

Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières

Jean-Marc Larrue

Number 23, Spring 1998

Québec, 1930-1950 : aspects d'une sortie de crise

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041344ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041344ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

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

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Larrue, J.-M. (1998). Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières. *L'Annuaire théâtral*, (23), 19–37. <https://doi.org/10.7202/041344ar>

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

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Jean-Marc Larrue
Collège de Valleyfield

Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières¹

Le premier quart du xx^e siècle aura été l'ère des grandes premières au Québec comme ailleurs, au Québec plus qu'ailleurs. Car si la scène québécoise d'alors n'est pas restée étrangère et insensible aux innovations techniques, à la révolution de la mise en scène, au renouveau du répertoire ou à la redéfinition du jeu théâtral qui caractérisent la modernité, elle a aussi été marquée à l'échelle locale par le développement fulgurant du théâtre professionnel francophone. De l'ouverture du modeste Théâtre des Variétés en 1898 à celle du Stella (futur Théâtre du Rideau Vert) en 1930, il ne se passe pas une saison sans qu'apparaisse une troupe ou qu'ouvre une scène francophone. Certaines années, le public canadien-français de Montréal peut compter jusqu'à huit scènes régulières, tous genres confondus, pour se divertir. À celles-ci s'ajoutent une multitude de scènes éphémères et de spectacles de circonstance. Parallèlement à cela, il y a les vastes et prestigieuses scènes anglaises, les productions amateurs et le théâtre yiddish. Bref, il s'agit là de ce que

1. Cet article découle de recherches portant sur l'avènement et l'évolution de l'institution théâtrale au Québec, menées dans le cadre des travaux du Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique (GRAFICS), et financées par le Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec et le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada. Cette recherche a débuté en 1994.

l'on peut appeler les années folles du théâtre au Québec, des années folles décalées par rapport à celles que décrivent les livres d'histoire, puisqu'elles s'étendent de la fin du ^{xx}e siècle à la Crise de 1929.

Cette période d'effervescence présente le spectacle paradoxal de la consolidation dans la précarité, de la pérennité dans l'éphémère. En dépit des fermetures de salles, des dissolutions et remaniements de troupes, des faillites, le théâtre vit au Québec en se multipliant et en se diversifiant. Et ce théâtre s'alimente largement aux sources mêmes de la révolution théâtrale majeure du début du siècle en Europe dont les percées ont des répercussions indéniables sur les scènes locales, qu'elles soient françaises, anglaises ou yiddish (voir Larrue, 1993 : 183 et suiv. ; 194 et suiv. ; 225 et suiv.).

Dans son ensemble, le théâtre qu'on peut voir au Québec jusqu'à la Crise est un théâtre de son temps. Les troupes de tournée américaines, qui se succèdent hebdomadairement dans les grandes salles montréalaises et qui passent régulièrement à Québec, offrent au public local des spectacles inégaux sans doute, mais bien rodés et tout à fait récents. Ces spectacles, issus ou inspirés des principaux théâtres de Broadway, sont souvent des adaptations américaines des plus grands succès parisiens et londoniens. Et comme Paris et Londres sont les capitales incontestées du théâtre occidental à cette époque, le Québec bénéficie du coup d'une fenêtre privilégiée sur ce qui se fait dans les centres les plus dynamiques qui soient. C'est à tort qu'on objecterait, et on l'a beaucoup fait, que la médiation new-yorkaise a réduit le théâtre européen – le théâtre qui se joue à Paris et à Londres est aussi allemand, italien, russe, suédois – à une vulgaire activité commerciale d'où aurait disparu tout souci artistique. La réalité est plus complexe et plus nuancée. Si le théâtre américain est une industrie, au demeurant fort lucrative, il ne cesse de varier ses produits et d'étendre son marché. Il est toujours en quête de nouveaux spectacles et à l'affût de nouveaux publics. S'il ne favorise pas les expériences risquées, il ne dédaigne pas l'avant-garde une fois que celle-ci a gagné en notoriété.

Le lien du public québécois avec le mouvement théâtral moderne – puisque c'est bien de cela qu'il s'agit ici – ne dépend pas du seul canal new-yorkais. Chaque année depuis 1896, des artistes francophones européens séjournent au Québec et parfois s'y établissent. Lorsque survient la Crise, le public québécois a eu l'occasion de voir sur ses scènes des représentants – parfois les vedettes et les troupes entières – de la plupart des théâtres parisiens réputés, les théâtres de boulevard, bien sûr, mais aussi les institutions prestigieuses comme la Comédie-

Française et l'Odéon. Il a également accueilli des artistes du Vieux-Colombier, du Théâtre de l'Œuvre, du Théâtre d'Art, de l'Atelier. Les scènes anglaises locales présentent régulièrement des artistes venant des horizons théâtraux les plus variés, des États-Unis, d'Angleterre et d'Irlande. Quant au public yiddish, il a droit à tout l'éventail du théâtre juif, des spectacles traditionnels à grand déploiement aux expériences de troupes d'avant-garde comme la Vilna². Toutefois, la diversité et le dynamisme ne sont pas des garanties de qualité ni de succès. Les productions américaines ou anglaises de passage sont bien rodées, bien équipées, mais elles sont inégales. Leurs grandes vedettes ne sont pas toujours à la hauteur de leur réputation. Que leur importe ! Un échec relatif à Montréal ou à Québec ne saurait altérer leur réputation. Quant aux artistes français de renom en tournée, ils offrent généralement des productions tronquées, sans la scénographie d'origine, et s'entourent d'interprètes de seconde zone – parfois rencontrés sur des ponts de transatlantiques ou recrutés à New York à la dernière minute³.

