

## Entre le miracle et la fatalité. 350 ans de théâtre au Canada français de Jean Béraud

Janusz Przychodzen

Numéro 39, printemps 2006

Histoire du théâtre et théâtre de l'Histoire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041642ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041642ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

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

### ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Przychodzen, J. (2006). Compte rendu de [Entre le miracle et la fatalité. 350 ans de théâtre au Canada français de Jean Béraud]. *L'Annuaire théâtral*, (39), 165–173. <https://doi.org/10.7202/041642ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2006

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/>

**Entre le miracle et la fatalité. 350 ans de théâtre au Canada français de Jean Béraud**

*L'idée que l'on se fait communément de l'Histoire est pour le moins curieuse, en la réservant à l'accompli, à l'achevé, au passé. Il se trouve qu'au Canada, pays en devenir constant, [...] le passé n'est qu'un acte de préparation, en quelque sorte le Prologue du théâtre grec.*

Jean BÉRAUD, *350 ans de théâtre au Canada français*

Sans exagérer, on peut affirmer que l'ouvrage *350 ans de théâtre au Canada français* de Jean Béraud occupe une place aussi importante dans l'historiographie théâtrale canadienne-française que l'œuvre de François-Xavier Garneau sur le plan de l'histoire sociale du Canada français. Maintes fois utilisée en tant que source historique et référence bibliographique, cette publication surprenante à plusieurs égards représente par son statut incontournable presque un paradigme dont les traces se retrouvent encore aujourd'hui dans le discours de la critique théâtrale au Québec.

Malgré qu'il s'en dégage une image de la pauvreté culturelle caractérisant l'évolution du théâtre canadien-français dès ses origines jusqu'à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, un lecteur attentif notera que le discours de Béraud s'avère néanmoins riche en présupposés, en non-dits, en suppositions, en métaphores et en idéologèmes. L'ouvrage dans l'ensemble se démarque, avant tout, par une « vision du monde », qui détermine et trahit par la même occasion une idée implicite du théâtre et, dans une perspective plus large, informe même

d'une conception spécifique de l'Histoire. C'est dans l'analyse de la narration et de l'argumentation utilisées dans ce contexte, des « points de vue », des jugements de valeur et, surtout, des traitements « en fable » des activités dramatiques au Canada français, que se révèle la spécificité de la parole de Béraud.

Ce qui de prime abord attire l'attention dans ce livre, c'est son titre : *350 ans de théâtre au Canada français*, fondé à bien y réfléchir sur une saisie étonnante de la durée. Titre étonnant moins en raison du choix de la période, objet de l'étude, qui s'étend logiquement de la fondation de la colonie française à la date de publication du livre, soit la fin des années 50, qu'en raison du choix de l'auteur d'en évacuer le terme d'histoire et de s'écarter de cette façon, consciemment ou non, du « modèle » de ce type d'ouvrages.

Est-ce à dire que, journaliste et chroniqueur, Béraud ne se sentait pas en mesure d'assumer le rôle d'historien qu'aurait impliqué une telle manière de coiffer l'ouvrage? L'avant-propos signé par l'éditeur ne laisse aucun doute sur le sérieux de l'entreprise :

*Avec 350 ans de théâtre, nous commençons la publication de l'Encyclopédie du Canada français. Elle comprendra dix volumes qui ne laisseront aucun domaine inexploré et qui constitueront la Somme de tout ce qui a été accompli au Canada français (Béraud, 1958 : avant-propos).*

On pourrait tenter une autre explication, selon laquelle 350 ans de théâtre ne feraient pas partie de l'Histoire, même si la période choisie est longue pour ne pas dire impressionnante

dans le contexte des jeunes cultures américaines<sup>1</sup>. Nous serions alors placés devant une contradiction sémantique selon laquelle la durée ne saurait aucunement être transposée au niveau de l'historicité. C'est en creusant cette contradiction que je me propose de réfléchir sur la valeur de l'ouvrage de Béraud.

