

« D.O.L.Q. (1900-1939) » : le corpus théâtral

Jean-Cléo Godin

Number 21 (4), 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29079ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Godin, J.-C. (1981). Review of [« D.O.L.Q. (1900-1939) » : le corpus théâtral]. *Jeu*, (21), 194–199.

« d.o.l.q. (1900-1939) » : le corpus théâtral

Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, tome II: 1900 à 1939. Publié sous la direction de Maurice Lemire, avec la collaboration de Gilles Dorion, André Gaulin et Alonzo Le Blanc. Fides, 1980, XCVI-1363 p.

quarante ans de théâtre dans un dictionnaire

Avant même la parution du second tome du *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, on savait que le tournant du siècle avait constitué, selon l'expression de Jean Béraud, un premier « âge d'or » du théâtre à Montréal. On pensait également que, pour de multiples raisons, l'élan ne s'était pas maintenu pendant le premier quart de vingtième siècle et, surtout, qu'aucun auteur ne s'était imposé, aucune oeuvre ne semblait émerger et mériter les seuls éloges qui comptaient vraiment aux yeux de Boileau: ceux de la « postérité ». La lecture des 114 comptes rendus couvrant les oeuvres dramatiques publiées entre 1900 et 1939 ne fait que confirmer cette impression et démontrer, comme l'écrit Maurice Lemire dans son introduction, qu'« il ne s'est pas écrit beaucoup de pièces marquantes » (p. XXXI) pendant cette période où, pourtant, le théâtre était encore très vivant.

La confirmation n'est cependant que partielle, du fait que seules les oeuvres éditées ont été examinées, les inédits — « exception faite d'*Aurore*, l'*enfant martyr*, qui mérite un traitement privilégié » (p. XXXI) — ayant dû être laissés de

côté. Quelle proportion de l'ensemble des pièces écrites pendant cette période ceux-ci constituent-elles? Où sont tous les manuscrits? Surtout, que nous apprendraient-ils qui pourrait modifier la physiologie et notre connaissance de ce long début de siècle? Le D.O.L.Q. laisse ouvertes ces questions, auxquelles seule une patiente recherche pourra répondre: les chercheurs peuvent continuer à rêver d'une miraculeuse découverte, du chef-d'oeuvre méconnu caché dans un grenier. Pour l'instant, on ne peut que réfléchir aux données réunies dans ce volume et qui permettent enfin une connaissance plus objective et plus nuancée de la littérature dramatique de cette période.

Notons tout d'abord que les 114 comptes rendus couvrent environ 130 oeuvres, puisqu'il faut compter les « autres pièces » qui s'ajoutent au titre mis en évidence. En quarante ans, cela fait en moyenne moins de quatre pièces nouvelles chaque année: si l'on songe que, depuis 1970, on assiste chaque saison à près de cent créations d'oeuvres québécoises, on peut au moins se réjouir des progrès accomplis! Encore là, si l'on veut donner aux statistiques une signification quelconque, il faut aussi tenir compte, pour une proportion indéterminée, des oeuvres jouées qui n'ont pas connu la publication. On n'arriverait à un décompte exact qu'à partir d'une étude systématique de l'activité théâtrale au

Québec, couvrant cette période, comme Jean-Marc Larrue¹ vient de le faire pour une période plus limitée du théâtre à Montréal. L'étude récente de Chantal Hébert² sur le vaudeville permet de voir qu'on se tromperait fort, sur la foi du seul compte rendu consacré aux textes publiés — *En avant... marche!* et autres revues de Pierre Christe (1914) —, en pensant que le genre popularisé plus récemment par Olivier Guimond, la Poutine et Gilles Latulippe n'a occupé, pendant cette période, qu'une place restreinte. De par sa nature, puisqu'elle mise beaucoup sur l'improvisation, à partir d'un canevas très mince, la revue échappe plus que tout autre genre aux statistiques et brouille d'autant les projections.

