

La fin de l'âge des pères? La réception du théâtre de Dumas fils, de Brieux et de Bernstein dans les salles « françaises » de Montréal de 1900 à 1918

Hervé Guay

Number 43-44, Spring–Fall 2008

Désordres et ordonnancements

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041714ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041714ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Guay, H. (2008). La fin de l'âge des pères? La réception du théâtre de Dumas fils, de Brieux et de Bernstein dans les salles « françaises » de Montréal de 1900 à 1918. *L'Annuaire théâtral*, (43-44), 167–180. <https://doi.org/10.7202/041714ar>

Article abstract

At the beginning of the 20th century the repertoire of "French" theatres in Montreal comprises mostly plays that glorify the image of the devoted father. In fact, Oscar Wilde assimilates such world vision to a kind of "age of the fathers". This paternalism however begins to be questioned by a small number of authors. Thus the dramas of Dumas fils, Brieux and Bernstein are frequently presented between 1900 and 1918. In time, these "sowers of disorder" modify the horizon of expectations of Montreal audiences with controversial works that divide the nascent francophone theatre critic establishment. Social problems usually left out of public discourse are thus debated in newspapers. The reception study of these three authors show that before the First World War the rise of social melodrama pushes back the limits of what is socially presentable, contributes to erode the conservatism of a fraction of the French Canadian elite and paves the way for a new kind of realism.

Hervé Guay
Université du Québec à Montréal

La fin de l'âge des pères ? La réception du théâtre de Dumas fils, de Brieux et de Bernstein dans les salles « françaises » de Montréal de 1900 à 1918

L'âge des pères

Dans les années 1890, Oscar Wilde envisage son époque comme une sorte d'« âge des pères ». Il n'est pas indifférent que l'auteur d'*Un mari idéal* entrevoie ainsi l'ordre social qui domine au sein de l'Empire britannique¹. À l'époque, le Canada fait encore partie de cet empire et Montréal en est toujours la métropole. Et cet « âge des pères » continue de se porter à merveille quand, à Londres, Wilde s'affaire à en égratigner le vernis par le biais de ses comédies satiriques. Dans *L'éventail de Lady Windermere*, ce n'est pas l'effet du hasard si, à Lord Darlington qui lui demande : « *Do you think there should be the same laws for men as there are for women?* », l'héroïne de Wilde répond sans la moindre hésitation : « *Certainly!* » (Wilde, 1954 : 17) – avec un point d'exclamation, bien entendu. Car, dans l'esprit de Wilde, il est temps de mettre fin à cet « âge des pères » pour que les privilèges qui sont consentis à ceux-ci s'étendent à une plus vaste portion de la population, notamment aux femmes. À cette fin, Wilde considère le théâtre comme une excellente tribune pour remettre en cause l'ordre dominant. Et qu'est-ce que le désordre, au fond, sinon une détermination à miner l'ordre ancien dans ce qu'il a de plus sacré ?

Au tournant du XX^e siècle, le théâtre professionnel de langue française connaît un essor rapide à Montréal. Mais il est dominé par un « âge des pères » que continue d'alimenter, dans les salles francophones, le genre dominant du mélodrame. Au sujet des pièces mélodramatiques, Bruce McConachie a écrit qu'elles étaient des « *pep rallies for paternalism* » (1992 : 30) aux États-Unis tant l'image du bon père de famille, qui sait ce qui est bon pour les autres, y est célébrée. Au Canada français, l'Église catholique, dont la méfiance envers le théâtre commence à peine à décroître, n'est pas de cet avis. Et M^{gr} Bruchési, l'évêque de Montréal, ne cède aux pressions de ceux qui souhaitent voir cohabiter une vie théâtrale française aux côtés des salles anglophones que lorsqu'on le convainc des risques d'assimilation linguistique que courent les francophones². Car ceux-ci fréquentent, de toute façon, le Her Majesty, l'Academy of Music et, plus tard, le Princess. Cela étant, l'évêché trouve à redire sur bien des mélodrames qui sont joués à Montréal parce que tout ce qui y est montré ou dit ne s'y avère pas toujours entièrement respectable. Ici, il faut prendre l'expression « trouver à redire » au pied de la lettre, puisque le paternalisme de l'évêque s'exerce par censeur interposé. L'évêché s'entend avec les théâtres sur le répertoire qu'on joue dans ceux-ci grâce à un censeur qui, au besoin, retranche les scènes et les expressions choquantes qui pourraient subsister dans les textes. Même les troupes de tournées n'échappent pas à la vigilance des autorités ecclésiastiques qui interviennent en privé auprès des producteurs pour les conseiller au sujet des pièces qui conviennent à la « mentalité canadienne-française ». De ce côté, les négociations ne portent pas toujours fruit. Plusieurs troupes préfèrent le parfum de scandale à l'approbation de l'évêque, surtout quand les recettes au guichet s'en trouvent bonifiées – auquel cas, l'évêque doit se résigner à condamner publiquement un spectacle, ce qui lui accorde une publicité involontaire.

