

Article

« Montréal à la belle époque »

Jean-Marc Larrue

Jeu : revue de théâtre, n° 27, (2) 1983, p. 5-26.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/28314ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

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 à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

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. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

montréal à la belle époque

la mise en scène et son contexte

Entre 1898 et 1914, Montréal constitue un centre d'activité dramatique tout à fait exceptionnel. Tant par la qualité des pièces que par le nombre de spectacles offerts, Montréal ne diffère guère des autres *one week stands*¹ d'Amérique du Nord tels que Toronto, Cincinnati, Pittsburgh, Washington, etc. Mais, c'est en sa qualité de ville bilingue qu'elle acquiert une personnalité théâtrale particulière.

Avant l'inauguration du Théâtre des Variétés, en 1898, le théâtre montréalais professionnel était anglais. Quelques établissements, le Majesty, l'Académie de Musique, le Théâtre Royal et d'autres encore, parvenaient à satisfaire un public éclectique en donnant des spectacles variés et nombreux. L'activité dramatique francophone, outre les grandes tournées et certaines tentatives peu fructueuses, restait le fait d'amateurs, de collégiens et, parfois, de jeunes filles pensionnaires². Des études statistiques³ ont révélé qu'entre 1890 et 1900, tous les spectacles dramatiques offerts en français constituaient seulement onze pour cent du total.

À partir de 1898, l'ouverture du Théâtre des Variétés, du National, des Nouveautés, du Palais Royal et d'autres lieux secondaires, permet d'établir un équilibre. Vers 1907, il se donne à peu près autant de spectacles en français qu'en anglais à Montréal et le nombre des théâtres francophones égale presque celui des théâtres anglophones. Mais cet équilibre n'est qu'apparence. D'une part, les établissements francophones, généralement vétustes, accueillent moins de spectateurs que les autres; d'autre part, les artisans de la scène française disposent de moyens nettement plus limités que leurs collègues anglophones. Cette disparité peut surprendre si l'on pense que, des 650 000 Montréalais et banlieusards de 1914, les deux tiers parlent français. Mais elle s'explique par le fait que les francophones assistent volontiers aux spectacles anglais et que Montréal est tout à fait intégrée aux circuits américains. Pour bien comprendre la signification et les conséquences de cette situation, il faut l'envisager dans une perspective historique.

de la stock co à la combination co⁴

Avant 1870, chaque ville nord-américaine susceptible de faire vivre un théâtre avait sa troupe permanente. Celle-ci fonctionnait selon un système dit de répertoire.

1. Tel est le nom donné aux villes où une troupe de tournée séjourne, habituellement, une semaine.

2. Jean-Marc Larrue, *Le Théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1981, p. 95.

3. *Ibid.*, p. 127.

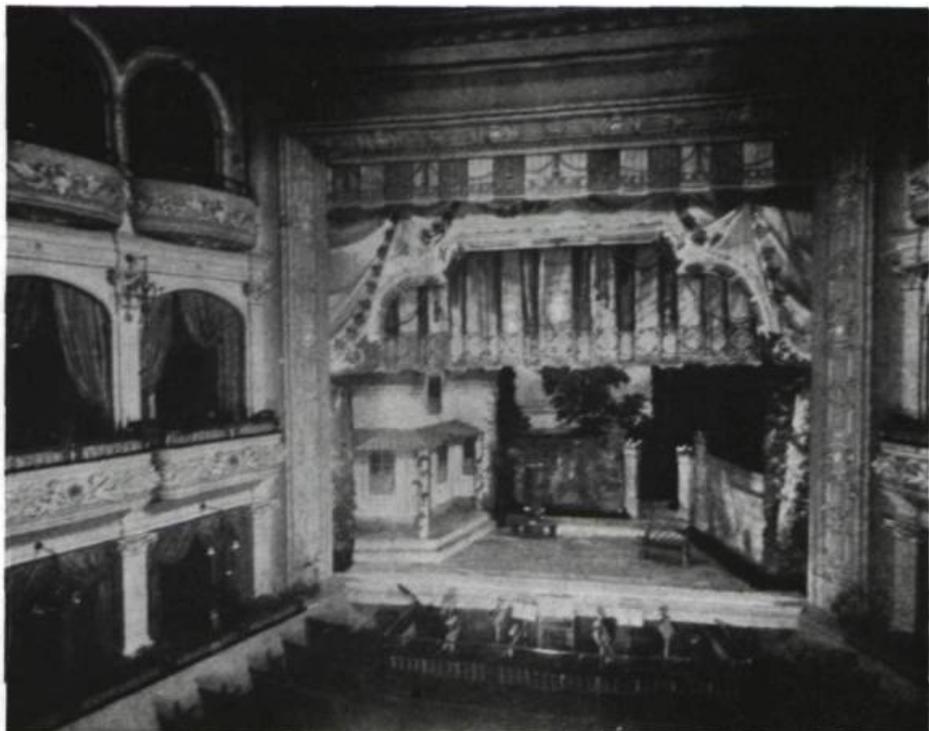
4. Termes américains désignant les troupes résidentes locales et les troupes de tournée.



La scène de l'Académie de Musique vers 1900. Ici, un intérieur bourgeois ordinaire. Il s'agit d'un décor neutre, sans plafond, réalisé par les décorateurs de l'établissement. Photo: *Histrionic Montreal*.

Comme elle avait affaire à un public restreint, elle possédait un réservoir fixe de cinquante à cent pièces qu'elle présentait un, deux ou trois soirs d'affilée jusqu'à épuisement du potentiel de spectateurs. À partir de 1870, apparaissait ce qu'il est convenu d'appeler le *star-system*. Des acteurs et des actrices, propulsés au rang de gloires nationales pour diverses raisons, entreprenaient des tournées. Au début, la *star*, accompagnée d'une ou deux personnes, jouait, en tant qu'artiste invité, dans les décors de la troupe locale et avec son concours; mais cette collaboration ne dura guère. Dès 1880, les grands de la scène américaine, Barrett, O'Neill⁵, Mansfield, Sothorn, Marlowe, Morrison, Fiske, etc., voyageaient avec leur propre troupe et, le développement des chemins de fer aidant, transportaient avec eux tout leur matériel de scène. Rapidement, ces nouvelles troupes appelées *combination companies* éclipsèrent les troupes résidentes locales. Le concept de combinaison se généralisa. En 1900, il était implanté. Les producteurs regroupaient autour d'une ou deux vedettes toute une équipe de comédiens en vue d'une production précise. Sitôt les représentations finies (leur durée pouvant varier, selon le succès remporté, de quelques jours à plusieurs années), la troupe était dissoute et une nouvelle combinaison était créée. Ce mode de fonctionnement causa d'énormes bouleversements dans le champ théâtral nord-américain et, plus particulièrement, à Montréal.

5. James O'Neill est le père du dramaturge Eugene O'Neill.



Une scène de cour au Théâtre Proctor en 1902. Le décor, sobre et peu réaliste, a été conçu par l'équipe du Proctor qui misait d'abord sur l'aspect pratique et sur la polyvalence des éléments. Photo: *Histrionic Montreal*.

l'ère des tournées

Ainsi, à partir de 1880, les troupes locales disparaissent, et New York devient le centre de production dramatique pour les États-Unis et le Canada. Parallèlement, des organismes de distribution se développent et acquièrent une puissance telle qu'ils dominent toutes les instances de l'institution. En 1907, trois de ces organismes contrôlent l'Amérique du Nord; le groupe Keith se spécialise dans le vaudeville, le Trust de Klaw et Erlanger, de même que l'organisme des Shubert se partagent le reste.

