Atlanta et même Paris. En avril 1911, elle découvre Montréal une première fois et y reprend le rôle de Siebel sous la direction de Arturo Toscanini. Le 25 avril 1914, elle donne sa dernière prestation au MET dans *la Traviata*. En cinq saisons, elle aura pris part à 212 représentations.

Suivent alors quelques années mouvementées. Maubourg, qui vient d'obtenir la sépa-

4. Source : les archives numériques du Théâtre de la Monnaie (<carmen.lamonnaie.be>). Dupuis s'est fait une grande réputation de ces traductions qu'il confie à des écrivains et poètes reconnus.

5. Paul Roussel, « Rencontre avec une grande dame », *Amérique française*, nouvelle série, vol. 1, n° 3, 1949, p. 73.

6. *Ibid.*, p. 72.

7. Le 15 mai 1900, le *Times* de Londres la décrit ainsi : « Well-trained voice [...] of distinctly sympathetic quality. » (p. 9) En novembre 1910, le critique du *Globe* de New York, écrit : « Miss Maubourg as *Phenice* made up in diction and atmosphere for what she lacked in voice. » Article cité sans référence dans les archives numériques du Metropolitan Opera (<www.metoperafamily.org>).

ration, prononcée par un juge new-yorkais, de son mari, Claude Bede⁸, ne rentre pas en Europe. Après toutes ces saisons à Londres et à New York, elle a encore besoin d'un interprète pour témoigner devant le juge, et elle expliquera plus tard avoir choisi Montréal parce qu'il s'agissait d'une ville « où l'on parle enfin français⁹ ». Entre-temps, encore à New York, elle continue de donner des cours de chant et accepte le rôle de la Baronne de Villiers dans *le Domino noir*, comédie musicale de Charles Cuveillier jouée sur Broadway. À l'automne 1915, elle est à Chicago avec la Chicago Grand Opera Company. Elle rejoint le chef d'orchestre Cleofonte Campanini, déjà croisé à Londres, et Henri Dufranne, avec qui elle avait fait ses débuts aux Galeries, et travaille aussi avec Louis Hasselmans et Marcel Charlier. Ce qu'il faut noter, pour l'instant, est que le répertoire de Maubourg reste centré sur l'art lyrique français. Il tend vers les genres légers (opérette et opéra-comique) plutôt que vers le grand opéra, dont elle n'a pas la voix. La distinction compte, car elle inverse la relation entre la musique et l'art dramatique : dans les genres plus légers, le jeu de l'acteur-chanteur et la mise en scène deviennent des éléments déterminants. Ils formeront les deux axes de la carrière artistique de Maubourg à Montréal.

Sur les scènes montréalaises

En mars 1916, Armand Robi l'embauche au Théâtre Canadien-français, pendant une semaine, pour chanter *Gillette de Narbonne*. La saison d'opérette s'étire à un mois, puis Robi annonce avoir « fait les plus gros sacrifices¹⁰ », pour la faire revenir jouer *Véronique* de Messager. Le critique de *La Presse* écrit alors : « La voix est magnifique, chaleureuse, bien timbrée, souple et émouvante, et le jeu de l'artiste se distingue par une profonde sincérité¹¹. » Il ajoute, bonne pâte mais un peu étonné, que « M^{me} Maubourg est une consciencieuse ». Ce jugement, qui *s'étonne* du travail de l'actrice, ne se démentira jamais et Maubourg expliquera devoir cette discipline à ses chefs, notamment à Toscanini : « Il nous faisait travailler comme des forçats¹². » Le 5 mai, elle crée le rôle-titre de *la Petite Milliardaire*, opérette de Henri Miro et Armand Robi. Celui-ci la réengage à l'automne et conçoit la saison autour de sa présence et de celle d'Albert Roberval, récemment arrivé de l'Opéra de Marseille.

La saison 1916-1917 n'est toutefois qu'un hors-d'œuvre. Peut-être est-ce pour cette raison qu'elle raconte son arrivée à Montréal autrement :

Appelée à Montréal en 1916 par la charmante M^{me} Damien Masson [...] pour monter *les Noces de Jeannette*, je pensais retourner immédiatement à New York au studio que je venais d'ouvrir, à ma sortie du Metropolitan ; mais, au cours des études, j'eus la bonne fortune d'entendre, outre les excellents interprètes des *Noces de*

Jeanne Maubourg (quatrième en partant de la gauche) dans *Ariane et Barbe-bleue* de Dukas et Maeterlinck, jouée en première américaine le 29 mars 1911, sous la direction de Jules Speck. Photo : gracieuseté du Metropolitan Opera.

