

Sur le théâtre québécois inédit, 1900-1950

Jean-Cléo Godin

Numéro 34 (1), 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27023ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Godin, J.-C. (1985). Sur le théâtre québécois inédit, 1900-1950. *Jeu*, (34), 51–57.

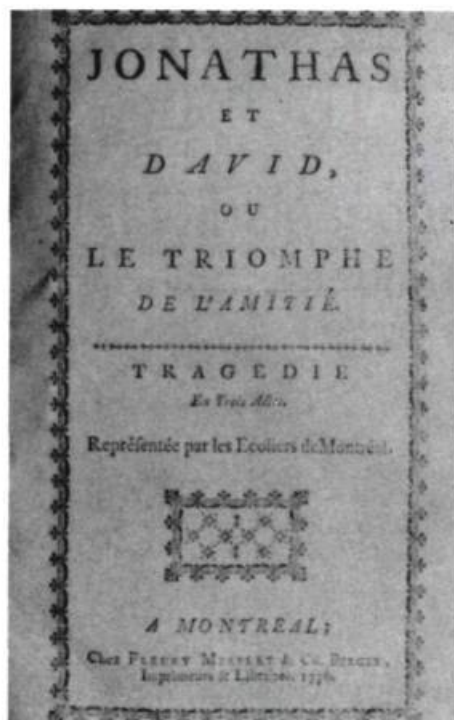
sur le théâtre québécois inédit, 1900-1950



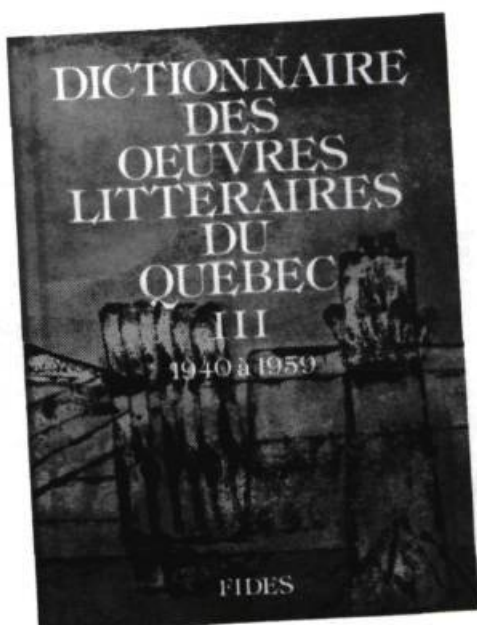
La couverture du roman d'Émile Asselin, *la Petite Aurore*, publié par l'Alliance cinématographique canadienne en 1952.

Le deuxième volume du *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec* rend compte d'environ 130 oeuvres dramatiques, auxquelles il faudrait ajouter un certain nombre de titres donnés en bibliographie. Au total, peut-être 160 oeuvres publiées, couvrant les quarante premières années du 20^e siècle. Dans ce corpus réuni pour la première fois et répertorié après une recherche systématique, Maurice Lemire voit une dominance du drame historique et nationaliste — observation que la lecture de toutes ces présentations permet de vérifier aisément.

Il serait cependant dangereux d'en tirer une conclusion applicable à l'activité théâtrale de cette période. Le *D.O.L.Q.* ne rend compte — à la seule exception d'*Aurore*, *l'enfant martyr* — que des textes publiés. Or, la question qui se pose est celle de



La première pièce de théâtre imprimée à Montréal. Dans Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, p. 33.



Le troisième volume du *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*.

l'importance relative du corpus publié et du corpus inédit dans l'ensemble de l'activité théâtrale. Question à laquelle on ne pourrait répondre sérieusement qu'à la suite d'un dépouillement systématique de tous les journaux importants, de même que des fonds d'archives des institutions d'enseignement, des troupes de théâtre et des artisans du théâtre de cette période: Julien Daoust, Albert Duquesne, Henri Poitras, Henry Deyglun, les soeurs Giroux par exemple (et pour ne nommer que ceux que je connais un peu). Ce dépouillement préliminaire étant à peine commencé, on ne peut que proposer des hypothèses: les réflexions qui suivent n'ont pas d'autre but.