Cette centralisation géographique et physique a de fâcheuses conséquences. En évinçant les troupes locales, elle empêche toute création originale hors de New York. En même temps, elle impose le goût new-yorkais à l'ensemble du continent. C'est le début d'un impérialisme culturel auquel Montréal échappe partiellement. Mais la centralisation a, aussi, de bons effets. Parmi les plus appréciables se trouve, bien sûr, l'accroissement des moyens financiers⁶. Également, les exigences des troupes de tournée nécessitent l'uniformisation des salles et de l'équipement dont elles disposent: système de sécurité, système d'éclairage électrique, dimensions des scènes, trappes, aires d'aménagement et mécanismes nécessaires à la plantation des décors, etc. Cela ne signifie pas que les théâtres anglophones de Montréal

6. Dès 1900, les productions de 30 000 \$ et plus ne sont pas exceptionnelles.



L'acte I de la production de Belasco présentée au Princess en mai 1911: *The Girl in the Golden West*. À noter le décor réaliste, le plancher recouvert de terre, de pierres et d'herbes sauvages. Photo: *New York Stage*.

sont, en tous points, comparables aux grandes salles new-yorkaises, mais ils offrent des possibilités équivalentes et demeurent, après ceux de Chicago, de Boston et de Philadelphie⁷, parmi les meilleurs en Amérique. De plus, comme Montréal peut accueillir des troupes durant une semaine, elle bénéficie d'un avantage considérable, celui de recevoir des créations new-yorkaises dans leur version originale. Plusieurs d'entre elles, d'ailleurs, réjouissent le public montréalais entre 1900 et 1914. Bien entendu, les figurants et une partie de l'orchestre sont fournis par l'établissement local. Il arrive aussi que certains membres de la troupe initiale refusent de participer à la tournée panaméricaine. Mais en gros, il s'agit de la même distribution, du même jeu et des mêmes décors. Quand le spectacle présenté n'est pas celui de New York, il s'agit d'un spectacle identique donné par une *Sister Co* ou *Second Co*. Cette troupe jumelle joue dans des décors et dans une mise en scène copiés sur ceux de l'original. Mais sa distribution, moins prestigieuse, est de qualité inférieure. Ces spectacles demeurent de loin les plus courants. En somme, si l'on considère la mise en scène et la production, l'activité dramatique anglophone de Montréal est tout à fait new-yorkaise.

la mise en scène dans les théâtres anglais

Comme à New York, les établissements montréalais possèdent un répertoire spécialisé qui évolue à travers les années. Le Théâtre Royal délaisse le mélodrame pour le vaudeville⁸, le Théâtre Français fait l'inverse. Le Bennett et l'Orpheum donnent dans le burlesque, tandis que l'Académie de Musique et le Majesty ont un répertoire

7. Ces trois villes constituent une catégorie intermédiaire entre New York et les *one week stands*.

8. Il s'agit du vaudeville américain.

plus relevé: comédies de mœurs et pièces classiques. Le Princess se voue à l'opérette et à l'opéra comique, le Proctor au vaudeville. En fonction de ces spécialités, les théâtres proposent des spectacles de factures scéniques très différentes.

Le vaudeville, par exemple, constitué d'une succession de *varieties*, allant des numéros d'acrobatie à ceux de magie, en passant par les spectacles d'animaux et les petits tours de chant et de danse, n'exige pas de mise en scène et de décors particulièrement élaborés. Un orchestre généralement limité à trois ou quatre musiciens (pianiste, flûtiste, percussionniste), un décor rudimentaire (rideau de fond et cyclo), quelques accessoires et un éclairage fixe permettent aux acteurs de présenter leur numéro. À la fin du spectacle, des membres du groupe offrent un acte final comique qui devient rapidement la partie dominante de toute la représentation: le numéro de burlesque⁹.

Le burlesque exige une production et une mise en scène, mais encore une fois, rien de bien élaboré. Des costumes tape-à-l'oeil, des décors approximatifs et un jeu relevant souvent de l'improvisation. Mais il faut aussi changer des décors, créer des jeux de lumière, coordonner le chœur, l'orchestre, les comédiens et, éventuellement, les danseurs. Quand, dès 1905, l'acte burlesque devient parodique¹⁰, les exigences augmentent. Il est alors nécessaire de reproduire le passage connu de tel mélodrame ou de telle tragédie classique avec un maximum de fidélité. Dans ce cas, le spectacle prend des proportions de grosse production scénique. Il en va ainsi, en octobre 1910, lorsque *The Midnight Sons* se produisent au Princess¹¹.

En général, tous ces spectacles, inspirés de Joe Weber et Lew Fields, sont donnés par des *Follies*, *Jolies*, *Belles*, *Burlesquers*, *Extravaganza* et autres *Gaieties*. Ils reposent essentiellement sur les chansons, la musique et le rythme effréné des comédiens. Considéré comme du *non-legitimate theatre* et de la *lowdown comedy*¹², le burlesque fait les beaux jours du Royal, du Princess, du Bennett, de l'Orpheum, du Français et même parfois du Majesty et de l'Académie. En somme, tous les théâtres anglophones importants de Montréal présentent du burlesque, à un moment ou à un autre de leur histoire, entre 1900 et 1911.

Mais les grandes réalisations scéniques de la Belle Époque demeurent confinées au *legitimate theatre*, c'est-à-dire au mélodrame, à la comédie, au drame historique et à l'opéra comique. Dans ces genres, le souci du spectaculaire est constant. Des vedettes jusqu'aux décors grandioses, des distributions de deux à trois cents personnes aux prouesses des machinistes, tout concourt à stupéfier un public encore peu préparé aux clairs-obscurs d'un Tchekhov ou au réalisme simple d'un Ibsen. On exige du gros et du fort. Belasco et, à sa suite, une multitude d'*actors-managers*¹³, de producteurs et d'écrivains¹⁴ développent et peaufinent le «spectaculaire réaliste» qui envahit la scène montréalaise anglophone. D'une certaine façon, les préoccupations réalistes de Belasco ou de Daly rappellent celles d'Antoine, du duc Georges II

9. Voir *The Montreal Standard* du 16 février 1909, p. 14.

10. En fait, il est parodique plus tôt, mais c'est en 1907 que la parodie exige une mise en scène élaborée.

11. On trouve, dans ce burlesque à cinq tableaux, une reproduction de la fameuse scène du héros attaché aux rails du chemin de fer à l'approche du train.

12. Ethan Mordden, *The American Theatre*, New York, Oxford University Press, 1981, p. 33.

13. Les *actors-managers* sont des étoiles qui fondent leur propre troupe.

14. James Herne, Clyde Fitch, Gillette, George Ade, Parker, etc.



The Girl in the Golden West, acte IV. « Belasco est le premier à présenter une scène à cinq plans (trois murs, un plafond, un plancher), avant que soit connu ici le concept de la « boîte » d'Antoine. » Photo: *New York Stage*.

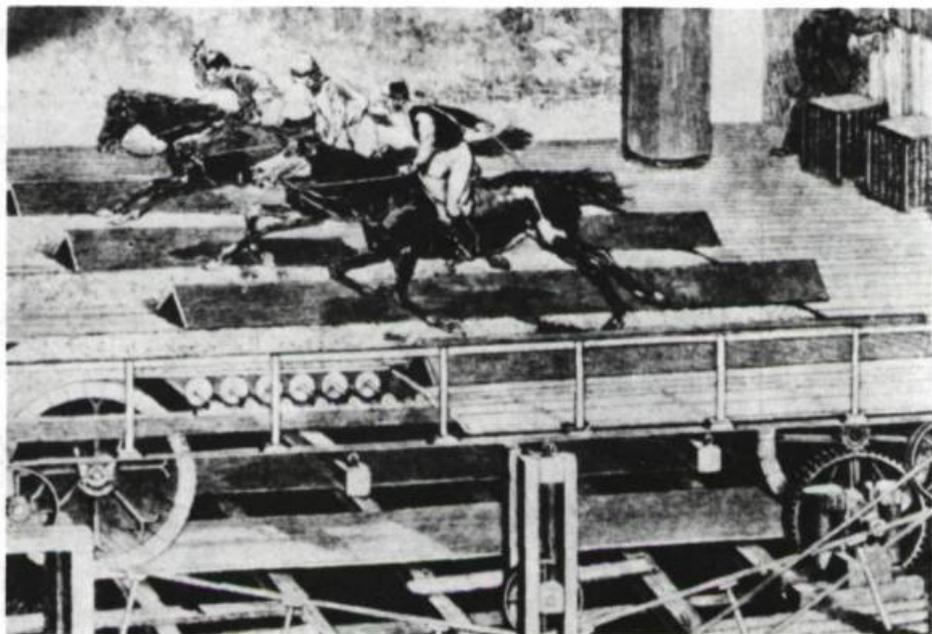
de Saxe-Meiningen et de Stanislavski. Belasco est le premier à présenter une scène à cinq plans (trois murs, un plafond, un plancher), avant que soit connu ici le concept de la « boîte »¹⁵ d'Antoine. De même, Belasco, Gillette et tant d'autres s'efforcent, comme Georges II et Stanislavski, de reproduire des décors avec un souci du détail et de la vérité historique tout à fait étonnant.