8. *New York Times*, 31 janvier 1914, p. 7. Nous ne savons rien des emplois de Maubourg entre 1907 et 1909. Maubourg avait épousé Claude Bede, un chanteur de l'Opéra-Comique de Paris, au New Jersey, le 1^{er} novembre 1911. Nos recherches n'ont toutefois pas révélé la présence de Bede dans la vie musicale de New York ou de Paris pendant ces années. Dans l'entrevue qu'elle accorde à Paul Roussel en 1949, elle dira avoir chanté au French Opera de la Nouvelle-Orléans, mais sans préciser la date. Peut-être y étaient-ils tous les deux précisément à ce moment-là.

9. *Le Petit Journal*, 17 mai 1953, p. 83.

10. *La Presse*, 15 avril 1916, p. 4.

11. *La Presse*, 25 avril 1916, p. 15.

12. Paul Roussel, *art. cit.*



Jeannette, plusieurs jeunes élèves qui promettaient beaucoup et dont le talent ne demandait qu'à se développer scéniquement. Ma voie me sembla toute tracée et, ayant toujours eu le désir de faire de la mise en scène, on n'eût guère de peine à me convaincre de me consacrer au professorat à Montréal¹³.

Déjà alors Maubourg mène sa carrière d'actrice et de chanteuse sur deux fronts. Sur la scène professionnelle, elle travaille dans la Troupe Armand Robi, jouant le répertoire dramatique aussi bien que lyrique. Elle travaillera également avec Fernand Dhavrol, Edgar Becman, Gustave Scheler et Paul Gury, tous acteurs européens. En effet, l'intégration du couple Maubourg-Roberval (qui se sont mariés le 10 janvier 1918) à la scène montréalaise ne va pas de soi. La question de la langue de la scène fait problème, et la différence des accents empêche de faire jouer dans une même troupe des acteurs canadiens et européens. Ce qui ne s'entend pour ainsi dire pas sur la scène du théâtre lyrique, une fois les mots mis en musique, est une difficulté majeure du théâtre dramatique. Avec le temps, on trouvera des manières de faire : la

13. *La Presse*, 5 septembre 1925, p. 56.

diction des acteurs canadiens va s'ajuster, celle des Européens aussi. À partir de 1926, Maubourg travaille avec la troupe Barry-Duquesne qu'elle suit jusqu'au Stella (1930-1935).

La représentation des *Noces de Jeannette*, dont Maubourg raconte la genèse, avait eu lieu le 11 avril 1917. Avec Marie LeRoy Masson, Maubourg prépare une saison de théâtre lyrique au profit des bonnes œuvres. C'est ainsi qu'elle met en scène *le Chalet* d'Adolphe Adam (24 avril 1918), *Mireille* (6 juin 1918), *Carmen* (19 et 21 novembre 1918) et *le Caïd* (17 décembre 1918), alors que son mari assure la direction de l'orchestre. À cette occasion, elle rencontre plusieurs élèves d'Arthur Laurendeau et de Céline Marier. Parmi eux, Honoré Vaillancourt, Léonide LeTourneux, Sarah Fischer, Cédia et Victor Brault, Victor Désautels, Ulysse Paquin et Camille Bernard. Pour eux, et avec son mari, elle fonde l'École d'art lyrique, qui complète la formation musicale des chanteurs en leur enseignant la pose de voix, la diction, la mise en scène, le répertoire lyrique et l'organisation de spectacles. Les Maubourg-Roberval conjuguent leur savoir et leur expérience, acquise auprès de Sylvain Dupuis, André Messager et Jules Massenet (dont Roberval fut l'élève). L'École sert d'ancrage, mais l'ambition est ailleurs : ils veulent déployer l'art lyrique à Montréal, d'une part, en assurant la mise en scène et la production du répertoire « que [leur] confieront les sociétés d'amateurs », d'autre part, en créant une troupe « régulière qui donnerait chaque année une saison plus ou moins longue¹⁴. »

