

Signaux contradictoires d'un théâtre renaissant

Gilbert David

Québec, 1930-1950 : aspects d'une sortie de crise
Numéro 23, printemps 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041343ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/041343ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

ISSN

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

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

David, G. (1998). Signaux contradictoires d'un théâtre renaissant. *L'Annuaire
théâtral*, (23), 11–18. <https://doi.org/10.7202/041343ar>

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

Cet article 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/>

Gilbert David
Université de Montréal

Signaux contradictoires d'un théâtre renaissant

De 1930 à 1950, l'activité théâtrale au Québec a été aux prises avec de nombreux défis, dont le moindre ne fut pas le développement du public – problème persistant d'une société sous-scolarisée et dominée par une élite ultraconservatrice. La première génération d'artistes professionnels – les Godeau, Dhavrol, Cazeneuve, Daoust, Ouellette, Palmieri, Petitjean et compagnie – commençait à se faire vieille au début des années 1920. Sans doute une relève existait-elle, mais elle allait connaître des difficultés multiples, liées surtout à la concurrence dévastatrice du cinéma, d'abord muet puis parlant, dont la présence se généralisera à partir de 1929¹ (Véronneau, 1979 : 5).

Or, le krach boursier de 1929 ne semblait présager rien de bon pour les gens de théâtre, dont la pratique avait été fragilisée de façon continue depuis la première guerre mondiale. Et pourtant, la période de deux décennies qu'inaugure la Crise sera marquée par un nombre impressionnant de nouveaux joueurs qui, dans un contexte toujours difficile, contribueront néanmoins à dynamiser encore la vie théâtrale, à Montréal certes, mais aussi un peu partout au Québec. Contre toute attente, on assista à une effervescence qui contrastait avec le lent déclin

1. Seul le burlesque, qui au demeurant tient davantage des variétés que du théâtre, cohabitera parfaitement avec les « talkies », comme auparavant avec les « vues animées » du cinéma naissant.

qu'avait subi le théâtre depuis nombre d'années. Dès le tournant des années 1930, l'ouverture du Stella à Montréal par la troupe Barry-Duquesne et la fondation du Montreal Repertory Theatre, un groupe d'amateurs anglophones – qui accueillera bientôt des francophones –, donnèrent le ton, en prenant même une valeur emblématique, puisque se manifestaient alors simultanément les deux forces dont les rapports d'attraction/répulsion iraient en se complexifiant au fil des années : les acteurs professionnels, vieux routiers et jeunes recrues, jaloux de leur « métier », et les amateurs, rattachés ou non aux institutions d'enseignement sous le contrôle des religieux, fiers de leurs idéaux communautaires et artistiques.

On aura compris qu'avec ses ressources et ses limites, chacune de ces deux pratiques ne pouvait détenir à elle seule la clé d'un théâtre novateur et durable. En 1934, le critique Jean Béraud avait clairement diagnostiqué le mal endémique dont avait souffert et souffrait encore le théâtre québécois : le manque de formation des auteurs, des acteurs et des metteurs en scène. Et, précédant en cela Gratien Gélinas et Marcel Dubé, il écrivait dans *Initiation à l'art dramatique* : « Peut-être cette petite femme ou ce jeune homme de la rue se laisseraient-ils toucher par les destinées du théâtre, si les personnages qu'on leur montre en scène étaient de leur pays, de leur milieu, connaissaient les préoccupations qui les assaillent et les mêmes conflits » (Béraud, [1934] 1936 : 60). Il concluait son recueil d'essais en réclamant la fondation d'un théâtre-école subventionné, dans un chapitre intitulé justement « Pour un Théâtre National » (p. 183-227). Ainsi commençait-on à comprendre que le théâtre en tant qu'art ne pourrait s'épanouir sans le soutien de l'État². Vingt ans après le Congrès américain et son New Deal³, mais en même temps que plusieurs gouvernements européens de l'après-

