

## **La traversée du désert** Lecture discursive des *Cahiers des Compagnons* (1944-1947)

Yves Jubinville

Number 23, Spring 1998

Québec, 1930-1950 : aspects d'une sortie de crise

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041348ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041348ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

### ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Jubinville, Y. (1998). La traversée du désert : lecture discursive des *Cahiers des Compagnons* (1944-1947). *L'Annuaire théâtral*, (23), 90-106.  
<https://doi.org/10.7202/041348ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1998

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Yves Jubinville  
Collège Édouard-Montpetit

# La traversée du désert

## Lecture discursive des *Cahiers des Compagnons* (1944-1947)

*Nous confions, aujourd'hui, à imprimer notre premier Bulletin d'art dramatique. Avec l'allégresse de l'ouvrier qui sent tout à coup sous la nervosité de sa main un nouvel outil. Multiple et volontaire. Voici déjà, à la lisière de l'aventure, le bel édifice, ardent dans la gloire de midi. Qui donc a nommé cathédrale l'art dramatique dans sa noblesse originelle ?*

Émile LEGAULT,  
• Nous ouvrons un chantier • (I, 1, 1944 : 1<sup>1</sup>).

*Ma vieille maman, qui est une sainte du bon Dieu, une âme héroïque et tendre, avait grand souci de protéger son petit troupeau d'enfants contre les promiscuités de la rue ; pour n'être pas trop fortement tentés de nous évader hors de l'enceinte familiale, nous passons nos vacances à « monter un spectacle »...*

Émile LEGAULT,  
• Perspectives sur les Compagnons • (II, 1, 1946 : 9)

---

1. Toutes les références aux *Cahiers des Compagnons* seront indiquées par la mention du volume, du numéro, de l'année et de la page.

Reprenant le mot de bienvenue du père Émile Legault à ses lecteurs, je voudrais à mon tour ouvrir dans ces pages un chantier. Il ne s'agira pas de raconter l'histoire des Compagnons de Saint-Laurent<sup>2</sup>, mais de reconstituer la vision qui a porté cette entreprise théâtrale unique en proposant une lecture discursive des *Cahiers des Compagnons*, parus entre 1944 et 1947 (voir sommaire général en annexe).

Je rappelle d'entrée de jeu que la troupe avait déjà une histoire derrière elle au moment de faire paraître le premier de ses bulletins, et que celle-ci ne prendra fin officiellement qu'en 1952, une année après la fondation du Théâtre du Nouveau Monde. Mon hypothèse serait donc que *Les Cahiers* arrivent à un moment crucial dans la vie de la troupe. Pour quelle raison Legault entreprend-il de s'expliquer ainsi publiquement ? Il se pourrait que *Les Cahiers* soient une réponse à une injonction extérieure qui se manifeste au moment où la troupe fait de plus en plus parler d'elle<sup>3</sup>. La revue devient alors un instrument servant à communiquer à d'autres le sens d'une expérience. On pense évidemment aux publics de l'époque ; mais il y a aussi le milieu théâtral et, qui sait ?, les autorités cléricales qui soutiennent la troupe<sup>4</sup>. Tous ces gens demandent des comptes, et la revue est un moyen de les satisfaire.

Des causes internes doivent aussi être prises en compte. Il faut dire que la troupe a commencé depuis peu à perdre certains de ses joueurs les plus talentueux. L'un d'entre eux, Pierre Dagenais, fonde L'Équipe en 1942, à la suite de divergences de vue avec son directeur. Ces divergences, qui ont souvent résulté d'ambitions personnelles, s'expliquent aussi par l'évolution du répertoire et l'esprit nouveau qui souffle chez les Compagnons. Ces derniers s'éloignent progressivement de la dramaturgie chrétienne, sans pour autant faire une croix sur leur mission apostolique qui consiste à livrer une parole d'espoir à une population désespérée. Est-il pensable que la revue ait été, dans ces conditions, un

2. Voir *Le père Legault et le théâtre au Québec* (Caron, 1978). L'auteure ne consacre que quelques lignes aux *Cahiers des Compagnons* (p. 110), bien qu'elle y puise d'abondants renseignements sur les visées théoriques de la troupe.

3. Au tournant des années quarante, les Compagnons de Saint-Laurent forment une troupe respectée qui rivalise avec les troupes professionnelles montréalaises. Le nombre d'articles qui leur sont consacrés, notamment dans *Le Devoir*, ira en augmentant jusqu'en 1952 (Caron, 1978 : 143-165).

4. Les Compagnons de Saint-Laurent obtiennent un soutien financier des Clercs de Sainte-Croix. La revue bénéficie également de cet appui à ses débuts, mais il sera bientôt jugé insuffisant, d'où ces appels répétés du directeur à ses lecteurs pour qu'ils la soutiennent. Vis-à-vis de l'ordre religieux, le père Legault profitait d'une autonomie relative. Au bas du « Sommaire » de certaines livraisons, on peut lire : « Avec la permission des Supérieurs. »

lieu où la troupe tentait de résoudre ses conflits ? Mon analyse voudrait apporter des éléments de réponse à cette question, ce qui implique d'abord qu'elle fasse la démonstration que le bulletin était bel et bien le foyer de tensions multiples.