À Montréal, dans ces années, se succèdent plusieurs troupes consacrées à l'art lyrique : la Société Nationale d'opéra-comique (1918), l'Association d'art lyrique (1919), l'Association de l'opéra de Montréal (1920), la Montreal Operatic Society (1920), la Société nationale d'opéra (1920), souvent dirigées par les mêmes animateurs : Victor Désautels, Honoré Vaillancourt et Albert Roberval. Ces diverses expériences permettent d'explorer le marché local dont ils comprennent à la longue qu'il ne pourra pas faire vivre une troupe de grand opéra. L'opérette et l'opéra-comique se révèlent des options plus sûres et, en 1921, est fondée la Société canadienne d'opérette qui prévoit offrir des saisons de dix ou douze semaines, et s'insérer dans le paysage montréalais à la fois comme une école de formation et comme un tremplin qui donnerait aux chanteurs la chance de se faire valoir. Les élèves sont d'abord intégrés au chœur, quelques-uns obtiennent de petits rôles. Les plus doués vont devenir sociétaires avant de prendre leur envol dans une carrière professionnelle d'envergure. Dès 1921, Jeanne Maubourg est sociétaire de la Société canadienne d'opérette et le restera jusqu'en 1934, interprétant encore ses rôles fétiches. En outre, elle assume les répétitions et enseigne l'art dramatique aux chanteurs. Quand la Société aura cessé d'exister, elle rejoindra les Variétés Lyriques, fondées en 1936 par ses anciens élèves, et elle y poursuivra encore sa carrière de chanteuse¹⁵.

14. Frédéric Pelletier, « La vie musicale », *Le Devoir*, 23 novembre 1918, p. 6.

15. Sur la carrière de Maubourg à l'opérette, voir Hélène Paul, « Le couple Maubourg-Roberval : un apport décisif à l'implantation de l'art lyrique à Montréal », *L'Annuaire théâtral*, n° 13-14, printemps-automne 1993, p. 75-93, et Pascal Blanchet, « L'âge d'or de l'opérette à Montréal. Les Variétés Lyriques (1936-1955) », *Jeu* 120, 2006.3, p. 191-199.

Le Théâtre Intime

En mars 1920, Laure Conan, qui cherche à faire jouer *Aux jours de Maisonneuve*, la pièce qu'elle a tirée de son roman *L'Oublié*, écrit à Lionel Groulx: « Il faut que *L'Action française* voie à la faire représenter [ma pièce] par des amateurs. On m'assure qu'il y en a de très bons. On m'a parlé de ceux du Conservatoire Lassalle de M^{me} Damien Masson¹⁶. » La pièce est créée au Monument-National le 14 mars 1921, sous la direction d'Honoré Vaillancourt. Les journaux n'attestent pas la présence de Jeanne Maubourg dans cette production, mais il est certain qu'elle est de la suivante, quand ces mêmes amateurs créent *Maisonneuve* d'Éva Circé-Côté, le 2 avril de la même année. Roberval signe la mise en scène, et elle y crée le rôle de la Jongleuse. Le 24 avril 1922, elle signe la mise en scène des *Bouffons* de Miguel Zamacola, joués par les mêmes acteurs, dans une représentation organisée cette fois par Berthe Dulude-Simpson, et encore, en mai 1923, celle de *la Gamine* de Pierre Woolf:

Quand il fut décidé de jouer une pièce pour les infirmes incurables, les amateurs qui prêtaient leur concours (gens de goût et de bonne éducation) ne voulurent pas servir de plastron aux sarcasmes du public. Il fallait que ce soit bien. Pour cela il fallait une direction qui eût de l'autorité et connût son art dramatique. On s'adressa à madame Maubourg-Roberval. C'est elle qui monta le spectacle avec le résultat que je viens de dire¹⁷.

Au cours de l'été 1923, encouragés par Berthe Dulude-Simpson, qui « fait tout en son pouvoir pour doter Montréal d'une troupe de comédiens amateurs qui lui fera honneur¹⁸ », ces amateurs se constituent en troupe régulière, sous le nom de Théâtre Intime¹⁹ et font leurs débuts au Monument-National, le 20 novembre 1923, dans *Professeur Hellers* de Ghorse et Forest. Quatre autres productions suivront: *le Grillon du foyer* de Francmesnil d'après Dickens (18 décembre 1923), *Valse d'été*, d'Henri Letondal (16 janvier 1924), *les Petits* de Népoty (4 mars 1924), *l'Arlésienne* de Bizet (24 mai 1924), celle-ci en coproduction avec la Société symphonique de Montréal. Hors saison, la troupe présente aussi *la Beauté* de Simone Martineau (24 avril 1924). Toutes les mises en scène sont signées par Jeanne Maubourg, que l'on désigne comme la directrice artistique de la troupe.