Les troupes locales, c'est-à-dire animées par des artistes canadiens-français ou européens établis au Québec, ne sont pas irréprochables non plus. Certes, leur vitalité, leur générosité, leur audace étonnent, et elles ne manquent ni d'ambition ni de savoir-faire. Mais elles sont contraintes à un rythme de production qui les place continuellement dans une situation intenable. Dès les années 1880, les troupes américaines de passage à Montréal avaient adopté la formule de la présentation hebdomadaire – une troupe différente arrivant avec un spectacle inédit tous les lundis –, et, concurrence oblige, les premières troupes locales crurent justifié le changement d'affiche toutes les semaines. Déjà à l'époque du Théâtre des Variétés, la règle était bien établie. Personne ne la remit jamais en cause⁴ ! Le résultat est que, pendant des décennies, les troupes locales se sont astreintes à changer de spectacle tous les lundis, et répétaient la pièce à venir

2. Originaire de Vilnius, en Lithuanie, qui joue au Théâtre Saint-Denis de Montréal en juin 1924.

3. Habituellement, les vedettes en visite recrutent la plupart de leurs partenaires à New York même, pour des questions de coût et de commodité. Il y a alors une petite colonie d'artistes français à New York dont profitent les vedettes de passage. Celles-ci font appel aux services d'imprésarios américains pour constituer leur troupe et organiser leurs tournées. Déjà en 1880, les choses fonctionnent ainsi lorsque Sarah Bernhardt entreprend sa première tournée nord-américaine.

4. Et, pourtant, le marché de 1880 et celui de 1929 sont très différents. Aucune étude de l'époque, aucun commentaire d'artiste, de directeur de salle ou de troupe n'évoque la nécessité économique de ce rythme insoutenable. On comprend d'autant moins cette pratique qu'il n'est pas rare qu'une pièce soit reprise deux ou trois fois dans la même saison par la même troupe sur la même scène.

tandis qu'elles jouaient la pièce en cours – à raison de 8 ou 10 représentations par semaine. Comment, dans ce contexte, espérer autre chose que des productions bâclées, exemptes de ce souci d'unité pourtant si cher à la modernité ? Non seulement ce sauve-qui-peut hebdomadaire empêchait tout recul critique, mais il tuait dans l'œuf la moindre velléité de réflexion créatrice. C'était pour l'essentiel l'ère du *star system* ! Les artistes s'en sortaient comme ils pouvaient, en comptant sur la chance, sur l'aide indispensable du souffleur et sur la compréhension du public. Et cette frénésie de la production n'affectait pas que les interprètes. Elle rendait impossible l'éclosion de la scénographie – donc du métier de scénographe – et forçait les quelques dramaturges locaux professionnels, ceux qui vivaient de leurs cachets, à produire à la chaîne et sous des titres différents les variantes d'une seule pièce, puisant allégrement chez d'autres, ici quelques répliques, là un personnage, ailleurs une partition (pour les revues). Jean Béraud évoque sans le nommer cet auteur (qui pourrait bien être Paul Gury, Henri Letondal ou Armand Robi) qui proclame avoir écrit 22 pièces en moins de quatre ans à raison de quatre jours de travail par pièce⁵.

Bien sûr, il y eut des exceptions : celles, heureuses et dues au hasard, que provoque parfois la distribution par emplois quand une troupe est équilibrée et homogène et quand ses principaux artistes maîtrisent déjà telle ou telle pièce reconnue du répertoire ; celles, moins rares, qui relèvent d'initiatives originales ou qui proviennent d'amateurs chevronnés. Mais dans ces deux derniers cas les règles de production sont radicalement différentes. Et c'est précisément quand les contraintes d'échéance hebdomadaire et de distribution par emplois sont abandonnées que sont créés les spectacles les plus mémorables – quoique pas nécessairement les plus réussis – de la période. On pourrait, dans cette veine, classer toutes les tentatives symbolistes de troupes comme le Théâtre Intime ou les Compagnons de la Petite Scène qui se risquent à appliquer quelques-uns des principes de Jacques Copeau, en jouant sur des scènes stylisées presque vides, des drames sans drame⁶ ! S'il est vrai que ces calques, souvent maladroits,

5. Un peu plus, avoue-t-il, pour les opérettes, « de façon à écrire quelque chose de plus solide et de moins *cliché* » (cité dans Béraud, 1958 : 198).

6. C'est sur la scène du New Empire, à Montréal, que des artistes locaux, regroupés par Henri Letondal et Antoinette Giroux sous le nom de Petit Théâtre, tentent une première expérience « moderne » en créant, dans des décors minimalistes, une pièce sans intrigue de Charles Vildrac intitulée *Le paquebot Tenacity*. Ce spectacle surprenant, qui a lieu le 31 mars 1922, incite une autre troupe, les Compagnons de la Petite Scène, que dirigent Alfred Vallerand et Georges L. Fortin, à présenter en mars 1923 les deux premiers actes de *Mort à cheval* d'Henri Ghéon dans la grande salle du

n'instaurent aucune tradition et n'ont aucun effet sensible sur la pratique dominante, ils ont au moins le mérite de briser les moules et de soulever des débats passionnés et passionnants⁷ sur le rôle de l'art théâtral, sur sa nature et sur le concept d'avant-garde.