Certaines de ces tensions ont pu apparaître au lecteur dans les deux extraits cités en exergue. Pour faire court, disons que le père Legault y révèle de quoi se nourrit l'imaginaire historique qui inspira les Compagnons. Dans le premier extrait, l'opposition de deux champs sémantiques, le Moyen Âge et la modernité, cherchent à se résoudre dans la figure du noble artisan, constructeur de cathédrale. Dans le deuxième, l'auteur rappelle combien l'espace du théâtre a su le protéger, dès l'enfance, du chaos du monde extérieur. Voilà l'esprit dans lequel j'aborde cette analyse. Le père Legault et ses acolytes nourrissaient à l'endroit de l'art dramatique des espoirs, disons-le, démesurés. Or ceux-ci ne pouvaient être entièrement réalisés grâce à la pratique théâtrale uniquement, empêchée par le statut incertain de la troupe<sup>5</sup> et par son encadrement idéologique. La revue sera le prolongement de ces ambitions dans le domaine du discours, travaillé à son tour par certaines contraintes mais néanmoins dégagé, pour une part, du poids de la réalité.

L'analyse discursive soulève des questions de méthode. Dans les deux exemples retenus, l'unité du discours était assurée par la personne du père Legault. Qu'en est-il à l'échelle d'une revue ? Si celle-ci assure une cohérence au discours des Compagnons, il serait faux de prétendre qu'elle présente la même forme et se prête au même type d'analyse que des articles isolés. Le bulletin des Compagnons doit être reconnu pour ce qu'il est, à savoir un discours complexe qui abrite une diversité de paroles, lesquelles dessinent l'image d'un sujet en train de se faire et non pas constitué d'avance. Disons tout de suite à quel point cette diversité, voire cette instabilité caractérise d'ailleurs l'expérience des *Cahiers*<sup>6</sup>. Une impression de désordre se dégage à la lecture de ces pages ouvertes

5. Le refus du modèle commercial cantonnera les Compagnons dans un monde à part, plus proche des troupes collégiales et amateurs que de leurs concurrents véritables. Établie sur les mêmes bases, L'Équipe de Pierre Dagenais ne durera que cinq années (1942-1948). De 1937 à 1952, les Compagnons de Saint-Laurent se produiront dans quatre lieux différents : au Collège de Saint-Laurent (1938-1942) ; à l'Ermitage (1942-1945) ; au Gesù (1945-1948) ; au Théâtre des Compagnons (1948-1952).

6. La revue est un recueil de textes très différents : réflexions théoriques, extraits de lettres et de journaux, articles parus ailleurs, florilège de citations, textes dramatiques, croquis divers, etc. La mise en pages n'offrira guère d'homogénéité durant ses quatre années d'existence et sa périodicité sera plutôt erratique. En outre, elle sera confiée à trois directeurs : Émile Legault, Réginald Boisvert et Maurice Blain. À chaque succession, la revue semble en crise. Legault écrit, en août 1946, que

à une foule d'énoncés hétérogènes qui ne rendent pas toujours bien compte de la situation réelle de la troupe. Comment y voir clair ? Pour reprendre un terme propre à l'analyse du discours, il s'agit là d'un cas typique d'« interdiscours<sup>7</sup> ». Ma tâche, à cet égard, sera de suivre les Compagnons dans les nombreux commerces discursifs qu'ils entretiennent avec autrui. Énoncés complices ou contradictoires, interlocuteurs affichés ou occultés, échos de laudateurs et de détracteurs, les stratégies sont nombreuses pour qui veut *monnayer* son droit de résidence dans un champ spécifique. Celles dont usent les Compagnons en disent long sur eux-mêmes et sur le contexte idéologique qui prévalait à cette époque.

### La fausse monnaie

L'idée du monnayage appartient au père Legault qui l'emploie, dès les premières pages de son bulletin, pour dire combien cette initiative doit au génie de ses maîtres, nommément Chancerel, Stanislavski, Ghéon, Copeau et Brochet, tous artisans de la scène mais d'abord initiateurs de ce que Legault annonce comme étant sa propre mission : la réformation de l'art dramatique<sup>8</sup>. Le jeune ecclésiastique connaît quelques-uns d'entre eux personnellement pour avoir circulé dans l'entourage du Vieux-Colombier lors d'un séjour d'étude à Paris. D'expérience, il sait que son aventure dramatique peut bénéficier de la vitrine qu'offre une publication semblable à celles qui ont accompagné les premières heures du théâtre d'art français (Veinstein, 1955). Cette filiation lui sert donc d'appui et de caution auprès des instances à qui il adresse son plaidoyer en faveur du nouveau de la scène canadienne. Dans le bulletin, cette stratégie prend la forme de paroles rapportées et commentées ainsi que d'interventions de première main. Les contributions de Jacques Copeau, de Léon Chancerel et d'Henri Ghéon donnent un ton, un climat à la revue et contribuent à créer les conditions discursives d'un *tournant historique*.

---

• ça barde • chez les Compagnons. L'impression donnée est celle d'un directeur de troupe dépassé par les événements. Dans ses deux dernières livraisons, la revue renoncera à rendre compte des activités de la compagnie et ouvrira ses pages à une série de reportages de Louis-Marcel Raymond, intitulée *Un Canadien à Paris*. Triste conclusion !

7. • L'interdiscours consiste en un processus de *reconfiguration incessante* dans lequel une formulation discursive est conduite [...] à incorporer des éléments préconstruits produits à l'extérieur d'elle-même, à en produire la redéfinition et le retournement, à susciter également le rappel de ses propres éléments, à en organiser la répétition, mais aussi à en provoquer éventuellement l'effacement, l'oubli ou même la dénégation • (Maingueneau, 1987 : 82).

8. • Tout ou presque tout ce que nous écrivons dans ces *Cahiers* sera le monnayage de leur doctrine, dans son interprétation canadienne • (I, 1, 1944 : 3).