Déjà, à propos de *Valse d'été*, la critique parlait d'une mise en scène « très compliquée²⁰ ». Il est difficile de savoir ce que ces mots désignent, tant est grande alors l'incompétence de la critique dramatique à envisager ce genre de travail. À l'époque, la critique peut dire si les acteurs connaissent leurs rôles, si la diction est convenable;

16. Laure Conan, *J'ai tant de sujets de désespoir. Correspondance 1878-1924*, recueillie et annotée par Jean-Noël Dion, Montréal, Éditions Varia, 2002, p. 279.

17. Ernest Tremblay, « Les bons amateurs », *La Presse*, 19 mai 1923, p. 20.

18. *La Presse*, 11 août 1923.

19. Parmi les membres du Théâtre Intime, nous avons retrouvé les noms de Adrien Arcand, Camille Bernard, Fernande Bissonnette, Marie-Anne Brabant, Germaine Brière, Charles-Émile Brodeur, Olivier Carignan, Marcelle DeCotret, Marguerite Deliste, Georges-Léonce Fortin, Élixa Gareau, Armand Gauthier, Lucienne Gauthier, Claire Gervais, Sabine Girard, Irène Jolie, Léontine Laurendeau-Chaillé, Paul-Émile Leblanc, Armand Lefebvre, Marguerite LeTourneux, Simone Martineau, Marcel Noël, Henri Letondal, Lucien Quintal, Marcel Ravreau, Charles Simard, Raymond Tanghe, Honoré Vaillancourt, Émilie Verteuil et Muriel Walsh.

20. *La Presse*, 22 décembre 1923, p. 26.

elle peut résumer une pièce et discuter de la moralité, qualifier un décor comme « beau » ou « impressionnant », parfois comme « moderne », mais elle ne sait pas encore parler de mise en scène. En ce sens, le mot « compliqué » paraît plus intéressant qu'il n'en a l'air. De même, à propos de *la Beauté*, la critique parle de « théâtre d'avant-garde » et de « spectacle d'art²¹ », sans préciser ce qu'elle entend. Toutefois, on sait que le Théâtre Intime s'inscrit dans un mouvement qui réunit une demi-douzaine d'autres troupes, inspirées à la fois par le travail de Jacques Copeau (la Jeune Scène) et par le mouvement du Petit Théâtre (en anglais, The Little Theatre), qui cherchent à créer un théâtre libre, indépendant du théâtre commercial, et par conséquent plus créatif. Lancé par la création des Community Players, sous la direction de Martha Allan et Rupert Caplan (1919), le mouvement se déploie, en anglais comme en français, jusqu'à la fondation du Montreal Repertory Theatre (1930) qui, d'une certaine manière, l'institutionnalise. Pièces sans intrigue, décors de rideaux, costumes monochromes sont parmi les expérimentations alors livrées au public – notamment dans *la Beauté* –, sous l'œil méfiant de la critique qui ne voit souvent dans ses expérimentations qu'un manque de moyens financiers. Il est à peu près impossible de préciser l'apport de Maubourg à cette esthétique – elle y fut sans doute plus rigoureuse qu'audacieuse –, mais on peut noter l'encouragement qu'elle offre aux acteurs qui vont dans cette direction.



Jeanne Maubourg. Photo: [gracieuseté de <www.historicoperacom.com>](http://www.historicoperacom.com).

L'expérience du Théâtre Intime est de courte durée. Toutefois, les mêmes acteurs répondent à l'appel de la Société canadienne d'opérette qui organise parfois des représentations de théâtre dramatique. En 1927, la Société institue cette pratique par la création d'une section de comédie, confiée à Jeanne Maubourg, qui fait ses débuts le 20 septembre 1927 dans *Fanny et ses Gens*²². Parmi les spectacles les plus marquants,

21. *La Presse*, 18 mars 1924, p. 17. Sur cette pièce, voir André-G. Bourassa, « Texte dramatique et modernité », *Protée*, vol. XV, n° 1, hiver 1987, p. 134-145.