Tel est le système en place à Montréal lorsqu'en 1902, le Théâtre des Nouveautés voit le jour. La direction des Nouveautés refuse de faire approuver son répertoire et décide de proposer au public francophone des dramaturges non autorisés. Au nombre de ces « semeurs de désordre », figurent Alexandre Dumas fils (1824-1895), Eugène Brieux (1858-1932) et Henry Bernstein (1876-1953). À l'aide des journaux de l'époque, j'essaierai de donner quelques exemples de ce qui, dans leurs pièces respectives, fait désordre. En d'autres mots, je montrerai comment la réception de leur œuvre modifie l'horizon d'attente du public francophone montréalais de l'époque en provoquant dans la presse quotidienne et hebdomadaire des débats vigoureux. En effet, une quinzaine d'années durant, ces auteurs (ou, plutôt, leurs idées et les situations qu'ils présentent) défraient les manchettes des périodiques montréalais. Ces auteurs y trouvent tant des alliés indéfectibles que des ennemis jurés qui, dans leurs discours sur le théâtre, relaient en la commentant la parole de trois auteurs qui ont en commun de se servir de la scène pour réclamer davantage de justice sociale.

On me permettra de débiter en tâchant de quadriller et de quantifier l'ampleur du rayonnement de ces trois auteurs dans les salles françaises de Montréal au tournant du XX^e siècle. Je donnerai ensuite une idée des réactions suscitées par la présentation des pièces de ces trois écrivains dans les journaux de l'époque. J'exposerai du même coup ce qui est jugé menaçant pour l'ordre social chez ces auteurs hexagonaux dès lors que leurs pièces traversent l'Atlantique. En guise de conclusion, je relèverai les questions délicates qui ont été débattues dans les journaux grâce à ces auteurs et essaierai de voir dans quelle mesure et de quelle manière le théâtre est parvenu à contester l'ordre social au cours de cette période.

La montée du mélodrame social

Rappelons que le mélodrame, et dans une moindre mesure le vaudeville, dominent le théâtre montréalais d'expression française de l'avant-guerre. Et la contestation vient, pour ainsi dire, de l'intérieur, puisque le principal concurrent de ce genre dans la métropole canadienne du temps devient, dans les premières décennies du XX^e siècle, le mélodrame social. Dumas fils en sème le germe dans *La dame aux camélias*, un roman porté à la scène dont l'adaptation prolonge la fortune ici jusqu'au début du XXI^e siècle³. À Montréal, c'est aussi ce drame romantique néanmoins fondé sur certaines observations sociales qui crée une première brèche dans l'univers mélodramatique bon teint dans lequel le public francophone est jusque-là tenu. En français, la pièce est représentée pour la première fois à Montréal le jeudi 16 mai 1867 au Théâtre Royal par la Compagnie française de New York⁴. Marguerite y est interprétée par Madame Larmet qui, au dire d'un collaborateur du *Pays*, « est sans contredit la meilleure actrice que nous ayons eu à Montréal depuis plusieurs années » (Anonyme, 1867 : 2). De 1880 à 1900, la pièce la plus célèbre de Dumas fils, pourtant créée à Paris en 1852, n'est jouée qu'à cinq reprises à Montréal. De ces représentations, trois sont données par la sulfureuse Sarah Bernhardt (1880, 1891, 1896), une par Jane Hading de la Comédie-Française (1893), tandis que la comédienne moins connue, Eugénie LeGrand, est la seule à oser la personnifier en français durant toute une semaine (1883).

En 1902, la fondation du Théâtre des Nouveautés accélère la montée du théâtre à thèse de Dumas fils et la pénétration du mélodrame social. En sept ans, ce théâtre crée près d'une vingtaine de textes de Dumas fils, de Brieux et de Bernstein. L'établissement élève, de ce fait, la barre pour ceux qui suivront, puisque la critique ne cesse ensuite de réclamer de la haute comédie, c'est-à-dire des drames où l'on aborde des questions sociales brûlantes. Cette montée ralentit tout de même à partir du moment où les Nouveautés ferment leurs portes en 1908, puisque durant la décennie suivante, seulement six pièces nouvelles de ces auteurs⁵ sont créées au Théâtre de l'Académie (1909-1910) et au Théâtre National

Français. Plus grande salle française du temps, le National consacre graduellement plus d'espace à la haute comédie à compter de 1908. Après 1912, la direction décide carrément d'occuper ce créneau et se met à s'adresser à un public plus averti. En lui-même, ce choix de la direction indique bien le chemin parcouru en vingt ans par ce répertoire. Il est significatif qu'on le joue d'abord dans un théâtre d'environ trois cents places et qu'une dizaine d'années plus tard, cette dramaturgie rejoigne le public d'un lieu qui peut accueillir trois fois plus de spectateurs. Le tableau 1 fait le point sur cette montée du mélodrame social en indiquant les salles montréalaises qui ont contribué à faire connaître aux spectateurs les pièces de Dumas fils, de Brieux et de Bernstein et en quantifiant la part de ces salles dans la diffusion de ce sous-genre⁶.

