Document généré le 12 oct. 2024 01:27

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

L'institution théâtrale francophone à Montréal au début du XXe siècle

Alonzo Le Blanc

Numéro 5-6, automne 1988, printemps 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI : https://id.erudit.org/iderudit/041068ar
DOI : https://doi.org/10.7202/041068ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)
1923-0893 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Le Blanc, A. (1988). L'institution théâtrale francophone à Montréal au début du XXe siècle. *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 153–161. https://doi.org/10.7202/041068ar

Tous droits réservés © Société d'histoire du théâtre du Québec, 1989

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Alonzo Le Blanc

L'institution théâtrale francophone à Montréal au début du XXe siècle

J'aurais le goût de commencer cet exposé en vous lisant une anecdote tirée du volume *Si j'ai bonne mémoire* de Sacha Guitry, où cet homme de théâtre raconte sa vie, son enfance, sa jeunesse, mais aussi sa carrière et la connaissance qu'il avait acquise de plusieurs hommes, je devrais dire aussi de plusieurs femmes de théâtre. Il avait connu Alfred Jarry, grâce à un ami commun, Eugène Demolder. Jarry vivait dans une masure pitoyable au bord de la Seine, à la Demi-Lune, près d'Essonnes. Sacha Guitry raconte ceci:

> Jarry était doué d'une grande adresse à l'arc et à la sarbacane, aussi bien qu'au pistolet. Monté sur le toit de sa maison, il s'amusait un jour à «tirer» les pommes d'une voisine. Elle poussa des cris:
>
> — Arrêtez, misérable, vous allez tuer mes enfants!
>
> Il lui répondit:
>
> — Je vous en ferai d'autres, Madame![1]

Pour un colloque intitulé «Mémoire et appropriation», voici une forme étrange d'appropriation! Si les auteurs des divers répertoires nationaux vivaient, ne peut-on pas imaginer chez eux, devant toute interprétation nouvelle de leur oeuvre, une réaction de même nature: «Arrêtez, misérable, vous allez tuer mes enfants!» Et de se faire répondre: «Je vous en ferai d'autres!»

---

[1] Sacha Guitry, *Si j'ai bonne mémoire*, Paris, Plon, 1934, p. 185.

Le sujet de ma communication, c'est de montrer comment la collaboration entre comédiens français et comédiens canadiens-français a rendu possible, au tournant du siècle, vers 1900, l'implantation à Montréal d'une institution théâtrale francophone permanente. Or tel est, à peu de choses près, le sujet traité au début de ce colloque par mon collègue Jean-Marc Larrue et sur lequel il est revenu hier soir lors de son intervention auprès des participants de la table ronde. Pour rendre justice à monsieur Larrue, il faut dire que le sujet lui appartient de droit: il a fait une thèse de 1000 pages sur *l'Activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914* où il décrit dans les détails la mise en place, dans cette ville, d'une institution théâtrale francophone permanente. Il faut ajouter que j'ai été un lecteur privilégié de cette thèse, comme membre du jury de soutenance et que, avec la permission de son auteur ici présent, je risque à la fois de m'en souvenir et de me l'approprier, c'est-à-dire de l'adapter, avec le sens possible d'une modification[2]. Cette recherche de monsieur Larrue contribue puissamment à clarifier l'un des moments importants de la vie théâtrale en ce pays. Et ce que j'esquisse ici, c'est une mise en parallèle Laroche/Larrue, c'est-à-dire du chapitre IV des *350 ans de théâtre au Canada français* de Jean Béraud: «Essais de troupes permanentes»[3], et des données nouvelles fournies par monsieur Larrue sur la même période.

Jean Béraud dans ce chapitre évoque, selon sa manière habituelle, plusieurs phénomènes concomitants:

1. Les visites de grandes comédiennes et de grands comédiens français ou européens: Salvini, Mounet-Sully, mesdames Segond-Weber, Jane Hading, Rhéa, Réjane, Jane May, Sarah Bernhardt et autres, qui présentent presque tous leurs spectacles sur la scène de l'Académie de Musique.

---

[2] J'éviterai de tomber ici dans l'emploi régionaliste qu'on fait de ce mot en Belgique, où «appropriation» signifie «nettoyage», et où «approprier» signifie «rendre propre, convenable à un usage, à une destination particulière».

[3] Jean Béraud (pseud. de Jacques Laroche), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1958, pp. 83-106.