Les innovations de Julien Daoust, plus personnelles, ont un tout autre retentissement parce qu'elles sont du domaine professionnel. Dès 1902, Daoust opte pour le principe de la production unique, en recrutant une troupe de professionnels pour un spectacle précis et se donnant des mois pour le mener à terme. La *Passion* de Germain Beaulieu, qu'il crée sur la vaste scène du Monument-National le 10 mars 1902, tranche sur les spectacles francophones ambiants par l'ampleur de la distribution et de la scénographie et par la minutie de Daoust qui n'est cependant pas sans faille. On sent l'autorité et la vision d'un créateur dans cette production imposante, mais la direction d'acteurs est lâche au point qu'il n'existe ni équilibre ni harmonie dans l'interprétation laissée à la bonne volonté de chacun. On hésite donc à parler de mise en scène au sens moderne du terme. Cette réserve mise à part, on doit souligner le caractère hautement innovateur de l'entreprise. La formule a du bon – on sait que cette *Passion* a attiré les foules –, et Daoust la reprend annuellement⁸ sans toutefois resserrer l'encadrement de ses comédiens. Il y a lieu de se demander, vu ce succès populaire et critique, pourquoi Daoust n'a pas fait école. Peut-être est-ce dû au fait que le risque inhérent à de tels projets était trop grand pour des compagnies composées en grande majorité d'artistes étrangers engagés pour une saison entière et en fonction d'emplois clairement précisés par contrat.

Daoust ne s'est pas contenté d'appliquer sa formule au seul mélodrame populaire. Il l'a aussi utilisée dans *La belle Montréalaise*, une des premières revues québécoises à succès, et dans cette bien intrigante *Fin du monde*, due

Monument-National. Le décor est constitué de rideaux monochromes, et les comédiens portent tous des blouses blanches identiques. L'avant-garde, puisque c'est bien de ce mouvement que se réclament ces groupements, suscite la formation d'autres troupes, plus éphémères cependant, tel ce Théâtre Intime, actif à l'automne de 1923, qu'animent Honoré Vaillancourt, Henri Letondal – omniprésent –, Élisabeth Gareau et Camille Bernard.

7. Lire à ce propos l'échange de correspondance entre Vallerand des Compagnons de la Petite Scène et Letondal, auteur, comédien et critique à *La Patrie* (Letondal, 1924 : 18).

8. Ainsi, la scène du Monument-National accueille *Le triomphe de la Croix* (en mars 1903) et *Pour le Christ* (en avril 1904), selon le même mode de production.

également à Beaulieu, par laquelle il réalise une première tentative d'intégration du cinéma au théâtre. Présenté à Montréal en mai 1907, cet étonnant spectacle se déploie dans un décor fait d'écrans sur lesquels sont projetées des scènes apocalyptiques qu'accompagnent des jets de fumée et des effets de lumière. Là encore, Daoust travaille en toute liberté. Il crée une troupe sur mesure pour ce spectacle et en retarde la présentation jusqu'à ce qu'il soit prêt. Pas d'échéance hebdomadaire, pas d'emplois imposés !

Les années 1930 n'ont donc rien inventé ! Qu'il s'agisse de dramaturgie, de mode de production, de jeu théâtral ou d'esthétique, elles n'ont que perpétué des pratiques nées au cours des trente années précédentes, en les consolidant, en les enrichissant à l'occasion. Qu'on en juge ! Depuis *Le chemin des larmes* de Daoust, le mélodrame populaire n'a pas cessé de se développer. Gury a créé des pièces déchirantes à partir des sujets les plus scabreux de l'heure : la drogue, la prostitution, les maladies vénériennes. Son succès, qui est considérable⁹, incite d'autres auteurs à suivre la même voie. Puisant dans un fait divers pathétique, Léon Petitjean et Henri Rollin donnent au théâtre local son plus grand succès de tous les temps. Nous sommes en 1922 ! Il s'agit, bien sûr, d'*Aurore l'enfant martyre*, pièce dont l'influence et la carrière se maintiennent au cours des vingt années subséquentes. De toute évidence, le mélodrame populaire se porte très bien en 1930. Le burlesque, qu'on avait d'abord cru réservé à des petites salles sans prétention (sur le boulevard Saint-Laurent à Montréal, par exemple), a désormais pignon sur rue. Il séjourne épisodiquement dans les plus grandes salles – anglaises et françaises – de Montréal et de Québec et fait un malheur ailleurs dans la province. Pourtant, sous cette vitalité apparente sourd une profonde crise, car le théâtre se développe mais ne se renouvelle pas.