Ce parrainage idéologique a une longue histoire au Québec. Rappelons qu'au lendemain de la Troisième République des catholiques déçus se tourneront vers le Canada français qu'ils voient comme la dernière chance d'une nation française vouée à l'idéal spirituel. Des relents de ce rêve atteindront inévitablement les Compagnons au gré des liens qu'ils tissent avec les promoteurs parisiens d'un redressement moral de la scène. L'un d'eux exprime sans ambages dans le bulletin son enthousiasme devant l'une des productions de la troupe : « La formation religieuse des Montréalais, écrit Pierre Daltour, est profonde et ancienne. Cette disposition spirituelle devrait rendre le public de Montréal extrêmement réceptif et enthousiaste devant l'apparition d'un théâtre poétique » (I, 2, 1944 : 50). Tout se passe comme si la réformation envisagée au Canada venait en somme redonner vie à une vieille cause. Le fait est que c'est avec au moins vingt ans de retard que l'on songe à faire ici ce que le Cartel des quatre avait tenté là-bas. *Les Cahiers* ne cherchent pas à nier ni à occulter ce décalage historique. En font foi la date (1927) inscrite au bas d'un texte de Chancerel sur « Les conditions d'une véritable rénovation dramatique » (I, 1, 1944 : 14-16), et les propos de Copeau adressés aux artisans du « jeune théâtre d'aujourd'hui », datés de 1942 (I, 1, 1944 : 11). Cela confirme que la tâche du père Legault consiste en effet à traduire ou, comme il le dit, à *monnayer* une « doctrine dans son interprétation canadienne » (I, 1, 1944 : 3). La tâche n'est pas aisée si l'on pense que sa troupe n'a pas encore d'assises très solides. Il n'empêche que c'est par ce détour historique que la revue établit son lieu de paroles et d'action. Lieu fondateur, devrais-je préciser. La référence française forme dans l'esprit des Compagnons le dernier maillon d'une chaîne remontant jusqu'aux Grecs et qui consacre l'Idée du théâtre. « Nous sommes partis, écrit Legault, d'un postulat simple : le théâtre, dans *une civilisation normale*<sup>9</sup>, sera toujours du paysage » (I, 1, 1944 : 2).

Des travaux consacrés aux premières manifestations de la modernité au Québec dans les années trente (Bélanger, 1974, 1977 ; Pelletier, 1995), l'on retient l'échec des élites intellectuelles à documenter objectivement la Crise. *Les Cahiers des Compagnons* appartiennent, avec *La Relève* et la JEC, au même courant qui choisit d'exprimer l'angoisse existentielle qui découle de ces bouleversements en se réfugiant dans une sorte de métaphysique historique. Legault et ses collaborateurs évoquent ainsi abondamment la précarité de leur position ;

---

9. Je souligne.

ils nomment le « désert<sup>10</sup> » qu'ils doivent traverser s'ils veulent trouver la force nécessaire à l'accomplissement de leur mission. D'aucuns parlent, dans ces conditions, d'une mystique religieuse qui donne sens et forme à l'entreprise des Compagnons. Sur le plan du discours, cette mystique se déploie dans des termes qui exaltent le dénuement, l'intériorité et l'esprit d'ascèse, bref, un vocabulaire qui accuse nettement ses fondements scolastiques. Transposée dans le domaine du théâtre, cette vision compose une image idyllique de la troupe comme un lieu où toutes les métamorphoses sont possibles. La troupe devient, dès l'abord, la condition première de la rénovation théâtrale. *Les Cahiers* parlent d'un espace de retraite, protégé du monde, ou encore d'un « laboratoire<sup>11</sup> » où l'on fabrique, à même l'amitié et la cordialité qui unissent les consciences, une espèce nouvelle d'humanité. Il n'échappera à personne que cette conception de la communauté théâtrale se veut une réponse aux répercussions que la Crise entraîne dans la société canadienne-française.

L'acteur ou, comme il est dit plus souvent dans *Les Cahiers*, le comédien, complète cet échafaudage discursif. À la formule du monnayage correspond ici celle de la conversion. La fonction historique du théâtre, pour Legault et sa troupe, n'est rien moins que de convertir l'homme au moyen du jeu scénique. Là encore, il n'est pas le seul à l'époque à parler en ces termes<sup>12</sup> ; et l'on ne cherchera pas bien loin, dans ce cas, le modèle chrétien qui s'y rattache. Remarquons le fil qui relie le comédien à l'image purifiée du désert : le comédien tire sa force de son refus de l'individualité, assimilée dans l'esprit profane à l'idée chrétienne d'orgueil, et aussi parce qu'il représente une sorte de degré zéro de l'identité, nécessaire à toute régénérescence. C'est à la source de cette mystique que le père Legault puisera sa théorie de l'anonymat<sup>13</sup>, véritable clé de voûte de

---

10. L'image, informée par Henri Ghéon, dans un article intitulé « Aridité et inspiration » (I, 3, 1945 : 99), sera abondamment reprise.

11. Léon Chancerel parle de la nécessité de former une troupe-école qui serait « à l'écart des soucis de l'exploitation théâtrale et des compromissions forcées, lieu de travail, lieu de retraite, laboratoire [...] » (I, 1, 1944 : 16). C'est dans cet esprit, et celui des Copiaus retraités en Bourgogne, que les Compagnons se transportent, à l'été 1946, dans une maison située près de Vaudreuil pour y poursuivre leur travail de réflexion et solidifier leurs rangs.

12. Pensons à Edward Gordon Craig ([1921] 1964) et Adolphe Appia ([1921] 1988) dont les ambitions réformatrices passent, elles aussi, par une redéfinition de l'acteur. Dans le numéro d'avril-mai 1946, Boisvert, le directeur du moment, annonce la reproduction, dans *Les Cahiers*, d'un article de Craig sur les « raisons profondes de la décadence du théâtre anglais » (II, 2, 1946 : 2). Il y donnera suite, mais dans des proportions plus modestes.