Dans la grosse production de Belasco, *The Girl in the Golden West*, au Princess en mai 1911, le plancher de la scène est recouvert de terre, de pierres et d'herbes sauvages pour le premier et le troisième actes. Sur la toile de fond, un paysage montagneux quasi photographique s'harmonise si bien au reste qu'il semble tridimensionnel. L'acte du saloon est décoré avec la même perfection. Une surabondance d'objets encombre une scène soulignée par des jeux de lumière nombreux et variés.

Quatre ans plus tôt¹⁶, le récit biblique de Lew Wallace, *Ben Hur*, remplit la scène du Majesty. Forte d'une distribution de 160 personnes (dont quatre-vingt-dix figurants) et de vingt chevaux, d'un orchestre de quarante musiciens et d'un chœur de cinquante chanteurs, cette production de Klaw et Erlanger comporte des centaines de costumes et d'accessoires d'époque. Les décors peints sont animés par un éclairage mobile. Mais le clou du spectacle réside dans l'apparition de l'Étoile de Bethléem. Cette étoile, qui guide les rois mages, doit, selon le texte, reproduire

15. Voir Denis Bablet, *La Mise en scène*, Bruxelles, la Renaissance du livre, 1968, p. 15.

16. En janvier 1907.



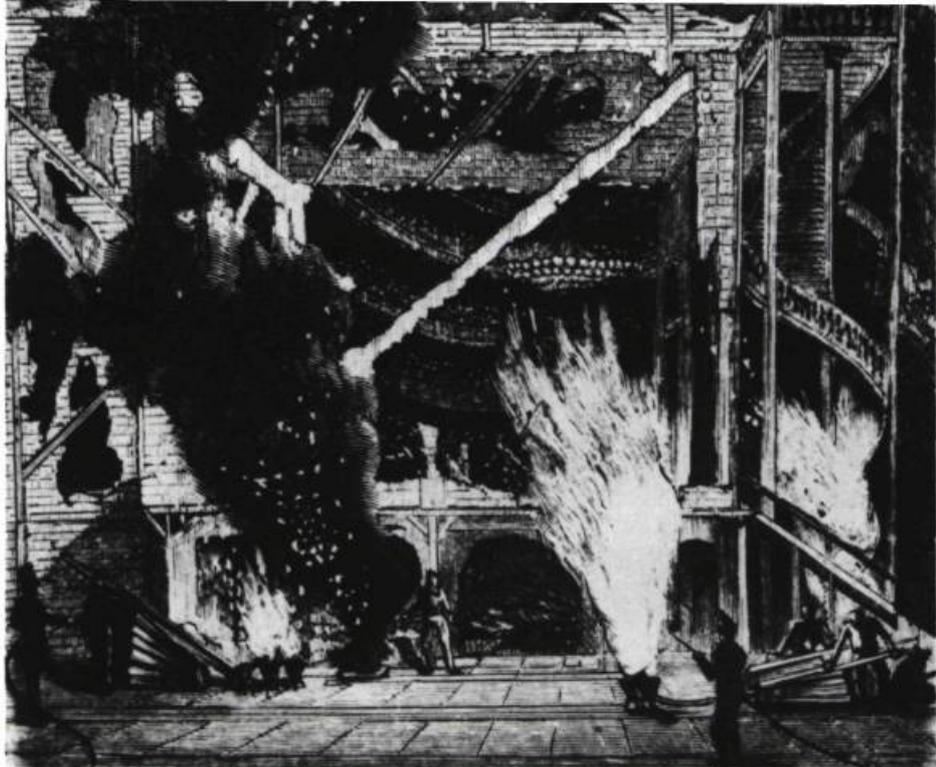
Le mécanisme de tapis roulants, sur lesquels courent des chevaux, semblables à ceux conçus pour la production *Futurity Winner* présentée à l'Orpheum en avril 1910. Photo: *Century of Innovation*.

l'effet d'une étoile filante: une lueur très vive se déplace sur le fond de ciel à une telle vitesse qu'elle produit une ligne. Puis, alors que la ligne s'estompe, le point lumineux grossit, devient plus brillant et s'éteint progressivement en descendant vers Bethléem. Le procédé ingénieux et complexe qui permet cet effet spectaculaire se situe entre la toile de fond et l'arrière-scène. Il y a, tout d'abord, un disque muni d'une multitude de petites ampoules et, en son centre, une lampe à arc électrique. Un projecteur mobile, placé quatre mètres et demi plus loin, donne, grâce à un système de volets, l'illusion de la traînée lumineuse. Un moteur électrique, qui imprime au disque un mouvement rotatif de plus en plus rapide, et une console électrique équipée de rhéostats complètent l'ensemble. Cette scène d'ouverture, qui dure moins de deux minutes, est réalisée par douze machinistes¹⁷. Durant cette même production, une course de chevaux déchaînés soulève l'enthousiasme d'un public pourtant habitué aux grands effets. Le chroniqueur du *Canada* va même jusqu'à parler « du décor le plus réel et le plus célèbre présenté jusqu'ici »¹⁸. En fait, il s'agit d'une peinture de fond qu'on pourrait, aujourd'hui, qualifier d'hyper-réaliste. Elle reproduit une course de chars dans une arène. Mais la présence de chevaux vivants sur la scène et l'avant-scène, l'harmonie des décors, des accessoires et des costumes, de même que les jeux de lumière et le bruitage donnent, en effet, l'illusion de la réalité.

Bien entendu, de telles productions comportent des inconvénients majeurs: entre autres, la durée des entractes. Aucun des grands théâtres montréalais ne dispose, à

17. Description fournie par *The Montreal Standard* du 5 juin 1907, p. 2.

18. *Le Canada*, 5 janvier 1907, p. 11.



Vu de l'arrière-scène, un palais en feu dans *la Madone des roses* (La Gaîté, Paris, 1878). Les flammes sont alimentées au gaz et la fumée est simulée par de la vapeur d'eau. Photo: *French Theatrical Production in the 19th Century*.

l'époque, de scène pivotante, basculante, ou d'ascenseurs de scène¹⁹ permettant de monter, de démonter et de changer une plantation en un temps raisonnable. C'est l'orchestre ou de courts films qui doivent distraire les dames restées assises à leur fauteuil tandis que les hommes se dégourdissent les jambes et les poumons dans les fumoirs *for gentlemen only*. La nouvelle plantation installée, le spectacle reprend et les hommes, comme l'exige l'étiquette, reviennent après le lever de rideau. Pendant ce temps, les machinistes préparent la plantation à venir et l'entreposent sur les côtés de la scène: les ailes. Parfois, les entractes sont interminables. Mais c'est bon signe. La longue attente annonce une scène particulièrement impressionnante: une course de chevaux, de trains ou d'automobiles, un incendie, un tremblement de terre ou, plus romantiquement, une scène d'eau.

En avril 1910, l'Orpheum annonce, dans *Futurity Winner*, une fantastique course de chevaux vivants sur scène. Et, en effet, trois chevaux réels courent en scène... sur des tapis roulants. Derrière eux, un paysage peint sur une toile d'environ deux mètres de hauteur défile à la même vitesse que le tapis, donnant l'impression de mouvement. Accrochée à un premier poteau, la toile s'enroule au poteau placé à l'autre extrémité. Un machiniste coordonne les effets à l'aide d'accélérateurs électriques. Le haut de la scène illuminé en bleu représente le ciel.

Parfois, le progrès aidant, les chevaux sont remplacés par un train et une automo-

19. Tous ces mécanismes sont exceptionnels.



La même scène de feu vue de la salle.