En 1930, en pleine crise économique, quelques artistes aimés du public, Fred Barry, Albert Duquesne, Marthe Thiéry, Antoine Godeau et Antoinette Giroux (bientôt suivis d'Henri Letondal) ont une initiative qui leur vaut d'emblée la sympathie et la bienveillance des critiques. Ils annoncent avec tout l'éclat requis leur intention de réformer la scène montréalaise et, pour ce faire, s'installent au Chanteclerc qu'ils rebaptisent Théâtre Stella. Ils sont imités par un autre groupe, principalement formé par des artistes français de passage, qui prennent

9. Gury domine sans partage les scènes locales entre 1917 et 1925 avec des pièces comme *Les dopés*, *L'esclave blanche*, *Mortel baiser*, *Drogue*, *alcool et jazz*.

possession de la scène du fameux Théâtre Gayety (actuel Théâtre du Nouveau Monde) dont le nouveau nom, Théâtre des Arts, dit assez les ambitions. Cette dernière troupe s'arroge tout naturellement le titre de Comédie française de Montréal. Or ces tentatives de réformes ne sont ni nouvelles, ni durables, ni crédibles. Elles ne sont sans doute même pas sincères ! Comment des artistes expérimentés pourraient-ils croire en un changement radical de leur pratique quand ils ne cherchent pas à modifier le mode de production dans lequel ils l'exercent ? Il s'agit là d'une opération de *marketing* dont le public n'est pas dupe.

Le théâtre n'a pas voulu ou n'a pas su se renouveler et il n'a pas su non plus se redéfinir – se « repositionner », diraient les économistes – dans un marché où la concurrence est pourtant terriblement vive. Le cinéma qui, vingt ans plus tôt, tenait du divertissement artisanal, loge maintenant dans des « palaces » et bientôt dans des « super palaces » qui poussent dans toutes les villes ou tous les quartiers et qui rivalisent de confort, de gigantisme et de luxe clinquant. Face à cet adversaire triomphant, le théâtre fait bien piètre figure. À son tour, il évoque l'artisanat, pour ne pas dire le misérabilisme, et ce ne sont pas les déclarations d'un Barry ou d'une vedette parisienne de passage qui infléchiraient le cours des choses. La crise du théâtre, accentuée par la crise économique, n'est d'ailleurs pas un phénomène exclusivement québécois. C'est un problème que vivent tous les théâtres d'Occident ou peu s'en faut.

Au Québec la crise est dévastatrice parce que l'institution théâtrale est autonome. Certes, il y a longtemps que le Québec produit des spectacles en grand nombre – ce qui est remarquable et exceptionnel, et on ne le souligne jamais assez, pour une population d'à peine trois millions de personnes. Mais quand on sait que l'apparition du théâtre professionnel local au Québec, dont le symbole reste l'inauguration du Monument-National de Montréal en 1893, découlait de la volonté des francophones d'affirmer et de préserver leur identité culturelle, on comprend mieux ce que représente la désertion des salles de théâtre au profit des salles de cinéma. Qu'offre-t-on dans ces salles ? Une succession, à un rythme effréné, de films étrangers, majoritairement américains ! S'il est vrai qu'un public doit, d'une façon ou d'une autre, trouver dans son théâtre et voir sur ses scènes un écho de ce qu'il est, que dire du cinéma projeté au Québec qui provient exclusivement de l'étranger ? Si le Québec produit son théâtre, il ne produit pratiquement pas de cinéma.

En 1914, Montréal comptait huit troupes francophones relativement stables. Au début des années 1930, à part le Stella, qui fait à peine ses frais – pour un

temps –, et la Société canadienne d'opérette d'Honoré Vaillancourt¹⁰, qui offre une trentaine de spectacles annuellement, rares sont les troupes qui survivent plus d'une saison. La situation du théâtre anglophone est pire encore. La dépendance des Canadiens anglais par rapport au théâtre américain est quasi absolue, de sorte que lorsque les magnats new-yorkais décident de limiter les tournées durant et après la crise économique, le public anglophone de Montréal est tout simplement privé de théâtre.

Le mal dont souffre le théâtre n'a donc rien de conjoncturel, sinon il aurait pu, comme le cinéma, profiter de la reprise économique. Alors que le cinéma innove avec l'avènement du parlant, le théâtre s'embourbe dans ses habitudes. La vieille bête ne meurt pas, elle s'obstine dans ses façons obsolètes – dont l'échéance hebdomadaire – et se complaît dans un répertoire qui ne séduit plus personne. En 1935, le Stella ferme ses portes.

Cependant, la fermeture du Stella ne marque pas la fin – même temporaire – du théâtre professionnel au Québec. Quoique plus rares qu'auparavant, les tournées d'artistes français continuent grâce aux initiatives d'imprésarios comme Albert Gauvin ou Jos Cardinal, et les grands théâtres anglais du Québec accueillent encore, à l'occasion, des vedettes américaines et européennes. Même les artistes locaux poursuivent leurs activités : quand ils ne sont pas en tournée, ceux du burlesque et du mélodrame vont de scène en scène, au gré des changements de vocation des établissements ; quant aux interprètes du théâtre de répertoire, ils réapparaissent ici et là dans des troupes éphémères, pour quelques semaines, partageant leur temps entre la scène et la radio. Bref, la fermeture du Stella n'a rien d'une catastrophe, mais elle revêt une grande valeur symbolique. Elle correspond à la fin d'un cycle et au commencement d'un nouveau duquel résultent de profonds changements.

On peut en relever trois principaux dont, en premier lieu, la séparation des publics et l'éclatement des genres. Palpable dès le début des années 1920, cette scission est vite consommée. Le public bourgeois, urbain et lettré délaisse complètement, jusqu'à les ignorer, le mélodrame, la revue populaire et le burlesque. La critique, animée justement par des bourgeois lettrés et urbains, fait de même.