2. La loi de Baumol démontre bien la fragilité de la production théâtrale qui voit ses coûts incompressibles monter plus vite que la courbe de l'inflation globale, entraînant un déficit structurel (Dupuis, 1995). À moins de pouvoir amortir ses investissements sur une longue période d'exploitation en salle – ce que Gratien Gélinas réussit avec ses revues annuelles des *Fridolinades* –, le producteur qui n'a que les revenus de guichet d'une dizaine de représentations pour financer ses opérations est tributaire d'un taux de fréquentation très élevé. En cas de demi-succès, c'est-à-dire autour de 50 % d'assistance, le producteur est immédiatement menacé par la faillite. De telles contraintes ont des effets certains sur les choix de programmation des théâtres commerciaux, ce qui n'est pas le cas, on le comprendra, pour les groupes d'amateurs, surtout s'ils sont soutenus par une forme ou une autre de mécénat.

3. Établi en 1935 par une loi du Congrès, le Federal Theatre Project permit de subventionner les théâtres acculés à la faillite lors de la Crise aux États-Unis. Près de 10 000 gens de théâtre eurent ainsi un emploi... jusqu'en 1939, année où le gouvernement mit fin à l'expérience (Bordman, 1987 : 157).

guerre, le Québec passerait aux actes au début des années 1960. Entre la Crise et l'après-guerre, « in the priest ridden province », ce fut une autre histoire.

Sous le titre « Québec, 1930-1950 : aspects d'une sortie de crise », le présent dossier cherche à combler quelques lacunes dans la connaissance de cette tranche de l'histoire théâtrale au Québec, tout en proposant un certain nombre de pistes d'interprétation qui invitent à prendre en compte des composantes, discursives entre autres, que les chercheurs n'ont peut-être pas explorées suffisamment... Mais, eu égard aux dimensions modestes de ce dossier, il faut tout de suite ajouter que les textes rassemblés ici se veulent un simple échantillon des nombreuses voies d'accès à une période qui se révèle plus riche et plus complexe qu'on ne l'avait soupçonné jusqu'à maintenant⁴.

Jean-Marc Larrue le laisse voir d'entrée de jeu avec un essai de synthèse historique intitulé « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières ». Après avoir rappelé les caractéristiques du théâtre canadien-français depuis 1900, l'historien propose un panorama des principaux groupes actifs entre 1930 et 1950, en remarquant notamment que cette période témoigne d'une plus grande diversification des publics. De Julien Daoust à Gratien Gélinas, en passant par Henry Deyglun, la dramaturgie nationale reste marquée du sceau populaire – d'aucuns diraient « populiste » –, oscillant entre le mélodrame et la revue. Force est de constater que les créations ne sont pas légion, en dépit d'une réelle intensification de la production scénique. En voulant éclairer une telle conjoncture, Larrue s'attarde sur les compagnies qui lui paraissent avoir imprimé une sensibilité moderniste à leur approche – au risque, selon lui, que cette démarche ait été faite en vase clos et en tournant le dos, en fin de compte, au développement prioritaire d'une dramaturgie nationale.

4. Il existe déjà un ensemble considérable de travaux (articles et monographies) en ce qui concerne la période choisie pour le présent dossier. Les recherches de Chantal Hébert sur le burlesque, celles de Rémi Tourangeau sur les *pageants* et, plus largement, les jeux scéniques, celles de Pierre Pagé et Renée Legris sur le théâtre radiophonique – pour s'en tenir à une courte liste – ont permis d'éclairer de larges pans de la réalité théâtrale et parathéâtrale des années 1930 et 1940. Parmi les essais de synthèse qui nous invitent rétroactivement à considérer l'ampleur du domaine à couvrir, il faut faire une place à part à l'étude stimulante de Pierre B. Gobin, parue en 1980, intitulée « Les années difficiles : crises et renaissances des théâtres à Montréal 1929-45 », et les deux articles d'André-G. Bourassa, parus respectivement en 1981 et 1982 sous le titre général de : « Vers la modernité de la scène québécoise ». Qu'il soit dit simplement que l'idée de poursuivre en ces pages l'exploration de ces « années difficiles » leur doit beaucoup.

