

Les Inédits d'Henry Deyglun : *Les années folles 1920-1926*

Henry Deyglun

Number 1, 1985

Dossier Henry Deyglun

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041019ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041019ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Deyglun, H. (1985). Les Inédits d'Henry Deyglun : *Les années folles 1920-1926*. *L'Annuaire théâtral*, (1), 25–51. <https://doi.org/10.7202/041019ar>

LES ANNÉES FOLLES 1920-1926

Henry Deyglun corrige ses notes et entreprend d'écrire ses mémoires. Malheureusement un incendie ravage toute sa documentation. Quelques années plus tard, il décide de reconstituer de mémoire la petite histoire du spectacle au Québec depuis les années '20. C'est la mort qui cette fois viendra interrompre son projet.

Ce document inédit et inachevé s'avère riche en détails étonnants. Il nous révèle avec acuité l'atmosphère d'une époque encore mal connue. Il en ressort à la fin l'image d'un Deyglun qui a bien peu à voir avec l'apologiste de la morale traditionnelle.

Les extraits présentés ici ont été puisés dans l'ensemble du document. Cette perspective permet de mieux voir de quelle façon l'auteur met en scène toute cette période fascinante des "années folles".

LES ANNÉES FOLLES 1920-1926

(Extraits)

- (...) J'ai appris par Madame Marthe Devoyed que, dans ce sens là, vous aviez fait une bonne impression aux acteurs canadiens du Théâtre National où vous répétez actuellement, me dit Monsieur Kerhulu.

- J'ai été accueilli de façon, j'ose dire le mot: émouvante par Messieurs Filion et Hamel, des comédiens chevronnés et canadiens de vieille souche. Quant à Madame Devoyed qui est une très grande dame, je lui ai parlé de sa soeur qui est à la Comédie Française et que je voyais assez souvent, en allant soit avec Paul Mounet, mon professeur de tragédie, ou avec Émile Duard fils, Miquet, comme nous l'appelons, qui m'emmenait souvent avec lui voir sa mère, Madame Émilienne Dux. Nous avons dans cette troupe mi-française mi-canadienne, des gens d'une gentillesse inouïe pour le jeune que je suis.

- C'est ce qu'on m'a dit. Ici, nous savons à peu près tout ce qui se passe dans les théâtres de la ville. Les nouvelles courent vite. Et puis vous avez bénéficié d'un préjugé très favorable, car Georges Vaultier, votre directeur artistique a dit qu'il vous avait engagé au Vieux Colombier, qui est à l'heure actuelle le théâtre d'avant-garde du Tout-Paris avec Jacques Copeau qui dirige également la Nouvelle Revue Française.

- Oh! mais je me suis expliqué à ce sujet. On voulait faire de la publicité autour de mon nom à titre de jeune premier du Théâtre du Vieux Colombier...

J'ai refusé absolument. Cela aurait bien fait rire mes copains Carette ou Marcel Herrand. Je jouais des pannes, au Vieux Colombier. J'avais quelques lignes de texte, dans certaines pièces et je faisais, le plus souvent, comme tout le monde, d'ailleurs, de la figuration dite "intelligente". Mon plus grand exploit est d'avoir remplacé dans la **Mort de Sparte** de Schlumberger, un camarade qui nous quittait et qui avait 50 lignes de texte. C'est le rôle le plus long que je n'ai jamais joué au Vieux Colombier.

- Mais le fait d'avoir appartenu à cette maison qui, aujourd'hui, a la cote, vous situe sur un certain plan.

- Bien à tort. Si je suis ici, c'est précisément à cause de Jacques Copeau, qui, quoi qu'on en pense, a des préjugés invraisemblables au théâtre. Il préfigure l'ère des dictateurs, Copeau. Il est en train d'instaurer le règne du metteur en scène ayant prédominance sur le poète, sur l'auteur. Il a tout en main pour cela. La Nouvelle Revue Française édite les sujets les plus brillants des jeunes Hommes de Lettres et dramaturges qui ont tous des chroniques, dans différents périodiques de classe. Il a tous les jeunes et aussi certains moins jeunes comme André Gide, Jean Schlumberger, Roger Martin du Gard, Jules Romains, Georges Duhamel qui s'étaient déjà fait connaître avant 14. Il y a eu la césure de la guerre et tous essaient de "rempailler" leurs lecteurs. Ils font tous une large place à Copeau et son Vieux Colombier dans leurs chroniques. On les rencontre à tout instant dans les couloirs du Vieux Colombier. Ce sont des gens d'un abord facile, agréable, tous infiniment charmants. Charles Vildrac a son **Paquebot Tenacity** à l'affiche, Ghéon son **Pauvre sous l'escalier** que joue Copeau (pas très bien). Il sait d'ailleurs qu'il n'est pas très bon comédien.

- Vous semblez garder rancune à Jacques Copeau?

- J'avoue que c'est la première fois que j'ai du ressentiment contre quelqu'un et que cela dure. Généralement, j'élimine très vite les déceptions qui sont choses courantes au théâtre. Mais Copeau m'a fait mal, très mal. Il a blessé en moi le sens de l'équité. C'est un homme que je portais aux nues et qui s'est révélé d'une mesquinerie incroyable à mon égard. Cela m'a d'autant plus atteint que j'avais pour lui l'admiration la plus profonde. Copeau a su grouper autour de lui des êtres d'élite. Jeunes et moins jeunes sont tous et sans exceptions des types cultivés et pleins de talent. Je crois que je ne retrouverai jamais une atmosphère, un climat de cette qualité.

- Et vous avez quitté cela. Mais pourquoi?

- Oh! ça m'a fait mal. Très mal. Je crois que je regretterai toute ma vie d'avoir rompu avec ce milieu si prometteur. Les camarades que j'ai quittés

feront parler d'eux. Ils apporteront à l'Art Dramatique des formules nouvelles et enrichissantes. Jacques Copeau sera considéré, et à juste titre, comme un novateur valable. Je ne conteste pas le moins du monde son influence bénéfique sur le mouvement qu'il imprime au théâtre d'aujourd'hui. Je vous dirai de plus que c'est le lecteur le plus éblouissant qu'il m'ait été donné d'entendre.

- Qu'entendez-vous par lecteur me demande, Monsieur Odiau ?

- Je parle de la lecture de pièces nouvelles que l'on se propose de monter. Ainsi, tout juste avant mon départ, j'ai assisté à la lecture de **la Dauphine** de François Perché. Copeau, dans ces occasions, nous réunissait à l'atelier attendant au théâtre. Toute la troupe était là pour entendre Copeau lire le manuscrit de Perché. Je vous ai signalé que Copeau n'est pas un très bon comédien, or, fait extrêmement curieux, lorsqu'il lit une pièce, il a le don de nous en faire saisir toutes les nuances. Il n'a jamais la moindre hésitation. Sa diction est impeccable. Il serait capable de revaloriser le texte le plus pauvre. J'observais Perché se caressant la barbe en écoutant ses vers lus avec tant de finesse et de conviction par ce charmeur: Jacques Copeau. Perché semblait ravi. Et il avait de quoi l'être.

- Voilà que vous êtes tout éloges pour Jacques Copeau, alors que vous le jugiez sectaire...

- L'un n'empêche pas l'autre, Monsieur Kerhulu. Pour Jacques Copeau, il n'y a que ce qu'on fait chez lui qui est valable. J'admets qu'il se fait chez lui du bon travail. Du travail de recherche et cela est louable. Mais il arrive que dans la recherche, on erre souvent. Ce n'est pas ce que je lui reproche. On peut se tromper surtout lorsqu'on veut faire neuf.

- Que lui reprochez-vous à titre personnel?

- De m'avoir dit ceci et simplement ceci: J'avais confiance en vous Deyglun; mais vous n'irez pas loin si vous continuez à aller vous "gâcher" avec les comédiens de la Comédie Française. Je vous interdis dorénavant d'aller donner la réplique où que ce soit, à ces gens-là.

J'étais outré, blessé à vif et je répliquai:

"Quand, je suis avec ces gens-là, j'écoute les poètes qui s'expriment par eux et fort bien. Quand je suis chez vous, je n'entends que vous, que vos discours qui vous exaltent vous-même aux dépens du poète.

Si cette maison ne vous convient pas quittez-la.

Puisque vous m'y invitez, je la quitte à l'instant même."

Et je suis parti furieux. Jurant bien de ne jamais remettre les pieds chez Copeau.

- C'est là une colère d'adolescent sur une réflexion, somme toute, sans le caractère de gravité que vous lui avez prêté me dit Monsieur Kerhulu...

- Mais c'était extrêmement grave pour moi. Et par cette simple observation Copeau faisait preuve de cet esprit sectaire, intransigeant, indigne de l'homme intelligent, éclairé que j'avais rêvé qu'il fût. C'était injuste envers des gens de grand, de très grand talent pour qui j'avais une admiration sans borne. C'est qu'il y avait en dehors du Vieux Colombier et qu'il y a encore à Paris, à l'heure actuelle, des tragédiens et des comédiens dont on ne verra peut-être plus l'équivalent avant des siècles. Paul Mounet m'avait confié le rôle de Valère, dans *Horace*. Il m'avait fait travailler des heures et des heures le récit du combat des Horace et des Curiace et quand j'ai bien possédé le texte, il m'a fait l'honneur de m'inviter à le jouer dans sa troupe constituée de sociétaires et de pensionnaires de la Comédie Française. Madeleine Roch jouait Camille. Il n'y avait dans cette troupe que des gens de tout premier plan sauf moi. Et m'entendre dire par Copeau que j'allais me gâcher avec ces gens-là, c'était tout de même un peu raide. Je jouais aussi *l'Aventurière* avec Cécile Sorel et Albert Lambert. *Polyeucte*, un bout de rôle, avec Lambert et Madeleine Roch et aussi une toute jeune fille de beau talent: Orane Demazis qui a mon âge et jouait Stratenice. Copeau m'avait fait déjà des réflexions désagréables car il avait appris que j'assistais aux cours de Georges Berr au Conservatoire. J'admirais jusqu'à l'extase ce génial comédien qu'est Lucien Guitry et j'étais ébloui devant le jeu si nuancé, si vibrant et si naturel d'un Maurice de Féraudy. Malgré les mérites des comédiens de chez Copeau, on aurait cherché en vain l'équivalence de talent avec ceux que je viens de vous citer. C'est cela qui m'a révolté qui me révolte encore au moment où je vous parle et qui je le crois bien ne cessera jamais de me révolter dussé-je vivre un siècle(...)