La question peut d'ailleurs être posée d'une autre manière : si les 350 ans ne relèveraient pas d'une durée historique, sur quels autres fondements une telle durée pourrait-elle alors être fondée? ou de manière encore plus précise : pourquoi une période aussi longue que celle de 350 ans ne pourrait pas relever de l'Histoire? Si l'Histoire, dans son acception la plus commune, se résume à une représentation de ce qui est arrivé, soit à un récit qui rend compte d'une suite d'événements supposés vrais, il faut se rendre à l'évidence : le dispositif narratif, qui présuppose théoriquement un changement, une progression, une modulation identitaire du « même » dans un cadre chronotopique, fait défaut au livre de Béraud.

On pourrait reprocher à l'auteur de s'en tenir trop dans son panorama de la vie théâtrale canadienne-française aux détails, voire aux anecdotes, d'être incapable d'en dégager un cadre général de l'évolution des activités dramatiques, mais la valeur de ces critiques potentielles reste relative, si on admet que les « défauts » du texte relèvent d'une vision spécifique du monde qui détermine la structure du livre. Ce qui frappe en effet dans *350 ans de théâtre au Canada français*, c'est la discontinuité événementielle voire l'absence d'événements, le déchirement constant de la trame narrative, qui rendent inopérant le processus d'historicisation.

Le texte se présente comme une représentation de la non-représentation. Composée au « présent » ou mieux au « passé du présent », c'est-à-dire sans retour au passé, sans mise en perspective, cette écriture réduit sérieusement la temporalité à une chronologie simple et désarticulée.

De plus, ce panorama se déroule dans un extraordinaire isolement culturel, spatial et temporel, presque vidé de toute référence majeure à l'histoire internationale du théâtre et de la culture. Aucune mention de ce genre ne croise le récit, à l'exception des liens avec le théâtre hexagonal sur lesquels nous reviendrons plus loin. Mais moins que l'absence, ce sont les modalités de l'énonciation de la durée non historique qui nous intéressent.

Comme le titre de cette étude l'indique, il m'a plu d'inscrire cette non-historicité entre deux prédicats, quasiment deux idéologèmes : le « miracle » et la « fatalité » qui activent, ne serait-ce qu'au premier degré, deux réseaux sémantiques dont l'interaction et l'implication seront l'objet de notre réflexion.

Car, si la non-histoire théâtrale canadienne-française se poursuit paradoxalement dans une période aussi longue que celle de plusieurs centaines d'années, malgré toutes les contraintes, toutes les menaces et tous les obstacles, c'est qu'il s'agit pour Béraud d'une forme rien moins que prodigieuse d'existence culturelle. Dès le deuxième paragraphe de l'avant-propos de l'ouvrage, le mot « miracle » apparaît :

Si nous entreprenons – sans aucune aide – la publication d'une telle encyclopédie,

c'est qu'il nous paraît nécessaire de réunir dans un seul ouvrage tout ce qui est encore connu aujourd'hui de la vie et des œuvres de tous ceux qui sont responsables de ce miracle de survivance qu'est le Canada français (Béraud, 1958 : avant-propos).

Ainsi, d'emblée, le récit nous propulse dans un monde quasiment théosophique, alors qu'on aurait pu s'attendre à ce qu'il nous présente une esthétique. Une telle configuration de l'énonciation présente la durée moins comme une entité proprement historique que, comme un effet de la providence. En valorisant ainsi le prodige, Jean Béraud renoue implicitement avec la mythologie messianiste du XIX<sup>e</sup>. « Notre temps : les grandes espérances », la dernière partie de l'ouvrage, n'est aucunement une synthèse du passé mais exprime un espoir, annonce la venue de l'Histoire.

La durée historique est désamorcée tout au long de l'ouvrage comme elle l'est souvent dans les littératures minoritaires par le déplacement du moment de la naissance :

C'est pourquoi, dans l'ordre de pensée des cultures dominantes, les petites cultures, rejetées volontiers dans le primitif et l'archaïsant [...] n'ont jamais vraiment fini de naître. [...] Autant les petites littératures cherchent dans les discours dominants la confirmation de leur valeur dans l'institution littéraire, au sens large; autant ces mêmes discours dominants instituent leurs propres caractéristiques de domination en représentant les littératures dominées, surtout celles des peuples autochtones, comme naïvement porteuses, prégnantes du phénomène littéraire dans ses commencements mythiques (Paré, [1992] 2001 : 39-40).