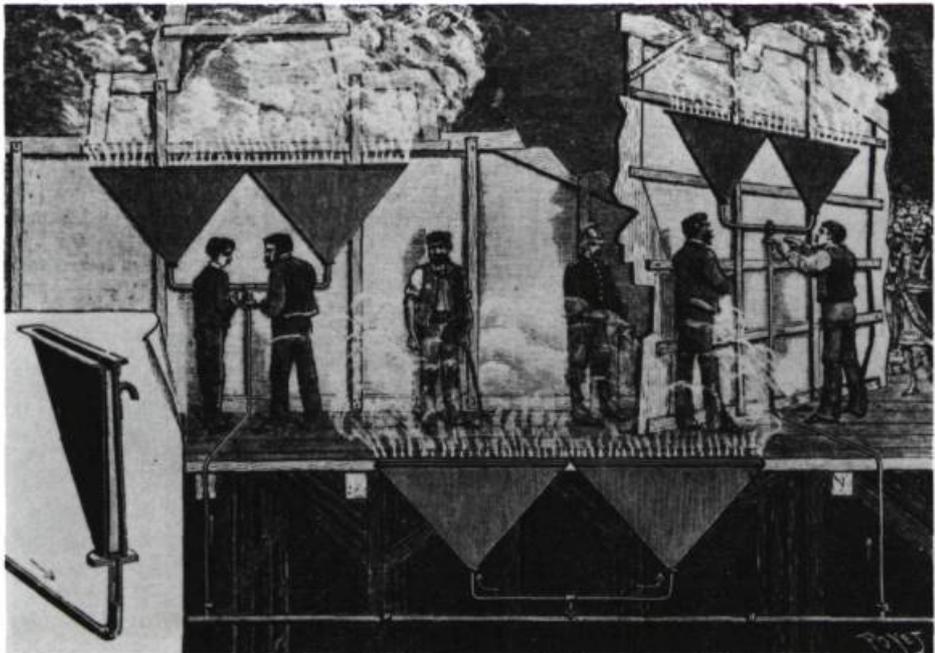
bile. L'amant réussira-t-il à soustraire l'héroïne aux sévices du scélérat? C'est *Bedford's Hope* présentée à l'Académie de Musique en mars 1907. Ici, une véritable automobile montée sur roulements entreprend une course avec un train à vapeur. L'illusion est parfaite. Le moteur de l'automobile fonctionne vraiment et exhale une odeur d'essence caractéristique qui se répand dans la salle²⁰. Juste en arrière, le train peint sur toile mobile (la même que celle du paysage de *Futurity Winner*) donne l'impression d'avancer à vive allure avec tout le mécanisme des roues, des pignons, des pistons et des arbres. L'ensemble est couronné d'une cheminée qui dégage de la vapeur. Les bruits sont produits par des brosses métalliques frottant sur des bandes d'acier²¹. À l'arrière-plan, un système de bobines permet à une toile de défiler devant le public à grande vitesse. C'est le paysage immédiat. À l'arrière, au-dessus, une autre toile, défilant moins rapidement, représente le paysage moyen. Une troisième, une quatrième et souvent une cinquième toiles constituent les paysages plus lointains et se déroulent de moins en moins rapidement. Cette illusion du mouvement confond les spectateurs. C'est « d'un réalisme vertigineux », confirme le chroniqueur de *la Patrie*²².

Les scènes de feu et d'eau ne manquent pas, non plus, d'effets. L'impression de fumée est créée par la vapeur d'eau. Le feu lui-même qui, après l'incendie du Théâtre de Chicago au début du siècle, ne peut plus être produit sur scène, est représenté par des multitudes de petites bandes de métal et de tissus soulevées par

20. *The Gazette*, 16 mars 1907, p. 7.

21. Description provenant de *Play Production in America* d'Arthur Edwin Krows (New York, Henry Holt Co, 1916, p. 228).

22. *La Patrie*, 16 mars 1907, p. 8.



À l'Opéra de Paris en 1891, un système à la vapeur servant à simuler la fumée dans les scènes d'incendie. Des systèmes semblables étaient utilisés par les créateurs américains. Photo: *The Scientific American*.

de puissants ventilateurs. Enfin, les bruits de fond, les éclairages, les tremblements et même les démantèlements partiels de la plantation par les machinistes assurent le succès du spectacle.

Les scènes d'eau, moins spectaculaires, exigent autant d'efforts que d'ingéniosité. Selon la position du plan d'eau, verticale (torrent) ou horizontale (lac, rivière, etc.), on utilise de l'eau véritable ou des palliatifs. Dans *The Outlaw's Christmas*²³, le cheval Jessie s'enfuit à travers un torrent à la fin du troisième acte. Haut de trois mètres, le torrent s'écoule entre des rochers escarpés. Il est alimenté par un réservoir de 30 000 litres situé sous la scène²⁴. Dans la même pièce, une rivière, regorgeant de pépites d'or, est constituée de bandes de tissus, bleues, blanches et argentées, maintenues horizontalement par un ventilateur. Lorsque le héros marche dans l'eau, des machinistes cachés sous la scène envoient du gros sel en guise d'éclaboussures. Le gros sel est également utilisé pour simuler la neige sur les vêtements. Sur la scène, les flocons de neige ne sont rien d'autre que des confettis ou des flocons d'avoine propulsés en l'air par des ventilateurs et des soufflets²⁵.

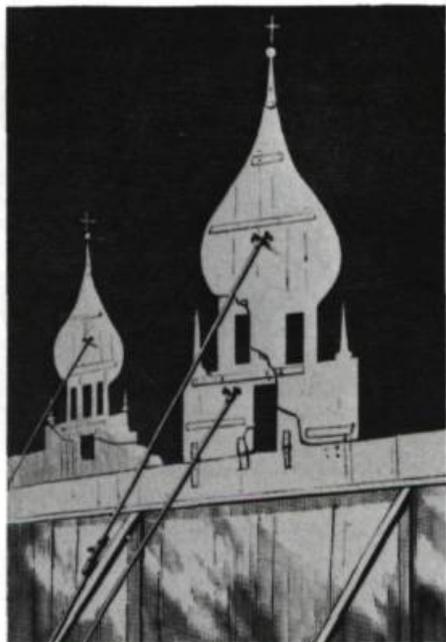
Ces multiples exemples, auxquels il faudrait ajouter les catastrophes maritimes²⁶, les fonds de mines et les explosions, permettent une première conclusion. Si l'illusion réaliste constitue l'objectif premier des créateurs de l'époque, elle reste confinée à l'accessoire et au matériel. C'est de ce point de vue qu'il faut envisager la

23. Mélodrame de Kramer présenté au Princess en mars 1907.

24. *La Patrie*, 7 mars 1908, p. 24.

25. C'est la technique utilisée en janvier 1907 dans *The Cease of Drink* d'Anderson.

26. Dans ce cas, la plantation entière est montée sur cardan pour simuler le tangage et le roulis.



Les effets d'explosion: un autre trucage qui sert à créer l'illusion du réel. Photo: *French Theatrical Production in the 19th Century.*

mise en scène américaine et c'est en cela, seulement, qu'elle peut être reliée au courant réaliste contemporain d'Europe. En effet, le réalisme du jeu du comédien et l'unité du spectacle, fondamentaux chez Antoine et Stanislavski, semblent tout à fait étrangers aux préoccupations des créateurs new-yorkais.

Même si la presse de l'époque, plus contemplative que critique, s'extasie devant le réalisme et la sensibilité de Gillette ou de madame Fiske, si elle s'émeut de la polyvalence d'un Mantell ou d'un O'Neill, d'autres témoignages, plus fiables, sont moins dithyrambiques. Le jeu des comédiens semble tel qu'il ne permet surtout pas l'unité du spectacle revendiquée par les réalistes européens. Cela provient, essentiellement, du *star-system*. La vedette d'un spectacle a pour objectif premier de se faire valoir. Et, comme il n'y a pas de metteur en scène, au sens actuel du terme, elle impose sa propre conception du rôle, invariablement celui du héros ou de l'héroïne, au mépris des autres personnages et, souvent, de la pièce elle-même. D'ailleurs, personne n'attend de la *star* qu'elle connaisse l'oeuvre dans son détail. Au moment de la signature du contrat, le producteur lui fournit sa *part of sides*, c'est-à-dire l'ensemble de ses répliques avec les *cues* nécessaires. Outre cela, quelques brèves indications scéniques constituent l'unique rapport de l'artiste à l'oeuvre. Aussi surprenant que cela puisse nous paraître, « *the producer did not expect a correct conception because the actor has not been made familiar with the rest of the play* »²⁷. Et l'acteur-étoile, maître sur scène, crée son propre personnage, son propre costume, ses propres jeux de scène.