Commençons par rappeler une évidence qui peut servir de premier paramètre à notre investigation: le nombre de représentations ne peut en aucun cas se déduire du nombre d'oeuvres créées ou éditées. On peut illustrer facilement cette vérité par quelques exemples plus ou moins récents et très clairs. Entre 1948 et 1950, *Tit-Coq* a occupé presque seule tout l'espace de la création et de l'activité théâtrale, avec ses 500 représentations. Depuis 1970, on sait que les créations québécoises se comptent chaque année par dizaines et approchent parfois la centaine (en 1972, quatre-vingt-dix créations sur scène¹).

1. Cf. Pierre Lavoie et Jacques C. Plante, *le Théâtre québécois (1965-1973). Recensement des créations et des représentations théâtrales sous diverses rubriques*. Université de Montréal, M.A. (1975).

Dans ce contexte, le succès exceptionnel de *Broue* et de *Pied de poule* représente une disproportion flagrante, ces deux spectacles représentant peut-être, à eux seuls, plus de dix pour cent des représentations depuis cinq ans. Ces exemples sont probants, et un peu troublants si on les met en rapport avec l'interrogation d'où nous sommes partis. *Tit-Coq* a été publiée en 1950, deux ans après sa création et à une époque où il n'était pas facile de publier. Mais à ce jour — alors que tant de textes connaissent la publication avant d'être créés —, ni *Broue*, ni *Pied de poule* ne sont encore édités. On ne peut évidemment pas en conclure que les oeuvres inédites occupent toujours une place plus considérable que les autres dans l'activité théâtrale; on peut cependant noter que cela peut arriver, et de manière assez spectaculaire (sans jeu de mots) pour qu'un inédit pèse parfois plus lourd que dix oeuvres dûment éditées.

Si l'on songe aux projections possibles sur la période qui nous occupe, je ne suis pas loin de penser que cette proportion pourrait être fondée. Il suffit de penser au plus grand succès de tout ce demi-siècle, *Aurore, l'enfant martyr*. Entre sa création, en 1921, et la fin des années quarante, cette pièce aurait été jouée 5 000 fois. Succès populaire d'un mélodrame inédit, qui ne connaîtra la publication qu'en 1982, au moment où sa carrière sur scène est terminée depuis fort longtemps². Par rapport à l'ensemble de l'activité théâtrale, comment ce chiffre situerait-il *Aurore*? Les seules statistiques précises dont nous disposons pour en juger, malheureusement, sont celles que Jean-Marc Larrue a établies pour la fin du 19^e siècle³. Entre 1890 et 1900, il trouve à Montréal environ 11 000 représentations, dont 2 000 seulement en langue française. Les projections qu'on peut tenter à partir de ces chiffres, compte tenu du renversement des proportions entre théâtre francophone et anglophone à partir de 1897, mais aussi de diverses crises qui ont marqué les théâtres de 1900 à 1940 (concurrence du cinéma, guerre mondiale, Krach de 1929), m'amèneraient à risquer le chiffre de 5 000, comme moyenne du nombre de représentations francophones pour chacune de ces quatre décennies. Mais cela inclut tout le théâtre de langue française, qui ne comprenait qu'une faible proportion de créations québécoises. Dans cette perspective, on peut convenir facilement que cette seule pièce, inédite, occupe peut-être autant de place dans l'activité théâtrale que les 150 pièces répertoire dans la *D.O.L.Q.* *Aurore* constitue un cas exceptionnel, mais avouons qu'il est troublant.

Moins connu, mais tout aussi révélateur, le cas du comédien-dramaturge-directeur de troupe Julien Daoust⁴ doit aussi alimenter notre réflexion. Cet homme, qui a fondé en 1900 le Théâtre National dans le but explicite de donner aux comédiens canadiens une scène où ils se feraient valoir autrement qu'en des seconds rôles, aurait donné, en plus de trente ans, près de 15 000 représentations⁵. Bien sûr, il n'a pas joué qu'au Québec, et pas seulement dans ses oeuvres à lui. Mais celles-ci y occupent sûrement une large place, que j'évaluerais volontiers au tiers du total:

2. Notons cependant la «relecture» qu'en a faite René Richard Cyr, récemment, pour le Théâtre de Quat'Sous (lire, dans ce numéro, la critique que fait Paul Lefebvre de cette production). Comme quoi *Aurore* n'a pas fini de hanter notre imaginaire... N.d.l.r.