À cet égard, *350 ans de théâtre au Canada* ne constitue donc pas un ouvrage d'histoire mais de préhistoire (à la page 190, cette phrase encore : « Je voudrais voir se créer chez vous une

littérature canadienne, un théâtre canadien. Je voudrais qu'un jour l'un de vos romanciers obtienne le Prix Goncourt! » et vers la fin du livre! : « La littérature canadienne de langue française possède maintenant son premier auteur [...] » [Béraud, 1958 : 234]). Cette annonce d'une naissance à venir est déterminée par le besoin de niveler l'écart et le retard qui existent entre le théâtre local et le modèle général du théâtre (« La coutume subsistait encore de [...] » [p. 44]; « Les auteurs français devaient attendre longtemps avant de jouir au Canada de [...] » [p. 42]).

Malgré la dimension messianiste, comme c'est le cas du personnage de Menaud de Félix-Antoine Savard dont la folie remet en cause le code de roman du terroir, l'écriture de Béraud s'édifie aussi sur un autre fondement, plus tragique; tantôt opposé, tantôt complémentaire au précédent : la « fatalité ». Car l'absence de l'Histoire pèse lourdement sur le destin théâtral qu'elle brime injustement et inexplicablement. Le malencontreux stigmate d'un temps avorté demeure constant et indélébile, tel que le *fatum*. C'est de cette manière qu'on peut interpréter les nombreuses descriptions des incendies, des désistements, des abandons, des censures, des sabotages, des projets inachevés ou avortés qui frappent, telle qu'une véritable série noire, le développement du théâtre canadien-français :

Un incendie encore détruit le théâtre Hayes, au cours d'une conflagration qui, en 1852, ravagea les quartiers nord et centre de la ville (p. 41).

Il faudrait une bonne cinquantaine de pages pour décrire d'année en année, ce qui ne manquerait pas d'engendrer la monotonie, les fortunes et infortunes des nombreuses scènes [...] (p. 97).

Et encore :

Demain le pic des démolisseurs jettera par terre ce temple de l'Art qui a vu revivre tant de chefs-d'œuvre (p. 136).

Tout n'allait pas aussi bien qu'on l'avait prévu au Conservatoire Lassalle, où éclatait un schisme aux rebondissements imprévus (p. 137).

On parle de 1939 comme d'une année de renaissance, mais il y aura la guerre (p. 233).

L'année 1952 est celle des désastres : disparition des Compagnons, incendie du théâtre du Montreal Repertory Theatre, relâche pour plusieurs saisons du Rideau Vert, Festival dramatique national acculé à la banqueroute (p. 284).

L'énonciation de la durée sans histoire se fait donc par l'intermédiaire d'une double détermination qui crée en arrière-fond du discours, une tangible tension. L'histoire du théâtre, devient le drame même du théâtre d'autant plus paradoxal, que le théâtre n'apparaît au fond que comme un prétexte pour témoigner de l'existence d'une société, dans un impératif quasiment moral, qui vient non pas d'un projet de mémorisation, mais de la volonté de sauver une culture de « l'injuste oublié ».

Il est significatif qu'au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture du livre, la représentation du théâtre soit désamorcée par toutes sortes de formules – avertissements, condamnations, justifications, explications, *corrigendums*<sup>2</sup> :

Auteur dramatique, c'est beaucoup dire; *Le jeu de Neptune* est plutôt le fait d'un ordonnateur – poète (p. 8).

Il y eut, de toute évidence, confusion ici entre poète et auteur dramatique (p. 9).

C'était encore une allégorie faites d'adresses, de compliments de collégiens, sans le moindre rapport avec la composition dramatique (p. 10).

Son *Papineau* est œuvre d'éloquence théâtrale bien plus qu'œuvre dramatique (p. 62).