27. Arthur Edwin Krows, *op. cit.*, p. 48.

Rétrospectivement, il semble bien que, à l'exemple de Charles Kean, la qualité primordiale des vedettes de l'époque réside dans leur puissance vocale. « *First the actor aims to be heard to the last row in the auditorium.* »²⁸ Anodin en apparence, cet objectif est révélateur car, dans des théâtres bruyants (à cause de l'indiscipline du public, du grésillement des lampes à arc et du ronronnement des ventilateurs), dominer la salle de sa voix frôle l'exploit sportif. Les effets de voix deviennent en eux-mêmes une fin. « *Under these conditions, rapidity of speech is not easy: but it is accomplished by selecting the significant words in a line, emphasizing these and hurrying over the others.* »²⁹ Et, même si le personnage exige un débit moins théâtral, il est conseillé de maintenir un ton autoritaire et une prononciation très articulée car « *unfamiliar prononciations, however correct, frequently distract from more important issues* »³⁰. Impensable, dans ce contexte, de chuchoter ou, comme cela se fait couramment au théâtre d'Art de Moscou, de jouer et de parler dos au public. De plus, comme la tradition veut que « *the action must always precede the spoken word* »³¹, le jeu gestuel reste subordonné aux effets de voix. Il les annonce. Finalement, l'acteur-vedette se distingue du reste de la distribution par « *a particular attention given to grace* »³², peu importe que le personnage provienne des bas-fonds de la société, des mines d'or du Klondike ou d'une tribu sioux. La meilleure description de la *star* de l'époque est sans doute celle qu'en a faite le critique Krows. « *He [the actor] keeps his faculties constantly on the alert to play his points with best effect. [...] He is either over-playing or under-playing.* »³³ C'est un peu de l'expressivité avant l'heure...

Le comportement des étoiles du théâtre a donc, sur scène, peu à voir avec le personnage incarné et il faut bien comprendre que le Monte-Cristo interprété par O'Neill n'a guère de rapports avec celui immortalisé par Morrisson. Outre tout ce qui vient d'être souligné, l'acteur se permet aussi de modifier son texte, toujours dans le but de se faire valoir. Si l'engagement d'un comédien célèbre dans une production s'impose par sa valeur commerciale, celui des acteurs secondaires tient à leur apparence physique. « *Actors find difficulty in securing engagements because they do not look their prospective parts. They complain that a manager wants a banker to play a banker, a bootblack a bootblack, an apple-woman an apple-woman.* »³⁴ Ce principe est fréquemment attesté par la critique. Elle reproche à tel acteur d'être plus âgé, plus grand, plus blond que le personnage. Mais jamais, elle ne parle de son jeu, d'ailleurs tout à fait secondaire et écrasé par celui des vedettes. Relégués à ce rang d'accessoiristes, les acteurs ordinaires sont, par la force des choses, sur-spécialisés et leur jeu en devient stéréotypé. Cette sur-spécialisation touche aussi les vedettes qui, à l'instar d'un O'Neill, s'en tiennent à trois ou quatre personnages et les répètent inlassablement et lucrativement tout au long de leur carrière.

Dans ce contexte, les tentatives réalistes d'un Belasco deviennent très limitées quant à leur portée. Bien qu'il soit l'un des producteurs les plus sensibles à la mise en scène, il ne peut imposer à ses vedettes une conception unique du spectacle. Et il n'est pas rare de voir se glisser sur scène des costumes, des maquillages ou des paroles déplacés, voire anachroniques. En octobre 1909, *Barrier* attire les foules au *Majesty*. « Les décors, affirme le chroniqueur de *la Patrie*, étaient d'une beauté tout à

28. *Ibid.*, p. 50.

29. *Ibid.*, p. 51.

30. *Ibid.*, p. 52.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*, p. 53.

34. *Ibid.*, p. 43-44.



Gillette dans *Sherlock Holmes*. À compter de 1900, Gillette viendra au Québec à quatre reprises et, chaque fois, la presse s'extasiera devant le réalisme et la sensibilité de cet homme de théâtre. Photo: *New York Stage*.

fait pittoresque et sauvage surtout au premier acte où la scène se passe dans un magasin de Flambeau sur Yukon. [...] Il faut toutefois faire exception de Netia qui porte une robe décolletée pailletée que Polon Doret n'a certainement pu se procurer à Dawson, mais chez un grand couturier de New York. »³⁵

Pour créer l'unité du spectacle et rapprocher l'interprète de son rôle, on doit se défaire des plus graves contraintes du *star-system* en s'inspirant de l'étranger. De cette démarche naîtra le *New Movement*, après la Première Guerre mondiale. Mais, dès 1905, quelques événements notoires incitent à la remise en question. Quatre d'entre eux méritent, à cause de leur portée historique, d'être évoqués.

quatre mouvements différents

En avril 1905, le Majesty reçoit la troupe d'opéra de Henry Savage dans *Parsifal* de Wagner. Inspirée de la mise en scène de Bayreuth dont Savage a importé les décors et les costumes, cette première historique initie les Montréalais à l'art wagnérien et surtout à l'homogénéité d'une mise en scène dirigée. Le chroniqueur de *la Patrie* s'étonne de voir un « orchestre, acteur principal, jouer avec une cohésion, un souci de l'expression juste qu'on ne connaît pas à Montréal », « des actrices qui dialoguent, jouant avec un art consommé » et « des chœurs homogènes, bien balancés »³⁶. Le critique du *Star*, quant à lui, s'émerveille devant « *the artistic touch* », « *the artistic unity* »³⁷ qu'on révèle aux Montréalais.

35. *La Patrie*, 26 octobre 1909, p. 6.

36. *Loc. cit.*, 28 avril 1905, p. 6.

37. *The Montreal Star*, 28 avril 1905, p. 10.

Trois ans plus tard, Alla Nazimova, actrice russe formée à l'école réaliste de Stanislavski et familière des théories symbolistes de Meyerhold, incarne Nora³⁸ au Majesty.

« Toutes les nuances que comporte ce caractère avec son enfantillage, ses gamineries, son âme naïve de jeune femme alliée à la dévotion de l'épouse [...], ses sentiments de crainte, d'effroi mêlés brusquement à une gaieté factice, puis cette lutte, cette passion ont été rendus par madame Nazimova avec une intensité dramatique et une sobriété dont peu d'actrices sont capables et, d'ajouter le chroniqueur, c'est sans doute pour donner à cette grande actrice russe [...] une occasion de développer ses admirables qualités que la pièce d'Ibsen nous a été donnée, car elle ne présente pas, pour une jeune contrée comme le Canada, l'intérêt qu'elle peut avoir dans un pays plus décadent. »³⁹

Les autres moments importants de l'histoire scénique montréalaise d'avant-guerre se produisent en 1910 et en 1911. En octobre 1910, la troupe New Theatre Repertory de New York donne *les Joyeuses Commères de Windsor* au Princess. Unique troupe résidante de New York inspirée des troupes des théâtres d'art parisien et moscovite, la New Theatre Co a la faveur des critiques qui voient dans son action « *the raising of the standard of dramatic art in America* »⁴⁰. En octobre 1911, les Ballets russes de Diaghilev concrétisent devant six mille Montréalais les nouveaux credos de l'art symboliste russe. Unanime, la presse salue dans ce spectacle, donné dans des conditions ingrates, des qualités d'unité, d'harmonie et de jeu d'ensemble inconnues en Amérique.