III

- C'est Georges Vaultier qui mettait en scène le spectacle qui devait inaugurer la saison 20-21 du Théâtre National. Le directeur propriétaire était Georges Gauvreau qui s'était adjoint un homme d'affaires: Saint-Martin qui assurait les fonds de roulement. Ça n'allait pas rouler très vite ni très loin.

- J'ai eu toutes les versions possibles sur l'histoire du Théâtre National de la bouche de son ou ses fondateurs que j'ai très bien connus. Certains devaient être mes directeurs, mais je le fus à mon tour de tous et tous, sans exception, devaient être mes interprètes.

- Julien Daoust, directeur de troupes, metteur-en-scène et auteur à succès, m'a assuré être le fondateur du Théâtre National qui fut inauguré le 4 août 1900. Il conservait encore les articles de journaux où on le félicitait d'avoir fait construire un nouveau théâtre français. Il avait fait les capitaux avec l'architecte Albert Sincennes et un photographe du nom de A. Racette. Mais le règne de Julien Daoust au National fut des plus éphémères. De fait, le théâtre inauguré le dimanche 4 août 1900, tel qu'annoncé devait fermer ses portes le 12 septembre, soit après 5 semaines. C'est alors que Georges Gauvreau le prit en main, à titre de directeur-propriétaire. Ce titre ne signifie pas que le directeur soit effectivement le propriétaire de l'immeuble. Au fait, je n'ai jamais su vraiment si Monsieur Georges Gauvreau avait réussi à acheter l'édifice. C'est du reste sans importance. Le directeur-propriétaire est ainsi nommé pour le distinguer du directeur artistique qui lui n'a aucune responsabilité financière. Monsieur Georges Gauvreau assumait donc le budget du théâtre. Il le fit pendant 17 années consécutives. Ce fut l'époque faste du Théâtre National dominée par quatre directeurs artistiques qui sont: Cazeneuve, Dhavrel, J.P. Filion et Lombard. A. Godeau fut leur régisseur général et le metteur-en-scène de tous ses directeurs artistiques en titre et la cheville ouvrière, à qui tous ont dû le bon fonctionnement de la maison. Anthony Godeau de son vrai nom Anthony Bailly vint au Canada en 1897, à titre d'ingénieur(...)

(...) Georges Vaultier était donc notre directeur artistique. Grand blessé de guerre Vaultier ne faisait jamais allusion à ses déficiences physiques pourtant extrêmement graves. Il avait eu l'abdomen criblé d'éclats d'obus qui avaient causé des perforations d'intestins que les chirurgiens de l'époque avaient reséqués, puis reliés entre eux par un tube de platine. Il se savait très vulnérable et redoutait les foules. Georges Vaultier fils d'un grand médecin français, avait fait de brillantes études musicales. Il se destinait à une carrière lyrique qui fut interrompue à ses débuts par un phlegmen à la gorge oblitérant, à jamais, ses cordes vocales. Il s'était donc tourné vers l'Art Dramatique et vers le cinéma où il avait déjà fait sa marque. Grand, élancé, d'une élégance précise et discrète, on se doutait bien en le voyant en scène que le cinéma qui prenait de plus en plus d'importance dans le monde d'après guerre, ne laisserait pas échapper un sujet si remarquablement doué physiquement pour jouer les aristocrates. Et de fait, à son retour en France, après dix-huit mois de séjour au pays, il devait tourner avec le metteur en scène en vogue de l'époque: Léonce Perret, le grand duc Frédérik de Koenigsmark et de nombreux autres films muets avec d'autres metteurs en scène, dans d'autres grandes productions. Sa mort prématurée mit un terme à une carrière ascendante qui avait fait de lui une vedette recherchée. Les directeurs propriétaires: Gauvreau et Saint Martin, très inquiets de leur saison, avaient décidé de mettre à l'affiche de gros mélos, alors que Vaultier avait proposé, lui, un répertoire de comédies dramatiques d'une plus haute

tenue et surtout plus modernes. Mais il dut se plier aux impératifs des deux financiers. Il le fit, mais à contre-cœur. On devait débiter avec la **Bête féroce** Rien que le titre donnait à Vaultier la nausée. Il fallait faire de nombreuses coupures dans la pièce et des raccords de texte. Ce travail lui déplaisait souverainement. Il n'avait pas non plus la moindre inspiration pour écrire des communiqués à la presse sur les vertus de ce répertoire. Il n'en dormait plus. Il me confia, alors, qu'il était très affecté moralement et qu'avec son état physique déjà déplorable ce genre de travail risquait de le démolir tout à fait. Il avait un contrat avec Gauvreau et ne pouvait guère le résilier quoique ce qu'on lui demandait n'était pas du tout ce qui avait été convenu verbalement. Malheureusement, le contrat ne précisait pas la nature du répertoire. Il était engagé à titre de directeur artistique, sans que fut précisé, le genre de pièces qu'il devait monter. Rien que l'idée d'un procès l'horrifiail. Il me demanda, alors, de lui donner un coup de main.

- Vous qui avez la plume facile vous pourriez écrire les communiqués, nous verrions ensemble les coupures et vous pourriez faire les raccords de texte. Je vous dédommagerai sur mes appointements...

- Il n'en est pas question.

- Vous refusez?

- Le dédommagement, oui. Le travail, je peux m'y risquer. Mais je n'ai pas plus de goût que vous pour ce répertoire, ni pour ce genre de boulot. Et c'est ainsi que quelques jours après mon arrivée, je me retrouvais la nuit chez Georges Vaultier la plume à la main dans son petit appartement au sud de la vieille rue Dorchester, rue Berri, précisément "Au Berri". L'amie du moment de Vaultier nous faisait du café très fort et nous coupions dans les monologues longs à n'en plus finir. Les critiques ont souvent accusé les directeurs de troupe de tripatouiller dans les textes et de couper inconsidérément. Mais ces mêmes critiques ne s'étaient sûrement pas donné la peine de lire les textes originaux. Ils se seraient alors aperçus que si l'on avait joué la pièce intégralement, on en aurait eu pour cinq heures, au moins. Depuis l'avènement du cinéma, aux séquences lapidaires elliptiques, le pathos des auteurs de mélés faisait lourd et démodé. Il y avait aussi des conventions théâtrales qui, à l'époque de la création de ces pièces, étaient acceptées, car elles avaient été imposées par des acteurs de grand talent et surtout à la mode, en leur temps. Mais nous savons tous que rien ne vieillit plus vite que la mode. Ce qui faisait très actuel, devenait incompréhensible. Il fallait donc couper et raccorder le texte dans une écriture s'apparentant le plus près possible de celle de l'auteur qu'on émondait. Je ne crois pas qu'un seul directeur de troupe ait pris plaisir à ce genre de travail détestable et éprouvant. Mais comme c'était une nécessité, il fallut bien s'y adapter. Cela déprimait Vaultier et moi aussi.

Comme le Vieux Colombier était loin!... Et le répertoire classique, donc!... Mais Montréal néanmoins me plaisait de plus en plus et les comédiens canadiens, les pionniers du théâtre professionnel qui n'étaient pas encore quinquagénaires, faisaient preuve d'un grand amour pour leur métier et le faisaient au mieux, malgré le répertoire, et des conditions de travail assez rigoureuses car l'on devait changer de pièce chaque semaine au rythme de 13 représentations. Le lundi n'était pas un répit, un congé, bien loin de là. On plantait les décors le dimanche dans la nuit et dès les huit heures du matin, Vaultier voyait à régler les éclairages. L'après-midi, on faisait la générale et le repas du soir, avant la première, était souvent sacrifié faute de temps. Oui! L'on travaillait très fort dans les théâtres de Montréal à cette époque. Il faut dire que c'était aussi dans les moeurs du temps. Tout le monde faisait des semaines à n'en plus finir. Malgré le peu de goût qu'avait Vaultier pour le gros mélo, sa conscience professionnelle prit le dessus et les répétitions étaient menées rondement, dans une discipline parfaite. Les acteurs, tous de vieux routiers et d'excellents professionnels prenaient les choses très au sérieux. Je ne connaissais pas encore cette "race" de comédiens formés entièrement sur les "planches". Ceux que je connaissais depuis ma petite enfance, à Paris, avaient tous fait de longues études préalables chez des professeurs puis, au Conservatoire et n'abordaient la scène qu'après cette formation indispensable. Pour les acteurs canadiens, c'était autre chose(...)

(...) Elzéar Hamel enregistrait des disques pour la firme Columbia à New York. Il fut le premier, parmi les Canadiens à endisquer des monologues qui se vendaient comme des petits pains chauds. Il était également la vedette des revues de fin d'années où, un journaliste et caricaturiste Albéric Bourgeois (auteur également des monologues qu'il enregistrait) lui avait bâti un personnage: **le Père Ladébauche** qui était un paysan matois, rusé et de gros bon sens. Ce personnage devint extrêmement populaire dès le début du siècle et devait faire une très longue carrière. On soupçonnait, également, qu'Elzéar Hamel était issu d'une famille sinon riche, du moins, très à l'aise. Il était très fier de ses frères qui avaient tous fort bien réussi. L'aîné était père dominicain et se prénomait Lorenzo. Ils se ressemblaient comme des jumeaux identiques. Elzéar Hamel avait fait des études dites "classiques" chez les Jésuites. Il avait une certaine culture et parlait un français irréprochable. Il est à noter que les pionniers du théâtre professionnel à Montréal: Julien Daoust, Elzéar Hamel, J.P. Filion, Palmiéri et Godeau avaient tous, pour l'époque, une scolarité qui n'était que le fait des classes privilégiées. Tous avaient fait leurs humanités. Palmiéri était un universitaire et Godeau un ingénieur des Arts et Métiers. Ce dernier avait en plus une très belle formation théâtrale et littéraire à la fois. Il avait été auditeur au Conservatoire et suivi les cours d'illustres sociétaires de la Comédie Française: Edmond Get, Mauban et Worms(?), fins lettrés et chefs d'emploi de tous les grands comiques du répertoire du Français. Les comiques convenaient