10. Durant les huit années qu'elle occupe la grande salle du Monument-National, la Société canadienne d'opérette, fondée en 1921, a présenté 270 spectacles, principalement des opérettes et des opéras comiques français. Cette activité formidable et l'effervescence qu'elle provoque dans le milieu sont soudainement freinées par le décès de Vaillancourt, son fondateur, le 25 janvier 1933.

En conséquence, on ne trouve aucun écho dans la presse de l'époque des activités du Théâtre National ou du Théâtre Canadien – pour prendre des exemples montréalais –, sinon quelques petites annonces publicitaires éparses et irrégulières. Il devient difficile dès lors de suivre le parcours des Olivier Guimond, Arthur Petrie et Rose Ouellette. Pourtant, on sait que le burlesque et le mélodrame ont longtemps continué à attirer les foules. On sait aussi que ces genres ont développé des modes de production et de fonctionnement originaux, faisant une place de choix à l'improvisation et aux *lazzi*, empruntant largement à des œuvres antérieures. Le théâtre burlesque dispose même d'un riche fonds de canevas, de situations et de personnages – voire de *sketches* entiers – constitué au fil des décennies par des artistes de variétés d'Europe et des États-Unis¹¹. Ces deux genres développent aussi leurs propres valeurs fondées sur ce que l'on pourrait qualifier, à l'instar de Pierre Bourdieu et Jacques Dubois, de « théâtre de masse »¹².

En second lieu, on remarque, et c'est là un autre changement structurel important, que ces genres populaires sortent de plus en plus des grands centres urbains de la province. Grâce à Jean Grimaldi et à Henry Deyglun entre autres, le théâtre de tournée, qui est essentiellement celui du burlesque, de la revue, du mélodrame et des variétés, fait son entrée au Saguenay et au Lac-Saint-Jean, dans le Bas-du-Fleuve, en Abitibi, dans les Laurentides.

En troisième lieu, rappelons que les artistes de la scène qui jouissent de quelque notoriété, ceux du Stella en particulier, se retrouvent en très grand nombre à la radio où ne tardent pas à se développer – dès 1935 – des radioséries et des radoromans au retentissement phénoménal. C'est une invasion massive. On peut se demander s'il faut s'en réjouir ou si le théâtre n'y a pas beaucoup perdu. Qu'auraient fait ces artistes sans la radio ? N'auraient-ils pas défendu la scène autrement ? Auraient-ils trouvé le moyen d'y survivre ? Une chose est sûre, la radio n'a pas radicalement modifié leur méthode de travail. D'autre part, c'est aussi, généralement, le lieu de l'éphémère, du vite fait, du vite consommé. Deyglun, qui avec Letondal est le dramaturge local le plus joué des années 1930, consacrait trois heures par jour à la rédaction de l'épisode quotidien de son

11. Le Théâtre des Variétés de Montréal possède ainsi un imposant fonds légué par Jean Grimaldi et enrichi par les Guimond père et fils, Arthur et Juliette Petrie et Gilles Latulippe.

12. C'est-à-dire des théâtres qui auraient une grande parenté avec « l'immense continent des *littératures de masse*, produites pour toutes les couches sociales n'appartenant pas à la fraction cultivée de la bourgeoisie et prolongeant à leur manière la tradition des *littératures populaires* » (Dubois, 1978 : 131).

radioroman¹³ ! Et on sait que les interprètes n'avaient guère le loisir de répéter avant le début de l'émission, diffusée en direct !

Somme toute, en ce qui concerne l'« autre » théâtre, appelons-le « théâtre de répertoire » – ou *legitimate theatre* dans la tradition nord-américaine –, toute relance doit passer par la transformation des conditions de production et de présentation. Le répertoire a évolué – il n'a rien de dépassé –, et la qualité des artistes du Québec n'est pas véritablement en cause. Mais ce théâtre n'a pas encore de metteur en scène, et ses productions manquent de fini, d'unité, de vision artistique ! C'est cela que déplorent la critique et, à travers elle, une partie non négligeable et très influente des amateurs de théâtre de répertoire. Le théâtre professionnel conventionnel ne pouvant combler les attentes de ces amateurs, généralement plus jeunes et plus avertis que ceux des années antérieures, c'est d'ailleurs que devra venir le vent de changement. Et c'est au cours des années 1930 que ce vent se lèvera.



On ne sera pas surpris d'apprendre que le mouvement réformateur prend naissance dans les cercles amateurs anglophones. Le public canadien-anglais lettré se sent, avec raison, ignoré des grands producteurs de Broadway. Exaspéré par leurs attermoissements, il décide de prendre son destin théâtral en main et de se donner des spectacles qu'il juge dignes de ce qu'il est, c'est-à-dire de qualité. Le 23 novembre 1929, un groupe d'amateurs se réunit au Victoria Hall, à Westmount, et fonde un organisme d'un nouveau genre au Québec, le Montreal Repertory Theatre¹⁴. Le MRT est conçu sur le modèle des Little Theatres ou théâtres d'art qui, en Europe et aux États-Unis, perpétuent la tradition de recherche et de qualité instaurée par André Antoine et son Théâtre libre dès 1888, par le Théâtre d'art de Moscou, par l'Abbey Theatre de Dublin ou, plus près de Montréal, par les Provincetown Players, quatre compagnies bien connues des amateurs anglophones qui président à la fondation de l'organisme. Martha Allan, artiste montréalaise bilingue et riche héritière de la famille Allan, en est la principale

13. L'information provient de Mimi D'Estée : « Il se levait à 4 heures du matin et à 7 heures son texte était terminé » (citée dans Blouin, 1985 : 19). Chaque épisode durait en général quinze minutes, parfois trente.