À cette réserve près, on peut estimer, avec Maurice Lemire, que ce corpus « est largement dominé par le nationalisme » (p. XXXI). Plus de trente-cinq pièces peuvent en effet être considérées comme des « drames historiques », dont plus de la moitié s'alimentent à l'histoire du Régime français ou de la Conquête. De cet ensemble ressort la figure de Dollard, héros d'au moins six pièces. Personnage mythifié, notre chevalier sans peur et sans reproches était proposé volontiers en modèle. *Dollard n'est pas mort!* de l'abbé Emilien Gauthier (1927), est « tout spécialement écrit pour (les) collégiens » et, selon Richard Houle, « s'élabore autour de pôles d'opposition: matérialisme/idéalisme, paganisme/christianisme, trahison/héroïsme ». Le *Dollard* de Gire Maignéret (1938) pousse le souci de l'édification jusqu'à montrer des « soldats qui défendent le fort un mousquet dans une main et le chapelet dans l'autre », tandis que le *Dollard des Ormeaux* d'Olivier-Bourbeau-Victor Rainville (1911) nous montre le héros et ses compagnons

cherchant « le piédestal d'honneur des héros et des saints ». « L'éloquence est mise au service de la religion et de la patrie », affirme Alonzo Leblanc à propos de cette dernière pièce, mais il est évident que, dans l'ensemble et contrairement à un certain courant de théâtre contemporain — celui d'*Un pays dont la devise est je m'oublie* —, cette histoire sert beaucoup moins à raviver la ferveur nationaliste qu'à confirmer la sainte alliance de la langue et de la foi, au profit de cette dernière.

Ces « drames historiques », souvent écrits par des prêtres ou des enseignants et destinés à des collégiens, constituent donc dans l'ensemble un corpus édifiant, qui se confond parfois avec les pièces (on en dénombre une vingtaine) dont l'intention didactique et apologétique est évidente: jeu choral religieux, hagiographie dramatisée, jeu scout, etc... Car si le *Frassati* de l'abbé Branch (1937) et l'*Ad Majora* du Père Jean Laramée (1927) (sur la vie de Saint Stanislas Kostka) empruntent leur intrigue à des personnages et événements étrangers à notre histoire, il n'en va pas de même de l'*Âme huronne* (1930) de ce même Père Laramée, ou du *Brébeuf* du Père Antonio Poulin (1931), oeuvres d'édification fondées sur notre histoire, de même que la *Féerie indienne* de Rina Lasnier (1939). D'autres oeuvres, par contre, ne sont que des sermons à la sauce mélodramatique: le *Diable dans les bouteilles* de l'abbé J. Nap. Dumont (1935) et *Le signe de la bête s'efface* de Pierre Deschutes (1937) font partie d'une croisade antialcoolique. *Margot* du P. Laurent Tremblay (1936), pièce ne comportant que des rôles féminins et dont le titre évoquerait celle que les mélodrames font pleurer, illustre plutôt les bienfaits des retraites fermées, tandis que *la Meilleure Part*, de Claude Dupont (pseudonyme de Soeur Joséphine-du-Saint-Coeur-de-Marie, née Marie-Alice Ferron!) (1915) tient son titre de la scène

1. Cf. Jean-Marc Larrue, *le Théâtre à Montréal à la fin du XIXe siècle*, Fides, 1981.

2. Cf. Chantal Hébert, *le Burlesque au Québec — un divertissement populaire*, HMH, 1981.

évangélique où on dit de Marthe, qui ne se marie pas, qu'elle a choisi la meilleure part...

Par le traitement dramatique, sinon de par la volonté de l'auteur, ces pièces relèvent de la tradition mélodramatique. On compte par ailleurs au moins vingt-cinq pièces qui se proposent nommément comme mélodrames³. Ceux-ci vont du « drame social » gentiment moralisateur, à l'unique « grand guignol » de ce corpus, *Le sérum qui tue* que publie en 1928 Marc René de Cotret, et que le Théâtre d'Aujourd'hui a remis à l'affiche en 1973. Plusieurs de ces pièces laissent l'impression que le mélodrame s'identifiait plus que tout autre à une réalité ou à une tradition étrangère. Cela est évident dans *Véronica*, (1899) drame bien connu de Fréchette; les critiques contemporains, note d'ailleurs Maximilien Laroche, ont marqué leur surprise de voir que le grand poète « abandonnait tout à coup le thème national » pour situer son intrigue « dans le cadre d'une Italie de convention ». *Le Triomphe de la croix* de Julien Daoust (1903) nous ramène à l'époque des premiers chrétiens. Cette oeuvre mériterait sans doute qu'on y retourne, non pas pour le sujet traité et qui, note justement Alonzo Leblanc, venait d'être popularisé par le célèbre *Quo vadis?* de Sienkiewicz, mais parce que l'auteur est l'un des grands comédiens du début du siècle et que ses nombreuses représentations, entre 1903 et 1940, ont connu un grand succès. Autre pièce d'un comédien, l'étonnant *Entre deux civilisations* d'Armand Leclair (1923) se rapproche de l'époque contemporaine mais nous situe dans un quelconque désert d'Arabie, où un géologue québécois et sa famille

vivront de dangereuses aventures. Mais tout se terminera par des mariages: l'inspiration, cette fois, venait évidemment des films de Valentino, *made in Hollywood*.