à A. Godeau qui avait comme on disait alors "un cheveu sur la langue". Mais Godeau qui joua, certes, de nombreux rôles comiques et qui adorait le théâtre, se spécialisa surtout dans la mise en scène où il fit valoir les ressources de sa formation scientifique. Ses plans de décor étaient de petits chefs-d'oeuvre d'architecture, dans un dessin "léché" avec amour. S'il devait y avoir des effets scéniques relevant de la mécanique, A. Godeau y déployait toute l'ingéniosité de l'ingénieur qu'il était. Je l'ai déjà dit et je le répète: A. Godeau fut pour le théâtre professionnel local, le personnage indispensable, longtemps attendu qui devait discipliner par la vertu d'une conscience professionnelle, jamais en défaut, l'improvisation et aussi le laisser-aller qui étaient trop souvent le fait des cercles d'amateurs. Hamel savait bien ce que l'on devait à Godeau. Fillion aussi. Si je m'attarde sur la qualité de chacun de ces pionniers que nous allons souvent rencontrer dans ce premier volume, c'est que leur rôle fut essentiel à la survie du théâtre à Montréal et dans la province. Qu'on ne s'y méprenne pas. La formation théâtrale, la culture n'ont jamais donné de talent à ceux qui n'en avaient pas. Nous rencontrerons bientôt des comédiens quasiment analphabètes, mais remarquablement doués. Si ces gens-là avaient eu l'avantage de s'instruire en leur jeunesse et de se familiariser avec la technique de leur métier, ils eussent fait de très grands acteurs. Hamel, Fillion, Godeau, Palmiéri étaient en quelque sorte l'aristocratie de la profession. Aucun ne répudiait l'expérience acquise dans les cercles d'amateurs. Mais tous convenaient que leurs activités théâtrales ne prirent un tour vraiment professionnel qu'avec Cazeneuve, dès 1901. Elzéar Hamel m'avait fait un véritable cours d'histoire du théâtre au Canada. Il connaissait très bien son sujet. On allait ensemble prendre un verre au Club Papineau. Je lui avais demandé l'autorisation de prendre des notes et il y consentit bien volontiers. Il avait une mémoire très précise. J'ai pu vérifier par la suite l'exactitude des événements qu'il m'avait contés avec force détails. Ils furent tous corroborés par les Fillion, Palmiéri, Julien Daoust et Godeau. Je devais apprendre et cela tout au début de mon arrivée à Montréal que la Métropole du Canada avait été visitée depuis de nombreuses années par les plus grands artistes de toutes les disciplines possibles(...)

(...) Les critiques ne furent pas tendres pour ce mélodrame (**Aurore l'enfant martyr**). On parlait d'exploitation des plus bas instincts populaires. Ces messieurs semblaient ou voulaient faire croire, qu'il n'y avait qu'au Québec, qu'on put se permettre d'exploiter ainsi un public crédule et émotif, or, ce phénomène est universellement répandu depuis toute éternité. Il y a bien sûr des auteurs de génie dont la forme excuse l'exploitation des malheurs des Atrides. On pardonne à Shakespeare la livre de chair de Shylock, les meurtres des Macbeth, les fantômes d'Hamlet et la folie furieuse du roi Lear. Mais en dehors des chefs-d'oeuvre, le théâtre du peuple pour le peuple, s'est toujours alimenté de faits divers. Personnellement, je n'étais nullement offusqué que le populaire fût un succès à ce mélo. Il devait y avoir sur tout le globe et dans

toutes les régions possibles où le théâtre était en faveur, un spectacle issu d'un fait divers qui avait captivé les lecteurs de la feuille où il était relaté. Un auteur adroit ou mercantile, comme on voudra, et les deux à la fois le plus souvent, a dû porter sur la scène ce qui était la pâture de tous. Je fis la connaissance à cette époque de l'interprète de la petite Aurore: Simone de Varennes, merveilleuse petite fille, d'une beauté attendrissante et au regard envoûtant, brillant d'un feu intérieur de diamant noir. Elle remportait un succès personnel éclatant dans sa petite Aurore, car toute jeune, elle était déjà une comédienne de grand talent. Je devais faire la connaissance de sa jeune maman, Madame Nana de Varennes, une femme admirable de dévouement à ses enfants et comédienne (...) Tout ce qui se passait à Montréal me captivait au point d'en vivre 22 heures éveillé sur 24. Je ne dormais à peu près plus car la vie nocturne à Montréal était extrêmement active. Malgré les nombreuses notes prises au jour le jour, je me trouve devant un tel nombre de gens sympathiques que je rencontrais au rythme d'une trentaine par jour, et, tous, si attachants (...)

(...) Paul Gury était à lui seul toute une époque. Réformé fin 1917, il était revenu à Montréal. Il y avait résidé de 1908 à 1914. Il avait fait une carrière de jeune premier au Théâtre National avant la guerre. Il avait déjà écrit plusieurs spectacles à succès, mais entre 1917 et 1923 il devait battre tous les records d'assistance par ses pièces, comédies musicales et revues qu'il présentait au Théâtre National, dont il fut, à la fois, avec Maurice Castet, directeur-propriétaire, directeur artistique, auteur maison et metteur en scène. Paul Gury, de son vrai nom Lofc Le Gouriadec, avait le sens inné du théâtre. Fin observateur des mœurs de son époque, il sut mieux que quiconque en offrir une synthèse dans des spectacles qui eurent la faveur populaire, comme jamais auparavant spectacles quels qu'ils soient n'en connurent à Montréal. Il eut tous les succès, mais aussi toutes les épreuves. Sa vie intime fut, à une certaine époque, un véritable roman de "La Série Noire". Une jeune fille de la meilleure société s'était amourachée de lui jusqu'à en perdre la raison. La famille de la dite demoiselle (qui tenta de se suicider pour Paul) famille influente, s'acharna sur Paul, au point de faire disparaître son nom de tous les journaux. On ne le désignait plus que sous la lettre X et on lui tombait dessus à tout propos et hors de propos. Jamais homme de théâtre à Montréal ne fut à ce point persécuté. Il dut sous l'avalanche regagner la France au printemps de 1923. Sa pièce **le Mortel baiser** montée par Schauten et Lombard à Bruxelles, d'abord au Théâtre Molière, remportait un succès aussi éclatant qu'elle en connut durant dix semaines consécutives au Théâtre National à Montréal. Une tournée européenne s'ensuivit, Paris également lui fit grand succès. Elle fut traduite en plusieurs langues et jouée dans le monde entier (...)

(...) Tous les fils de cultivateurs venus travailler aux munitions ne s'adaptaient qu'avec lenteur aux moeurs qui de 1916 à 1925 firent de certains quartiers de Montréal dont le fameux "Red Light" des coins où tous les vices: drogues diverses, prostitution à porte ouverte, jeux de hasard, traite des blanches et maladies vénériennes fleurissaient. Montréal n'avait rien à envier à Pigalle, au boulevard de La Chapelle ni aux autres grands ports du monde. Il y eut en 1925 une enquête sur la police pour mettre un terme aux redevances que devaient payer pour leur "protection" tenancières et tenanciers de boîtes malfamées aux inspecteurs de police de la "moralité". C'était à proprement parler et même pour le plus cynique des individus: scandaleux. On vendait de la cocaïne presque à ciel ouvert sur la rue Ste-Catherine et l'opium avait une circulation libre. On comprend par là, les succès de Paul Gury au Théâtre National qui avec: **les Dopés, les Esclaves blanches, le Mortel baiser, Drogue! Alcool et jazz** faisait la synthèse des moeurs en cours que chacun pouvait constater, dans le quartier précité. Nul n'ignore que le dévouement de l'après-guerre 14-18 n'avait jamais encore eu de telles proportions, à aucune époque, et, surtout, dans la bonne vieille ville de Montréal, jusque-là de moeurs patriarcales. Les lesbiennes affichaient leurs liaisons et les ménages de pédérastes n'étaient pas en reste avec elles. Ce phénomène social était universel. L'argent ayant coulé à flot du temps des munitions et autres matériels de guerre, les exploiters de tout acabit aidaient au dévouement des masses en remplissant leurs poches. Le clergé d'avant 14 d'une sévérité, d'un despotisme outrancier en tant que censeurs impitoyables des moeurs, laissait passer cette tempête qu'il jugeait démoniaque, en attendant son heure. Il savait qu'il pouvait compter sur une majorité énorme et silencieuse (pour l'instant) de fidèles, sur laquelle, il pourrait s'appuyer, quand l'heure serait venue de reprendre la gouverne. Cela n'allait pas manquer, nous le verrons, après 1925. Mais là, nous en sommes à ce que l'on a appelé et à juste raison: "LES ANNÉES FOLLES". La guerre avait fait crouler tant de façades hypocrites, jusque là, jugées respectables! Les peuples qui avaient fait la guerre contestaient toute autorité. Il n'y avait plus aucune espèce d'échelle des valeurs. Ce qui modérat aussi l'intervention du clergé, c'est la crainte qu'il avait d'une révolution possible. Il savait bien qu'une minorité d'individus résolus pouvait renverser les empires, même lorsqu'une aristocratie abusive avait tenu le bas peuple dans une ignorance totale en lui faisant accepter son sort d'esclave par l'entremise d'un clergé, tout à la dévotion du Tsar, des princes et des grands ducs. Lénine et sa révolution de 1917 donnaient à réfléchir aux despotes en puissance qu'ils soient d'Église ou politique.

Toutes ces choses peuvent paraître étrangères à "La Petite Histoire du Spectacle" mais en fait, il fallait que les directeurs de troupes les prennent en considération. Comment plaire au plus grand nombre? Et quelles étaient les tendances de ce plus grand nombre? Où se situait-il? Le burlesque "canayen" n'avait pas encore émergé rue Ste-Catherine; mais les directeurs n'étaient pas

sans savoir que la rue St-Laurent, la "Main" comme on l'appelait, remplissait le King Edward à craquer, ainsi que le Starland et le Midway. De fameux comiques de ce genre de spectacles, vieux comme le monde, mais que faute de références le peuple imaginait d'une expression moderne, semblaient être la voie où il fallait s'engager. Les interprètes parlaient une langue franco-américaine qui avait cours dans les manufactures et sur les rues. C'était un "franglais" d'avant la lettre, à cinquante pour cent de joul pour cinquante pour cent de slang. Montréal n'a jamais parlé une langue plus bâtarde qu'au temps des "années folles". Les comiques de burlesque (par ailleurs pleins de talent) tiraient de leur baragouinage des effets comiques inouïs. Les Pic-Pic, Macaroni, Pizzi Wizzy, Tizoune, Paul Hébert et Arthur Pétrie commandaient des salaires, énormes, pour l'époque. Leurs salles ne désemplissaient pas. Jean Nel qui était comédien dans la troupe française de l'Arcade et qui, bien que très jeune avait néanmoins été chansonnier, prenait le vent. Il écrivit une série à épisodes qui tenait à la fois du burlesque, de la comédie musicale et du roman feuilleton. La vedette de la série était la petite merveille du théâtre qui avait déjà fait valoir son immense talent dans tous les genres possibles, allant des classiques aux comédies modernes du répertoire, celle qu'on appelait depuis déjà des années, la petite Sarah, l'énergique, la dynamique, la merveilleuse Juliette Béliveau. Elle remplissait, elle aussi, le Ouimetoscope avec Henriette Berthaut, Boudreault, Damase et Blanche Dubuisson.