La place vacante est remplie alors par une représentation métaphorique de la société.

L'interaction de ces deux niveaux de représentation, en œuvre parfois dans tout contexte culturel et national, devient ici d'autant plus forte qu'elle oblige à confondre l'univers de la fiction avec celui de la réalité. Si la société prend la place du théâtre, elle le fera donc de manière ambivalente puisqu'elle se donne en spectacle. « Béraud enchaîne :

On croirait entendre le : "Mon fils comédien!" de Pridamant dans *L'illusion comique* (p. 11).

Le drame, en tout cas, était parfois dans la rue (p. 40).

Le Parlement étant brûlé, c'est dans un théâtre, le Hayes, parfois désigné aussi comme le 2<sup>e</sup> théâtre Royal, que se réunit l'Assemblée législative [...] (p. 40).

Néanmoins, le brouillage de la frontière entre l'esthétique et le social ne signifie pas pour autant la compatibilité des deux sphères. Au contraire, tout au long du texte, des éléments témoignent d'une rivalité, sinon d'un conflit entre le pouvoir (clérical, civil) et le « milieu » de théâtre. Se confirme l'hypothèse de l'implication paradoxale de l'Église (et de l'État) dans le développement du théâtre canadien-français, qui tantôt était encouragé, parrainé même par le clergé, tantôt freiné dans son évolution plus moderniste et autonome par une série de décrets et de censures. Cette contribution ambivalente de l'institution religieuse s'inscrit d'ailleurs parfaitement dans la dualité du paradigme étudié, puisque dans le théâtre y apparaît, d'une part, comme un élément nécessaire à la survie culturelle et, d'autre part, comme un espace de

corruption. La société canadienne-française dans l'ensemble semblait vivre ce déchirement : « La presse du temps se faisait fidèlement l'écho des foudres du clergé, mais le public semblait tenir à ses divertissements » (p. 49). Cette situation était d'autant plus contraignante pour le théâtre que le besoin de l'affirmation culturelle relevait d'une incontestable nécessité.

Nous avons vu que le récit de Béraud ne progresse qu'en retardant la naissance du théâtre au Canada français puisque le livre s'écrit à partir « des précurseurs » (le premier chapitre) aux « grandes espérances » (le dernier chapitre). Il faut néanmoins nuancer ce propos dans la mesure où le discours de l'auteur se « théâtralise » progressivement, et l'exégèse théâtrale, limitée au début du livre à une description sommaire des événements marquants, s'attache de plus en plus, en particulier en ce qui concerne le XX<sup>e</sup> siècle, au contenu des spectacles. La « discontinuité » narrative évolue aussi : au tout début, la situation est attribuable à la rareté des activités théâtrales (et/ou aux sources historiques manquantes), qui obligent à « faire encore un bond énorme dans le temps et dans l'espace pour retrouver une certaine continuité dans les manifestations du genre » (p. 14, nous soulignons), par la suite l'historicité se désagrège sous la pression d'autres éléments perturbateurs qui, inexplicables et inexplicables, relèvent justement de la fatalité.

Sur un autre plan, on observe l'inscription paradoxale de la pratique théâtrale locale dans le jugement que porte régulièrement l'auteur sur l'état de santé de la vie théâtrale canadienne-française. Comme l'a remarqué Patrice Pavis la

prise en compte des présupposés du discours critique est nécessaire pour bien saisir la dimension idéologique du compte rendu d'une représentation théâtrale. Si on recense les variations thématiques, les présupposés idéologiques et les manies stylistiques du discours critique, on s'aperçoit que le critique, cet être hybride, demi-artiste à demi responsable, écrit toujours à partir d'un présupposé esthétique qui définit vaguement ce que devrait être le (vrai) théâtre. Il s'agit de toute évidence d'une référence ambiguë, presque refoulée, jamais définie complètement, mais obligatoire.