Tableau 1
Salles où les pièces de Dumas fils, de Brieux et de Bernstein
ont été créées à Montréal (janvier 1902-mai 1918)

- **Théâtre des Nouveautés** (janvier 1902-mai 1908)
 - 19 créations de ces trois auteurs
- **Théâtre de l'Académie** (septembre 1909-décembre 1910)
 - 1 création, celle de *Suzette* de Brieux
- **Théâtre National Français** (août 1908-mai 1918)
 - 5 créations, soit deux de Brieux et trois de Bernstein

Ce serait cependant se faire une image tronquée de la réalité théâtrale montréalaise de l'époque que de n'y considérer que les salles françaises, puisqu'au même moment, les salles anglaises leur livrent une concurrence implacable. Il en va de même des troupes de tournée (américaines, françaises et anglaises) qui ne délaissent pas le marché montréalais pour autant. D'ailleurs, ces troupes, auréolées d'un prestige certain, séjournent le plus souvent dans les salles anglaises de l'Ouest de la ville sur lesquelles l'évêché n'a guère de prise. Or ces salles participent au renouvellement du répertoire joué dans la ville de Jeanne Mance au début du siècle. Par exemple, quand Réjane est de passage à Montréal en janvier 1905, *La robe rouge* de Brieux fait partie des pièces qu'elle interprète. Mais c'est avec *Zaza*, une pièce légère dépeignant les mœurs volages d'une danseuse, qu'elle s'attire une caricature dans *Le Nationaliste* (Nonyme, 1905 : 1). La montée du mélodrame social s'accompagne naturellement de bien d'autres influences. Entre autres exemples, la dramaturgie symboliste effectue une certaine percée au début du XX^e siècle, tout comme l'école naturaliste⁷ à laquelle se rattache du reste Brieux qu'Antoine a beaucoup encouragé à ses débuts⁸. Il appert toutefois que la montée du mélodrame social, préparée par le théâtre à thèse de Dumas, dépasse en ampleur (douze pièces de Dumas fils, neuf pièces de Brieux et neuf pièces de Bernstein) les influences plus épisodiques exercées par d'autres courants dramatiques.

Dumas fils ou le venin de l'ambiguïté morale

C'est peut-être la mesure du choc qu'a constitué pour l'élite montréalaise la découverte de ces auteurs dont la presse témoigne d'abord. Le premier, Dumas fils, pousse à des nuances inhabituelles une bourgeoisie qui a une définition tranchée de la respectabilité. L'ambiguïté morale de son théâtre est fortement ressentie à l'époque au Canada français où le catholique moyen est peu habitué à réfléchir aux cas de conscience et à se faire sa propre opinion sur de telles questions. Or, si la presse diverge d'avis quant à la moralité de son théâtre, la critique s'accorde pour noter qu'il sème le doute⁹ dans l'esprit des spectateurs. Au *Nationaliste*, Marcel Dugas s'exclame au sujet de *La dame aux camélias* : « Le parfum capiteux qui s'échappe de ses camélias gardera encore longtemps le privilège de troubler bien des jeunes imaginations » (Turc, 1910 : 3). Dans *L'Action*, Joseph Baril renchérit : « Quelle griserie troublante ne jettent-ils pas dans le cervelet des jeunes gens de vingt ans, ces yeux noyés de larmes et de parfum exotique d'une grande fleur blanche ! » (Saint-Victor, 1913 : 4) – ce qui n'empêche pas les deux jeunes hommes de ne pas croire à sa rédemption et Baril d'éclairer longuement le lecteur quant à la vraie nature de Marguerite Gautier. Il écrit :

Car la Dame aux Camélias, c'est l'être humain qui a atrophié en lui, par l'abus, les facultés capables de donner une affection sincère ; c'est l'enfant du hasard, grandie dans le ruisseau, sans aucune notion du bien et du mal ; c'est la petite fille vicieuse qui, dès l'âge de quinze ans, fait des parties à la campagne avec le vieux monsieur qu'elle ne connaît pas encore, c'est encore à vingt ans l'effrontée qui arpent le trottoir jusqu'à deux heures du matin et qui loue sa personne, pour le reste de la nuit, au premier offrant ; c'est en un mot la vierge de carrefour à qui sa bonne fortune a fait rencontrer un viveur cossu qu'elle a dévalisé proprement – ce qui lui a permis un beau matin de s'installer dans un luxueux appartement avec chevaux, voitures, etc. ; enfin c'est la drôlesse qui accepte l'argent du vieux beau pour le dépenser avec le jeune noceur (Saint-Victor, 1913 : 4).

De plus, même si cette pièce est jouée en français à Montréal depuis plus de trente ans, elle n'en continue pas moins d'alimenter le débat relativement à « l'idée du rachat de la femme tombée » mais plus généralement sur la nécessité de souscrire, comme l'écrit Marcel Dugas, à « une nouvelle morale sociale » qu'il assimile – époque oblige – à une meilleure compréhension de la morale qui « est tombée des lèvres du Christ et qui procure, seule, la santé aux individus et aux peuples ». Et Dugas de conclure : « Il sera beaucoup pardonné à la *Dame aux camélias* parce qu'elle fait penser » (Turc, 1910 : 3).

Outre les débats moraux que son œuvre suscite, Dumas fils invite également à établir des comparaisons plus concrètes. *Denise* permet ainsi à Roger Valois du *Pays* d'interpeller ses lecteurs. Il écrit :

Dans cette œuvre, Dumas a exposé avec clarté certaines de ses idées, dont on ne peut suspecter la moralité, mais qui répugnent absolument aux mœurs ; c'est le rachat complet de la femme tombée, de la fille-mère, au point qu'un honnête homme puisse l'épouser. Par quelle aberration sommes-nous si indulgents pour les hommes et si implacables pour les jeunes filles ? [...] Nous nous sommes faits à cette idée du mariage que la jeune fille doit y arriver virginale tandis que le jeune homme... (Poquelin, 1915 : 3).