2. L'inauguration de plusieurs salles de théâtre: le Monument National (24 juin 1893), le Théâtre de l'Opéra français (2 octobre 1893), le Her Majesty's (novembre 1898); et l'existence éphémère de plusieurs théâtres: le Théâtre des Variétés, le Bijou, le Théâtre de la Renaissance, ainsi que la «confusion» qui régnait dans la situation théâtrale à Montréal «au moment où s'ouvre le siècle nouveau»:

> Le théâtre professionnel qui se donne à Montréal est surtout anglais. Cependant les jeunes Montréalais de langue française ont un goût prononcé pour le métier de théâtre, et de partout surgissent des comédiens professionnels et amateurs d'origine canadienne, aux Variétés, à la Renaissance, etc.[4]

3. Béraud consacre deux pages au phénomène des «Soirées de famille», qui dura de 1898 à 1901, au Monument National, sous la direction d'Elzéar Roy: «On y apprit à soigner son langage, on y acquit un certain goût pour la littérature et le théâtre.» Dans la même foulée, il décrit la prolifération des Cercles d'amateurs en différentes villes du Québec[5].

4. «L'événement de l'année, note Béraud, c'est la fondation [par Julien Daoust], sur le site qu'il occupe encore comme cinéma, du National, premier théâtre français construit à Montréal, le dimanche 12 août [1900]», et présentant ce soir-là une «troupe composée des meilleurs artistes de Montréal»[6]. Il raconte le succès de ce théâtre grâce à la direction artistique du Français Paul Cazeneuve.

5. Par la suite, en fin de chapitre, Béraud décrit brièvement l'apparition d'un répertoire national: les pièces de Rodolphe Girard, de Germain Beaulieu, de Louis Guyon, de Louvigny de Montigny, d'Arthur Geoffrion, de Laurent-Olivier David et de Louis Fréchette, dont la *Véronica* sera créée le 2 février 1903.

---

[4] *Ibid.*, p. 93.
[5] *Ibid.*, pp. 91-92.
[6] *Ibid.*, p. 94.

6. Il souligne, en un paragraphe, le phénomène des revues théâtrales, oeuvres d'inspiration locale (v.g. *Montréal à la cloche*, *Montréal-Printemps*) jouées par des interprètes français et canadiens-français, qui obtiennent la faveur du public grâce à l'initiative des frères Delville, précurseurs du genre à Montréal. On sait que la revue aura bonne fortune à Montréal dans les années subséquentes et sera à l'origine de l'oeuvre dramatique de Gratien Gélinas.

Les deux phrases les plus typiques de ce chapitre de Béraud sont celles-ci, souvent citées:

> La vie théâtrale était devenue intense, c'était un va-et-vient continu d'acteurs entre les provinces de France et les scènes de Montréal et de Québec; le public accourait sans se faire prier vers des salles inconfortables où il prenait fort à coeur tout ce qui se passait sur scène, attendant même les traîtres à la sortie des artistes pour leur exprimer son mépris en termes non équivoques; les mises en scène se faisaient dans les conditions les plus difficiles, les plateaux étant petits [...].
>
> Il y avait aussi cette passion du théâtre qui, avant la grande vogue de l'automobile et du cinéma, avant l'avènement de la radio et de la télévision, retenait pour toute une saison un public d'habitués. Ce fut bien, quoi que l'on puisse penser de la qualité de ce qu'on y donnait, l'âge d'or du théâtre à Montréal[7].

Dans sa thèse, Jean-Marc Larrue reprend point par point tous ces aspects ou segments de la vie théâtrale. Il montre, avec à propos, comment ce mouvement s'inscrit dans un ensemble plus vaste, dont les fondements sont d'ordre socio-économique. Une crise économique sévit en Occident depuis une dizaine d'années. En Europe, il y a surabondance de productions et d'artistes. L'offre est supérieure à la demande. À New York, la situation est à l'opposé: la demande a «progressé en quantité et en qualité plus rapidement que l'offre de spectacles». New York, vers 1895, compte 1.800.000 habitants et comprend cinquante-cinq théâtres que

---

[7] *Ibid.*, p. 97.

> l'institution locale était incapable d'alimenter en oeuvres et en interprètes. Cette insuffisance était accentuée par la frénésie des consommateurs qui, dans le domaine du théâtre comme dans celui de la consommation courante, avaient érigé en dogme la quête de la nouveauté. L'ère de l'inédit, de l'original s'ouvrait aux dépens des oeuvres et des artistes consacrés[8].