13. Cette théorie s'inspire de celle de Jacques Copeau qui s'en explique dans *Les Cahiers* (I, 1, 1944 : 10-11) ; le père Legault la délaisse officiellement en 1949.

son travail théâtral, puisqu'elle sert d'articulation entre la critique historique qu'il formule (le compagnon fait vœu de refuser le vedettariat des troupes commerciales et du cinéma) et la vision *essentialiste* qu'il défend.

Les figures de conversion sont nombreuses dans *Les Cahiers*. On notera, au premier rang, celle de Ghéon à qui *Les Cahiers* consacrent leur troisième livraison, et dont le titre de gloire, outre d'avoir ravivé la dramaturgie chrétienne pour ses « amis du Canada », aura été de rompre avec Gide et d'embrasser la foi<sup>14</sup>. Plus marqué encore par l'idéal des Compagnons sera le portrait *déliquant* que Roger Lamoureux trace de l'acteur nô. Assimilé à une figure christique, l'acteur de théâtre japonais est celui « que l'on attendait » et qui, une fois octroyés les attributs de la scène (décor, costume, geste, voix), parvient « à se faire homme<sup>15</sup> ». Il y a là une illustration parfaite du travail de monnayage que tente la revue. L'opération témoigne de la volonté de récupérer une instance idéologique en péril (l'« humanisme chrétien ») par le détour d'une altérité culturelle et discursive ; elle n'aboutit toutefois qu'à naturaliser l'Autre en l'aplatissant et en gommant ce qui fait sa différence.

## Droit de réplique

Des maîtres européens, les Compagnons héritent d'une pensée qui oriente leur démarche dans le sens de l'avenir. Outre des relents de messianisme, cette position trahit un réel inconfort en face du présent. Mais de quel présent s'agit-il au juste ? De celui dont Legault tente malgré tout de dresser le tableau dans son bulletin, mais en empruntant toujours la lunette déformante de l'expérience française. Jugeons-en. Qui contesterait que la vie théâtrale à Montréal était encore largement, à l'époque, sous l'emprise des entrepreneurs de spectacles ? Les collaborateurs des *Cahiers* y font sans cesse allusion, suggérant que les causes et les conséquences de cette situation sont similaires à celles de Paris. Rien n'est moins sûr. Il n'y a pas de commune mesure entre les deux villes. Qui plus est, à Montréal, ce sont des entrepreneurs étrangers, français et américains pour une bonne part, qui ont façonné la scène théâtrale. Dans le Paris d'avant-guerre, du reste, la première menace ne fut pas le Boulevard, mais toute cette « engeance naturaliste » qui rabaisait le théâtre à la vulgarité du réel. C'est elle d'abord qui

14. Claude-Henri Grignon, sous le pseudonyme de Valdombre, résume en ces termes la trajectoire de Ghéon : « Mais Ghéon avait franchi l'abîme littéraire qui les tenait [lui et Gide] enlacés depuis trop longtemps, hélas !, et retrouva Dieu » (I, 3, 1945 : 95).

15. L'article porte ce titre programmatique : « Notes sur Noël et le nô japonais » (I, 2, 1944 : 54).



inspira aux membres du Cartel des quatre l'idée d'une poétisation, d'une purification de la scène. À Montréal, on ne connaîtra pas d'équivalent du mouvement naturaliste. Les remèdes que propose Legault laissent croire qu'il faisait face au même péril.

Quel rôle joua l'expérience française dans la compréhension que les Compagnons avaient de leur situation historique ? Peut-être a-t-elle servi à ne pas voir ce qui se passait vraiment à Montréal ? Fait étonnant parmi plusieurs, *Les Cabiers* ne disent pas un mot de Gratien Gélinas et des *Fridolinades*, qui représentent pourtant l'autre foyer émergent du théâtre canadien-français d'alors. À quoi tient cet oubli – parlons plutôt d'oblitération ? Il en va ainsi pour tous ceux que la revue, indirectement, désigne comme étant ses interlocuteurs et ses concurrents. Visiblement sur la défensive, Legault et ses collaborateurs ont l'oreille bien tendue et savent ce qui se dit sur eux. « Ai-je besoin, écrit ce dernier, d'ajouter que les Compagnons ne sont pas des saints et qu'ils se défendent bien de jouer les purs et les parfaits ? » (II, 1, 1946 : 12) ; « Ne chicanons pas [Henri Ghéon], souligne Legault, d'avoir puisé largement dans l'héritage de la foi... » (I, 3, 1945 : 66). Des énoncés de ce type sont légion dans le bulletin des Compagnons. À ces *répliques* s'ajoutent des formules codées (« on dit que », « qu'on m'accuse si l'on veut », etc.), qui composent, au fil des pages, une scène discursive où l'altérité prolifère mais sans qu'elle puisse toujours se faire entendre clairement. En conséquence, le lecteur ne sait pas bien à quelle enseigne loge l'opposition aux Compagnons. J'ai bien repéré une citation, attribuée à Berthelot Brunet, l'auteur du roman *Les hypocrites*, collaborateur de *La Relève* et polémiste notoire, qui identifie la source d'un discours antagoniste. Mais pour une opinion contraire, combien d'encouragements et de compliments de la part d'admirateurs et d'amis qui relaient la pensée de la troupe et dont les plus éloquents sont à coup sûr les Européens<sup>16</sup> ? Faut-il en déduire que la lutte discursive se jouait sur un terrain qui échappait au contrôle des partis concernés ? L'histoire des lettres canadiennes-françaises ne manque certainement pas d'exemples à l'appui de cette interprétation.