Il y avait aussi Georges Legrand comédien, chanteur qui avait ressuscité la chanson mimée. Il faisait aussi parfois avec une chanson populaire, telle: **l'Hirondelle du Faubourg**, une sorte de méli-mélo dont le scénario était le texte des couplets de la chanson. Il plaçait ce numéro dans divers cinémas, entre les films, notamment au Laurier Palace. Beaucoup de cinémas de quartier avaient aussi des numéros de Music-Hall où les chanteurs et chanteuses vedettes se produisaient notamment: Hector Pellerin, Roméo Dupil qui n'hésitait pas, lui, à se parer du titre de créateur de la chanson française. Julliany, venu ici comme ténor d'opérette plaçait **le Rêve passe** partout où il pouvait le passer. Sargel se spécialisait dans la tyrolienne etc... etc... Montréal comptait en ces 1920-21 plus d'une centaine de comédiens et chanteurs sédentaires. L'année 1922, allait être pour le théâtre et les spectacles en général une année faste. (...)

V

(...) Toute nouvelle génération nie en général les réalisations de la précédente. Certains critiques pour être à la page accréditent la légende voulant qu'il n'y ait jamais eu de théâtre valable à Montréal, avant eux. Or, cela est faux. Il y eut à Montréal, à travers toutes les époques qui précédèrent 1920 des acteurs canadiens-français tout aussi estimables par leur talent que

les mieux doués d'aujourd'hui. (1970-71) Pour ne s'en tenir qu'au Théâtre National, on peut y relever des noms de gens de beau talent. Nombre de comédiens canadiens-français y firent leurs débuts et firent des carrières très honorables: Blanche de la Sablonnière, Eugénie Vertheuil, Bella Ouellette, Antoinette et Germaine Giroux, Marthe Thiéry, Jeanne Demons, Rose Rey Duzil, Fanny Tremblay, Laura Lussier, Rose Alma, Blanche Gauthier, Nana de Varennes, Simone de Varennes, Juliette Reyna, Aurore Alys, Simone Roberval, Lise Bonheur, Blanche Dubuisson, Nana Laviolette, Stella Dalbret, etc... etc... toutes ces dames, à des titres très divers, furent et certaines demeurent, d'excellentes comédiennes. Je ne peux citer tous les hommes. Ils sont légions, mais je parlerai de tous ceux qui ont fait une belle carrière. Certains devaient se révéler des comédiens d'un rare talent, notamment dans des fresques régionalistes. Les auteurs avaient la tâche infiniment plus compliquée. Beaucoup d'entre eux avaient des dons certains mais ils devaient se plier à une morale tellement rigoureuse, imposée par un clergé redoutable et omnipotent que, les plus doués, les plus talentueux ne purent jamais écrire que des oeuvres mineures, condamnés qu'ils étaient à observer les lois restrictives, émasculantes, castratives pour toute création digne de ce nom. Les auteurs étrangers, bien que copieusement émondés, pouvaient se permettre beaucoup plus de privautés, que les auteurs locaux qui auraient été, s'ils avaient pris les mêmes libertés, excommuniés et déshonorés à jamais. Je n'hésite pas à dire que c'est la faute absolue d'un clergé borné et contraignant à l'excès qui a gardé notre théâtre et notre littérature en sa totalité, dans une phase infantile. Les auteurs n'avaient pour s'attirer la faveur du public que le prêchi-prêcha admis par ces messieurs du clergé, dans une grandiloquence, un pathos qui seuls pouvaient leur valoir le succès. L'exaltation des héros nationaux, la vertu de certaines héroïnes étaient les thèmes les plus courants. Certains auteurs traitèrent dans des pièces en un acte, toutes sortes de sujets, mais sur un mode: Bibliothèque Rose. Il y eut de 1918 à 1925 dans le débordement des moeurs dont j'ai parlé, un tout petit peu plus de liberté; mais les auteurs se méfiaient de cette apparente liberté et étaient trop marqués par l'époque précédente pour en faire usage. Toutes les pièces traitant des sujets scabreux étaient, en fait, des pièces moralisatrices. Les auteurs se méfiaient et à juste titre. Il ne fallait pas être bien malin pour prévoir une réaction draconienne de la part de nos censeurs cléricaux. Léopold Houlié qui ne manquait pas de talent, Henri Letondal qui avait une facilité incroyable d'écriture, tempêtaient contre les contraintes qui les accablaient. La plupart des salles disponibles appartenaient à des prêtres et il eût été pour le moins incongru de présenter dans leurs murs une oeuvre qui n'aurait pas rencontré leurs exigences. Au reste, l'oeuvre en question eût été refusée. Les directeurs de théâtres professionnels n'accueillaient pas facilement, non plus, les auteurs canadiens. Ils savaient courir de gros risques financiers, en affichant une pièce canadienne. Le public se méfiait de ses auteurs, les sachant contraints et forcés d'obéir aux normes édictées par les "bons" Pères. Néanmoins,

Georges Gauvreau stimulé par Paul Cazeneuve ne monta pas moins d'une cinquantaine de pièces d'auteurs canadiens qui eurent des succès divers, pendant les dix-sept années fastes du National. Je n'ai pas connu personnellement Paul Cazeneuve, mais j'en ai entendu parler par tous ceux qui jouèrent sous sa direction durant de longues années. Les Julien Daoust, Filion, Hamel, Palmiéri et Godeau le considéraient comme un homme de théâtre accompli. C'est à lui que revient le mérite d'avoir fait d'eux, de véritables professionnels, alors qu'avant sa venue, ils n'étaient que de très talentueux amateurs. L'ANNUAIRE THÉÂTRAL de Géo. H. Robert publié en 1909, auquel, du reste, se sont référés très largement Léopold Houlé pour son **Histoire du théâtre au Canada**, et, Jean Béraud dans **350 ans de théâtre au Canada français**, et en bref, tous ceux qui ont fait des ouvrages historiques, L'ANNUAIRE THÉÂTRAL donc, nous présente Paul Cazeneuve, comme suit:

"PAUL CAZENEUVE DIRECTEUR DU THÉÂTRE NATIONAL (1909)

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

M. Paul Cazeneuve est né, il y a trente-sept ans, à Revel, en France.

À l'âge de quatre ans et demi il fit sa première apparition sur la scène, c'était au Théâtre du Capitole de Toulouse. Je vous prie de croire que ne tenant pas encore, et pour cause, l'emploi de grand premier rôle, il n'en remporta pas moins, un véritable succès - déjà dû, peut-être, à son jeune âge. N'importe mettons succès puisque la chronique le mentionne.

A suivi un cours de diction avec M. Maubant, et plusieurs artistes bien connus. Venu plus tard à Boston, États-Unis, avec son père, qui était professeur à l'Université Harvard, il débuta, en 1889, dans la troupe française The Maude Banks, dont il fit partie pendant deux ans.

Entre temps, M. Cazeneuve prit des leçons des célèbres acteurs Salvini, père et fils, dont il devait, quelques années après, reprendre tous les rôles. Il étudia aussi le Théâtre de Shakespeare avec John A. Lane.

Tour à tour, nous trouvons M. Cazeneuve dans les compagnies suivantes: Tournées Rhea (1891-92), et tournées Salvini (1892-93),. En 1896, 1897 et 1898 il organise une troupe et donne des représentations dans les principales villes des États-Unis et du Canada.

Tous ces succès eurent le don de le faire remarquer de Frohman, le grand imprésario, surnommé le Napoléon du Théâtre, qui, en 1898, l'engagea et à la

tête d'une forte troupe, lui fit faire une grande tournée à travers l'Amérique, jouant, en anglais, la fameuse pièce **Under the Red Robe**.

Des engagements spéciaux avec les célébrités d'alors (Booth, Barrett, Salvini, père, Mmes Bower, Modjeska, Rhea, etc.) achevèrent de consacrer sa réputation d'étoile dramatique.

A fait partie de plusieurs Stock company", notamment de ceux de Dayton, New York, Cleveland, Milwaukee, Chicago, etc.

Nous le trouverons, en 1900, à New York, sur l'affiche d'un théâtre de Vaudeville. Puis fit plus de cinquante créations dans différents théâtres de la métropole américaine (Star, Knickerbocker, Grand Opera House, Manhattan, Murray Hill), de Boston, de Philadelphie, etc.

En dix ans M. Cazeneuve interpréta plus de cent rôles parmi lesquels citons ses grands succès: **Les Trois Mousquetaires**, **The French Spy**, **Faust**, **Under The Red Robe**, etc.

En 1901, le propriétaire du National, confia à M. Cazeneuve la direction de son théâtre. On verra autre part comment il sut donner à notre scène canadienne un élan si puissant qu'aujourd'hui encore, après plus de huit années de succès, son oeuvre est toujours en pleine prospérité.

Énumérer les pièces dont il dirigea les représentations serait impossible; il monta plus de 300 drames, choisis parmi les plus beaux des répertoires français, anglais et américains, tenant plus de 200 grands premiers rôles.

Très éclectique, M. Paul Cazeneuve s'adresse à tous les genres, à toutes les littératures, à tous les pays; il puise son répertoire un peu partout, voulant surtout suivre sa devise: Spectacles instructifs, intéressants et variés.

Ce qu'il a fait au National jusqu'à ce jour est un sûr garant de ce qu'il fera dans l'avenir.

Sous la direction habile et entreprenante de M. Paul Cazeneuve on peut être assuré que les surprises se succéderont sans interruptions et que sous son égide le Théâtre National ira toujours en prospérant et avec lui la littérature canadienne-française.