22. Jouent dans cette troupe, Lorenzo Bariteau, Flore Blanchard, Valentine Bluteau, Émile Cartier, André Celmar, Myrella Daoust, Madeleine Davis, Alice Demers, Louis-Philippe Demers, Anne-Marie Ducharme, Émile Filion-Payoux, Jean Fontaine, Fabiola Hade, Louis-Philippe Hébert, Rolande Labelle, Tony Labelle, Berthe Lavoie, Paul-Émile Leblanc, Armande Lebrun, Armand Lefebvre, Maurice Meunier, Marcel Noël, Idola Payette, Wilfrid Plamondon, Marie-Anne Potvin, Lucien Quintal, Jeanne Redajir, Claude Sutton, Lucile Turner et Honoré Vaillancourt. Fred Barry et Jules-Philéas (J.-P.) Filion y font des apparitions remarquées alors que Henri Poitras devient codirecteur du groupe en 1931.

citons *le Cygne* de Ferenc Molnár (31 janvier 1928), donné en première nord-américaine, *Madeleine* d'Ernest Choquette (29 janvier 1929), jouée dans des décors signés par Ozias Leduc²³, *la Lumière dans le tombeau* de René Berton (8 mai 1930), décors réalisés par un groupe d'élèves des Beaux-Arts, et *le Petit Café* de Tristan Bernard (19 janvier 1931). La critique commente l'« extrême souci des détails²⁴ », la direction scénique « sévère et méticuleuse²⁵ », le juste choix de la distribution. Personne ne note la scénographie, mais l'on sait par ailleurs que c'est elle qui donnera à Laure Cabana et à Jacques Pelletier l'occasion de faire leurs débuts professionnels en 1933²⁶. La crise économique force la Société à réduire ce type d'activités, et les représentations dramatiques se font plus rares pendant quelque temps. Toutefois, le groupe d'acteurs formé autour de Maubourg reprend du service le 21 mai 1933, dans une reprise du *Cygne* de Molnár au His Majesty's (où se produit la Société cette année-là). La troupe se nomme le Théâtre Intime. Elle porte le même nom et, visiblement, cherche à développer la même esthétique. Mais les acteurs appartiennent à une nouvelle génération²⁷.

Maubourg poursuit alors son enseignement en studio. Elle chante encore à la Société canadienne d'opérette et travaille de plus en plus avec l'équipe du Théâtre Stella, puis celle de l'Alliance artistique. Elle aide encore les amateurs à monter leurs spectacles, mettant en scène notamment *Inexpérience ou Si femme savait* et *le Premier Pas* de Rose Gervais (23 janvier 1933), *la Dame aux camélias* de Dumas au Conservatoire national de musique (27 juillet 1933) et *les Deux Canards* de Tristan Bernard (27 novembre 1933), pour les Anciens du Collège de Montréal, avec Gratien Gélinas et Yves Bourassa. En 1934, elle rejoint le MRT Français. Par la suite sa collaboration se poursuit avec ses élèves : Henri Letondal au Stella ; les Mauffette et Gratien Gélinas au MRT ; Lionel Daunais aux Variétés Lyriques. Mais on a l'impression que, à partir de 1934, ce sont ses élèves qui l'invitent et qui tirent les ficelles de sa carrière. Parallèlement, comme tous les autres comédiens de l'époque, elle connaît l'expérience de la radio : Robert Choquette lui écrit le rôle de Madame Velder (*la Pension Velder*, 1938-1942) ; Jean Després fait d'elle une Tante Jeanne appréciée (*la Bergerie*, 1940-1943). Au cinéma, elle tourne *le Père Chopin* (1945). Depuis la mort d'Albert Roberval, le 4 octobre 1941, son nom comme celui de son studio sont disparus de l'Annuaire Lovell. En 1947, elle se remarie avec Auguste Serafini, un acteur et chanteur d'origine française, qui avait connu lui aussi son heure de gloire sur les scènes montréalaises (1901-1905) et new-yorkaises (1905-1940) sous le nom d'Auguste Aramini²⁸. Elle vit dès lors à Longueuil et meurt le 12 mai 1953.