Une autre hypothèse doit être considérée, qui n'invalide pas la première toutefois. Se peut-il que les Compagnons, tel Don Quichotte, se soient battus contre des moulins à vent ? L'éclatement de l'altérité discursive dans *Les Cabiers*

---

16. Pierre Daltour, qui se présente comme un lauréat du Conservatoire et pensionnaire du Théâtre National de l'Odéon, écrit : « À l'Ermitage, les "Compagnons" m'ont fait retrouver le cœur et l'âme de Paris... » (I, 2, 1944 : 50).

serait à l'image de la fragilité du sujet d'énonciation. En déportant vers l'extérieur toute forme de contre-discours, Legault trahit ni plus ni moins sa pensée : c'est dans son esprit même et au sein de son équipe que se formulent les protestations, les accusations, les doutes dont il dit être l'objet. C'est dire à nouveau combien la revue met en scène des conflits internes. Il suffit d'examiner le répertoire de la troupe pour comprendre à quel point la publication du bulletin correspond à une période de dislocation. Les choix artistiques reflètent beaucoup moins la mission apostolique qu'elle défend, ce dont s'inquiètent d'ailleurs certaines autorités cléricales<sup>17</sup>. Passé 1947, les Compagnons voient s'accroître cette division alors que le répertoire classique et moderne prend nettement le dessus sur les mystères et drames religieux.

### Un théâtre vers...

Se tourner vers l'avenir, disais-je, c'est tirer un trait sur le présent, corrompu par le commerce et par le *star system*, bref, par la société capitaliste libérale qui instaure un nouveau rapport à la culture. *Les Cahiers*, il est vrai, ne s'attardent pas longuement à analyser le phénomène, quoique le père Legault démontre à plusieurs reprises qu'il n'ignore rien de ses conséquences. En comparant la situation de la vie théâtrale à celle de la musique, structurée autour des Concerts Symphoniques, Legault se dit heureux de constater qu'il a réussi, à son tour, à éloigner une partie du public cultivé de la tentation boulevardière (II, 1, 1946 : 10), sauf qu'il n'ose pousser ce raisonnement à son terme. L'émergence d'une culture artistique ne doit pas, à son avis, se faire au détriment de la cohésion sociale. Le bulletin reste ainsi fidèle à l'idéologie dominante de son temps : l'élite doit demeurer solidaire de la communauté, et la culture ne saurait lui servir d'instrument de distinction ou de promotion. S'opposent ici une conception de la culture comme espace de *participation* à une autre, plus moderne, qui se décline sur le mode individuel de la *consommation*. Le père Legault et ses disciples n'ignorent pas que leur projet artistique trouve son plus vibrant écho auprès de la bourgeoisie urbaine.

---

17. Jean Hamelin rapporte, dans son *Renouveau du théâtre au Canada français* (1962), qu'en 1948 *Le viol de Lucrece* d'André Obey, même avec un titre tronqué (devenu *Lucrece*), n'eut pas l'heur de plaire à l'archevêque d'Ottawa qui en interdit les représentations. L'incident provoqua quelques remous au sein de la troupe.

Mais, écrira-t-il, nous n'oublierons pas, pour autant, le bon peuple de nos paroisses. C'est pour lui aussi, *pour lui surtout peut-être*<sup>18</sup>, que nous travaillons : il nous réserve de complantes joies parce qu'il a des chances d'être vrai, spontané, non empêtré de faux esthétisme. Nous continuerons de jouer pour nos amis des petits centres ruraux (II, 1, 1946 : 12).

Au public populaire, Legault réserve pourtant le répertoire chrétien, ce qui consacre ni plus ni moins l'existence d'une double offre culturelle et donc d'une division sociale du public. Ce paradoxe est sans doute la cause de l'attitude de repli que l'on reprochera plus tard aux Compagnons. Écartelés entre un idéal communautaire qui les enferme dans le médiévisme et un modèle d'organisation professionnel qui risque de conduire la troupe à l'éclatement<sup>19</sup>, les Compagnons choisissent la voie de « l'enrichissement spirituel et intellectuel » et du « désintéressement », prônée par ceux qui font bloc devant les *forces de dissolution de la civilisation*. *Les Cahiers* adoptent du coup certains traits de la pensée moderne qui s'est élaborée en marge des discours endoxiques et dans le culte de la résistance aux productions culturelles de masse. Au Québec, *La Relève*, devenue en 1941 *La Nouvelle relève*, incarne un projet semblable qui vise à libérer un espace de réflexion où pourront se mouvoir la conscience et l'esprit humains. On sait quelle place l'art et la littérature ont occupé dans les pages de cette revue ; par ce truchement, explique André-J. Bélanger (1977), s'opère le renversement des valeurs religieuses et du nationalisme qui jusque-là soutenaient l'édifice idéologique de la société canadienne-française. À l'évidence, le père Legault prend exemple sur ses amis de *La Relève* au moment où il entreprend son aventure. Mais il ne franchira jamais la frontière qui sépare, à ses yeux, l'ordre spirituel de l'ordre temporel. Si la conscience esthétique en gestation dans *Les Cahiers* n'arrive pas à s'émanciper du giron théologique, c'est parce que le père Legault demeure attaché à la définition religieuse de son action théâtrale, preuve supplémentaire, s'il était besoin, que le monnayage idéologique a ses limites.

---

18. Je souligne.

19. On pourra méditer ces propos du père Legault : « Au risque de scandaliser les délicats, je dirai même que je suis disposé à réduire la qualité d'une présentation scénique plutôt que d'introduire dans l'équipe un ferment de dissolution. Il est assez facile de grouper une distribution idéale ; il est plus malaisé de lever une recrue de comédiens désireux de *servir* l'œuvre dramatique en esprit de *désintéressement* et d'*amitié* » (II, 1, 1946 : 11).