14. L'organisme s'est d'abord appelé Montreal Theatre Guild of Montreal Inc. Mais la New York Theatre Guild a revendiqué l'exclusivité de l'appellation et a menacé l'organisme montréalais de poursuites. Ce dernier a changé officiellement de nom le 10 mars 1930.

instigatrice. Parmi ses collaborateurs immédiats, elle compte des figures théâtrales bien connues de la communauté montréalaise : Rupert Caplan, Herbert Whittaker, Andrew MacPhail. La charte de fondation du Montreal Repertory Theatre expose clairement en six points les intentions de ses signataires : développement d'un théâtre de qualité par la formation rigoureuse et l'encadrement des artistes, par le choix d'un répertoire moderne et exigeant tout en étant éclectique, par un travail assidu et minutieux. Le MRT entend aussi favoriser l'ouverture de conservatoires et l'éclosion de dramaturges canadiens, d'historiens de théâtre et de critiques¹⁵. La carrière du MRT s'étend sur plus de trois décennies et change profondément le paysage théâtral montréalais et québécois.

En effet, au cours des années 1930 et 1940, l'organisme maintient son credo esthétique et parvient réellement à mobiliser les forces vives du théâtre local. Son mode de fonctionnement souple¹⁶, basé sur le bénévolat, lui permet néanmoins d'accueillir des artistes professionnels aguerris et réputés. De plus, parce que le mandat du MRT ne se limite ni à Montréal ni aux anglophones, le mouvement qu'il instaure affecte immédiatement le théâtre français. Dès sa première saison, le MRT produit deux spectacles en français¹⁷. Il attire ainsi de jeunes talents canadiens-français, dont Yvette Mercier-Gouin (à titre d'actrice puis à titre d'auteure), Gratien Gélinas¹⁸, Olivette Thibault, de même que Henri Letondal et Robert Choquette (à titre d'auteurs). Mais les francophones se sentent un peu à l'étroit dans cette organisation qui reste à dominante anglophone en dépit des efforts de sa fondatrice. Le MRT ouvre donc une section française autonome dès 1933. Pendant près de dix années, cette section, qui prend le nom de Mont-Royal Théâtre en 1938, agit comme une véritable pépinière d'artistes parmi lesquels ne tardent pas à s'illustrer Denise Pelletier, Muriel Guilbault, Yvette Brind'Amour, Pierre Dagenais et Guy Beaulne, pour ne citer qu'eux.

15. On trouvera le sommaire de ce manifeste dans « The Montreal Repertory Theatre : 1931-1961 – A History and Handlist of Productions » (Booth, 1990 : 191 ; voir aussi Booth, 1993).

16. Les fondateurs se sont largement inspirés d'un théâtre de Pasadena, le Pasadena Community House – où Allan a travaillé –, pour élaborer le mode de fonctionnement du MRT. Pour une description plus détaillée, voir Cheney (1925 : 155 et suiv.).

17. *La souriante madame Beaudet* d'André Obey, le 26 février 1931, et *On passe donc huit jours* de Sacha Guitry, le 20 mai suivant.

18. Il a tenu le rôle principal dans le *Cheval de course* de Letondal, le 12 juin 1934.

De façon générale, la critique et le public accueillent favorablement les productions du MRT qui restent amateurs dans leur essence quoiqu'elles résultent d'une réflexion et d'une démarche esthétiques. Les productions, même maladroites ou faibles sur le plan du jeu, font l'objet d'une véritable mise en scène et sont appuyées par une scénographie rudimentaire mais pensée. La section française du MRT, comme du reste la section anglaise, fait de louables efforts pour favoriser l'émergence de dramaturges locaux. Elle organise des soirées « canadiennes » et monte un nombre respectable de pièces d'auteurs québécois. À l'instar de la plupart des groupements amateurs stables, le MRT offre de véritables saisons de théâtre comptant en moyenne cinq à huit pièces différentes, qui donnent lieu à trois ou quatre représentations chacune.

L'œuvre du MRT se trouve indirectement appuyée par une heureuse initiative politique. En 1932, lord Bessborough, le gouverneur général du Canada, institue le Festival national d'art dramatique (ou Dominion Drama Festival). D'abord modeste et de calibre amateur, le festival gagne en prestige au fil des années et a un effet très stimulant sur l'ensemble de l'activité théâtrale dont il marque annuellement le couronnement.