Dans le texte suivant – que je signe –, « L'offensive du théâtre théocentrique. Le messianisme des clercs entre la Crise et l'après-guerre », il est question des discours sur le théâtre que des animateurs cléricaux tiennent à partir des années 1930, et des directions qu'ils préconisent pour sortir de la Crise. À travers les écrits dits secondaires des pères Émile Legault et Gustave Lamarche, on est à même de prendre conscience des répercussions d'un slogan français comme « Le Moyen Âge retrouvé » sur leurs prises de position en faveur du théâtre amateur. En plus d'y déceler une sacralisation problématique de l'acteur et du théâtre, l'analyse débouche sur des considérations relatives à l'incompatibilité d'une vision messianique – qui vire au volontarisme éducationnel – avec le mode d'être des artistes professionnels qui, trait moderne s'il en est, revendiquent avant tout la liberté de penser par eux-mêmes.

Arrivée à Montréal en 1922, la radio fera sentir son influence en tant que média de masse à partir du milieu des années 1930 et ce, jusqu'à l'avènement de la télévision en 1952. Madeleine Greffard, dans « Le théâtre à la radio : un facteur de légitimation et de redéfinition », met en perspective les usages radiophoniques du théâtre, lesquels puisent à tous les genres dialogués (pas forcément d'origine théâtrale). On savait plus ou moins que la radio avait servi de refuge à nombre d'acteurs, souvent privés d'emploi à la scène. Greffard identifie avec précision ceux qui auront ainsi pris le chemin des ondes, en particulier au moment où va s'opérer la jonction entre le nouveau média et le monde de l'éducation. Théâtre « classique » et collèges classiques sont alors bien faits pour s'entendre. Cette légitimation du grand répertoire par la radio recoupe en effet le programme clérical d'un « théâtre sain ». Mais, plus encore, la radio semble se plier à la volonté de l'élite bourgeoise qui souhaite ainsi tirer la population de son ignorance. Chose certaine, on est à même de constater que le théâtre à la radio réunira de jeunes et de moins jeunes professionnels ainsi que des comédiens issus des rangs amateurs qui se frotteront à des œuvres peu ou pas jouées jusqu'alors – ce qui prépare en quelque sorte la normalisation culturaliste du milieu théâtral dans les années 1950.

Jean Cléo Godin braque ensuite notre attention sur « L'Équipe (1942-1948) de Pierre Dagenais ». Fondé durant la guerre, ce groupe claironne son existence par la publication d'un manifeste – une proclamation inhabituelle dans les rangs professionnels. Homme impétueux et au talent précoce, Dagenais fut impatient de réformer la scène canadienne-française et il se jeta à corps perdu dans une aventure qui allait le laisser endetté et amer. Son action, qui a pris place à mi-chemin pour ainsi dire entre celles de Legault et de Gélinas, a beau s'être heur-

tée à des conditions de réception difficiles, cela n'a pas empêché l'Équipe d'incarner un projet audacieux, ne serait-ce que du fait qu'on y assumait dans toutes ses conséquences le choix de donner à la mise en scène un rôle déterminant. Il en est pour penser que c'était là mettre la charrue avant les bœufs, c'est-à-dire la maîtrise des langages scéniques avant les textes de création, mais sait-on assez pourquoi la dramaturgie nationale avait été à ce point déficiente depuis au moins cinquante ans ? Faut-il n'en rendre responsables que les gens de théâtre ?