Ces quatre moments, symptômes d'un malaise et annonciateurs du renouveau des années 1920, n'ont pas eu d'effets immédiats. Dans l'esprit des Montréalais, ils ne constituent certainement pas une alternative à la domination new-yorkaise et conservent un caractère d'exception. Car, dans leur vie quotidienne, ils ont l'exemple d'une autre réalité théâtrale: c'est le théâtre français de Montréal.

le théâtre francophone à montréal

Déchiré entre le théâtre traditionnel de France, dont il se nourrit, et un public soumis aux productions américaines, le théâtre local d'expression française, par son existence même, fait de Montréal un lieu théâtral unique en Amérique du Nord et des Montréalais, un public privilégié.

Les premiers pas du théâtre francophone sur la scène professionnelle sont bien connus. Ils commencent vraiment par l'inauguration des Variétés en 1898. Le succès surprenant des premières années s'explique par de nombreux facteurs dont le moindre n'est pas l'attrait de la nouveauté. Le Théâtre des Variétés, inspiré de son homologue parisien, ouvre aux Montréalais les plaisirs du vaudeville et de la revue. Animé par quelques acteurs, canadiens et français, il dispose d'un équipement de scène rudimentaire. La petite salle, originellement utilisée à d'autres fins, ne permet évidemment pas les grands effets scéniques. Quelques toiles de fond, quelques projecteurs et des artistes sympathiques, qui bénéficient de la complicité bienveillante du public, contribuent et suffisent au succès, éphémère, de l'entreprise.

Lorsqu'en 1900, le Théâtre National et, peu après, les Nouveautés ouvrent leurs

38. Dans *la Maison de poupée* d'Ibsen.

39. *La Patrie*, 19 mai 1908, p. 5.

40. *The Montreal Standard*, 22 octobre 1910, p. 18.

portes, les exigences augmentent. Certes, le copinage et la bienveillance durent, surtout chez les critiques au laxisme navrant et à la crédibilité douteuse. Mais les artistes doivent, de plus en plus, subir les pressions de la concurrence. Il faut faire aussi bien ou autrement que les Américains. Du point de vue de la mise en scène et de la production, l'activité francophone oscille entre ces deux voies: l'américanisation et l'originalité. Mais il s'agit, pour des raisons d'ordre structurel, d'une originalité toute montréalaise.

À l'instar des grands théâtres français, les Nouveautés et le National fonctionnent selon le principe des pensions. Des artistes recrutés en France et quelques célébrités locales (Godeau, Hamel, Filion, Blanche de la Sablonnière, Palmiéri) sont engagés pour au moins une saison à titre de pensionnaires de la compagnie. En plus des émoluments modestes mais réguliers, les avantages de la pension ne sont négligeables ni du point de vue de la sécurité personnelle, ni de celui de l'activité artistique. En outre, comme c'était le cas pour les *stock companies* américaines d'avant 1880, les deux troupes résidentes de Montréal adoptent « le système du répertoire ». En théorie, donc, elles disposent d'un réservoir de pièces limité. Ces deux caractéristiques, la pension et le système du répertoire, relèvent de la structure même de l'institution théâtrale montréalaise de langue française. De là découlent son identité et ses faiblesses. Dès l'engagement de la première troupe du National, la distribution des rôles par « emploi » est de rigueur. Ces emplois, disparus aux États-Unis, correspondent aux personnages du répertoire traditionnel: grand premier rôle, jeune premier rôle, premier amoureux, premier rôle marqué, grand premier comique, jeune première, première ingénue, mère et père nobles, sou-brette, grande coquette, duègne, rôle de genres, utilités, etc. Au total, on dénombre seize emplois masculins et quatorze emplois féminins⁴¹. Bien que ce nombre ne soit jamais atteint ici avant 1914, les deux grandes troupes locales se composent de vingt à vingt-cinq artistes réguliers. On attend de chacun d'eux qu'il maîtrise une cinquantaine de rôles relevant, bien sûr, du même emploi. Étant donné les limites du répertoire, cette connaissance a priori assure à la troupe flexibilité et efficacité. Elle peut changer d'affiche très rapidement en maintenant une qualité de jeu satisfaisante. À la longue, le fait de jouer les mêmes rôles dans une troupe de pensionnaires a une conséquence évidente: l'homogénéité. Ainsi, ce qui n'existe sur aucune scène américaine est possible à Montréal. L'homogénéité est facilitée par la vie quasi communautaire de la troupe et par l'absence de vedettes écrasantes et égocentriques. Cela crée un esprit de groupe cimenté par l'existence de la grande troupe rivale. Des témoignages concordants confirment d'ailleurs que les artistes travaillent collectivement à la production et, quand il s'agit d'une première création, qu'ils discutent de leur vision de l'oeuvre après l'avoir lue en groupe.

L'impression d'unité étonne tout d'abord la critique. En octobre 1902, la présentation de *Sabre au clair* de Jules Mary au National donne le ton. « Nous pouvons avancer que jamais sur aucune scène de Montréal, nous n'avons vu une pièce [...] interprétée avec un tel ensemble. »⁴² Au moment de la fermeture des Nouveautés en 1908, le chroniqueur du *Canada* regrette le départ « d'une troupe unie sur scène et dans la vie »⁴³. Ce collectivisme artistique rappelle, à bien des égards, celui de

41. Eugène Lassalle, *Comédiens et Amateurs*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1919, p. 89-90.

42. *La Presse*, 7 octobre 1902, p. 2.

43. *Le Canada*, 21 mai 1908, p. 7.



La Case de l'oncle Tom. Joué plus de cent fois à Montréal entre 1880 et 1914, ce drame (ou mélodrame, selon les versions) donne toujours lieu à des mises en scène élaborées. À noter ici le tapis qui intègre le plancher au décor. À remarquer également le héros incarné par un Blanc maquillé et déguisé. Jusqu'en 1903, les Noirs n'étaient pas admis sur scène (le jeu, estimait-on, risquait de les pervertir). Les personnages noirs étaient donc joués, et de façon péjorative, par des Blancs, les *minstrels*. Les premiers acteurs noirs imiteront à leur tour ces Blancs imitateurs. Photo: *Town Hall Tonight*.

Saxe-Meiningen et des théâtres d'Art. Mais, alors qu'en Saxe, à Paris et à Moscou, il découle d'une réflexion et d'une conception esthétique, ici, il est imposé par une situation concrète. Et il en reste là. Si, dans les théâtres européens d'avant-garde, la polyvalence artistique est la règle et si les rôles prestigieux sont équitablement distribués, à Montréal, malgré un sentiment grégaire, la distribution par emplois maintient une hiérarchie. Ni madame Ninove ni Scheler n'accepteraient de jouer des rôles secondaires. Par contre, le théâtre montréalais, comme les théâtres européens traditionnels et d'avant-garde, dispose de metteurs en scène. Dhavrol, Daoust, Cazeneuve, Godeau, Marcel, Lassalle imposent, à des degrés divers, leur vision de l'oeuvre et orientent le jeu de la troupe. Les conseils prodigués par Lassalle aux jeunes comédiens sont d'ailleurs révélateurs et tranchent avec les attitudes américaines. « Vous devez lire très attentivement la pièce en entier et plusieurs fois [...]. Il faut suivre scrupuleusement les premières répétitions et prendre soin de noter les mouvements scéniques que le régisseur metteur en scène vous aura indiqués. »⁴⁴ Dans ses mémoires, Palmiéri évoque le même respect⁴⁵.

Quant au jeu des comédiens, il n'a rien du sensationnel new-yorkais. Plus sobre, plus délicat, il s'inspire du réalisme européen. « Vous devez apprendre à extérioriser les sentiments de joie, de douleur, de bonté, de douceur et de colère, et cela, en vous

44. Eugène Lassalle, *op. cit.*, p. 71-72.

45. Palmiéri, *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Éditions de l'Étoile, 1944, p. 28-29.

rapprochant le plus possible du naturel, rappelle Lassalle, qui précise: Vous devez éviter les exagérations déclamatoires [...]. Jouez sans « charge », le plus simplement possible.»⁴⁶ Bien que le jeu des acteurs de l'époque puisse, rétrospectivement, paraître forcé, il demeure nuancé comparativement à celui d'un O'Neill ou d'un Morisson. Les remarques suivantes sont courantes dans les chroniques d'alors: « L'abbé Daniel⁴⁷ ne pouvait avoir de meilleur interprète que M. Mauger, qui a joué son rôle avec une délicatesse, un sentiment et une conviction parfaite [*sic*]. M. Paul Marcel a rempli son rôle avec la vérité simple qu'on lui connaît. » La même semaine, au National, « Hamel sut faire un vrai curé de campagne, simple et naïf »⁴⁸. À cette sobriété du jeu, il faut ajouter le respect du texte et des auteurs, du moins de la part des acteurs.