Une fois passé le cap des années vingt, on a tout à coup l'impression que le mélodrame a pris racine dans le milieu québécois. La célèbre *Aurore, l'enfant martyre* de Léon Petitjean et Henri Rollin marque ce passage de façon spectaculaire car, créée en 1921, la pièce s'inspire d'événements qui s'étaient déroulés l'année précédente dans un petit village du comté de Lotbinière. L'article qu'y consacre Alonzo Leblanc a le grand mérite d'établir pour la première fois la genèse de cette pièce dont la version définitive s'est constituée à partir de deux schémas dont le premier — « deux petits actes et un martyre »! — relevait du grand guignol et le second racontait « le procès de la marâtre ». L'énorme succès d'*Aurore*, « joué, dit-on, près de 5 000 fois » et s'étendant sur trente ans, en fait l'événement théâtral le plus important du demi-siècle et, sans doute, la première oeuvre dramatique dont les droits aient suffi à faire vivre ses auteurs et leurs héritiers... bien qu'elle n'ait jamais été publiée! « On a pu voir dans l'enfant Aurore un symbole de l'aliénation de la collectivité québécoise », écrit Leblanc, qui préfère expliquer ce succès « par le goût de l'époque pour le mélodrame, issu du terroir ». Mais les deux explications sont sans doute valables, complémentaires.

Le succès d'Henry Deyglun, à la radio aussi bien qu'à la scène, confirme amplement l'intérêt du public pour ce genre. Présenté par Lucie Robert comme « le plus grand succès » de cet auteur et joué pour la dernière fois en 1953, — mais il commence alors une carrière au cinéma — *Coeur de maman* est créé en 1926 et présente « le martyre d'une mère qui, après avoir peiné toute

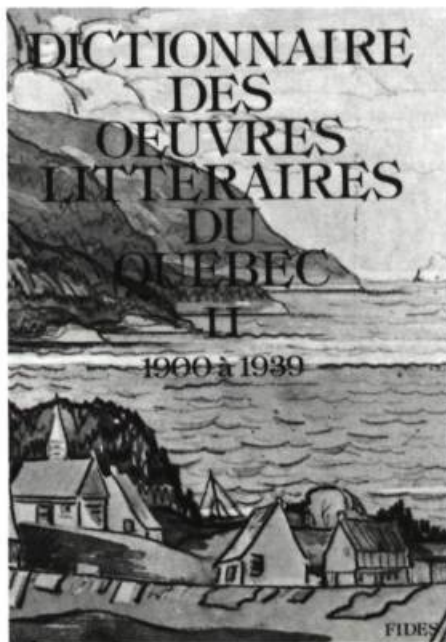
3. J'inclus dans ce corpus *Un homme et son péché*, dont la version publiée se présente comme un roman, mais dont la longue carrière à la radio en fait une oeuvre dramatique marquante. Notons cependant que la première diffusion du feuilleton date de 1939, dernière année couverte par ce volume.

sa vie à faire des ménages pour élever ses quatre enfants, se voit, une fois vieille et veuve, abandonnée de tous »... En somme, on croirait que l'auteur a pris exprès le contrepied d'*Aurore*, la figure maternelle effaçant et rachetant celle de la marâtre: l'important, après tout, est de faire pleurer. À partir de 1936, Deyglun reprendra la recette à la radio, où se succèdent *Mimi, la petite ouvrière* et *le Roman d'une orpheline* (1936), *Notre maître l'amour* et *Dans les griffes du diable* en 1937. « Le monde de Deyglun est monolithique et cousu de fil blanc », écrit Lucie Robert dans son compte rendu de cette dernière pièce. On la croit d'autant plus aisément que nous jugeons avec mépris ce répertoire et que nous mesurons par là le « progrès » de notre sens critique. Mais il serait plus honnête de reconnaître que le mélodrame ne pêche que par excès de naïveté et qu'aucun raffinement de culture ou de technique ne fera disparaître ce besoin profond, en chacun, de s'émouvoir. C'est pourquoi — et bien que de tels rapprochements appelleraient des nuances — je trouve pertinente l'observation sur laquelle se termine le compte rendu de *Coeur de maman*, dont « l'atmosphère et la thématique... (ne seraient) pas sans analogie avec des sujets traités ultérieurement », dans certaines pièces de Marcel Dubé ou Françoise Loranger, voire de Serge Sirois ou Roland Lepage. Le mélodrame n'a peut-être survécu qu'à la télévision et sur de rares scènes, mais sa tradition a marqué notre théâtre — comme celui de tous les pays — et nous en demeurons tributaires.