23. Il s'agit d'une reprise. *Madeleine* a été créée en juillet 1928, sous la direction de Maubourg. C'est à ce moment-là que les décors ont été commandés à Leduc qui les a réalisés avec l'aide de Paul-Émile Borduas. Legris, Larrue et al., *le Théâtre au Québec 1825-1980*, p. 91, note 8.

24. *La Presse*, 24 janvier 1929, p. 8.

25. *La Presse*, 2 octobre 1929, p. 8.

26. Voir Renée Noiseux-Gurik, « Laure Cabana : pionnière du métier de costumier », *Histoire du théâtre au Canada*, vol. VIII, n° 1, printemps 1987, p. 36-48.

27. Parmi les membres du second Théâtre Intime, nous avons trouvé les noms de Lorenzo Bariteau, Émile Cartier, Madeleine Davis, José Forgues, Fabiola Hade, Armande Lebrun, Guy Mauffette, Lucie Mitchell, Wilfrid Plamondon, Gaston Saint-Jacques, Georges Toupin et Margot Tremblay.

28. Sur la carrière d'Aramini, voir le Gramophone virtuel (<www.collectionscanada.ca>), qui offre aussi une discographie et des enregistrements audio.

Épilogue

Jeanne Maubourg n'a jamais habité l'avenue qui porte son nom, ni même le quartier. Ses funérailles sont chantées à l'église Saint-Jacques, et elle est enterrée au cimetière Notre-Dame des Neiges, près de sa mère Anna, qui l'avait rejointe à Montréal. Dans le cortège funèbre, on note la présence du Consul de Belgique, du président de l'Union des artistes, des représentants de CKAC et de Radio-Canada, mais aussi le long défilé de ses collègues, auteurs et acteurs, des critiques et plusieurs anciens élèves depuis Albert Duquesne, Henry Deyglun et Henri Poitras, jusqu'à Robert Choquette, Jean-Louis Roux et Jean Gascon. Les femmes n'y sont pas, mais elles auraient pu y être nombreuses. Car Jeanne Maubourg, on l'a vu, a tissé autour d'elle un puissant réseau féminin, autour de philanthropes, d'auteures dramatiques²⁹, de musiciennes, de jeunes comédiennes et de chanteuses dont elle énumère la longue liste dans une entrevue à *La Presse*, en septembre 1925, liste qu'elle termine en ajoutant : « Je suis confuse de ne pas avoir le temps nécessaire pour parler des messieurs qui m'ont aussi fait l'honneur de prendre mon avis ; ils ne m'en voudront pas³⁰... »

D'une certaine manière, après l'esquisse de cette trajectoire, nous échappe encore la nature réelle du travail de Maubourg, tant sont chiches de renseignements à cet effet les documents disponibles. Peut-être ne pourrons-nous jamais évaluer correctement le rôle de celle qui fut certainement, avec Antoine Godeau, l'une des pionnières de la mise en scène au Québec et qui fut aussi, avec Eugène Lassalle et Yvonne Audet, l'un des professeurs d'art dramatique les plus marquants avant la formation des conservatoires. Ce que nous apprenons toutefois de cette biographie est l'existence, dans le Québec des années 20 et 30, d'un théâtre libre – lyrique ou dramatique, peu importe pour l'instant –, dégagé de toute considération commerciale et prêt à l'expérimentation authentiquement artistique. Nous en saisissons un peu mieux les conditions (ce réseau de philanthropes, féminin et bourgeois ; la double carrière, l'une alimentaire, l'autre artistique), les enjeux (la modernité esthétique et la formation de la relève) et les exigences (le travail et la répétition). Les élèves de Jeanne Maubourg n'ont guère eu la chance d'imposer immédiatement ces valeurs à l'ensemble du champ théâtral. La qualité d'un enseignement se mesure dans la durée. Ils vont, à leur tour, former à ces valeurs de nouveaux acteurs et un nouveau public. Que la modernité ait été un apprentissage discret est dans l'ordre des choses. ¶

Lucie Robert est membre du Centre de recherche interdisciplinaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et professeure à l'Université du Québec à Montréal.

29. Outre les œuvres citées dans cet article, Maubourg crée aussi plusieurs pièces de Madeleine Huguenin et d'Yvette Mercier-Gouin.

30. *La Presse*, 5 septembre 1925, p. 56.