3. Cf. Jean-Marc Larrue, *le Théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1981.

4. Voir mon article «Julien Daoust, dramaturge, 1866-1943», *Histoire du théâtre au Canada*, vol. 4, n° 2 (1983), p. 113-120.

5. Au fonds Daoust (BN 103), on trouve un texte signé Albert Ratel de Rostaing qui affirme: «Dans une carrière de moins de trente ans, [Daoust] donna plus de quinze mille représentations». Il se peut que cette estimation soit excessive. Par contre, la carrière de Daoust s'étend sur environ cinquante ans, et non trente.

environ 5 000 représentations, que se partagent les quelque vingt-cinq oeuvres qu'on lui attribue et qu'il a créées. Or, une seule de ces oeuvres, *le Triomphe de la croix*⁶, a connu la publication — et encore, vingt-cinq ans après sa création, et dans une version différente de l'original. On sait, par ailleurs, qu'au moins deux autres de ses pièces — *la Conscience d'un prêtre* (dont Hitchcock s'est peut-être inspiré pour *I Confess*) et *la Passion*, écrite en collaboration avec Germain Beaulieu — ont connu un plus grand succès que *le Triomphe de la croix*. Et son *Chemin des larmes*, adapté d'un roman français publié en feuilleton dans *la Presse*, a également connu une longue et belle carrière. Ajoutons que Daoust est aussi l'auteur de plusieurs « revues » qui ont connu le succès pendant longtemps. Si on se fondait, pour établir l'importance de ce dramaturge, sur sa seule pièce éditée chez Garand, on ne pourrait donc que se méprendre grossièrement, puisqu'on ne toucherait à peu près que le vingtième de son oeuvre.

Cette proportion est peut-être aussi exceptionnelle que la carrière de Daoust, aussi unique dans l'histoire de notre théâtre que le phénomène *Aurore*. Mais c'est en additionnant ces exemples particuliers qu'on reconstitue l'activité théâtrale dans son ensemble. Or, dans cette fresque, le troisième exemple auquel on peut songer n'infirmes en rien notre thèse: je veux parler du burlesque, théâtre des variétés et « revues ». Dans ce domaine, on le sait, toute l'activité théâtrale repose sur un fond de textes extrêmement réduit. Par ailleurs, aucune étude ne nous permet de préciser la part qu'occupe ce genre dans l'ensemble de l'activité théâtrale. On sait cependant, depuis l'ouvrage de Chantal Hébert⁷, que le burlesque américain s'installe au Québec entre 1900 et 1920, date à laquelle il se « francise ». On sait aussi qu'entre 1920 et 1950 se situerait l'âge d'or de ce burlesque. Or, pour la fin du 19^e siècle, Larrue établit à quarante pour cent la part du comique dans l'ensemble du répertoire. Partant de ce chiffre, je suppose que cette proportion générale n'a pas diminué de 1900 à 1950 et je me risquerais à affirmer que, au moins entre 1920 et 1950, le théâtre dit de « variétés » occupe la moitié de ce champ « comique ». On s'approche ainsi des vingt pour cent de l'ensemble de l'activité théâtrale, ce qui est énorme. Même en sachant que les sketches sont répétitifs et se ramènent à un nombre très limité de thèmes et de situations, on imagine facilement l'intérêt de ce corpus considérable, s'il était un jour possible de l'analyser. Pour la seule période de 1925 à 1930, Chantal Hébert donne une liste d'environ 330 « pièces » jouées: des sketches très courts, sans doute, mais il y en a deux fois plus en cinq ans que le *D.O.L.Q.* ne répertorie de pièces publiées en quarante!