Paris et Londres demeurent les principaux centres de production et New York, note Jean-Marc Larrue, «se contentant d'un rôle de reproductrice, était surtout perçue comme la porte d'entrée à un colossal marché de consommation»[9]. La conséquence de cette «différence» fut l'importation massive de spectacles et d'interprètes européens par les hommes d'affaires américains.

Quel rapport entre cette situation et la vie théâtrale à Montréal? Paris et Londres devinrent la foire d'empoigne des agents américains pour obtenir des vedettes. Les stars, les étoiles augmentèrent leurs exigences. La conséquence: les agents de production américains constituent un *syndicate*, une sorte de cartel contrôlant les réseaux de distribution et dont l'action se fit sentir à Montréal. Selon Larrue, c'est l'action du *Syndicate* qui entraîne, entre autres, la fermeture du Théâtre de l'Opéra français en 1896. À ce moment, le *Syndicate* contrôle trois des quatre grands théâtres de Montréal[10].

Les francophones de Montréal, «plutôt insensibles à la crise et à cette évolution», durent bientôt «se rendre à l'évidence qu'il n'y avait plus de scène française à Montréal, ou du moins, qu'il n'y avait plus de scène professionnelle». «Le départ soudain des artistes de l'Opéra créait une vacance [...]» qu'il fallait combler. Les anciens de la Compagnie Franco-canadienne, quelques amateurs et des Français fraîchement débarqués, «tentèrent quelques regroupements sous l'égide des grandes sociétés et effectuèrent certaines démarches»[11].

---

[8] Jean-Marc Larrue, *l'Activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914*, Université de Montréal, inédit, 1988, pp. 482-483.

[9] *Ibid.*, p. 483.

[10] *Ibid.*, p. 515.

[11] *Ibid.*, pp. 516-517.

Le Monument National, érigé et inauguré en 1893 grâce à l'action de Laurent-Olivier David, président de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, devient un lieu culturel important. Le 1er juin 1896 la grande cantatrice Emma Albani y donne un récital. Dix jours plus tard, l'Union des Commis-Marchands y joue *la Voleuse d'enfants* de d'Ennery, où se signale pour la première fois Léon Petitjean, jeune acteur français fraîchement débarqué. À l'automne 1896 débutent au Monument National des cours de diverses disciplines. En 1897, Antoine Bailly, ingénieur français, y donne des cours de mécanique industrielle; il y fait la rencontre de Petitjean qui l'invite à se joindre à un groupe d'amateurs pratiquant la pièce *Rocambole*. La pièce fut un succès et marque le début de la carrière théâtrale de Bailly, qui prit le nom de Godeau. Ainsi que le note Béraud, Petitjean «fit partie de toutes les troupes qui, aux environs de 1900, assurèrent l'établissement de nos scènes permanentes»[12]. Il oublie de noter que Petitjean sera le co-auteur, avec Henri Rollin (pseudonyme de Willie Plante, un Canadien) du mélodrame *Aurore, l'enfant martyre*, créé en janvier 1921; selon le témoignage de Marc Forrez (pseudonyme d'Émile Asselin), il en coucha sur papier la première partition, car il était plus lettré que Plante[13]. Quant à Godeau, après l'inauguration du Théâtre des Variétés en novembre 1898, il fut en un sens l'un des pères du théâtre à Montréal, c'est-à-dire, ainsi que le note Béraud, l'un des animateurs les plus importants de toutes les aventures théâtrales, «pendant près d'un demi-siècle»[14].

La jonction entre ces deux hommes, auxquels s'associèrent Oswald Chaput et des professionnels canadiens tels que Jean-Paul Filion, Joseph-Sergius Archambault dit Palmieri, Elzéar Roy et d'autres, aboutit à la fondation du Théâtre des Variétés (inauguré le 21 novembre 1898), puis à celle du Bijou et du Renaissance, de brève existence, mais lieux d'effervescence et chaînons essentiels d'une continuité théâtrale francophone. Le Théâtre des Variétés, par exemple, du sixième rang qu'il occupe au

---

[12] Jean Béraud, *op. cit.*, p. 89.

[13] Léon Petitjean et Henri Rollin, *Aurore l'enfant martyre*, Montréal, VLB éditeur, 1982, p. 51.

[14] Jean Béraud, *op. cit.*, p. 89.

début de son existence, devient en 1898-1899 «le second théâtre de la ville par le nombre de productions (40) et de représentations (316)»[15].