La soumission à l'oeuvre contribue, elle aussi, à l'unité de la représentation. Dans ces circonstances, on s'explique mal que le théâtre francophone n'ait pas su détourner le public montréalais des scènes américaines. Cet insuccès relatif semble tenir, essentiellement, au rythme essoufflant des productions. Les théâtres d'expression française, quelle que soit leur importance, suivent la cadence américaine. Ce choix, s'il s'agit d'un choix, n'est ni heureux, ni fondé. Il force des compagnies résidentes à suivre le modèle des troupes de tournée, alors qu'elles n'en ont ni la structure ni les moyens appropriés. Elles sont ainsi placées en situation d'infériorité. Alors qu'elles devraient concurrencer le théâtre américain par leurs qualités d'homogénéité et de répertoire, par une organisation et un rythme originaux, les troupes françaises se lancent à la conquête du public en misant sur l'abondance et la variété des productions. C'est tenter de battre le rival sur le terrain qu'il a lui-même façonné.

Ainsi, chaque lundi, les troupes résidentes offrent un nouveau spectacle, tandis qu'une nouvelle troupe, fraîche, arrive au Majesty ou au Royal. Et, pour ne pas être en reste, on présente une création tout à fait nouvelle à peu près deux fois sur cinq. Au bout d'une année ordinaire, cela constitue quarante-cinq créations, dont vingt primeurs et vingt-cinq reprises. Pour une troupe résidente, c'est beaucoup. Voici comment un vieil habitué décrit la chose.

« Nous voici donc au lundi après-midi. [...] Le timbre électrique résonne, on va lever le rideau dans quelques instants [...]. Avant d'entrer en scène, une invocation au souffleur: [...] soutenez-nous tel passage, je n'en suis pas très sûr. On va commencer quand, tout à coup, un cri terrible: c'est le régisseur qui vient de s'apercevoir qu'on a oublié une porte dans le décor. [...] C'est le chef [décorateur] qui, dans sa précipitation, l'a oubliée. On enlève à la hâte un pan de décor, on en place un autre. On dévisse une porte, on la visse de l'autre côté. [...] Enfin la pièce commence, chaque artiste attend fiévreusement son entrée. Est-ce bientôt à moi [...] ? Et, au moment précis où il doit faire sa fameuse entrée: Ah! [...] je ne me rappelle plus ma première phrase. On pense ainsi tout haut. [...] Pendant ce temps, le jeune premier manque son entrée. On le cherche. On l'appelle, il arrive enfin tout essoufflé, au moment où le grand troisième à bout de force, d'expédients, roulant des yeux furibonds, s'accrochant à tous les mots qui lui passent par la tête vient de sauver la situation. [...] Le premier acte s'achève. [...] Un reproche au souffleur de n'avoir pas suivi attentivement. C'est de [*sic*] sa faute si tout a raté [...]. Et c'est ainsi pendant toute la représentation [...] et le régisseur, défait, songe avec amertume qu'il faudra encore tout recommencer le lundi suivant.»⁴⁹

46. Eugène Lassalle, *op. cit.*, p. 66.

47. Héros du *Duel* de Lavedan.

48. *La Patrie*, 19 mai 1908, p. 5.

49. « Les Premières à Montréal » *L'Annuaire théâtral*, Montréal, Géo H. Robert éditeur, 1908, p. 190-191.

Les représentations du lundi et du mardi constituent, en fait, des générales et la semaine commence vraiment le mercredi. Pour pallier la piètre qualité du spectacle en début de semaine, les directions tentent d'attirer le public par des réductions de prix et des intermèdes spéciaux. Le plus ironique dans ce gâchis préliminaire, c'est que les chroniqueurs se basent sur les représentations du lundi pour publier, le mardi, leur critique invariablement élogieuse.

La cadence des productions, pour les grandes scènes du National et des Nouveautés, impose l'uniformité relative des décors, des costumes, des jeux de lumière et des mises en scène. Le National, par exemple, conserve tous les décors et tous les accessoires créés par ses décorateurs (Fortin, Richet, Beaupré, Parker) et les réutilise régulièrement en se contentant d'en modifier quelques détails. Il possède un assortiment de plantations types (rustique, urbaine, intérieure, champêtre) qui lui permettent de couvrir à peu près tout le répertoire. Mais ces décors ont le tort d'être trop polyvalents, c'est-à-dire trop neutres. Encore une fois, le réalisme y perd. Ce qui est vrai pour les décors l'est également pour les costumes, bien que Ponton, le couturier attitré des grandes salles françaises, fasse des miracles d'ingéniosité. Dans le domaine des éclairages, le National dispose d'un atout majeur, Ouimet. Électricien audacieux, il dote la petite scène d'un équipement sophistiqué d'avant-garde. Et, en 1901, bien avant les théâtres américains, il instaure des intermèdes de vues animées durant les entractes. Un peu plus tard, il ouvre le premier cinéma d'Amérique. Quant à la mise en scène, elle est à l'avenant. Bien commencée, puis bâclée. Les principes de travail collectif, la concertation et le professionnalisme ne résistent pas à l'angoisse grandissante du lundi. Dans l'atmosphère de panique hebdomadaire, c'est le sauve-qui-peut. Heureusement, trois spectacles sur cinq sont des reprises, ce qui permet d'éviter les trop grandes catastrophes. Mais comme le répertoire joué dépasse largement les limites raisonnables du « système de répertoire », les artistes ne sont pas en mesure d'assimiler tant de rôles et de les retenir d'une fois à l'autre. Le débit des créations est tel qu'il peut s'écouler deux années avant qu'un rôle ne soit repris. Dans ce contexte, les quelques réussites de la scène française tiennent du miracle et forcent l'admiration.

quelques moments

En septembre 1904, le National, dirigé par Dhavrol, monte *l'Aiglon* de Rostand. Les vingt artistes de la troupe, assistés de quarante figurants et d'un orchestre exceptionnel de neuf musiciens, présentent, pour la première fois, l'oeuvre de Rostand dans sa totalité. Mais les contraintes de temps ne laissent ni à Dhavrol ni aux comédiens le loisir de créer un spectacle original. Ils optent pour l'imitation. « La pièce de Rostand est peu ou pas mutilée. La mise en scène rigoureusement décalquée de l'interprétation originale a été, on le voit bien, dirigée par Dhavrol. Ce directeur excellent apporte un soin à tous les détails si minimes qu'ils soient. »⁵⁰ Cela se révèle si vrai, qu'au moment où *l'Aiglon*, incarné par Henriette Moret, ordonne : « Fermez la croisée, cette étoile me parlerait de la sienne », sur un beau ciel bleu, on voit trembler l'astre indiqué »⁵¹.

Pour monter ce spectacle, toute l'équipe de production a redoublé d'efforts. Les décorateurs ont peint des décors originaux et Ponton s'est surpassé, réalisant les

50. *Le Canada*, 6 septembre 1904, p. 3.

51. *La Presse*, 6 septembre 1904, p. 13.



Cazeneuve dans *Dr Jekyll et M. Hyde* en 1904.
Photo: *Annuaire théâtral*.



Palmieri en Van Skapenberg dans *le Monde*.
Photo: *Annuaire théâtral*.

patrons français en un temps record. Quant au groupe d'éclairagistes, son effet d'étoile, quoique plus modeste que celui de *Ben Hur*, est tout de même remarquable si l'on songe que la profondeur de la scène⁵² force à plaquer le cyclo contre le mur de fond. La création de *l'Aiglon* instaure une tradition que tous les théâtres francophones vont suivre: l'importation des mises en scène.