Chez Béraud, le référent « théâtre », et plus précisément celui d'un véritable théâtre », (p. 28), ne peut être qu'universel, d'où sa condescendance (à quelques exceptions près) à l'égard des formes populaires de l'art dramatique, très en vogue au Canada français du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. En plus d'être universel, il est aussi souvent idéal, toujours lointain, jamais atteint, *anhistorique*, (« L'art dramatique acquiert ainsi, peu à peu, ses lettres de noblesse », p. 251). La fonction d'un tel prédicat dans le discours de Béraud, c'est-à-dire de la place qu'il accorde à l'identité théâtrale canadienne-française, est toutefois équivoque. D'un côté, sa haute valeur quasi transcendante est présentée comme la seule garantie de la survie et même d'un salut miraculeux; d'un autre côté, il ignore, déprécie les efforts d'autonomie de la scène locale. Hors de l'histoire, en dehors du contexte sociopolitique ambiant, il cautionne la désagrégation de la trame narrative et ignore l'évolution de la pratique théâtrale canadienne-française.

Il y a un genre, pourtant, dans lequel nos auteurs excellent [...] C'est hélas! le plus souvent, au prix du succès... à tout prix, le règne du canadianisme, de la langue torturée pour amuser par le ridicule jeté sur ceux qui parlent bien, langage prêté à des personnages parfois déjà popularisés par le dessin humoristique [...] Il n'y a là aucun souci artistique, aucun désir de corriger par le rire, mais plutôt l'exploitation à outrance d'un vocabulaire argotique dont la saveur est souvent douteuse (p. 159).

La distance que le livre établit entre les deux formes théâtrales, l'idéale et la concrète, se mesure sous le double signe de la contrainte et de l'opportunité. Le paradoxe est renforcé alors par le fait que si du côté du travail scénique, on cherche toujours une inscription dans le canon du théâtre européen, du côté du répertoire, on recherche une inscription locale. L'ouvrage a recours à d'autres catégories pour stigmatiser l'écart. Comme dans le cas du roman classique, l'étalage et le commentaire des faits dramatiques, malgré la discontinuité évolutive, qui repose sur la nature incomplète, fragmentaire desdits faits, s'énonce à travers de ce que l'on pourrait nommer, en puisant dans le lexique de la narratologie, le regard omniscient. Constante et froide, sans presque aucune identification de l'auteur avec l'objet de son étude, la distance est entretenue également par la position du sujet énonciateur qui incarne souvent l'instance du savoir. Toutefois, l'effet de distance est causé moins par l'objectivité de l'écriture, par son caractère scientifique que par le manque d'interrogation, et l'implication superficielle de la parole critique. La parole de Béraud n'est donc pas du tout scientifique mais idéologique. Sur le plan de la métacritique, des commentaires sur la condition de la critique théâtrale locale, on peut observer la même tendance, quoique, c'est peut-être à ce niveau,

que l'on voit se dessiner une relativisation de l'écart qui sépare les deux normes.

Malgré la date de publication de l'ouvrage<sup>3</sup>, l'école historique qui marque l'écriture de Béraud est d'abord celle du positivisme, qui domine en tant qu'idéologie la pensée intellectuelle française après 1870. Marquée par le refus de la perspective, se limitant au « fait », figée dans la doctrine de l'événement « *wie es eigentlich gewesen ist* (comme il s'est véritablement passé) » (Ranke, 1824 : vii), cette posture apparaît aujourd'hui sous une tout autre lumière. La présente analyse tente non seulement d'attirer l'attention sur le caractère désuet d'une telle vision du passé (ce qui est aujourd'hui assez évident), mais de montrer que l'approche positiviste ignore l'aspect « caché » de l'histoire dans la même mesure qu'elle la construit au niveau de son propre présupposé. Ajoutons aussi que le « positivisme » historique prend chez Béraud des formes radicales, presque perverses, puisque ce dernier n'investit d'historicité que le détail, allant donc beaucoup plus loin que les contestataires modernes de la « grande » Histoire (qui ne cherchaient au fond qu'un équilibre de représentation).