Et il termine avec cette remarque assassine : « Et si nous applaudissons tous le geste d'André de Bardannes rappelant Denise et l'épousant, il n'y en aurait pas *parmi nous* un sur cent qui ferait comme lui » (Poquelin, 1915 : 3). C'est le même Roger Valois qui cite à ses lecteurs, lors de sa critique de *Francillon*, autre drame de Dumas fils, la réplique clé du vieux marquis de Riverolles : « Nous sommes là à deviser de la faute de ta femme qui est douteuse, mais personne ne parle de la tienne qui est certaine » (Poquelin, 1912b : 3). Le marquis fait bien évidemment allusion à la faute du mari de Francine, qui est aussi présent dans la pièce. Au demeurant, la meilleure preuve de la fascination qu'exerce le théâtre de Dumas fils sur le public montréalais du début du siècle vient de ce qu'une douzaine de ses pièces furent représentées dans les salles françaises de Montréal de 1900 à la fin de la Première Guerre mondiale. Le tableau 2 en dresse justement la liste tout en précisant le nombre de semaines de représentation à laquelle chaque pièce a eu droit.

Tableau 2

Pièces de Dumas fils, de Brieux et de Bernstein qui ont été jouées dans les théâtres francophones de Montréal de 1900 avant la fin de la Première Guerre mondiale (saison 1917-1918)

12 pièces de Dumas fils

- *Le demi-monde* (3 semaines)
- *La dame aux camélias* (17 semaines)
- *Francillon* (3 semaines)
- *La princesse Georges* (1 semaine)
- *L'étrangère* (7 semaines)
- *Denise* (8 semaines)
- *L'ami des femmes* (2 semaines)
- *Le fils naturel* (3 semaines)
- *Monsieur Alphonse* (1 semaine)
- *La femme de Claude* (1 semaine)
- *Le père prodigue* (1 semaine)
- *Une visite de noces* (1 fois lors des adieux de M^{me} Ducange)
- *Le marquis de Villemer* (avec George Sand, plus de 3 semaines)

9 pièces de Brieux

- *L'évasion* (1 semaine)
- *Les trois filles de monsieur Dupont* (1 semaine)
- *La robe rouge* (5 semaines)
- *Les avariés* (1 semaine, peut-être deux)
- *Blanchette* (2 semaines)
- *Suzette* (3 semaines)
- *Simone* (2 semaines)
- *La Française* (1 semaine)
- *La femme seule* (1 semaine)

9 pièces de Bernstein

- *La rafale* (2 semaines)
- *Le bercail* (1 semaine)
- *Le voleur* (5 semaines)
- *Le secret* (2 semaines)
- *Le détour* (1 semaine)
- *Samson* (1 semaine)
- *L'assaut* (1 semaine)
- *La griffe* (1 semaine)
- *L'élévation* (2 semaines)

Brieux ou la dénonciation de règles sociales iniques

Les drames de Brieux, surnommé l'Ibsen français, n'ont pas suscité dans les journaux montréalais des discussions aussi passionnées que ceux de Dumas fils¹⁰. Il est vrai que peu de journaux ont osé parler de sa pièce la plus choquante : *Les avariés*. Créée à Montréal en 1905, cette pièce expose le cas d'un jeune homme atteint de syphilis. Il se présente à son médecin qui tente en vain de le persuader de retarder son mariage pour ne pas qu'il contamine sa femme et qu'elle ne donne naissance à un enfant syphilitique. Plus tard, le médecin plaide-aussi pour que la maladie ne soit pas transmise à la nourrice qui doit allaiter l'enfant. Par le ton clinique et par sa construction, ce drame annonce le théâtre documentaire et paraît, à ce titre, d'une modernité équivalente à celle des *Revenants* d'Ibsen qui aborde le même sujet. Une rare réaction à la présentation de la pièce, est celle du *Nationaliste* du 19 novembre 1905 : « *Les avariés*, malgré la mauvaise réputation qui les avaient précédés au Canada et qui a effrayé tant de braves gens, n'offraient pas le moindre danger à un auditoire masculin – loin de là. » Les femmes, pourtant très concernées par le drame, puisqu'elles en sont les victimes innocentes, exceptionnellement, ne furent pas admises aux

Nouveautés. D'ailleurs, nulle part le journaliste ne dit vraiment de quoi parle la pièce. La décision montre bien à quel point le sujet était jugé explosif au Canada français en 1905. Et pas qu'au Canada d'ailleurs, puisque la pièce qui devait être créée au Théâtre Antoine en 1901 fut interdite en France pendant quatre ans.