Rappelons ici que nous n'en sommes qu'à formuler des hypothèses. Mais il me semble que les trois exemples que je viens de donner suffisent à démontrer que toute histoire de notre théâtre se fondant sur les seuls textes publiés est vouée à d'étonnantes distorsions. Distorsions encore accentuées par un quatrième facteur, qui est précisément l'ensemble des conditions conduisant à l'édition des textes. La critique n'ayant joué aucun rôle valable avant Béraud, c'est évidemment une instance idéologique qui a tenu lieu d'instance critique. Cela explique que près de la moitié des auteurs publiés soient des membres du clergé. Les pièces éditées ayant par ailleurs été jouées surtout dans des institutions d'enseignement, il est facile de

6. Éditions Édouard Garand, 1928. Cette version ne comporte que des rôles masculins, contrairement à la version originale, qu'on peut voir au fonds Daoust.

7. Chantal Hébert, *le Burlesque au Québec*, HMH, « Cahiers du Québec », 1981. « D'abord offerts exclusivement en français, [ces spectacles] furent traduits en français quelques années plus tard... » (p. 18).

voir que, par le biais des publications, le théâtre collégial occupe une place tout à fait disproportionnée à son impact réel sur l'activité théâtrale. Cela ressort clairement d'un relevé même sommaire des auteurs répertoriés dans le *D.O.L.Q.* On y trouve, par exemple, les jésuites Bélanger, Laramée et Poulin, dont les oeuvres n'ont d'intérêt que pédagogique ou apologétique, alors que le seul véritable homme de théâtre de cet ordre, Georges-Henri d'Auteuil — qui a formé Jean-Louis Roux, Pierre Dagenais, Jean Gascon, Jean-Louis Millette, Marcel Sabourin et tant d'autres — ne figure évidemment pas dans le dictionnaire, puisqu'il n'a pas écrit une seule pièce! Le cas du Père Gustave Lamarche est différent, mais l'importance de ses fresques bibliques ne doit pas faire illusion: les 20 000 personnes venues voir sa *Défaite de l'enfer* en 1938 participaient, en fait, à une célébration religieuse. Et quant aux abbés Gauthier, Branch ou Dumont, au Père Tremblay ou à Soeur Joséphine-du-Saint-Coeur-de-Marie, née Marie-Alice Ferron et pseudonymée Claude Dupont, personne ne niera, je pense, qu'ils ont servi l'Église mieux que le théâtre! Sauf exception, aucun de ces textes n'aurait dû, normalement, sortir du champ restreint de diffusion auquel ils étaient destinés: on risquerait, en oubliant cette évidence, de perpétuer une anomalie historique.

On risquerait aussi de mal évaluer les caractéristiques dominantes de ces cinquante ans de théâtre. En se fondant sur le corpus édité, Lemire a raison d'identifier une dominante historique et nationaliste; mais comme ce corpus ne couvre pas, il s'en faut, l'ensemble de l'activité théâtrale, il y a lieu de réévaluer les choses. À la lumière des observations que je viens de faire, il me paraît évident que le seul courant qui



Gratien Gélinas, Fred Barry et Muriel Guilbault dans *Tit-Coq*, qui « a occupé presque à elle seule tout l'espace de la création et de l'activité théâtrale » entre 1948 et 1950. Photo: Henri Paul, tirée de *350 ans de théâtre au Canada français*, p. 140.



Le burlesque: Effie Mac, Arthur Petrie, Olivier Guimond (Ti-Zoune) et Ti-Zef en 1916. Photo tirée de Juliette Petrie, *Quand on revoit tout ça!*, les Presses de la Cité, 1977, p. 64.

domine clairement est celui du mélodrame: un long mélodrame qui commencerait avec la *Passion* de Beaulieu et Daoust et se terminerait avec éclat par le *Tit-Coq* de Gélinas. Ce mélodrame ne se donne pas toujours comme tel, mais les ingrédients se retrouvent partout: rhétorique de l'excès, opposition manichéenne du bien et du mal, absence de psychologie et expressionnisme de la représentation et, surtout, fin heureuse et morale.

Si le mélodrame domine, la veine burlesque le suit de près. En fait, l'une des caractéristiques de cette histoire me semble précisément la proximité et la fréquente confusion de ces deux traditions, qui semblent se parodier mutuellement: une longue histoire dont je retrouve les premiers exemples dans le *Triomphe de la croix* (1903), mais dont les manifestations me semblent encore plus nombreuses chez Tremblay et chez Germain. Au centre de cette histoire, l'évolution de la dramaturgie de Gélinas me paraît tout à fait symptomatique: cette oeuvre part du sketch comique et de la revue burlesque (où Gélinas réintroduit même les «lignes de filles») pour aboutir au mélodrame, lequel semble s'inscrire progressivement et naturellement dans les revues annuelles (avec «La Vie édifiante de Jean-Baptiste Laframboise» (1945) et les deux sketches sur le «conscrit»), avant de s'exprimer pleinement dans *Tit-Coq* et *Bousille*.