Martineau"

La page 9 de **l'Annuaire** nous présente une série de photos de Cazeneuve, dans divers rôles. Ses compositions sont excellentes, sans aucune surcharge dans le maquillage, ni dans le costume qu'il porte, d'ailleurs, avec beaucoup d'allure. Je ne m'étendrai pas sur la carrière de Paul Cazeneuve ne pouvant en rendre témoignage que par ouï-dire. Or, je ne fais pas un ouvrage historique, mais bien de la petite histoire et essentiellement avec les gens que j'ai connus. J'ai connu nombre d'artistes français qui ont fait quelques années de leurs jeunes carrières à Montréal même. Ils avaient au préalable reçu la formation adéquate à tout acteur de classe. Je veux parler de Romuald Joubé, Prad, Victor Francen, Georges Colin, Gustave Scheler qui lui, resta fort longtemps parmi nous. Tous furent des hommes de théâtre de tout premier plan, firent des créations sans nombre à Paris par la suite et certains connurent une très belle carrière au cinéma.

Jean Béraud dans: **350 ans de théâtre au Canada français**, a fait un ouvrage de grand mérite. Il a eu l'occasion de consulter les archives de la **Presse** entre d'autres nombreux documents. Si j'ai bonne mémoire, Jean Béraud n'est entré à la **Presse** qu'en 1927, après le départ d'Adrien Arcand. Il revenait de Paris. Il n'a pas connu de près les gens dont il nous parle. Il se fie bien souvent aux articles des critiques de l'époque qui tous n'étaient pas animés des meilleures intentions; mais songeaient plutôt à se faire un nom en tentant d'abaisser des valeurs réelles qu'à être vraiment impartiaux. On a dit souvent: "le public a les spectacles qu'il mérite". Ou: "Ce public a beaucoup de talent". On accuse souvent à tort les directeurs de troupe d'avoir monté de gros mélos pour "rencontrer le goût du public populaire en flattant ses plus bas instincts". Or, il y a eu, nombre de directeurs qui ont toujours cherché à élever le goût du public. Notamment au Théâtre National, qui sous Georges Gauvreau a tenté d'aborder tous les genres. Cazeneuve, Dhavrol, Filion, Palmieri, Lombard, Godeau ainsi qu'Elzéar Hamel, préféraient de beaucoup jouer du Shakespeare, (ils en ont joué) du Goethe, des classiques, des romantiques et de la haute comédie que des mélos de mauvaise qualité (car il y a de forts bons mélos) mais ils devaient s'incliner devant les préférences du public, afin d'assurer, non seulement leur survie; mais celle aussi du théâtre lui-même. C'est le plus grand nombre (pour les théâtres non-subventionnés et aucun ne l'était) qui fait le choix du répertoire et cela bien avant le directeur financier qui lui se renseigne auprès de son public et connaît ses exigences. Le directeur artistique quelles que soient ses préférences n'a plus qu'à s'incliner, à moins que ce ne soit un sado-masochiste qui n'atteigne la volupté que dans une belle faillite. Il est très facile pour le critique de souhaiter, au théâtre, l'art pour l'art et pour lui seul. Ce serait aussi l'idéal des meilleurs comédiens. Mais il y a des contingences "matérielles" qu'il est tout à fait impossible d'ignorer. J'espère rendre sensible cet aspect majeur, en cours de route. Il y avait aussi des critiques "bornés" plus cagots encore que les censeurs cléricaux. Ceux-là ne nous parlaient que de hautes vertus, d'austérité dans les

mœurs, ils ne trouvaient dans une pièce de valable que ce qui épousait leurs préjugés étroits, mesquins et d'une tartuferie à leur image. On m'accusera de revenir sans cesse sur ce même sujet. Je le sais bien que j'y reviens sans cesse; car cela était intolérable. Cela ne correspondait pas non plus à la franche et joyeuse gentillesse de la plupart des heureux vivants de la même époque que l'on rencontrait partout. Chacun se pliait pour ne pas gêner le voisin, auquel il attribuait volontiers toutes les vertus, à une attitude conciliante. Beaucoup suivaient les offices religieux par convictions sincères, mais beaucoup aussi s'accommodaient fort bien d'une messe hebdomadaire et ne ménageaient pas leurs critiques, quand leur curé, ou quelque prédicateur abusif, les sermonnaient outre mesure. Les gens étaient attachants, sociables, amicaux et à part les "mangeux de balustes" toujours les mêmes, mais en nombre, on peut dire qu'il faisait bon vivre à Montréal. C'est pourquoi, d'ailleurs en dehors des ennuis de cette censure, des artistes qui auraient fait beaucoup plus d'argent (d'ailleurs, la plupart, en ont fait beaucoup plus en France) sont restés quelques années au pays, parce que le pays leur plaisait. Les Français devaient avoir un talent hors de l'ordinaire pour être tolérés du clergé. Et encore!...

(...) Pierre Durand s'appelait Harel et était natif de Rennes. Breton autant qu'on peut l'être, Pierre Durand était né dans une maison du quatorzième siècle dont les boiseries étaient des chefs-d'oeuvre ce qui orienta le choix de son métier. Il prit des cours d'ébénisterie et devint un spécialiste en la matière. Il appartenait, en même temps, à un cercle d'amateurs qui présentait des classiques. Il avait appris aussi le rôle de Cyrano de Bergerac sitôt la parution en librairie de l'ouvrage. Il faisait alors son service militaire à Courbevoie dans un régiment d'infanterie. Il devait plus tard jouer le rôle de Cyrano au Théâtre National où il obtint un véritable triomphe. Ce rôle le consacra grand acteur. Il avait assisté à la création de *l'Aiglon* avec Sarah, Lucien Guitry, André Calmette et Gustave Schéler qu'il connaîtrait quelques années plus tard à Montréal. Pierre Durand adorait la solitude. Le Gouvernement fédéral canadien faisait, au début du siècle, en France, une campagne pour recruter des colons auxquels, il offrait de grandes terres. Ce qui enthousiasma le jeune Harel. On lui offrit un lot à Péribonka, bien avant que Samuel Bédard, alors huissier à Péribonka n'engagea Louis Hémon comme journalier. (J'ai bien connu par la suite Samuel Bédard qui me dit avoir engagé Louis Hémon à bord du "Colon", bateau caboteur qui desservait à partir de Roberval, son port d'attache, les paroisses riveraines du Lac St-Jean). Samuel Bédard n'avait ni physiquement ni moralement aucun rapport avec les personnages qu'Hémon a campés dans son fameux roman breton **Maria Chapdelaine**. Je dis roman breton, car il a donné aux colons canadiens-français, une âme bretonne. Son roman aurait été aussi véridique et universellement beau si l'action avait eu pour cadre la lande du côté de Quélern à l'extrême point sud-ouest de la rade de Brest. Les paysages décrits

par Louis Hémon faisaient bondir Durand qui connaissant bien la région ne la reconnaissait absolument plus, dans les descriptions de Louis Hémon. Durand était pour l'authenticité et rien dans **Maria Chapdelaine** ne correspondait vraiment à la réalité. Les Canadiens qui avaient lu **Maria Chapdelaine** étaient pour la plupart hostiles à l'oeuvre, malgré la préface admirative et convaincante de Louvigny de Montigny qui fut d'ailleurs l'artisan de la première publication de l'ouvrage. Pierre Durand était loin d'être insensible à la beauté du roman qu'il avait lu plusieurs fois. Mais il entra en fureur quand on soutenait, devant lui, que Louis Hémon avait décrit en maître cette région du Lac St-Jean et la mentalité des gens qui l'habitaient. Je devais dans une de mes tournées vers les 1935, aller avec Durand sur son lot de colonisation où il avait vécu trois ans en solitaire. Il n'y avait rien à tirer de ce sol sablonneux. Le Supérieur des Frères français d'une communauté jouxtant l'ancien lot de Durand et que le Supérieur avait bien connu me fit l'éloge de la ténacité et du grand travailleur que fut le Harel-colon. J'ai vu le cadre de sa maison dont les fondations étaient toutes ensablées, trente ans plus tard. Mais au moment où Durand me parlait de sa vie de colon, je croyais qu'il en mettait pour me convaincre que Louis Hémon n'avait pas été authentique dans son livre, quant au pays qu'il dit montagneux, alors qu'en réalité, c'est la plaine aride à perte de vue. Pierre Durand quitta son lot bien à regret et vint à Montréal où il trouva immédiatement de l'ouvrage dans son métier d'ébéniste. Il fut engagé à ce titre par la compagnie: "Canadian Pacific". Il faisait l'ébénisterie des wagons de luxe d'alors, dans le plus bel acajou qui soit. Mais le théâtre l'attirait néanmoins. Il prit des cours au Conservatoire Lassalle et c'est là qu'il connut Juliette Béliveau, Paul Gury de Gouriadec, en même temps que Camilien Houde(...)