Alors que les journaux en ont dit le moins possible sur *Les avariés*, *Le Nationaliste* prépare ses lecteurs à recevoir les deux premières pièces de Brieux présentées à Montréal, en publiant des extraits de *L'évasion* (Brieux, 1904a : 3) et des *Trois filles de M. Dupont* (Brieux, 1904b : 3). Le journal indique clairement que *L'évasion* met aux prises le fils d'un suicidé et la fille d'une courtisane. Ceux-là y bravent ensemble l'opprobre que la société réserve à ceux dont les parents ont fauté en voulant unir leurs destinées. Jean et Lucienne rejettent ainsi les règles sociales qui les condamnent :

JEAN : Oui, c'est injuste ; injuste et malheureux que nous soyons enfermés dans les fautes et les vices de nos ancêtres.

LUCIENNE : C'est comme un péché originel...

JEAN : Dont nous sommes châtiés...

LUCIENNE : Sans l'avoir commis... (Brieux, 1904a : 3).

Troisième pièce de Brieux présentée à Montréal, *Blanchette* est considérée par plusieurs comme l'un des sommets du théâtre naturaliste. Lors de sa présentation à Montréal, la pièce a provoqué – ce qui est rare à l'époque – un puissant sentiment d'identification. Le chroniqueur du *Nationaliste* en atteste dans le passage suivant :

Les scènes de ce drame ne peuvent-elles pas se renouveler ici ? Combien de parents, qui ont insisté pour pousser leurs enfants dans les professions appelées libérales par ironie, maudissent ensuite ces mêmes enfants quand ils ne réussissent pas assez vite, sans s'avouer qu'ils sont eux-mêmes les premiers, sinon les plus grands coupables ! (Anonyme, 1905 : 5)

En outre, l'ambition immodérée de Blanchette et le fait que la jeune institutrice désobéisse clairement à ses parents ne paraissent pas offusquer le critique du *Nationaliste*, entraîné malgré lui dans une remise en question peu ambiguë de l'autorité parentale.

Dans *La robe rouge*, le sort de Yanetta, paysanne basque sacrifiée à l'ambition d'un magistrat, émeut peut-être encore davantage les Montréalais de la Belle Époque. Roger Valois souligne une fois de plus le caractère universel de ce qui est pourtant une satire du milieu judiciaire français étant donné que Brieux s'y attaque « à une iniquité générale » (Poquelin, 1912a : 3 ; Saint-Victor, 1912a : 3). Le lecteur curieux peut consulter le tableau 2 pour connaître la liste des pièces de Brieux représentées à Montréal de 1905 à 1918 et pour savoir combien de semaines celles-ci sont restées à l'affiche.

Bernstein ou le refus d'une belle langue

Bernstein est joué à Montréal dès 1906. Quand *La rafale* prend l'affiche des Nouveautés en janvier 1906, les représentations de la pièce, créée en octobre à Paris, se poursuivent toujours. Selon *Le Nationaliste*, « *La rafale* dévoile et met à nu les compromissions et les fautes auxquelles sont fatalement condamnés ceux qui sont atteints de la funeste passion du jeu, sans autre issue que le suicide » (Anonyme, 1906 : 3). Il faut noter l'insistance avec laquelle le journaliste souligne la fatalité qui conduit au suicide. À Montréal, à l'époque, à la demande du clergé, les scènes de suicide étaient systématiquement rayées des pièces représentées, et ce, indépendamment de leur nécessité dramatique.

La reprise de *La rafale* par les Nouveautés en avril 1907 cause une nouvelle crise entre le théâtre et l'évêché qui obtient alors l'institution d'une censure dans la seule salle qui échappait à son contrôle – une décision qu'un rédacteur anonyme du *Nationaliste* désapprouve à l'aide de l'ironie :

Il y a certainement des gens qui, sans l'aide d'un jugement étranger, croiraient très honnêtement trouver plus de morale dans *La rafale* que dans l'œuvre effrayante de Sardou : ce sera précisément l'avantage de la censure de rassurer nos consciences en nous privant d'un libre-arbitre qui était si sujet à l'erreur (Anonyme, 1907 : 4).

En septembre 1906, dans sa « Gazette théâtrale », *Le Nationaliste* s'efforce de présenter *Le bercail* de Bernstein comme un drame exagérément moral, et ce, même si l'adultère y est délibérément vécu par une femme du meilleur monde. Le chroniqueur en profite même pour se moquer du puritanisme de *La Presse* qui « s'est émue du thème du *Bercail* ». Il est clair que même si, à la fin, la « brebis égarée » retourne chez son « seigneur et maître » – ce sont les mots employés par le journaliste pour qualifier l'épouse et l'époux –, le fait qu'Évelyne Landry ose vivre son désir adultère, et ce, pendant quatre ans, ne passe pas comme une lettre à la poste aux yeux de la presse francophone montréalaise.

Pour des raisons différentes, *Le détour* de Bernstein, qui dépeint une jeune femme pure, issue du demi-monde et qui y retournera, en raison de l'accueil féroce qu'elle rencontre dans la bonne bourgeoisie, bénéficie aussi d'une réception mitigée. Même l'hebdomadaire le plus progressiste du temps, *Le Pays*, qui défend néanmoins la pièce, juge qu'il s'agit d'« une charge un peu exagérée contre la bourgeoisie et les honnêtes gens » (Poquelin, 1916 : 4). La chose n'est pas sans étonner, venant d'une feuille qui ne cesse de dénoncer l'hypocrisie sociale qui règne au Canada français.