Si j'ai tenté d'identifier les courants dominants, à partir d'une vision d'ensemble de l'activité théâtrale qui rétablisse le corpus inédit, c'est que ce travail est essentiel et préalable à toute interprétation nuancée. Il faudrait ensuite nous interroger sur le

sens de notre attachement à ces genres. Une réflexion poursuivie là-dessus au cours d'un séminaire m'a amené à reconnaître certaines pistes, que je me contente ici de signaler. Ainsi les oppositions du mélodrame se présentent souvent sous la forme d'un rapport de domination, le dominant étant en général (chez Deyglun, surtout) un étranger. Il me semble par ailleurs qu'une étude du mélodrame nous forcerait à corriger les analyses reçues jusqu'ici sur l'ensemble de la littérature québécoise et qui concluent à l'absence du père et à une glorification de la mère⁸. De manière plus générale, y aurait-il dans cette fascination du mélodrame quelque chose comme un jeu de miroir où se refléterait ce que Jacques Godbout appelait, en 1974, « notre belle histoire mélodramatique canadienne-française-catholique »⁹? Quant à la place du burlesque, elle soulève encore plus de questions, car il s'agit à la fois d'un divertissement clandestin, plus ou moins toléré par l'Église et rejeté par toutes les instances de consécration, et (vraisemblablement) du genre que le public a adopté avant tous les autres comme expression d'une culture populaire authentiquement québécoise. Il y a, comme on le voit, de quoi perdre son latin d'église: où qu'on se tourne, on trouve paradoxes ou contradictions, et certainement une image plus complexe que celle projetée par le corpus publié. Il n'y a pas si longtemps, Jean-Louis Roux parlait à propos de notre théâtre d'un « manque presque total de traditions [qui] lui permet une liberté qui peut aller jusqu'à l'irrespect, tout en lui assurant sa vitalité ». Je ne suis pas sûr que cette perception ne corresponde pas, plutôt, à notre mythe des origines, où la « robustesse » et la « santé »¹⁰ complètent toutes les vertus de l'enfance. La vérité nous oblige à admettre, il me semble, qu'au théâtre nous sommes redevables à des traditions anciennes, peut-être plus américaines que françaises et peut-être moins robustes et saines qu'on ne le souhaiterait!

jean-cléo godin

8. Le père occupe en effet, dans le mélodrame, une place importante, que j'expliquerais par le besoin de concilier le caractère sacré de la famille et l'existence du mal à l'intérieur de cette famille. La mère est l'éducatrice, mais ce n'est pas elle qui doit appliquer « la loi du père ». Ajoutons que, selon Anne Ubersfeld, le « Traître » du mélodrame est « sans famille réelle, mais lié à ses victimes par une paternité ou une pseudo-paternité d'emprunt » (« Les bons et le méchant », *Revue des sciences humaines* n° 162, p. 196).

Notons que, dans *Aurore*, cette typologie semble inversée, la marâtre étant une « mère d'emprunt ». Il faut cependant se garder d'en conclure trop rapidement à « l'absence » de ce père. Non seulement il joue un rôle à la fin pour appliquer la loi, mais l'ingéniosité qu'il faut à la marâtre pour le neutraliser manifeste sa présence virtuelle au moment du « martyr »: notons, par exemple, que la marâtre coupe toute communication entre *Aurore* et son père.

L'importance du père semble se retrouver, par ailleurs, dans les romans-feuilletons, proches parents du mélodrame: voir, par exemple, la série *Drames de la vie* de Jean-Paul Deguise (aux Éditions populaires), vers 1940.

9. « Mai 1974/Entre l'Académie et l'Écurie », *le Réformiste*, Éditions Quinze, 1975, p. 177.

10. « Le théâtre québécois », *Europe*, Littérature du Québec, février-mars 1969, p. 225.