Une quinzaine d'années après la fondation des Compagnons de Saint-Laurent, le père Legault – décidément omniprésent – lance une revue, *Les Cahiers des Compagnons* (1944-1947), la première du genre à avoir existé au Québec – ce qui en justifie d'autant plus l'analyse qui, à notre connaissance, n'a jamais été faite⁵. Yves Jubinville en étudie les présupposés socioculturels dans un texte intitulé « La traversée du désert ». L'analyse révèle un certain nombre de stratégies par lesquelles une troupe amateur dirigée par un religieux a cherché à « monnayer son droit de résidence dans un champ spécifique » (p. 93). La traduction, pour ne pas dire la conversion, que la revue effectue des expériences françaises pour les « acclimater » à la situation canadienne donne ainsi l'image d'un exil intérieur, d'une sorte de zone protégée par rapport aux tentations soi-disant orgueilleuses de la scène (professionnelle) et, en même temps, elle est le symptôme d'une inadéquation schizophrénique par rapport aux réalités du monde. Troupe de théâtre et idéal communautaire ne devant faire qu'un, la pensée artistique qui émane de ces *Cahiers* s'avère décevante, comme empêchée. Et l'on s'étonne moins que la publication ait fait long feu.

Finalement, en complément des cinq articles du dossier, le DOCUMENT ARCHIVISTIQUE du présent numéro est consacré à une création théâtrale significative, due à la plume de Jean Després, mieux connue comme auteure de radioromans qu'en tant que dramaturge. « Autour de *La cathédrale...* (1949) de Jean Després » entend donner un aperçu du contexte socioculturel dans l'im-médiat après-guerre, identifier les nombreux artisans qui ont vécu cette aventure et faire état de la réception critique entourant cette pièce, restée inédite, à l'aide

5. Notons au passage que ni *Initiation à l'art dramatique*, de Béraud qui s'était tout de même vu décerner le Prix David, ni *Les Cahiers des Compagnons* ne figurent dans le monumental *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, publié chez Fides à partir de 1978. Il est vrai qu'aucun périodique n'y est recensé, pas même le numéro unique de *L'Annuaire théâtral*, que fait paraître Georges-H. Lévesque en 1908. S'il n'est pas permis d'en conclure que les revues sont jugées indignes de figurer dans le champ littéraire, on peut dire que les recueils d'essais à signatures multiples qui s'y retrouvent pourtant, se voient gratifiés d'une importance légitime et... enviable.

de photos, de maquettes, de coupures de presse et de la transcription d'un court extrait de l'œuvre. Yves Raymond et moi-même avons voulu en quelque sorte rassembler diverses traces de cette production controversée qui a, sans aucun doute, souffert du triomphe contemporain de *Tit-Coq*. On peut penser que cette production mérite d'avoir une meilleure place dans l'histoire de la dramaturgie québécoise, et que son étude plus approfondie, qui viendra à son heure, permettrait de mettre en lumière plusieurs des archétypes dont s'est nourrie l'écriture dramatique au Québec jusqu'à tout récemment.

Une première remarque servira de conclusion, bien sûr provisoire, au présent dossier. En lisant ces textes, on ne peut se défendre du sentiment de flottement qui entoure la question de la modernité théâtrale au Québec. Cette problématique appelle d'autres analyses, et il est probable que la recherche comparée offrirait sa part d'éclaircissements, en gardant à l'esprit les critères avancés par les créateurs eux-mêmes – qu'en a-t-il été du théâtre moderne, par exemple dans des cultures d'origine coloniale comme le Mexique, le Brésil ou le Canada anglais? Cela dit, au Québec, les années 1930 et 1940 constituent, à n'en pas douter, une période de transition cruciale où s'opposent et se définissent des « lieux » qui sont autant de *topoi* d'une réalité artistique, à la fois mouvante et statique. L'analyse de certains aspects de la période choisie, marquée par la volonté de refonder et d'établir le théâtre sur des bases durables, n'épuise pas les investigations qui devraient être conduites par les historiens, les sociologues et les idéologues, dans la mesure où, justement, on soupçonne que la « pression moderniste » n'a pas dépendu que de l'influence, souhaitée ou subie, de forces exogènes, qu'elle a relevé aussi des conditions objectives d'une société en pleine mutation⁶. À cet égard, il faudrait méditer la réflexion d'un Fernand Dumont qui voyait dans ce moment de crise collective « non pas une liquidation des idéologies anciennes, mais plutôt le recommencement de leur déchiffrement » ([1981] 1987 : 288). Le sociologue allait même jusqu'à qualifier de « première révolution