(...) La réserve de Marthe Thiéry ne permettait guère qu'on lui parlât beaucoup. Si nous avions quelques conversations un peu légères, en coulisse, entre acteurs, nous baissions le ton ou changions de sujet dès que Marthe Thiéry approchait. Marthe devait me dire beaucoup plus tard qu'elle était loin d'être bégueule; mais si elle se tenait ainsi sur la réserve, c'était à cause de son père qui aurait été navré de la voir si jeune, trop familière avec l'élément masculin de la troupe, et, comme elle aimait beaucoup son père, elle s'en tenait à une attitude neutre, afin de ne lui causer la moindre peine. Nous formions avec Ernest Guimond, Éva Prigent et moi un trio d'adolescents qui avions en commun un même amour du théâtre. Ernest Guimond ambitionnait d'être un dramaturge. Il écrivait déjà, mais ne se sentait pas encore au point. Il rêvait d'un théâtre populaire qui pourrait atteindre la grande masse. Il connaissait bien ses compatriotes. Il me disait que le répertoire que l'on donnait au Canadien Français constitué par les dernières pièces jouées à Paris, était pour les gens des quartiers défavorisés de St-Henri et du "Faubourg à la M'lasse" absolument inassimilable. C'était pour eux de l'exotisme et aucun ne pouvait se reconnaître dans les personnages d'oisifs de luxe occupés le plus souvent à se tromper les uns les autres. Le mélodrame était beaucoup plus

près du peuple, car on y trouvait des ouvriers en proie aux difficultés universelles, issues de la misère et de l'injustice sociale. Mais bien qu'il y eût parenté entre les maux dont souffrait le prolétariat européen et canadien, le Canadien français ne se reconnaissait pas souvent dans l'ouvrier de "l'autre bord". Il aurait fallu écrire pour les gens d'ici en traitant de leurs problèmes dans un langage qui fût le leur. Le burlesque, lui, avait la formule, et Ernest Guimond prévoyait déjà son infiltration sur la rue Ste-Catherine, avant peu. Ernest Guimond n'était pas contre le burlesque, il savait que ses compatriotes étaient des nord-américains et qu'ils saisissaient beaucoup mieux l'humour du peuple américain que "l'esprit parisien". Éva Prigent était tout à fait de l'avis de Guimond. Elle avait joué dans de nombreuses revues, spectacles favorisés des masses. On y utilisait sa voix chaude et grave, car elle chantait fort bien. La revue, composée de nombreux sketches évoquant "l'habitant" aux prises avec une nature ingrate, sa madrerie et ses ruses étaient très proches de la masse citadine issue de fort près de son origine rurale. Il y avait aussi l'immense succès de foule qu'obtenait sans discontinuer **Aurore, l'enfant martyr**. Bien sûr, tous les beaux esprits étaient contre ce mélo qu'ils jugeaient avilissant, mais en y regardant de plus près, il y avait dans l'engouement populaire universel, une indication. Tous les peuples ont eu et à toutes les époques un théâtre d'actualité, faubourien, argotique, ou régionaliste et patoisant. Les "pseudo-beaux-esprits" se sont toujours élevés contre cette formule qui réjouissait cette plèbe dont ils dédaignaient la vulgarité, la rusticité. J'écoutais volontiers Éva Prigent et Ernest Guimond, mais j'étais encore trop pris par le théâtre poétique, les chefs-d'oeuvre classiques et autres dont j'avais le cerveau chargé à plein bord pour prendre réellement conscience du problème. **Gringoire** fut joué un dimanche en matinée poétique et soirée de gala. Étant donné le succès de la pièce, Lombard fort satisfait me demanda si je connaissais: **le Luthier de Crémone** de François Coppée. J'avais joué la pièce à Paris. On la répéta aussitôt pour le dimanche suivant, car Lombard trouva dans la troupe tous les emplois voulus qui avaient la pièce à leur répertoire. Coppée était encore très en faveur et son fameux **Luthier de Crémone** était toujours à l'affiche dans les représentations de "bienfaisance" euphémisme de charité. Nous étions en décembre. Le public habituel délaissait le théâtre pour l'achat des cadeaux, les magasins étant ouverts tous les soirs. Il fallait alors, faire appel à un public de remplacement et jouer un répertoire qui convînt aux gens des campagnes venant faire des achats en ville et visiter la "parenté". On mettait alors à l'affiche des mélos increvables, comme **les Deux orphelines** qui remplissaient à coup sûr les salles. C'est ce que firent Lombard et Schauten. Tout en jouant **les Deux orphelines**, la troupe entière répétait la Revue de fin d'année, autre tradition. On jouait la revue de deux à trois semaines et parfois plus longtemps. Cette année-là le théâtre Canadien-Français devait mettre à l'affiche une revue de Lucien Boyer à laquelle avait collaboré Paul Gury. Lucien Boyer, chansonnier montmartrois bien que toulousain d'origine, était déjà venu à Montréal. C'est Miral qui

faisait la mise-en-scène. La vedette féminine devait être la toute jeune et charmante Rose-Rey Duzil avec laquelle j'avais travaillé au Théâtre National. Nous fîmes plus ample connaissance, au cours des répétitions. Edmond Vallée, jeune premier de la pièce, acteur des boulevards à Paris, jouait le rôle de Pierre dans **les Deux orphelines** (...)

(...) Ah! le Québec des années vingt!! Quelle ville envoûtante, prenante, adorable. Tout était à l'échelle de l'homme. Dès en sortant de la gare du Palais, ceux qui comme moi, ne connaissaient pas encore la ville, furent conquis par son charme vieillot et touchant à la fois. Il était tombé l'après-midi même une bordée de neige et tout était d'un blanc-bleu immaculé. Nous avions pris de ces grands traîneaux dont les banquettes étaient recouvertes de peaux d'ours au pelage abondamment fourni. Le cocher pittoresque et sympathique nous recouvrait d'autres fourrures ne cessant de jaser dans une langue imagée de très vieille France. Il ponctuait de bons mots, de traits d'esprit, de considérations amusantes sur les acteurs, car il prétendait les connaître tous et les avoir conduits maintes fois de la gare à leur hôtel et du théâtre, "tout-partout". Il y avait, encore à cette époque, juste devant la gare, de très vieilles petites maisons de pierre, d'un seul étage, aux toits fortement inclinés. Des maisons du temps du régime français, certaines dataient du XVII^{ème} siècle. Elles étaient tassées les unes contre les autres et l'on devinait de toutes petites rues tournicotantes et très étroites. Nous montions la Côte du Palais, plus large, plus grande artère, puis la rue St-Jean qui nous parut fort animée. Le traîneau de tête était occupé par le gérant du théâtre: Bernier, de Monsieur et Madame Cercy, cette dernière devant être notre souffleuse, d'Antoinette Giroux, Jeanne Dalbieu, et le dit traîneau s'arrêta devant l'Hôtel Montcalm. Notre cocher se faisant notre guide nous avait, tout au long du trajet renseigné, sans que nous ne le lui demandions, sur les immeubles que nous longions: l'Hôpital l'Hôtel Dieu, l'Hôtel Victoria, les restaurants principaux de la rue St-Jean. L'Auditorium, le vieux marché Montcalm et l'Hôtel du même nom où il arrêta ses chevaux. On se réunit tous dans le hall de l'Hôtel. Nous apprîmes du gérant Bernier que la saison s'annonçait à merveille et que nous jouerions à bureaux fermés la première semaine, car tout avait été vendu (...)

(...) Partout l'accueil était chaleureux, amical. Ce gens étaient pour la plupart de grands voyageurs qui avaient parcouru toute l'Europe et vu de nombreux spectacles. On voyageait beaucoup à cette époque d'après guerre. L'impôt sur le revenu était à peu près inexistant. L'État n'avait pas encore pris en main la comptabilité des particuliers. Les gens aisés ne se privaient pas et n'avaient pas à redouter des dénonciations aux inspecteurs de l'Impôt, quant à leur train de vie. Je fus surpris aussi par la richesse des bibliothèques particulières de nombre de "professionnels". Ils avaient les ouvrages les plus récents dans toutes les disciplines. Ils avaient même des éditions de luxe de

titres que l'on ne vendait, à Paris même, que sous le manteau. La plupart de ces gens étaient très cultivés. Ils n'avaient aucun complexe et étaient fort curieux des courants d'idées les plus avant-gardistes. Les Québécois de l'élite étaient de grands liseurs. Leur conversation était animée et sans préjugé aucun. La liberté d'esprit de tout ce monde me ravissait. Les fils et filles du premier ministre et de bien d'autres membres de son cabinet avaient les idées larges, bien souvent en désaccord avec celles de leurs paternels qui étaient de dénomination libérale; mais avaient l'esprit des plus conservateurs (...)

(...) Poitras me cita ce soir-là une quantité de noms dont je n'avais pas la moindre idée, mais qui allaient, au cours des années suivantes s'imposer à la radio et à la scène. À Québec, il m'avait amené avec lui au Théâtre Princesse où j'avais vu un spectacle de burlesque dont le premier comique était Bozo. J'avais été frappé par la teneur du spectacle. Tous ces acteurs jouaient au canevas des situations éprouvées depuis des siècles et transposées à la moderne, dans une langue patoisante pleine d'effets directs sur le populo bon enfant.

Voisin du Théâtre Princesse, il y avait le Théâtre Impérial, récemment construit et appartenant au même propriétaire Arthur Drapeau. Henri Dauvilliers y avait joué avec La Troupe Jeanne Demons. Je ne me souviens plus ce qu'il y avait à l'Impérial, à l'affiche, n'ayant pu assister à la représentation. Je ne me doutais pas alors que je ferais prochainement partie de la troupe Barry-Duquesne et que je jouerais dans ce théâtre. J'ignorais également, comme Poitras, lui-même, sans doute, quelle serait la courbe de sa carrière. J'avais vu jouer Henri au Chantecler, et, j'avais été frappé par son naturel, sa façon de "parler" son texte, alors que la plupart des comédiens de la troupe jouaient encore avec emphase et étaient gesticulatifs à l'excès. Poitras, lui, faisait plus moderne, plus comédien des boulevards. Il faut dire qu'il n'avait pas 25 ans et appartenait donc à une nouvelle génération qui s'adapterait très vite aux techniques en gestation. On parlait beaucoup des expériences faites aux États-Unis, au point de vue radiophonique. De nombreux postes étaient déjà en opération. La compagnie Marconi à Montréal avait déjà fait quelques tentatives dans ce sens et devait au cours de la même année mettre définitivement en opération le premier poste, CFCF, qui allait diffuser régulièrement des programmes en anglais et en français où le jeune indien Oscar Bastien, allait, avec son **Heure du crépuscule** être l'un des premiers à jouir d'une popularité considérable à titre "d'annonceur".

On parlait également beaucoup des expériences qui se faisaient au journal **la Presse** qui voulait se doter d'un poste également. Elle devait l'édifier sur le toit de son immeuble de la rue St-Jacques. Jean Garneau le fils du maire de Québec dont j'ai déjà parlé, était avocat, mais aussi capitaine de l'armée de réserve. Il m'avait amené à la Citadelle le soir de la première réception d'un

programme de TSF, comme on disait alors, originant des États-Unis. Autant que je me souviens, il s'agissait de l'Orchestre Symphonique de Boston. La réception fut excellente et les rares privilégiés qui assistaient à ce premier programme furent enthousiastes. On avait nettement l'impression qu'on entrait dans une ère nouvelle. La radio allait évidemment changer beaucoup de choses. Un nombre incalculable de bricoleurs étaient abonnés à des "magazines" des États-Unis qui se spécialisaient dans la technique de cette nouvelle discipline. De nombreux magasins ouvraient des rayons où l'on pouvait se procurer tout le matériel nécessaire pour bricoler soi-même un appareil. Il y en avait même de tout simple et de volume très réduit, aux cristaux de galène. Muni d'écouteurs l'on pouvait prendre, lorsque les conditions atmosphériques le permettaient, des postes américains. Mais, il y avait le plus souvent des parasites, qu'on disait: "friture" qui brouillaient l'écoute. Mais l'on était tellement passionné que quitte à se faire écorcher les oreilles, on attendait patiemment dans l'espoir, souvent vain, de capter une phrase musicale qui fut audible. Alors, on affichait un air réjoui et les mordus disaient: - Je l'ai eu. C'est bon ce soir. C'est clair. Ils n'étaient pas exigeants. Henri Dauvilliers ne resta qu'une semaine avec nous et regagna Montréal. Nous allons le retrouver, tout au cours des prochains volumes.