Un mouvement aux ambitions similaires à celles du MRT prend forme chez les francophones, mouvement qui vient cette fois du monde scolaire. Les Compagnons de Saint-Laurent, que fonde le père Émile Legault en 1937, ne sont à l'origine qu'une troupe de collégiens parmi des dizaines d'autres. Mais Legault a de l'ambition. Après une période de deux ans qu'ils consacrent à la présentation de pièces édifiantes, parfois sous forme de jeux médiévaux, les Compagnons de Saint-Laurent se métamorphosent en une organisation amateur et mixte, vouée aux répertoires moderne et classique et à une esthétique inspirée d'abord, à travers Léon Chancerel et Henri Brochet, de la pratique et des théories de Jacques Copeau et du Vieux-Colombier, puis des recherches des membres du Cartel des quatre, Gaston Baty et Louis Jouvet en particulier. Sans abandonner tout à fait le théâtre religieux, la troupe aborde les grands classiques (Molière, Racine, Shakespeare) aussi bien que le répertoire plus contemporain (García Lorca, Anouilh, Giraudoux, Pirandello, etc.).

Les Compagnons de Saint-Laurent demeurent actifs jusqu'en 1952. Quatre ans plus tôt, ils ont abandonné leur statut amateur (1937-1948) et se sont présentés par la suite comme une organisation professionnelle consacrée au théâtre d'art. Mais ce changement vient trop tard. Les membres les plus talentueux, qui sont aussi les plus impatients, l'ont déjà désertée et se lancent dans une entre-

prise autrement ambitieuse : la fondation du Théâtre du Nouveau Monde. Plus encore et mieux que le MRT, les Compagnons de Saint-Laurent ont contribué à réformer les pratiques théâtrales en cours, et l'influence de cette troupe sur le théâtre professionnel, qui était alors en plein désarroi, a été considérable. L'immense majorité des jeunes artistes – plus de 100 – qui émergent après la deuxième guerre mondiale et qui domineront l'univers théâtral des années 1950 à 1970 sont passés par l'école du père Legault.

Les Compagnons de Saint-Laurent ont fait du « tout organique » d'Adolphe Appia leur suprême credo. Sur scène et sous l'autorité du metteur en scène, tout est réfléchi et doit converger vers un but clairement défini et partagé. Le père Legault, à l'image de ses maîtres à penser, ne s'est pas contenté de produire des spectacles ; il a aussi théorisé sur sa pratique de créateur et de formateur et a tout mis en œuvre pour la diffuser. Si, au Québec, la mise en scène moderne s'impose véritablement avec lui, c'est également lui qui, le premier, confère à la scénographie un statut de véritable pratique artistique¹⁹ : « Le décor, au théâtre, ne se dissocie pas du reste des éléments dramatiques. Il est complémentaire d'un tout organique : texte, interprétation, plastique et rythmique de l'acteur, costume, musique, éclairage, grimage, masques » (Legault, 1944 : 13). Mais au-delà des innovations, du sens de la discipline, du souci d'unité, les Compagnons de Saint-Laurent ont eu le mérite de clarifier les concepts de la modernité et de hisser la réflexion théâtrale à un niveau jamais atteint auparavant. Si leur influence dépasse largement celle de toutes les autres organisations de théâtre marquantes au Québec, elle a eu peu d'effets directs sur la dramaturgie québécoise. À cet égard, la contribution de cette troupe est nettement moindre que celle du MRT. Le père Legault avait pourtant appelé de ses vœux le développement d'une dramaturgie nationale forte.

Ce que le MRT et les Compagnons de Saint-Laurent réalisent avec leurs moyens limités – et amateurs –, c'est l'instauration de la modernité théâtrale au Québec. Or ce mouvement, qui n'est ni neuf ni inconnu, n'avait pas encore abordé les scènes professionnelles locales. Dès 1938, la modernité effectue une percée dans ce domaine avec la présentation au Monument-National d'un genre ancien bien que profondément renouvelé pour la circonstance, la revue. C'est Gélinas, un ancien du MRT, qui parvient le premier, avec son *Fridolinons*, à

19. On en voit l'exemple le plus marquant quand il convie Alfred Pellan à signer les décors et costumes de *La nuit des Rois* de Shakespeare, donnée en mars et en avril 1946 au Gesù.

adopter dans une production professionnelle certaines des règles fondamentales de la modernité : une véritable mise en scène²⁰, une unité, la mobilisation de multiples pratiques scéniques (éclairage, musique, scénographie, jeu) convergeant vers un même but. À la différence de Daoust dont il reprend la formule déjà expérimentée, Gélinas délaisse les obligatoires fréquence hebdomadaire et distribution par emplois. En outre, *Fridolinons* repose sur un texte tout à fait original, et l'œuvre est rigoureusement préparée et dirigée.

L'apport de Gélinas ne s'arrête pas là. Si Fridolin, ce garnement attachant, affublé de son inséparable *sling shot*, ne cesse de pulvériser les records d'assistance²¹, c'est parce que sa présence comble un vide. La modernité, en effet, est européenne, et ni les animateurs du MRT ni les Compagnons de Saint-Laurent ne parviennent ou ne cherchent véritablement à la québécoiser. Tant par leur répertoire que par leur jeu, ces troupes ont davantage œuvré à la transplantation sur les scènes locales d'un théâtre étranger qu'à l'édification d'un théâtre moderne proprement québécois. Il ne faudrait cependant pas leur en tenir grief. N'est-ce pas le propre de la modernité de se donner pour universelle et d'ignorer les frontières nationales ? Ce n'est certes pas l'avis du créateur de Fridolin.

Il faut pour qu'il y ait théâtre que l'acteur et le spectateur se fondent et se dissolvent l'un dans l'autre, l'homme de la salle se voyant lui-même et murmurant les paroles de l'homme de la scène du même cœur que lui et en même temps que lui, cette union ne sera jamais aussi totale, en principe du moins, qu'entre un auteur et un public de la même essence, de la même souche, du même passé, du même présent et du même avenir. [Un] théâtre doit être d'abord et avant tout national²².