La figure de l'auteur dramatique aide enfin à comprendre les tensions qui traversent le discours esthétique des *Cabiers*. Comme d'autres avant lui, le père Legault fait vœu, dans son bulletin, de voir naître le premier dramaturge national – sous-entendant qu'il n'y a personne encore qui se soit élevé à l'idéal poétique de la troupe. Celle-ci, rappelons-le, reposait sur l'engagement du comédien, un engagement total qui excluait toute forme d'individuation. Il en ira de même pour l'auteur dramatique dont le visage se dessine progressivement dans la revue. Celui-ci n'a rien du génie prométhéen qui plane au-dessus de la modernité depuis le romantisme. Legault parle plutôt d'un artisan issu du terreau national qui sera attaché, avant toute chose, à faire la synthèse de l'héritage théâtral<sup>20</sup>. On croirait entendre Gratien Gélinas, son contemporain, ou encore Jean-Claude Germain... Pour les Compagnons, l'essentiel n'est pas que l'auteur dramatique brille au firmament de la littérature, ni qu'il révèle au monde l'existence du peuple canadien-français ; son ambition devrait être d'aller à la rencontre de ce peuple pour qu'il puisse se reconnaître au contact d'une situation dramatique, d'une langue et d'une mémoire réactivée. Ainsi s'expliquerait l'appel que *Les Cabiers* lancent à la jeunesse de ce pays pour qu'elle embrasse la cause des Compagnons. Celle-ci incarne cet idéal de fusion : en effet, parle-t-on de la jeunesse qui formera le public de demain ou de celle d'où surgira LE dramaturge national ? Pour le père Legault, ces deux fonctions se confondent à la faveur d'un imaginaire théâtral qui fait de la scène le lieu d'une communion au milieu d'un « monde séparé ». « Nous rêvons, disait-il, nous aussi, d'un théâtre national [...] TOUT UN PEUPLE QUI SE RECONNAISSE PAR LE HAUT DE L'ÂME » (I, 2, 1944 : 34).

## Une modernité tronquée

Au terme de ce parcours, la position discursive des *Cabiers des Compagnons* n'apparaît pas très assurée. La confusion s'installe chez le lecteur lorsqu'il tente d'apprécier l'éclairage des Européens sur la situation de la troupe et du théâtre canadien. Les rapports entretenus avec les interlocuteurs locaux ne permettent pas non plus d'évaluer la position des Compagnons dans le champ théâtral

20. « Notre ambition est de susciter un répertoire authentiquement canadien, qui soit de la bonne veine : poésie, rythme, style, etc. Le fonds ne manque pas si l'on s'avise de puiser dans la riche mine de nos traditions, de notre folklore, de nos légendes, de notre hagiographie, de nos origines... » (I, 2, 1944 : 35). Félix Leclerc incarnera un moment cet espoir. Mais l'échec de *Sanctus* (1943) et de *Maluron* (1947), pièces jouées toutes deux chez les Compagnons, éloigneront définitivement le père Legault de la dramaturgie nationale.

québécois. C'est peut-être que le territoire qu'investit le père Legault se trouve ailleurs, c'est-à-dire loin des querelles qui vont structurer le milieu théâtral à partir des années quarante. Cette hypothèse rejoint le constat selon lequel la revue sublimerait tout conflit en se projetant sur des mondes (la France d'avant-guerre, le Moyen Âge) qui n'existent plus.

À l'échelle des discours sociaux, la position absolutiste des Compagnons est toutefois riche d'enseignement. S'il faut admettre que la modernité artistique s'est constituée sur la base d'un refus de la société capitaliste libérale, il importe de préciser comment l'art y est apparu très tôt comme un instrument critique qui mettait en relief la crise permanente du monde moderne. Rien de tout cela ne transpire des pages de la revue des Compagnons. Celle-ci est à l'image d'autres mouvements de l'époque qui revendiquent leur attachement à l'universel de manière à ne pas compromettre leurs aspirations dans une formalisation trop restrictive, d'où, en ce qui concerne *La Relève* étudiée par Bélanger (1974), une dénégation du politique. L'apolitisme des *Cahiers* crève les yeux quand on les lit à la lumière de la modernité théâtrale. Qu'il suffise de mentionner les théories de Brecht et de Piscator qui, à la même époque, font une large place au politique. Mais il n'est pas besoin d'aller si loin pour arriver à ces conclusions. À en juger la manière dont le père Legault pense son propre rôle au sein des Compagnons, on comprend qu'il choisit de se placer en deçà de toute relation de pouvoir. Rappelons, à ce titre, la figure maternelle qui préside, dans sa mémoire, à la naissance du théâtre... Elle explique peut-être pourquoi le mot de « metteur en scène » n'apparaît pas plus souvent dans les pages du bulletin. Le metteur en scène est celui qui exerce son autorité sur la troupe certes, mais son rôle d'arbitre comprend également l'élaboration du sens de l'œuvre scénique. Or, selon la vision chrétienne et familiale du père Legault, le sens de l'œuvre n'est pas à construire ; il est *déjà là*, donné dans un texte qu'il suffit de faire entendre et voir au spectateur pour qu'il s'en imprègne. Ce n'est que dans les années soixante, voire soixante-dix que la mise en scène au Québec devient un acte d'appropriation et d'affirmation. On se souvient qu'alors ils seront nombreux à citer le clerc de Sainte-Croix comme un exemple à ne pas suivre.