Je devais également rencontrer à Québec, un certain jour: Julien Daoust qui faisait à l'époque une tournée triomphale avec l'une de ses pièces, dont hélas, je ne me souviens plus du titre. Était-ce la **Conscience d'un prêtre**? Ou bien le **Chemin des larmes** qu'on appelait aussi le chemin des piastres, tant Julien Daoust avait fait de l'argent avec ce drame qu'il avait tiré d'un roman-feuilleton que la **Presse** avait publié et qui jouissait alors d'un engouement populaire extraordinaire. J'aimais beaucoup Julien Daoust. Il avait à cette époque 55 ans; mais en faisait à peine quarante. Il avait vraiment un très beau physique de théâtre. Grand, élancé, des yeux pers expressifs, des traits fins et réguliers. J'avais déjà rencontré, Julien Daoust et plusieurs fois à Montréal lors de mes débuts. À Québec où il était de passage pour une pause, dans son itinéraire, je le trouvai détendu, heureux de vivre. J'eus ce jour-là, avec lui, une longue conversation. Il m'avait autorisé à prendre des notes, et, rentré chez moi, j'avais écrit, un long article le concernant. J'ai perdu, comme l'on sait, ces précieux cahiers; mais après mes divers appels à la radio et dans **Photo-Journal**, une de ses filles: Madame Bella Daoust Bélanger a bien voulu me faire parvenir une documentation abondante sur son père et cela me remet en mémoire, à peu près tout ce que j'avais écrit au sujet de Julien Daoust. Je me souviens particulièrement de l'admiration qu'il portait à l'oeuvre de Victor Hugo qui, dans les années 1920 subissait, cependant, une éclipse. Les esprits qui se croyaient à la page le traitaient insolemment de: "vieille baderne", ce qui exaspérait Julien Daoust. Il me disait: - Tous ceux qui parlent de Hugo, à la légère, ne connaissent pas son oeuvre qui est immense. Il a abordé tous les genres. Tous. Il a innové dans à peu près tous les domaines. C'est le premier "reporter" de génie (...).

(...) Daoust rêvait aussi de monter des pièces canadiennes en priorité. C'est dans cette idée qu'il avait tant travaillé pour doter la ville d'un théâtre vraiment national. La saison 1900 débuta mal. Le public ne répondit pas à son appel. De plus le Service des Incendies exigea des transformations coûteuses que les finances de son administration étaient incapables d'assumer. Il dut passer ses responsabilités à un homme d'affaires: Georges Gauvreau, qui pourrait, lui, sauver la situation. Julien Daoust resta au National, après avoir passé la gouverne à Gauvreau qui lui suggéra d'aller à Paris engager des comédiens de classe. Il s'y refusa, car cela ne correspondait pas à ce qui avait motivé la fondation du Théâtre National même.

- Ne croyez pas que je sois xénophobe. Je n'ai rien contre les Français ou autres Européens. Mais rares sont ceux des nôtres qui peuvent se produire dans nos grands théâtres de la rue Ste-Catherine. Les acteurs canadiens-français sont pour la plupart relégués dans les théâtres de quartier. J'aurais voulu qu'ils soient chez eux au Théâtre National et qu'ils jouent le plus souvent des auteurs également canadiens. C'était là mon rêve, mon idéal. Je croyais être l'homme pour réaliser ce programme. J'avais attiré des foules considérables avec certaines de mes pièces et de mes revues notamment au Monument National, rue St-Laurent. Je croyais, et, j'avais convaincu mes associés Sincennes et Racette que le Théâtre National serait à l'instar de la Comédie Française de Paris, LA COMÉDIE CANADIENNE-FRANÇAISE DE MONTRÉAL. Fillion, Hamel, Palmiéri et Godeau n'étaient pas entièrement d'accord avec moi. J'étais leur aîné de quelques années, mais pas assez toutefois pour exercer sur eux l'influence qui aurait pu me les rallier entièrement. Ils jugeaient mon idée prématurée (...).

(...) Je fus surpris qu'on me propose de monter mes pièces n'en ayant parlé qu'à très peu de gens. Mais Jean Nel me proposait une tournée et était prêt, lui aussi, à monter n'importe quoi de moi. Germain chanteur et acteur qui avait, pour les mois d'été la direction du Chantecler m'offrait un engagement et aussi de monter un de mes drames. Tous ces gens là étaient venus à Québec durant notre séjour à l'Impérial, mais j'ignorais qu'ils fussent au courant de ce que j'écrivais. C'étaient Fred Barry et Armand Leclaire qui, sans que je le sache, me faisaient une réputation d'auteur prolifique destiné à de grands succès populaires. Seuls Barry, Duquesne et Armand Leclaire à qui j'avais lu ma production et qui étaient mes conseillers et mes censeurs savaient que j'écrivais des pièces pour être jouées au pays. Je n'en avais parlé à personne d'autre. Tout le monde savait que je pondais des articles et que j'avais écrit des pièces en France; mais personne, du moins, je le croyais, n'était au courant de ma ponte à Québec. Je tenais cela aussi secret que possible, car je n'étais pas fier du tout de ce que j'écrivais. Je devais faire des acrobaties pour satisfaire à la morale ambiante et cette contrainte m'exaspérait. Germaine Lippé, Juliette Reyna même Aurore Alys, l'amie d'Armand Leclaire ignoraient absolument, alors qu'on logeait presque tous chez la même hôtesse, Madame

Julien, rue Saint-Jean que j'aurais pu écrire. Où et quand? J'avais l'air toujours disponible, mais ce que l'on savait pas, c'est que je ne dormais à peu près pas. C'est donc pendant le sommeil des autres que je pondais. J'avais une énergie, une vitalité anormales. En tout cas, hors de proportion avec les gens normaux ce qui expliquera l'abondance de ce que j'allais écrire par la suite et qui m'apparaît aujourd'hui, inexplicable. Le temps, la durée semblent extensibles à certaines époques de vie suractive, dans les vingt-quatre heures d'un même jour. On se demande ensuite comment on a pu faire tant de choses en si peu de temps et l'on n'y comprend rien soi-même. Ce fut mon cas des années durant. Mais n'anticipons pas. J'allais donc en ce printemps 1923 mener une vie suractive, faire des quantités de choses et voir quantité de gens. Je n'avais absolument rien prévu de tout cela. Cela avait été programmé par Mariette à mon insu et je n'y étais pour rien. Je devais voir en ce 15 avril, jour de mon arrivée de Québec, une trentaine de personnes dans la même journée. Mariette, sans que je le lui demande, s'était offerte bénévolement comme secrétaire et hôtesse à la fois. Les gens se succédaient dans le petit appartement à une cadence étonnante. J'en avais par moment une douzaine en même temps. On se baladait à pied et l'on se visitait beaucoup, à l'improviste, à cette époque, dans notre milieu. Nous logions pour la plupart dans un même quadrilatère borné par les rues Amherst, St-Denis, De Montigny, Dorchester. Il y avait dans notre immeuble le fondateur de la Société Canadienne de Comédie: Marcel Noël et son copain Louis Morency qui partageaient la même garçonnière. Marcel Noël était belge d'origine, mais venu au pays tout jeune. Il avait fait la guerre ou tout au moins, les deux dernières années dans l'armée canadienne et en était revenu décoré, avec, aussi, le grade de capitaine. Morency, lui, chantait en amateur et avait un magasin rue Ste-Catherine-est où il exposait des tableaux et la maison était aussi réputée pour l'art pictural que pour ses cadres. Marcel Noël avait eu le Théâtre National, l'automne précédent où il avait donné les **Napoléonnettes**. Je crois bien qu'Antoinette Giroux et sa soeur Germaine que je ne connaissais pas encore en étaient avec Marthe Thiéry(...)

(...) On ne saurait inventer des histoires aussi saugrenues que celles vécues par certains artistes au temps des ANNÉES FOLLES. Nous allons rencontrer au cours des prochains volumes d'autres originaux imprévisibles pour eux-mêmes et surprenant par là, tout leur monde.

Cela ne devrait pas nous faire oublier que les comédiens de cette époque travaillaient d'arrache-pied, faisant des heures interminables, et, étant donné leur nombre toujours croissant, ils devaient, pour assurer leur subsistance d'abord, et être toujours en demande ensuite, sur ce marché encombré, aller jusqu'au bout de leurs possibilités de leur résistance à la fatigue et de leur talent. L'émulation jouait à plein. La rivalité était grande. La saison 1922-23 devait être la dernière, et, cela pour de longues années à venir où il y aurait

autant, et, en même temps, d'artistes français à Montréal. Nous n'assisterons au même phénomène qu'après une autre grande guerre, soit, 25 ans plus tard, en 1948, où ce seront alors les artistes de Music-Hall qui envahiront en nombre le Québec. Certes, il y aura encore de nombreuses troupes de passage. Il y aura aussi des éléments que les directeurs, cette fois canadiens iront recruter en Europe; mais après 1923, nous ne verrons plus de troupes sédentaires qui soient constituées uniquement d'Européens. Deux directeurs propriétaires des plus pittoresques vont mettre la main sur tous les théâtres disponibles.