En janvier 1906, le Théâtre des Nouveautés présente *la Rafale* dans la mise en scène et les décors du Gymnase de Paris. En février 1907, il fait de même avec *Miquette et sa mère* de De Flers, copiée sur la création du Théâtre des Variétés de Paris. Quelques mois plus tard, en octobre, Lefrançois et Christian, directeur artistique et régisseur de la troupe, annoncent, en grande pompe, qu'ils ont acquis le manuscrit et la mise en scène de la pièce *Raffles* présentée en septembre au théâtre Réjane de Paris. La pièce est jouée ici le 28 octobre, dix jours avant *la Dame aux camélias*, dont «la mise en scène a été scrupuleusement copiée sur celle de madame Sarah Bernhardt»⁵³. La liste de ces adaptations serviles est longue. Elle témoigne surtout de l'absence de véritables créations locales. Mais le mimétisme ne s'arrête pas à la France. Pour mieux concurrencer les scènes américaines, le National va les copier. En 1901, après une première année décevante, la direction artistique de l'établissement est confiée à Paul Cazeneuve. Français de naissance, mais formé à l'école américaine, il a longtemps joué dans la troupe de Lewis Morrisson. Cazeneuve qui demeure, avec le Canadien Julien Daoust, le plus important artisan de la scène

52. Elle sera augmentée de dix mètres en 1910.

53. *La Patrie*, 9 novembre 1907, p. 8.



Julien Daoust dans *la Passion* présentée au Monument National en 1902. Dans cet épisode biblique qu'il a adapté pour la scène avec l'aide de Germain Beaulieu, Daoust utilise des techniques sobres mais sûres.

française d'avant-guerre, opte délibérément pour l'américanisation. Gros effets, gros déploiements, grosse distribution. Son jeu, très américain, contraste avec celui de ses collègues français. Mais son panache séduit et assure une sécurité bienfaisante au National. En mars 1901, plus de quinze mille personnes assistent à sa représentation de *Faust* avec un émerveillement non dissimulé. Et pour cause! Cazeneuve a traduit la version américaine de l'oeuvre de Goethe en français et l'a donnée avec la mise en scène et les décors de Lewis Morisson. Celle-ci est « très riche » confirme le chroniqueur de *la Patrie* qui ajoute que « les décors, les costumes, les effets de lumière électriques sont merveilleux »⁵⁴. Et il a raison. « Le domaine de Satan a eu beaucoup de succès avec la pluie de feu et de pierres et la danse des squelettes. »⁵⁵ Cet accueil encourage Cazeneuve à poursuivre dans sa voie toute new-yorkaise et, sous sa direction, le National devient un théâtre américain francophone. Cazeneuve va même jusqu'à produire des oeuvres françaises de renom, *Camille (la Dame aux camélias)*, *Monte-Cristo*, *les Trois Mousquetaires*, *Gismonda*, *la Robe rouge*, *Jeanne d'Arc* et quelques autres dans leur version américaine, traduite en français. En février 1903, il monte *Jeanne d'Arc* de Desnoyers. Cent cinquante personnes passent sur scène au son de la musique de Gounod que joue un orchestre de trente-cinq musiciens dirigé par Roy, le directeur musical du théâtre. Un chœur de vingt-cinq membres souligne les moments dramatiques. Dans des décors superbes de réalisme, les costumes d'époque sont mis en évidence par le jeu d'éclairage de Ouimet. « Le sacre de Charles VII à Reims [constitue] le tableau le plus imposant comprenant un long défilé de dizaines de soldats portant de brillantes armures et des seigneurs précédant Jeanne d'Arc et le Roi à Cheval. »⁵⁶

Cazeneuve ne lésine pas sur les moyens. Ses grandes productions, malgré une scène, des trappes et des ailes réduites, équivalent à celles des *Sister Co* américaines. Mais il est impossible à Cazeneuve et à sa troupe de maintenir un tel niveau de qualité à longueur de saison. En 1905, Cazeneuve tente sa chance et loue le Théâtre Français, le plus gros et le plus moderne des théâtres canadiens. Là, il n'a plus de limites d'espace mais, faute de moyens financiers, il ne parvient pas à réaliser de spectacles marquants et retourne au National.

le cas julien daoust

Aussi important que Cazeneuve par son succès, mais plus remarquable par son originalité, Julien Daoust constitue un cas à part. Acteur canadien formé, lui aussi, à l'école américaine, Daoust développe un style de jeu et un mode de fonctionnement mieux adaptés aux exigences locales. Entre l'ouverture du National en 1900, dont il est le cofondateur et premier directeur artistique, et l'inauguration du Canadien en 1913, Julien Daoust délaisse le système du répertoire au profit du système *one cast-one show* en vigueur aux États-Unis.

En mars 1902, il crée la première retentissante d'un spectacle religieux intitulé *la Passion*. Cet épisode biblique, qu'il adapte à la scène avec l'aide de Germain Beaulieu, donne lieu à un déploiement considérable. Inspirée du spectacle traditionnel d'Oberammergau, *la Passion* de Daoust, présentée au Monument National, ne le cède en rien aux productions américaines. La troupe, constituée spécialement à

54. *La Patrie*, 12 mars 1901, p. 5.

55. *La Presse*, 9 mars 1901, p. 14.

56. *La Patrie*, 21 février 1903, p. 9.

cette fin, compte vingt-six acteurs parlants et quatre-vingts figurants. Les décors, « absolument identiques à ceux employés à Oberammergau, ont été peints expressément par plusieurs artistes distingués »⁵⁷. Le même soin est apporté aux costumes. Parmi les scènes les plus mémorables se trouvent, bien entendu, le crucifiement, la résurrection et l'ascension. Pour donner à ces épisodes le caractère émouvant qu'il convient, Daoust utilise des techniques sobres, mais sûres. La croix est souillée de sang, la résurrection et l'ascension sont amplifiées par les éclairages et la musique.

Le succès de l'oeuvre incite Daoust à poursuivre dans la même veine. Il produit *le Triomphe de la Croix* en février 1903 et *Pour le Christ* en avril 1904. Le grand apport de Daoust ne réside pas dans la féerie ou le caractère sensationnel de la mise en scène. Conscient des limites techniques, Daoust insiste surtout sur la qualité du jeu. Et il prend, pour l'assurer, le temps qu'il faut. Ses tragédies religieuses, toutes présentées au Monument National, sont minutieusement et longuement préparées à tous les niveaux de la production. Durant les mois qui précèdent la représentation, il forme sa troupe, recrute des techniciens et des machinistes et veille à la mise au point du spectacle avec un souci constant de qualité et de vérité historique. Si l'on peut reprocher à ses tragédies leur lourdeur et leur simplisme, on ne peut qu'admirer le soin avec lequel elles sont échafaudées. Cela contraste avec les productions ambiantes. De plus, comme il rédige ses propres oeuvres, Daoust évite les recours aux effets scéniques impressionnants mais coûteux. Il fait un théâtre conforme à ses possibilités et échappe aux tentations d'imiter le théâtre français ou le théâtre américain.

Mais une troupe ne vit pas d'une création par année, quel qu'en soit le retentissement. Après dix ou quinze soirées montréalaises, la tournée québécoise, ontarienne et américaine n'excède jamais deux mois. D'une certaine façon, les spectacles religieux de Daoust sont des luxes que le théâtre francophone local ne peut pas se permettre longtemps. Voilà pourquoi Daoust, à la suite de quelques autres, se lance dans le burlesque, genre, comme on l'a vu, plus rémunérateur et plus facile à produire.

conclusion

Dans l'ensemble, la scène montréalaise de la Belle Époque tranche sur celle des autres *one week stands* d'Amérique du Nord. L'activité francophone, en élargissant l'éventail et en diversifiant l'esthétique des représentations, marque une brèche dans le monopole new-yorkais. Malheureusement, elle ne rehausse pas la qualité des spectacles offerts ici. Et, à part quelques tentatives louables (celles de Daoust et, dans une moindre mesure, de Cazeneuve), le théâtre local francophone ne parvient pas à acquérir une personnalité stable. Mais, par sa présence et son dynamisme, il confère à Montréal un caractère théâtral unique.

jean-marc larrue

57. *La Presse*, 8 mars 1902, p. 7.