Telle est la modernité tronquée des Compagnons de Saint-Laurent. Certes, cet examen mériterait d'être complété par l'analyse des productions elles-mêmes et de leur réception par le public de l'époque. Il est douteux toutefois que ce portait global en serait profondément modifié. Si j'ai insisté sur le discours des Compagnons et non sur leur pratique, c'est pour montrer que le passage vers la modernité artistique s'effectue justement à la faveur d'une théorie, d'une pensée,

d'un discours et que la troupe du père Legault demeure, à cet égard, la première expérience théâtrale au Québec qui s'accompagne d'un tel effort de réflexion. Que l'on soit tenté de conclure maintenant à un demi-succès n'invalide en rien le *projet* de la troupe. Cela ne conduit peut-être qu'à s'interroger sur le fait qu'une formation discursive ne peut s'affirmer que si elle se fait une image précise du contexte dans lequel elle s'insère. En l'occurrence, le bulletin des Compagnons illustre très bien que le domaine le mieux « construit », à l'intérieur duquel la troupe croyait pouvoir mener une action *significative*, n'était pas celui de l'Art mais bien celui de la Foi. Toute étude qui ne tiendrait pas compte de cette situation ignorerait, en fin de compte, le rôle historique qu'a joué le père Legault, engagé malgré tout dans l'entreprise essentielle de modifier les conditions d'exercice du métier.

## ANNEXE

## LES CAHIERS DES COMPAGNONS. BULLETIN D'ART DRAMATIQUE (1944-1947)

## SOMMAIRE GÉNÉRAL

## 1944

Vol. I, n° 1 (septembre-octobre), 32 p.

LEGAULT, Émile, « Nous ouvrons un chantier », p. 1-3.

RAYMOND, Marcel, « Le théâtre de Charles Vildrac », p. 4-8.

COPEAU, Jacques, « Remarques autour du jeune théâtre d'aujourd'hui », p. 9-11.

L., É., « Décor pour les Fourberies », p. 12-13.

CHANCEREL, Léon, « Les conditions d'une véritable rénovation dramatique », p. 14-16.

LAMOUREUX, Roger, « Ascèse de l'art dramatique », p. 17-18.

CHANCEREL, Léon, « *Les irascibles* (d'après *La demande en mariage* d'A. Tchekov [sic]) », p. 19-24, 26-29.

POULIN, Réjane, « Le climat des Compagnons », p. 25.

Vol. I, n° 2 (novembre-décembre), 32 p.

LEGAULT, Émile, « Nous sommes des artisans », p. 33-35.

RAYMOND, Marcel, « Retour à Shakespeare », p. 36-40.

CHARTOIS, Jo (lieutenant), « Une jeunesse qui agit », p. 41-42.

UN COMÉDIEN DE LA NEF, « À Dionysos, dieu du vin », p. 43-45.

« Vienne un répertoire », p. 45.

BROCHET, Henri, « Brochet nous écrit... », p. 45.

« Notre œuvre appréciée... », p. 46-48.

DALTOUR, Pierre, « À l'Ermitage, les "Compagnons" m'ont fait retrouver le cœur et l'âme de Paris... », p. 49-50.

LAMOUREUX, Roger, « Notes sur Noël et le nô japonais », p. 52-54.

DASTE, Jean, « Entraînement gymnique », p. 55.

CHANCEREL, Léon, « *Les irascibles* (suite et fin) », p. 57-60.

SIMON, Yves, « L'art du masque », p. 61-63.

L., É., « Notes brèves », p. 64.

## 1945

Vol. I, n° 3, « Numéro consacré à Henri Ghéon », (janvier-février), 64 p.

LEGAULT, Émile, « Comme un grand cri d'amitié », p. 65-67.

GHÉON, Henri, « Sur la scène chrétienne », p. 68-69.

LECLERC, Félix, « Lettre à Monsieur Ghéon », p. 70-71.

PARVILLEZ, Alphonse de, « Ghéon dramaturge », p. 71.

MARITAIN, Jacques, « Hommage à Ghéon », p. 72.

RAYMOND, Marcel, « Triptyque sur Henri Ghéon », p. 73-86.

MAUFFETTE, Guy, « Ghéon, incomparable ami », p. 87.

GHÉON, Henri, « De profundis », p. 88.

- LAMARCHE, Gustave, « Ghéon et la rythmique du drame », p. 89-92.  
 GHÉON, Henri, « Francis Viélé-Griffin », p. 92.  
 VALDOMBRE, « De Gide à Dieu ou Ghéon et l'abîme », p. 93-98.  
 GHÉON, Henri, « Aridité et inspiration », p. 99-102.  
 SHEED, F. J., « The secret of Henri Ghéon », p. 103-104.  
 SALOMÉ, Rene, « Ghéon dramaturge », p. 104.  
 PELLETIER, Gérard, « Ghéon et les vivants », p. 105-108.  
 LAMARCHE, Antonio, « Le plus grand ami de Mozart », p. 109-115.  
 RAYMOND, Marcel, « Ghéon, un maître de la scène », p. 116.  
 VARIN, Roger, « Ghéon intime », p. 117-119.  
 ORLAND, Claude, « Un sommet du classicisme chrétien », p. 120.  
 PÈRE HILAIRE, « Un théâtre de chrétienté », p. 121-125.  
 GHÉON, Henri, « Dernier message de Ghéon aux Compagnons », p. 126.

Vol. I, n° 4 (mars-avril), 24 p.

- LEGAULT, Émile, « Technique et mystique », p. 129.  
 GIGNOUX, Hubert, « La batterie », p. 130-131.  
 ANONYME, « La tour (conduite des bruits) », p. 132-134.  
 CHARTOIS, Jo (lieutenant), « Le jeune théâtre, en France », p. 135-137.  
 COHEN, Gustave, « Le théâtre en Sorbonne », p. 138-143.  
 BELLOT, Paul (dom), « Simples notes », p. 144-146.  
 GAZÉ, Alexandre, « Scapin à Ottawa », p. 147-150.  
 « Les spectacles des Compagnons devant la critique... », p. 151-152.