6. Faute d'espace et – il faut le dire – à cause des délais serrés qui ont affecté l'élaboration de ce dossier, il n'aura pas été possible d'y accueillir des articles traitant du rôle des femmes, dans tous les aspects de la pratique théâtrale, que ce soit par exemple une dramaturge comme Yvette Ollivier Mercier-Gouin ou une vedette du burlesque comme Rose - La Poutine - Ouellette. Il faudra bien un jour examiner l'activité de compagnies comme le Théâtre du Rire, dirigé par l'auteur-acteur Henri Poitras, et L'Arcade (1939-1947) qui n'a pas encore fait l'objet d'une étude sérieuse, malgré l'importance de ce théâtre montréalais dans la dynamique culturelle de l'époque. De même, il y aurait lieu de se pencher sur l'appart de René Provost qui a fondé une école d'art dramatique à Hull en 1945 et sur la troupe des Comédiens de Québec, fondée en 1941, où s'illustrèrent les Pierre Boucher, Aline Caron et Pierre Thériault. Ces quelques exemples suffiront à démontrer que bien des facettes des années 1930-1950 restent à étudier.

tranquille » cette période 1930-1950 où une indéniable ébullition théâtrale a été constatée. Voilà qui devrait stimuler d'autres analyses.

Dans le même ordre d'idées, je dirais en guise de deuxième et dernière remarque au terme de cette présentation que, à l'encontre de l'appréhension de certains, la revue d'études théâtrales qu'est *L'Annuaire théâtral* s'intéresse et continuera de s'intéresser aux questions historiques touchant le théâtre au Québec. Je pense nécessaire de réitérer l'invitation déjà faite par Chantal Hébert, à tous les chercheurs (numéro 21), de soumettre des projets d'articles, des études, voire des « thématiques porteuses », car la revue a besoin de l'apport de tous ceux qui veulent enrichir la compréhension de l'activité théâtrale du passé québécois, depuis la Nouvelle-France. Un appel est par conséquent lancé à tous, sans qu'il soit nécessaire pour quiconque d'attendre l'annonce d'un dossier spécifique, afin de nourrir un volet proprement historique qui, dès lors, s'inscrirait de façon régulière en ces pages.

Bibliographie

- BÉRAUD, Jean ([1934] 1936), *Initiation à l'art dramatique*, Montréal, Éditions Variétés.
- BORDMAN, Gerald (1987), *The Concise Oxford Companion to American Theatre*, New York & Oxford, Oxford University Press.
- BOURASSA, André-G. (1981), « Vers la modernité de la scène québécoise – Influence des grands courants du théâtre français au Québec (1898-1948) », *Pratiques théâtrales*, n° 13 (automne), p. 3-26.
- BOURASSA, André-G. (1982), « Vers la modernité de la scène québécoise – Les contre-courants 1901-1951 », *Pratiques théâtrales*, n° 14-15 (hiver-printemps), p. 3-31.
- DUMONT, Fernand ([1981] 1987), « Une révolution culturelle ? », dans Fernand DUMONT, *Le sort de la culture*, Montréal, l'Hexagone, p. 285-309. (Coll. « Positions philosophiques ».)
- DUPUIS, Xavier (1995), « Loi de Baumol », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 551-552.
- GOBIN, Pierre B. (1980), « Les années difficiles : crises et renaissances des théâtres à Montréal 1929-45. Problèmes de répertoire », *Histoire du théâtre au Canada/Theatre History in Canada*, vol. 1, n° 2 (fall), p. 124-134.
- VÉRONNEAU, Pierre (1979), *Le succès est au film parlant français (Histoire du cinéma au Québec I)*, Montréal, La Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma. (Coll. « Les Dossiers de la Cinémathèque ».)