Malgré sa nature idéale, le modèle théâtral de référence n'est pas chez Béraud suspendu dans les limbes d'une théorie quelconque, mais renvoie à l'Europe, à la France, à l'Angleterre; il appartient essentiellement à l'héritage du théâtre classique (même si vers la fin de l'ouvrage il arrive à Béraud de condamner rarement l'académisme). Il n'en reste pas moins que, même à ce niveau, cette référence reste vague, telle un point de repère, elle sert d'appui à

l'argumentation et à la narration, en arrière-fond du discours. Elle occulte toute la métamorphose que le théâtre occidental a vécue au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Le caractère anhistorique de l'ouvrage se révèle également dans la parcimonie des références sociales, politiques et culturelles propres à l'histoire du Canada français. En raison de ce positionnement, c'est toute la société qui semble partager fatalement, avec son théâtre, la condition de réfugié et reste bannie de l'Histoire :

Une question surgit : ces pages sont-elles fidèles à la réalité théâtrale telle qu'elle a existé au Canada français depuis les origines? Des ouvrages récents ont montré avec plus d'acuité, avec plus de précision (par exemple l'ouvrage de Beaudoin Burger sur la période de 1765 à 1825), le rapport intrinsèque qui existe entre la situation économique du pays et la qualité du théâtre qui s'y produit [...] Béraud a-t-il perçu ce fait? Il semble que non : du moins il ne l'exprime pas avec certitude (Le Blanc, 1982 : 1020-1021).

À lire le livre de Béraud de manière absolument naïve, c'est-à-dire sans prendre en considération le savoir historique, on pourrait en tirer parfois des conclusions saugrenues, par exemple sur l'impact culturel de la succession des régimes politiques au Canada : « Car c'est avec ses comédies qu'à Montréal, une fois le Canada passé à la domination anglaise, les officiers en garnison font renaître le théâtre, en le jouant en français » (Béraud, 1958 : 14). Or, les travaux de la critique contemporaine contredisent cette vision :

On associe parfois la renaissance du théâtre français en Bas-Canada à des officiers britanniques comme Williams, qui auraient joué des pièces de garnison en français pour un auditoire anglophone.

C'est pour le moins paradoxal. En réalité un officier britannique comme le gouverneur général Frédéric Haldimand était non pas Anglais mais Vaudois francophone de la région de Lausanne où il est né et décédé. [...] On pourrait citer [...] tant d'autres qui obtinrent des postes importants dans l'administration publique et la magistrature (Bourassa).

Pour Béraud, entrevoir la possibilité de l'existence du théâtre canadien-français relève d'un paradoxe, car l'idée de l'autonomie dramatique se confond avec la transposition réussie du grand modèle théâtral. Aucune rupture esthétique n'est envisagée, et très peu d'attention est accordée à la valeur réelle de la petite tradition dramatique qui compose le paysage culturel local. À la fin de l'œuvre, qui s'ouvre sur l'époque moderne, pour témoigner de l'émergence fragmentaire mais de plus en plus fréquente des éléments dramatiques de qualité, la maturation de la pratique théâtrale, est présentée (en fonction de la fréquence de bourses, de séjours, de tournées), comme une possibilité de plus en plus probable des retrouvailles avec la culture française. C'est une occasion de pouvoir réparer la rupture originelle (« Mais qu'importe! la France est belle, la France est grande! Vive la France! », Béraud, 1958 : 104). Tout comme au début de l'ouvrage, le développement durable du théâtre canadien-français au Canada ne peut se faire que par l'injection de talents venant de France. De manière similaire les visites des troupes françaises sont décrites, sans tenir compte du discours clérical, qui, comme on le sait, était hostile à ces tournées, en termes d'accomplissement et d'épanouissement culturels de la province<sup>4</sup>. Souvent, on a l'impression que le théâtre au Canada français ne peut avancer que par la réparation de la



déstabilisation initiale : c'est de cette manière qu'est présentée l'affaire *Tartuffe* qui, survenue en 1664, trouve seulement son dénouement deux siècles plus tard.