Ces initiatives rendirent possible la fondation du Théâtre National en 1900 par Julien Daoust (objet d'une communication de Denis Carrier à ce colloque), et l'action artistique décisive de Paul Cazeneuve qui marque, à notre avis, le début d'une forme d'institution théâtrale francophone permanente à Montréal.

Le phénomène des «Soirées de famille», de 1898 à 1901, contribua à accentuer la vitalité du théâtre et, malgré le caractère amateur de ses productions, à lui donner une sorte de légitimation auprès du public et de la société «bien-pensante», recevant pour la première fois l'acquiescement des autorités religieuses (Mgr Bruchési). Larrue montre bien que l'un des apports intéressants de ces «Soirées» fut, sur 73 productions, la création de 36 pièces françaises nouvelles, connues grâce au séjour d'Elzéar Roy à Paris au cours de l'été 1900, qui «en revient avec une quantité phénoménale de textes dramatiques»[16].

Si nous résumons les différentes données de Béraud et de Larrue, qui ressortent des pages précédentes, nous constatons que:

1. Les visites des grandes comédiennes et comédiens français contribuent à former le goût du théâtre et à maintenir à Montréal des auditoires francophones intéressés à la vie théâtrale.

2. La restructuration de l'institution américaine sous la domination du *Syndicate* a entraîné la disparition du Théâtre de l'Opéra français et a eu comme premier effet de suspendre l'activité théâtrale francophone à Montréal.

3. Le départ des artistes permanents de l'Opéra et l'apparition de salles nouvelles (Monument National, Variétés, Théâtre National, salle Poiré/Delville, etc.) ont permis aux artistes et aux animateurs locaux de

---

[15] Jean-Marc Larrue, *op. cit.*, p. 500.
[16] *Ibid.*, p. 534.

se faire valoir, pour répondre aux demandes du public qui exige maintenant du théâtre français.

4. Le Monument National a joué un rôle symbolique comme lieu théâtral ouvert à des initiatives diverses (même anglophones), mais aussi un rôle catalyseur permettant, par exemple, la rencontre entre Petitjean et Godeau et l'appropriation d'un répertoire théâtral français contemporain.

5. L'apparition d'entrepreneurs francophones tels que Oswald Chaput, Julien Daoust, Georges Gauvreau et autres est symptomatique. Les fondations faites par ces gens constituent un creuset qui favorise des regroupements d'artistes et une collaboration entre comédiens d'origine française (Petitjean et Godeau) et comédiens d'origine canadienne-française (Filion, Archambault, Verteuil, Daoust et autres).

6. Les premières pièces québécoises notables jouées au Théâtre National furent mises en scène avec la collaboration de comédiens français qui aidèrent ainsi la collectivité québécoise à se représenter elle-même sur scène.

7. Même si la dimension mimétique (contenant et contenu) caractérise les pièces canadiennes qui apparaissent à cette époque chez Guyon, Fréchette, Girard et autres, l'apparition du phénomène des revues ouvre la porte à une observation des réalités d'ici et à la mise en place, à plus long terme, d'un répertoire d'essence populaire qui conduira, dans les décennies subséquentes, à la naissance de la dramaturgie québécoise.

8. Sous l'apparente discontinuité des éléments relevés par Béraud, puis par Larrue, sur la vie théâtrale montréalaise de ce tournant du siècle, s'instaure une continuité qui fera son chemin. Ainsi Antoine Bailly, dit Godeau, sera l'un des premiers metteurs en scène du Québec (au sens moderne de ce mot, note Larrue). Il contribuera à former, entre autres, sa propre fille Marthe Thiéry, épouse d'Albert Duquesne, pilier de la troupe Barry-Duquesne (et Barry, on le sait, marquera Gélinas), ainsi que Jean-Paul Filion qui, plus tard, au milieu des années 1930, au Collège Saint-Laurent, fera connaître au jeune Père Émile Legault, futur fondateur des Compagnons, les principes de la fameuse «mise en scène poin-

tée»... qu'il adapta, plus qu'il ne l'adopta, à son pouvoir personnel d'animation et de saltation.

Peut-on parler de la naissance d'une véritable «institution» théâtrale francophone permanente à Montréal au tournant du siècle? Je crois que oui. Mais il faudrait reprendre ces propos par la base, en précisant ce que l'on entend par institution. Alors le bon (Bour)dieu dans le paradis, comme Jarry sur son toit, lâcha le mot «institution», et tous les singes se mirent à grimper dans lés arbres en criant: «Institution! Institution!» — Tut! Tut! Définir ce mot ici ferait l'objet d'une autre communication...