Cependant, à Montréal, la pièce de Bernstein qui fait le plus couler d'encre est *Le voleur*. Dans la critique de ce drame, Victor Barbeau accuse carrément Bernstein de faire œuvre de « tétatologiste », c'est-à-dire de se complaire « dans l'étude des anomalies et des

monstruosités des êtres vivants » (1914 : 5). Or, ce qui choque le plus Barbeau, c'est que Bernstein « se contente d'étaler à nu des caractères morbides, des états d'âme de névropathes, se gardant bien de les étudier, et de tirer de leur maladie une leçon salutaire et morale » (p. 5). Bref, Victor Barbeau déplore que l'auteur se refuse à juger ses personnages, mais également que son talent soit « écrasé par l'obscénité de son sujet ». Et Barbeau de poursuivre : « Tous les héros de M. Bernstein sont des brutes. À ce, il répond qu'il ne fait que peindre la vie » (p. 5). Si Barbeau est dégoûté et fasciné par ce théâtre et ce ton, *Le Canada*, un quotidien libéral, apprécie plutôt « cet auteur [qui] s'est fait une manière de théâtre direct » (Anonyme, 1918 : 3). Dans *Le Pays*, Roger Valois, du même côté de la clôture, explique : « Ce n'est pas très littéraire, direz-vous ! Peut-être, mais ce dialogue est si nerveux, si souple, si parlé qu'il s'approche beaucoup plus de la réalité que si l'auteur avait cédé à la tentation de faire de la littérature » (Poquelin, 1914 : 9). À cet égard, la discussion sur l'œuvre de Bernstein se révèle sans doute celle où, derrière le scandale des situations présentées – leur immoralité –, ce sont tout autant sinon davantage les transgressions esthétiques mises en avant par les tenants d'un naturalisme perçu comme exacerbé (refus d'une belle langue) qui dérange la bourgeoisie montréalaise du début du siècle.

Des lézardes opérées par le théâtre dans un ordre social conservateur ?

Maintenant, en quoi ces trois auteurs sont-ils particulièrement menaçants pour cet âge des pères qui règne alors sans partage sur le Canada français à l'époque ? Premièrement, leurs pièces abordent de front des sujets comme la prostitution, l'adultère, le divorce, le suicide, le vol et les maladies vénériennes, alors que ceux-ci sont systématiquement bannis de la discussion publique. Le traitement de ces thèmes enracinés dans le social entraîne des transgressions esthétiques qui forcent dans une certaine mesure le théâtre à abandonner les salons chics et le beau langage afin de pénétrer dans des lieux inhabituels et parfois moins convenables. Par conséquent, ces spectacles font reculer les limites du socialement représentable. Les situations dramatiques que ces auteurs construisent montrent en outre que certains privilèges sont réservés aux hommes en position d'autorité. De plus, ces écrivains dénoncent, de manière plus ou moins explicite, une moralité dont la sévérité ne vaut pas pour tous au même degré. Très régulièrement, ils plaident en faveur de l'indulgence et du pardon, quand ce n'est pas en vue d'une réforme (plus ou moins marquée) de la loi ou des règles sociales. En somme, par leur théâtre, Dumas fils, Bernstein et Brioux réclament plus d'équité d'un sexe à l'autre, voire d'une classe à l'autre. La chose déplaît souverainement à ceux qui prêchent le maintien des vieilles hiérarchies, et à l'Église, en particulier, qui persiste à vouloir dicter au bon peuple comment se comporter de peur qu'en usant de sa conscience, l'individu s'écarte de la doctrine catholique et, au détour, perde son âme.

Quand il parvient à échapper au contrôle religieux, il est donc possible de croire que le théâtre de Dumas fils, de Brieux et de Bernstein parvienne à lézarder le conservatisme d'une fraction de l'élite canadienne-française. Cette hypothèse est d'autant plus crédible que ces auteurs sont presque exclusivement joués dans les salles qui ciblent un public averti.

Pour revenir au désordre, il est clair que, de 1902 à 1918, le public francophone aisé de Montréal se familiarise, grâce au théâtre moderne relayé par la presse, avec des sujets dont le clergé essaie de le protéger. Sont soumis aux spectateurs des cas de conscience, des situations dramatiques ambiguës et pas toujours jolies qui tranchent avec les mélodrames traditionnels où le bien et le mal étaient plus clairement départagés et où un romanescque de convention empêchait le réel de se frayer un chemin. Chez Dumas fils, Brieux et Bernstein, l'autorité familiale, parentale et maritale ainsi que les privilèges des classes favorisées sont ébranlés, voire rudement mis à l'épreuve. Qualifié de matérialiste, de féministe, de cru et de brutal, le théâtre moderne, porté par Dumas fils, Brieux et Bernstein, est vraiment considéré comme un facteur de désordre social. Il est combattu comme tel par l'Église catholique qui prend alors très au sérieux le forum public que constitue le théâtre. De concert avec la presse, il s'agit, au début du siècle, d'un puissant moyen pour diffuser des idées et des formes nouvelles¹¹. La critique se sert d'ailleurs souvent du mot « violent » pour décrire combien est dérangeant ce nouveau réalisme où transpirent, sous diverses formes, des aspirations pressantes à plus d'égalité. Début de la fin de l'âge des pères ? Sûrement pas. Mais passage à une étape nouvelle... Probablement.