D'abord Sylvio. Puis, Jos Cardinal qui émergent déjà rue Ste-Catherine. Je signale leur apparition dès 1923. Nous y reviendrons bientôt. J'ai cité dans un des chapitres précédents la vingtaine de théâtres en opération; mais il y avait bien davantage encore de spectacles qui se donnaient dans les salles paroissiales et autres salles publiques où un nombre considérable d'amateurs, et, ceux-là, tous canadiens-français jouaient constamment et certains très sérieusement. Il y avait parmi les amateurs des talents aussi et souvent plus importants que chez certains professionnels. Je le signale à l'intention du lecteur, car, on ne s'expliquerait guère sitôt que la radio demandera pour les nombreux romans fleuves un nombre considérable d'artistes de différents âges qu'on ait pu les trouver du jour au lendemain. C'est que dès 1923 et bien avant, ces fameux amateurs qui allaient être du jour au lendemain des comédiens sensationnels, avaient fait un très long apprentissage dans la multitude de cercles dits: amateurs. Et, cela, n'était pas circonscrit à la région de Montréal. Il y avait à Québec, à Hull, à Trois-Rivières, en Beauce, à Chicoutimi, à Rimouski, bref, partout dans la province, une véritable pépinière de gens extrêmement doués que le public allait découvrir comme s'ils avaient poussé par génération spontanée. Les plus surpris de tous furent les comédiens professionnels eux-mêmes. Car beaucoup d'entre eux ignoraient qu'ils avaient des concurrents terriblement efficaces, disséminés un peu partout dans ce vaste pays. Chose plus curieuse encore, c'est que ces fameux amateurs comptaient dans leurs rangs une large représentation d'intellectuels. Non seulement, ils allaient s'affirmer comme comédiens aguerris; mais ils apporteraient à la corporation un élément qui la revaloriserait aux yeux de tous. Car, on ne doit pas se le cacher, il y avait parmi les acteurs professionnels canadiens des gens de bien grands talents naturels, mais par ailleurs quasiment analphabètes. Or, ces gens qui dès 1923 se produisaient dans les cercles d'amateurs avaient pour la plupart fait des études secondaires et beaucoup d'entre eux étaient soit: médecins, dentistes, pharmaciens, optométristes, oculistes, avocats, ingénieurs, architectes, notaires, économistes, comptables agréés, gérants de banque... bref, un éventail complet de ce que l'on appelle chez nous les "professionnels". Et ces gens-là, dès 1923, je me répète à dessein, jouaient déjà et depuis fort longtemps la comédie, le drame, l'opérette voire l'opéra. Il y avait aussi parmi eux de brillants musiciens. Certains n'auront fait que passer aux théâtres amateurs et

à la radio pour briller dans d'autres activités. Certains seront des personnages politiques de tout premier plan dans le pays. D'autres dirigeront de vastes entreprises. On sera très surpris d'apprendre quand je dirai leur nom, qu'ils furent à une certaine époque de leur vie, des acteurs. Nous avions dès 1923, un monde artistique parallèle avec toute une élite, alors que la plupart des comédiens professionnels ignoraient jusqu'à son existence. Les pépinières importantes étaient le Collège Ste-Marie et le Collège St-Laurent. Le Collège Ste-Marie avait dès 1920 produit: Henri Letondal qui y avait joué *l'Aiglon*. Oui, Henri Letondal fut le roi de Rome, alors qu'il avait seize ans à peine. Paul Guèvremont qui était du même âge qu'Henri était déjà friand de théâtre, ainsi que Louis-Philippe Hébert. Leurs aînés d'une dizaine d'années pour le moins sur les bancs d'un autre collège à St-Laurent tels: Claude-Henri Grignon et Louis Francoeur se chamaillaient déjà. Hector Charland... mais je renonce à vous les présenter, comme cela, à la va vite. On fera une rétrospective de ce qu'ils furent, quand ils seront les grandes vedettes qu'ils portaient déjà en eux et qui allaient s'imposer bientôt. Ovila Légaré, André Celmar, Claude Sutton, Carmel, Lorenzo Bariteau, Mercure, Louis Lapointe, André Montpetit, tous beaucoup plus jeunes, surtout ces deux derniers... Non, là, j'anticipe tant je voudrais qu'ils soient tous ensemble dès maintenant, alors qu'à quelques années près, ils étaient déjà là, tous ensemble, bien contemporains dont un tout petit jeune homme qui allait être très grand: Gratien Gélinas. Mais voyez-vous, chers lecteurs, tout ce que nous aurons à dire sur tant et tant de gens de si grand talent. Paul L'Anglais est, je le crois, aux Hautes Études Commerciales. Un Robert Choquette (...) écrit déjà des poèmes.

Une époque va naître qui sera d'une richesse inouïe. Un Roger Baulu est déjà là, bien jeune lui aussi. Yves Bourassa aussi, alors que celui qui sera son beau-père, Georges Landreau enseigne la géométrie descriptive à l'École Polytechnique, tout en se préparant à assumer la relève de son beau-père Eugène Lasalle car il enseigne déjà la diction au Conservatoire. Camilien Houde un ancien élève de la maison commence à faire beaucoup parler de lui. Ils ont des controverses époustouflantes avec Fred Barry deux copains de jeunesse. C'est à qui aura le plus d'esprit d'à-propos. Quand ils sont ensemble c'est un véritable feu d'artifice. J'ai parlé de Georges Landreau et d'Yves Bourassa... car... mais je ne sais pas si elle est née? La première fille de Georges Landreau s'appellera plus tard Nicole Germain. Albert Duquesne ignore tout à fait au moment où j'en suis qu'il épousera un jour Marthe Thiéry qui se révèle de plus en plus une comédienne exceptionnelle. Je voulais vous parler de tout cela dans ce premier volume. J'y renonce. Que voulez-vous? Il y a la famille Giroux. Lactence, le père qui à lui seul mériterait tout un volume, tant il était foudroyant de verve. Et toute la famille donc: Albert photographe comme le papa, mais beaucoup plus calme. Marie, Louise, Billy, Antoinette qui va remporter un succès éminent dans sa matinée de gala et nous fera honneur en France. Germaine d'une beauté saisissante à ses quinze

ans!!! Ah! chers lecteurs, je vous en promets de la vie, du mouvement, dans les prochains volumes. Il va sans dire que chaque génération qui poussera derrière tous ces êtres pourtant pleins de talent, d'ardeur à vivre et faisant leur métier ~~en mieux~~ et en plein enthousiasme, chaque génération nouvelle éteindra tout cela en disant qu'il ne s'est jamais rien fait avant elle. Mais cela est faux. Il s'est fait des choses et de grandes choses. Les grand-pères d'aujourd'hui avaient eu des spectacles du tonnerre. Vous ne marchez pas tous les jours sur les pieds dans le hall de Radio-Canada ou du Canal 10, comme ceux d'un Paderewsky, Rachmaninoff, Kreisler, Thibault, Cortot, Pablo Cazals, Galli Curci, La Pavlova, Caruso, Sarah Bernhardt, Cécile Sorel, De Féraudy, Albert Lambert, Georges Arliss et des Barrymore. On ne pond pas à Montréal tous les jours un Shakespeare dont on attend la succession depuis déjà quelques siècles et elle est encore ouverte. Vous verrez qu'entre 1923 et 1930, nous aurons ici des gens sensationnels et cela dans tous les domaines. Chaque fois qu'un talent vraiment valable se produit, il exerce la même fascination chez les jeunes que sur leurs aînés, car il nous bouleverse tous. Les jeunes sont plus aptes à l'accepter d'emblée ne serait-ce que pour se dégager de l'influence de leurs aînés; mais s'il y a valeur réelle, les vieux également s'inclinent. Je comprends les jeunes de toutes les générations. Ils m'ont malmené en leur temps et je ne leur en veux pas le moins du monde. Un Jacques Hébert au Quartier Latin, un Jean-Louis Roux, un Pierre Elliot Trudeau en leur vive jeunesse avaient pour leurs aînés des moeurs de cannibales. Un Pacifique Plante n'avait absolument rien de pacifique. Alban Flamand était beaucoup plus gentil, il n'a eu pour les autres la dent féroce que plus tard. J'avais connu déjà des pamphlétaires autrement virulents à Paris. Un Léon Bloy, un Léon Daudet, un Maurras ne faisaient guère quartier non plus à leurs aînés. Notre Lion du Nord Claude-Henri Grignon se faisait déjà les griffes et émule de Léon Bloy allait, lui aussi, terrasser à sa manière, dans ses fameux pamphlets, une foule de gens. Nous allons voir apparaître bientôt dans le monde des lettres une quantité de personnages exceptionnels. Roger Maillet à lui tout seul mériterait un volume. Ce personnage, si quelqu'un voulait en faire la biographie...? mais non! personne avant des années ne s'y risquera, pourtant Fernand Denis ou Lucien Thériault devraient bien s'y risquer quelque jour. Car, Roger Maillet, c'est quelque chose d'inimaginable. On ne peut pas inventer la vie d'un Roger Maillet. Asselin, Fournier, Francoeur, Harvey, Oh! j'en parlerai et abondamment... je ne dirai pas tout bien sûr... c'est un peu trop près de nous. Mais mon Dieu quel piment, ils mettaient dans notre vie de tous les jours ces grands gars-là. Un Claude-Henri Grignon, alors qu'il rédigeait à lui seul le **Clairon**; mais non... c'est encore trop tôt pour lui aussi. Des natures aussi riches doivent faire de longs stages, tout comme les vieux vins, avant qu'ils expriment tout l'arôme de leur cru. Ne croyez surtout pas vous les jeunes que les aînés dont je vous parle, en passant et sur lesquels je reviendrai, ne savaient pas autant que Mao Tsétoung se livrer à leur auto-critique. Une intelligence aussi vive que le professeur Roméo Boucher (un vieux et cher

copain) n'était pas très considérée par ses pairs, car il ne prenait pas "toute" la médecine au sérieux. Mais c'est précisément en cela que je le prenais, moi, pour un médecin sérieux. On trouve encore aujourd'hui en médecine comme en toute autre science en devenir des gens qui se prennent très au sérieux. Roméo Boucher ne tombait pas dans ce travers. Il avait une vision aiguë de la somme totale de son ignorance. Il m'était infiniment sympathique par là. Et Panneton donc! Oculiste. Homme de Lettres. **Trente arpents.** Une culture universelle. Non! Il n'y avait pas que des ignares en 1923. Loin de là. Je ne regrettais pas Montmartre ni le Quartier Latin. Les esprits originaux foisonnaient. Les controverses étaient vives, car chacun dans les discussions les plus âpres n'était en définitive qu'à la recherche de soi-même. Et cela était et demeurera toujours merveilleusement intéressant. Vous allez voir défiler au cours des prochains volumes une foule de gens qui vont chacun, dans leur discipline, nous apporter, un peu, et à leur manière, l'esprit du siècle.