Stigmatisé par la fatalité et le miracle que renforce le paradoxe de l'énonciation (qui condamne le théâtre canadien-français tout en voulant le promouvoir), le mûrissement de la pratique théâtrale de l'après-guerre amplifie le sentiment contradictoire de malaise et de fierté. L'ouvrage se termine ainsi par une disjonction identitaire : « Le salut viendra des amateurs, il faut bien le croire » (p. 221), phrase symptomatique, pleine d'espérance malgré tout, énigmatique et prophétique à la fois, annonçant le chambardement qu'apportera, dans les années 60, le refus de la scène (traditionnelle) par le Jeune Théâtre. Béraud précise : « Le salut ne viendra pas de l'étranger, il faut se déterminer à agir soi-même. Ce sera l'ère de la Relève, mais dans un tout autre esprit » (p. 226). Son histoire du théâtre canadien-français, inscrite dans un paradigme, qui implique un brouillage fondamental de catégories, devient soudainement annonciatrice d'une idéologie qui, quelques dizaines d'années après, parviendra à sa pleine maturité.

En faisant sien l'appel de Lucien Febvre dans *Combats pour l'histoire* (1953) à considérer l'Histoire en tant que réponse au besoin de la société :

à chaque moment de son évolution, de chercher et de mettre en valeur dans le passé les faits, les événements, les tendances qui préparent le temps présent, qui permettent de le comprendre et qui aident à le vivre (p. 113),

Béraud se trouve confronté néanmoins à un dilemme : sans pouvoir attribuer à son texte la fonction d'un récit qui corrobore les mythes collectifs, il doit troquer progressivement son objectivité intellectuelle contre une implication dans la situation existentielle de la collectivité ambiante. La description du théâtre qui en résulte montre la scène locale comme une exception.

**Janusz Przychodzen**

Université York

## Notes

1. Notons que la volonté de l'auteur de rapprocher le début de l'Amérique coloniale avec le commencement de la tradition dramatique française est contredite par les recherches actuelles. Contrairement à l'affirmation de Béraud (« Autre singularité, c'est en français que fut donné le deuxième spectacle de l'histoire du théâtre en Amérique [...] », p. 7), la pièce *Théâtre de Neptune* de Marc Lescarbot se situe loin dans le palmarès des premières représentations américaines, dominé évidemment par des spectacles hispano-américains.
2. Béraud fait siens les préjugés des premiers auteurs dramatiques dont la conscience créatrice a été de toute évidence stigmatisée par le poids de l'héritage culturel européen. Marc Lescarbot résume ainsi sa pièce *Théâtre de Neptune* : « Après beaucoup de périls (que je ne peux comparer à ceux d'Ulysse ni d'Enéas pour ne pas souiller nos voyages saints parmi l'impureté) [...] » (Béraud, 1958 : 8).
3. Ce qui détermine le choix du paradigme, ce sont donc davantage les années de formation de l'auteur que la date de publication de son œuvre, qui repose alors inévitablement sur un certain anachronisme épistémologique, compte tenu de l'évolution de la pensée historique au milieu du XX<sup>e</sup> siècle.
4. Béraud relativise cette interprétation dans sa *Postface*.

## Bibliographie

- BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France.
- BOURASSA, André-G., *Un fou dans une poche! Situation du théâtre français au Québec, 1624-1824*, [En ligne], [<http://www.theatrales.uqam.ca/situatio.html>] (25 janvier 2006).
- DHOQUOIS, Guy (1991), *Histoire de la pensée historique*, Paris, Armand Colin.
- FEBVRE, Lucien ([1953] 1965), *Combats pour l'Histoire*, Paris, Armand Colin.
- PARÉ, François ([1992] 2001), *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir.
- PAVIS, Patrice (1985), « Le discours de la critique dramatique », dans *Voix et images de la scène : vers une sémiologie de la réception*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 135-144.
- LE BLANC, Alonzo (1982), « 350 ans de théâtre au Canada français de Jean Béraud », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III : 1940-1959, p. 1019-1021.
- RANKE, Leopold von (1824), *Geschichte der romanischen und germanischen Völker*, Leipzig, Sämtliche Werke Bd. 33.