Notes

1. Voir à ce sujet Kerry Powell, selon qui Wilde, à l'instar de plusieurs auteurs dramatiques de son époque, ne cesse de dépeindre des hommes dont la principale tâche est l'exercice du pouvoir politique : « *It is this, perhaps, which explains the peculiar fact that so often plays about perfect men and model husbands have their focal characters a type (exclusively male in Victorian times) whose business was the exercise of political power* » (« C'est peut-être ce qui explique le fait curieux que si souvent les pièces à propos d'hommes parfaits ou de maris modèles focalisent sur un type de personnage (exclusivement masculin à l'époque victorienne) dont l'activité principale est l'exercice du pouvoir politique ») (1990 : 97).
2. Voir à ce sujet mon article « Les soirées de famille », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 117, 2005, p. 162-169.
3. Le Théâtre du Nouveau Monde a renoué avec l'histoire en ouvrant sa saison 2006-2007 avec ce drame romantique de Dumas, dans la version modernisée de René de Ceccaty. Robert de Bellefeuille en signait la mise en scène, tandis qu'Anne-Marie Cadieux et Sébastien Ricard incar-

naient Marguerite et Armand. Mais, même dans la seconde moitié du ^{xx} siècle, le Québec a vu défiler une nouvelle Marguerite Gauthier par décennie. Pour remonter aux plus récentes reprises de la pièce, dans les années 1990, Éric Jean et Pascal Brullemans ont connu un certain succès avec une adaptation très libre de l'œuvre intitulée pour l'occasion *Camélias*, alors que le metteur en scène et directeur artistique d'Opéra-Fête, Pierre A. Larocque, s'était aussi laissé tenter par le personnage de Marguerite Gautier dans les années 1980.

4. À titre de comparaison, *La dame aux camélias*, sous le titre de *Camille or the Fate of a Coquette*, a été créée à New York le 9 décembre 1853 au Broadway Theatre avec Jean Davenport dans le rôle-titre. L'actrice en signait la traduction et l'adaptation en anglais, raconte le *New York Times* du 23 décembre 1917. La pièce fut mal reçue, jugée immorale, et ne tint l'affiche qu'un soir, avant d'être reprise, au mois d'août suivant, pour une douzaine de représentations. C'est toutefois l'actrice Mathilda Heron qui impose la pièce aux États-Unis à compter de 1856. Après l'avoir vue à Paris, elle en propose une nouvelle traduction, assistée d'August Waldover, tout en reprenant le titre trouvé par Davenport. Il semble que ce soit cette traduction qui, par la suite, ait été utilisée par la plupart des compagnies nord-américaines qui ont joué en anglais cette pièce célèbre. Aussi est-ce probablement dans cette version anglaise que le public montréalais fit connaissance avec l'œuvre le 27 juillet 1857 au Théâtre Royal. La pièce fut reprise trois fois en anglais avant que la création montréalaise en français n'ait lieu en 1867. Il y a aussi fort à parier que cette version anglaise fut par la suite traduite en français, puisqu'au début du siècle, les salles françaises de Montréal mettent la pièce à l'affiche tant sous le titre de *Camille* que sous celui plus poétique proposé par Dumas fils.

5. Plus exactement, on ne crée que trois pièces de Brieux et autant de Bernstein, une douzaine de pièces de Dumas fils ayant déjà fait l'objet d'une représentation en langue française à Montréal au cours de la décennie précédente. Le mélodrame social s'impose ainsi comme le genre à scandale de l'époque : il parvient à arracher le public du mélodrame traditionnel ou à sensations – et ce, même si ce dernier est pimenté d'effets technologiques de plus en plus sidérants.

6. Du reste, cette montée paraîtrait encore plus spectaculaire si nous avions tenu compte d'auteurs plus obscurs (Henry Bataille, Paul Bourget, Paul Hervieux, Henry de Kistemeackers, Michel Provins, etc.), mais dont les comédies ou drames appartiennent également à cette mouvance. L'étude de l'ensemble du phénomène aurait nécessité nettement plus de temps et d'espace que le cadre limité de cette étude.

7. Pour compléter le tableau, voici un petit aperçu des pièces plus exigeantes jouées dans les salles montréalaises anglophones au début des années 1910. Sarah Bernhardt donne une représentation de *Sœur Béatrice* de Maeterlinck au Majesty's en janvier 1911. En février 1910, une troupe de langue anglaise présente *Les hannetons* de Brieux au Princess. Deux semaines plus tard, Madame Nazimova incarne Nora dans *La maison de poupée* d'Ibsen au même théâtre. C'est aussi dans ce lieu qu'en avril 1913, M^{me} Yorska prend le risque d'incarner *La Gioconda* de Gabriele d'Annunzio, œuvre ressortissant au mouvement décadent, proche des symbolistes.

8. Au Théâtre-Libre, non seulement Antoine a-t-il monté *Ménages d'artistes* (1890) et *Blanchette* (1892) de Brieux, mais c'est aussi lui qui a lancé la carrière de Bernstein en mettant en scène sa première pièce, *Le marché* (1900), au Théâtre Antoine.