Non moins importante et durable, la tradition de vaudeville paraît bien vivante de 1900 à 1940. En fait, si on comprend dans ce courant les monologues et courtes pièces de Paul Coutlée aussi bien que les « boulevards » à la mode de Feydeau ou Courteline, on compte pas moins de 29 pièces: à peine moins que le drame historique, genre dominant de

l'époque. Rappelons cependant qu'un seul titre représente ici la revue, dont on sait que sa popularité s'est presque toujours maintenue. On pourrait donc croire que la part du théâtre de « divertissement », tout au long de la période couverte par ce volume, occupe à lui seul une place aussi large que tous les « drames » qui, on s'en doute, véhiculaient (et parfois prêchaient) la morale et l'idéologie sociale convenues.

Mais si, pour rire, on pouvait se permettre plus de libertés, les mêmes règles s'appliquaient. Ceci explique sans doute que le franc comique semble difficile à atteindre. Ainsi *les Boules de neige*, « comédie dramatique » de Louvigny de Montigny (1903), laisse l'impression que le comique est constamment freiné par le souci de ne pas choquer. Trente ans plus tard on retrouve les mêmes tensions dans *Cocktail* d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin (1935), une pièce dont Rémi Tourangeau écrit qu'elle est « axée sur la dialectique de la vie frivole et de l'engagement ». Mais



riait-on davantage aux représentations du célèbre *Presbytère en fleurs* de Léopold Houlié (1929), dont la plus grande cocasserie consiste sans doute à faire du curé un arrangeur de mariages? Il me semble que les pièces de Joseph Désilets — *Les P'tits Livres* (1934), *Soixante Minutes ambassadeur au Japon* (1930), *Un gendre enragé* (1928) — maniaient mieux le comique de situation et devaient entraîner un rire plus franc. D'autres pièces se veulent pur divertissement, misent sur le jeu de mots et les situations cocasses, même si l'on doit reprendre de vieux lieux communs: ainsi, dans *l'Oncle de Baptiste*, de Régis Roy (1930), cette histoire d'employé du médecin qui croit avoir donné à une patiente une bouteille de poison au lieu du médicament prescrit. Dans ce genre, la palme revient peut-être à J.-Oscar Séguin, auteur de *Frivolités* (1931), *la Laveuse automatique* (1929) et *Un million pour un casse-tête* (1927). Même si, comme l'écrit Laurent Mailhot à propos de *la Laveuse automatique*, « les ficelles sont longues et grosses » et la « machinerie faussement compliquée », il faut au moins reconnaître à ces oeuvres une complexité et une imagination qui font défaut ailleurs. Mieux valaient ces histoires compliquées, mais drôles — « presque de la commedia dell'arte », écrit encore Mailhot — et bien enracinées dans le terroir, que *le Portrait de Pierrot*, « revue » de Jules Ferland fleurissant bon la culture parisienne.

À travers toute cette période et dans tous les genres, du reste, les cultures européennes et américaines servent souvent de modèles, de pôles d'attraction ou de fixation. On emprunte des situations, des types de personnages, des lieux convenus où situer une intrigue *made in Québec*. Cela était inévitable, comme il était sans doute fatal qu'on reproduise, ici, les techniques de jeu et d'écriture convenues à l'époque. L'étonnant, c'est plutôt de découvrir que

la majorité des pièces répertoriées ici sont bien enracinées dans l'histoire et le milieu québécois. L'impression contraire, que laisse par exemple la lecture de Béraud, vient de ce que l'institution littéraire semble avoir privilégié, en leur temps, des oeuvres comme *le Cocktail* et *le Jeune Dieu* (1936) d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin, alors que tant d'autres, si elles n'étaient pas plus géniales, avaient au moins le mérite d'un certain réalisme social.