Vol. I, n° 5-6 (mai-août), 40 p.

- LEGAULT, Émile, « Une étape », p. 153-154.  
 ANONYME, « Entraînement corporel du comédien », p. 155.  
 DUPUY, Jacqueline, « Nous irons plus loin encore », p. 156-158.  
 PELLETIER, Gérard, « La lettre que j'aurais pu écrire aux Compagnons et poster à Santiago », p. 158-160.  
 « *Le palais du roi Gondoforus* (jeu dramatique d'après la *Légende dorée* par Léon Chancerel) », p. 161-170.  
 CHANCEREL, Léon, « Du public », p. 171-184.  
 L., É., « Jeu dramatique improvisé », p. 185-186.  
 CHANCEREL, Léon, « Une pantomime burlesque d'après Jean de la Fontaine », p. 187-190.  
 MAZURE, Eugène, « Origine de l'art dramatique », p. 191.

1946

Vol. II, n° 1 (janvier-février), 32 p.

- CLAUDEL, Paul, « Le drame et la musique », p. 2-3.  
 MAULNIER, Thierry, « Jean Giraudoux et la tragédie », p. 4-8.  
 LEGAULT, Émile, « Perspectives sur les Compagnons », p. 9-13.  
 FLORISOONE, Michel, « Position du théâtre chrétien », p. 14-19.  
 CLAUDEL, Paul, « La chanson française », p. 20-22.



ANONYME, « Notes brèves », p. 23-24.

CHANCEREL, Léon, « *La goutte de miel* (texte et mise en scène pour cinq choreutes) », p. 25-32.

Vol. II, n° 2 (avril-mai), 32 p.

BOISVERT, Réginald, « Les Cahiers des Compagnons. Présentation », p. 1-2.

LEGAULT, Émile, « Lettre du directeur. Bilan de deux spectacles », p. 3-8.

BOISVERT, Réginald, « Dans les coulisses (sur *Le Bal*) », p. 9-16.

GAUTHIER, Roger, « Joie et Pauvreté ont dansé », p. 17-20.

OBEY, André, « Une lettre d'André Obey », p. 21-22.

BLAIN, Maurice, « Les "Pierrots" », p. 23-27.

LAURENT, Édouard, « *L'histoire du théâtre au Canada* par Léopold Houlé », p. 31-32.

Vol. II, n° 3 (juin-juillet), 31 p.

RAYMOND, Marcel, « Un Canadien à Paris », p. 33-63.

Vol. II, n° 4 (août-septembre), 31 p.

LEGAULT, Émile, « Marges du cœur », p. 65-69.

RAYMOND, Marcel, « Ludmilla Pitoëff nous quitte », p. 70-73.

BLAIN, Maurice, « De l'émotion dramatique », p. 73-75.

BRAUN, Benoît, « Le théâtre à Bruxelles », p. 76.

RAYMOND, Marcel (documents rassemblés par), « Tchekov [*sic*] toujours vivant », p. 77-80.

RAYMOND, Marcel, « Un Canadien à Paris (suite) », p. 81-95.

Vol. II, nos 5-6 (octobre-décembre), 48 p.

LA RÉDACTION, « Votre bonne volonté », p. 97.

DELAGE, Jean, « L'envers du décor », p. 98-99.

PÉRUSSE, Noël, « Une troisième troupe », p. 100-101.

ROUX, Jean-Louis, « Les monstres sacrés », p. 102-117.

UN ÉQUIPIER, « Le théâtre et le peuple », p. 118-122.

BLAIN, Maurice, « Jongleries », p. 128.

MARTENS, Gaston-Marie, « *Les vieillards amoureux* (jeux dramatiques pour la jeunesse) », p. 129-144.

## 1947

Vol. III, n° 1 (janvier-février), 32 p.

RAYMOND, Louis-Marcel, « Un Canadien à Paris III », p. 1-32.

Vol. III, n° 2 (mars-mai), 35 p.

RAYMOND, LOUIS-Marcel, « Un Canadien à Paris (IV et fin) », p. 33-58.

LA DIRECTION, « Un mot », p. 58.

COHEN, Gustave, « *Noël et Nativité du temps jadis* (jeu) », p. 59-67.

## Bibliographie

- APPIA, Adolphe ([1921] 1988), « L'œuvre d'art vivant », dans Adolphe APPIA, *Œuvres complètes*, t. III : 1906-1921, éd. de M. L. et D. Bablet, Lausanne, L'Âge d'homme, p. 355-406.
- BÉLANGER, André-J. (1974), *L'apolittisme des idéologies québécoises. Le grand tournant de 1934-1936*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval. (Coll. « Histoire, sociologie de la culture », n° 7.)
- BÉLANGER, André-J. (1977) *Ruptures et constantes. Quatre idéologies du Québec en éclatement : La Relève, la JEC, Cité Libre, Parti Pris*, Montréal, Hurtubise HMH (Coll. « Sciences de l'homme et humanisme », n° 8.)
- CARON, Anne (1978), *Le père Legault et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides.
- CRAIG, Edward Gordon ([1921] 1964), *Le théâtre en marche*, traduit de l'anglais par M. Beerblock, Paris, Gallimard.
- HAMELIN, Jean (1962), *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Éditions du Jour.
- MAINGUENEAU, Dominique (1987), *Nouvelles approches en analyse du discours*, Paris, Hachette.
- PELLETIER, Jacques (1995), *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies, société du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Essais critiques ».)
- VEINSTEIN, André (1955), *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les théâtre d'art à travers leurs périodiques (1887-1934)*, Paris, Billaudot.