9. On pourrait citer à nouveau Joseph Baril, qui se demande : « Quel pouvait bien être le dessein d'Alexandre Dumas fils lorsqu'il fit *L'étrangère* ? » (Saint-Victor, 1912b : 1)
10. Tore Linge a comparé la conception de l'amour chez Dumas fils et Ibsen. Il conclut que la principale différence entre les deux auteurs également soucieux des « erreurs d'amour » tient à ce que le premier croit que « c'est au moyen des lois qu'il faut tout réparer » (1975 : 235), tandis que, pour le second, il s'agit d'« un problème qu'il appartient à l'individu de résoudre » (p. 238). En revanche, Ibsen se montre davantage en faveur d'une réelle égalité de la femme et de l'homme que Dumas fils, qui considère celle-ci « comme une impossibilité établie par la nature » (p. 238).
11. Jean Laflamme et Rémi Tourangeau en viennent à la même conclusion dans *L'Église et le théâtre au Québec* quand ils précisent que les autorités religieuses ont surtout combattu le théâtre moderne comme vecteur des idées libérales : « Mais l'intrusion au théâtre d'idéologies et de doctrines subversives, destinées à saboter la famille et la religion, s'avère pour la Hiérarchie une menace encore plus inquiétante. Tout en voulant protéger la société contre les mœurs dépravées, les évêques combattent plus spécialement les idées que véhicule le théâtre : matérialisme, capitalisme, naturalisme, féminisme, etc. C'est à ce niveau d'affrontement qu'il faut situer le conflit entre l'Église et le théâtre. C'est principalement sous le regard d'une doctrine à protéger et à sauvegarder qu'il faut comprendre le rôle de l'Église, tant vis-à-vis du théâtre que des moyens de communication » (1979 : 352).

Bibliographie

- ANONYME (1867). « Le théâtre français », *Le Pays*, 18 mai, p. 2.
- ANONYME (1905). « Gazette théâtrale », *Le Nationaliste*, 19 novembre, p. 5.
- ANONYME (1906). « Gazette théâtrale », *Le Nationaliste*, 9 septembre, p. 3.
- ANONYME (1907). « La Tosca aux Nouveautés », *Le Nationaliste*, 7 avril, p. 4.
- ANONYME (1917). « Concerning a Play Called "Camille" », *The New York Times*, 23 décembre, p. 37.
- ANONYME (1918). « Théâtres », *Le Canada*, 2 janvier, p. 3.
- BARBEAU, Victor (1914). « Le théâtre : Le Voleur », *Le Nationaliste*, 20 décembre 1914, p. 5.
- BRIEUX, Eugène (1904a). « L'évasion », *Le Nationaliste*, 11 septembre 1904, p. 3.
- BRIEUX, Eugène (1904b). « Les trois filles de M. Dupont », *Le Nationaliste*, 23 octobre 1904, p. 3.
- LAFLAMME, Jean, et Rémi TOURANGEAU (1979). *L'Église et le théâtre au Québec*, Fides, Montréal.
- LINGE, Tore (1975). *La conception de l'amour dans le drame de Dumas fils et d'Ibsen*, Genève, Slatkine Reprints.
- MCCONACHIE, Bruce (1992). *Melodramatic Formations: American Theatre and Society, 1820-1870*, Iowa City, University of Iowa Press.
- NONYME, A. (1905). « Non plures sicut ille : essai de cari-Couture », *Le Nationaliste*, 15 janvier, p. 1.

- POQUELIN, Baptiste [pseudonyme de Roger Valois] (1912a). « Au National : "La robe rouge" de Brieux », *Le Pays*, 5 octobre, p. 3.
- POQUELIN, Baptiste [pseudonyme de Roger Valois] (1912b). « Au National : "Francillon" d'Alexandre Dumas fils », *Le Pays*, 9 novembre, p. 3.
- POQUELIN, Baptiste [pseudonyme de Roger Valois] (1914). « Au National : Le "Voleur" de M. Henry Bernstein », *Le Pays*, 19 décembre, p. 9.
- POQUELIN, Baptiste [pseudonyme de Roger Valois] (1915). « Au National : "Denise" d'Alexandre Dumas fils », *Le Pays*, 5 février, p. 3.
- POQUELIN, Baptiste [pseudonyme de Roger Valois] (1916). « Propos de théâtre : "Le Détour" de M. Henry Bernstein au National », *Le Pays*, 29 avril, p. 4.
- POWELL, Kerry (1990). *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890's*, New York, Cambridge University Press.
- SAINT-VICTOR, Hugo de [pseudonyme de Joseph Baril] (1912a). « Au National : La "Robe rouge" de Brieux », *L'Action*, 5 octobre, p. 3.
- SAINT-VICTOR, Hugo de [pseudonyme de Joseph Baril] (1912b). « Au National : L'"Étrangère" de Dumas fils », *L'Action*, 30 novembre, p. 1.
- SAINT-VICTOR, Hugo de [pseudonyme de Joseph Baril] (1913). « Au théâtre : "La dame aux camélias" », *L'Action*, 11 janvier, p. 4.
- TURC [pseudonyme de Marcel Dugas] (1910). « Chronique théâtrale : "La dame aux camélias" », *Le Nationaliste*, 20 février, p. 3.
- WILDE, Oscar (1954). *Lady Windermere's Fan*, New York, Penguin Books.