Pour l'originalité, pour l'audace, il faudra attendre encore quelques décennies. À sa manière, pourtant, il faut convenir que le Père Gustave Lamarche a fait plus que tout autre pour innover. René Pageau nous apprend que son jeu choral intitulé *la Défaite de l'enfer* (1938) a été joué en extérieur, « devant plus de vingt mille personnes venues par trains spéciaux de Montréal, d'Ottawa et d'ailleurs », qu'il comptait plus de cent figurants et comportait un accompagnement musical original. Pour son *Gémissement vers la colombe* (1937), également joué en extérieur avec quatre choeurs, l'auteur n'a pas craint, non plus, de voir grand: « Trompettes, batterie, canon (!) scandent les exclamations des choeurs », nous dit Pageau. Le Père Lamarche mettait son théâtre au service de sa foi: c'était, si l'on veut, le théâtre d'intervention (ou d'animation) de l'époque, et ce théâtre atteignait son but. Théâtre de circonstance aussi, ce qui est une raison de plus pour qu'on ne puisse aujourd'hui le recréer; admettons, tout de même, qu'on n'a rien fait de plus original et de plus audacieux à cette époque.

On pourra s'étonner que, dans tout cet ensemble, l'oeuvre du Père Lamarche se détache de cette façon. C'est que tout est relatif. Or, passant en revue ce répertoire où, au fil de la lecture, un mélodrame succède à un vaudeville, une comédie à un drame historique, on découvre que

tout se confond dans une certaine grisaille, comme si les différences entre les « genres » avaient été gommées par le temps: le corpus tout entier, à quelques exceptions près, apparaît alors comme un seul récit dramatique plusieurs fois remanié, mais toujours dans un style de jeu marqué au coin du mélodrame... un mélodrame parfois comique. C'est comme si, entre le lecteur-spectateur et l'oeuvre, il y avait un voile de trop, qui rend l'oeuvre irréelle, fautive. Mais peut-être cette impression révèle-t-elle la véritable conception du théâtre que s'en faisaient à l'époque les dramaturges eux-mêmes. *Le Mirage* (1921) de Monique (pseudonyme de Mme Emmanuel Persillier-Benoît) est de ce point de vue révélateur. Cette pièce, nous dit

Ghislaine Gravel-Bernier, raconte l'histoire d'une femme de la bonne bourgeoisie « insatisfaite de son existence pourtant aisée » et qui « cherche le bonheur et l'évasion dans le mirage du théâtre ». C'est donc que, pour cette dramaturge et pour bien d'autres, le théâtre se définit d'abord comme un *mirage*, une illusion, un artifice trompeur: tout le problème est là, sans doute. Aussi, par comparaison, la « vérité » du message et l'éclat des « jeux choraux » du Père Lamarche paraissent réconfortants. Mais, comme disait Montaigne, ce qui est vérité en deçà des Pyrénées, peut ne l'être plus au-delà!

jean-cléo godin

« les compagnons de notre-dame ou 50 ans de théâtre »

Ouvrage de Louis-Philippe Poisson, Trois-Rivières, Les Éditions Les Nouveaux Compagnons Inc., 1980, 175 pages, ill.

Au moment où les chercheurs en histoire du théâtre québécois s'emploient à scruter et à inventorier le patrimoine théâtral, les publications sur les troupes ne passent pas inaperçues. Elles sont encore plus appréciées lorsqu'elles sont signées par des artisans mêmes qui risquent de prendre la plume pour évoquer leur métier et leur expérience. Louis-Philippe Poisson a eu l'heureuse initiative de retracer, à sa façon, l'histoire d'une des plus vieilles troupes au pays: les Compagnons de Notre-Dame de Trois-Rivières.

Témoin privilégié de l'activité théâtrale de la Mauricie en tant que membre des Compagnons pendant plus de trente-

ans, l'auteur de cette monographie nous livre dans un ton tantôt ironique et tantôt nostalgique les événements marquants de cette troupe qui a dominé la scène trifluvienne pendant un demi-siècle. En effet, depuis la fondation de la troupe en 1920, à la paroisse Notre-Dame de Trois-Rivières, jusqu'à sa cinquantième saison, en 1970, les Compagnons, d'abord placés sous la protection des Pères Franciscains, ont acquis un imposant curriculum vitae. Plus de cent quatre-vingts pièces figurent à leur répertoire; une participation active au Festival Dramatique National (Dominion Drama Festival) et un certain nombre de créations d'auteurs régionaux devraient nous convaincre de la pertinence du propos de M. Poisson. Pourtant le livre décroît à plusieurs points de vue.