Gélinas a réussi ce tour de force de concilier quelques aspects essentiels de la modernité théâtrale et les exigences d'un genre populaire typiquement québécois²³ et tombé en disgrâce. Cette conciliation est aussi une réconciliation, car Fridolin séduit autant les amateurs de burlesque et de gros mélodrames que les

20. Il s'est d'ailleurs adjoint un metteur en scène au début de sa carrière.

21. *Fridolinons* 38 donne lieu à 21 représentations, *Fridolinons* 46, la dernière des *Fridolinades*, tient l'affiche pendant 82 jours.

22. Extrait de l'allocution intitulée « Pour un théâtre national et populaire », prononcée par Gélinas à l'Université de Montréal, le 31 janvier 1949, alors qu'il y reçoit un doctorat honorifique.

23. En réalité, la revue d'actualité voit le jour en France dans le dernier quart du XIX^e siècle.

fidèles des Compagnons de Saint-Laurent. Tous trouvent leur compte dans ces spectacles audacieux qui remettent sur scène la langue, les préoccupations, les personnages, bref, l'univers d'ici. Le mouvement lancé par Fridolin connaît un second souffle en 1948 quand le petit garnement s'éclipse en faveur de Tit-Coq, un jeune soldat démobilisé, au destin dramatique. Ce sera alors une formidable consécration pour Gélinas.

En dépit de cela, l'influence de Gélinas reste bien limitée, et son « théâtre national » est l'exception qui confirme la règle. Il faut dire que les circonstances ne sont guère favorables à l'éclosion de la québécoisité sur scène. La deuxième guerre mondiale fait rage, et des formateurs, des metteurs en scène et des interprètes, qui fuient la France et la Belgique occupées, trouvent refuge à Montréal. Leur arrivée subite donne un formidable élan au théâtre local dont les principaux animateurs, à cette époque, sont Gélinas avec ses *Fridolinades* annuelles, Lionel Daunais et Charles Goulet avec leurs Variétés lyriques²⁴ et, bien sûr, les artistes du burlesque et du mélodrame. S'ajoutent à cela, ici et là, quelques spectacles de circonstance ou de tournée. L'afflux d'artistes étrangers qui multiplient les spectacles bouscule le répertoire et balaie définitivement les anciennes façons de faire. La modernité triomphe. Des vedettes comme Ludmilla Pitoëff – épouse, muse et interprète attitrée du prestigieux metteur en scène Georges Pitoëff – et, à sa suite, d'autres artistes formés à l'école du Cartel des quatre rivalisent d'originalité et d'audace dans des productions qui suscitent d'après discussions et qui font école. Comme le souligne le critique Béraud, témoin privilégié de cette brève période, « le monde du théâtre à Montréal est devenu très pittoresque depuis quelques mois [en 1942]. Peut-être est-on en train de voir se former ce que l'on réclame depuis toujours : une ambiance. Un milieu où l'on parle, où l'on pense, où l'on rêve théâtre » (1958 : 245). L'effervescence du milieu et l'abondance des spectacles entraînent la mise sur pied de nombreuses troupes dont le Tréteau, Comœdia, le Jeune Colombier et la Comédie de Montréal (en 1941 seulement). L'occasion est bonne pour de jeunes artistes locaux qui ont travaillé dans les rangs amateurs – principalement au MRT et chez les Compagnons de Saint-Laurent – de se lancer dans la carrière. Une génération d'interprètes naît alors, bientôt suivie d'une génération de dramaturges²⁵ et d'une

24. Fondé en 1936 par Charles Goulet et Lionel Daunais, deux anciens de la Société canadienne d'opérette dont les Variétés lyriques prennent la suite, l'organisme a longtemps logé au Monument-National. Les Variétés lyriques cessent leurs activités en 1955.

25. Dont Jean Després, Arthur Prévost, etc., la génération que Béraud qualifie d'« auteurs mondains ».

première génération de scénographes. La guerre n'est évidemment pas responsable de tous ces changements déjà amorcés, mais elle en a indubitablement accéléré le cours. Et c'est dans cet invraisemblable bouillonnement artistique que s'impose un jeune metteur en scène québécois remarquablement doué : Pierre Dagenais.

Dagenais n'a pas 20 ans quand il fonde sa propre troupe, l'Équipe, en 1942. Son spectacle d'ouverture, *Altitude 3200* de Julien Luchaire, présenté au Monument-National le 14 janvier 1943, est une révélation et marque le début d'une carrière aussi fulgurante que brillante.

La troupe qu'a formée Pierre Dagenais est tout ce qu'on peut attendre d'une équipe de jeunes gens et de jeunes filles qui abordent ensemble la scène après s'être fait remarquer ici et là, après surtout avoir acquis une formation pour le théâtre qui ne tient pas qu'à l'instinct ou à des dispositions de tempérament, mais aussi à une culture générale, à des aptitudes intelligemment développées, à un sens très précis de ce qu'il faut faire ou ne pas faire sur scène (Béraud, 1958 : 250).

La troupe s'impose immédiatement par son professionnalisme et sa rigueur. Dagenais qui, en plus de jouer, assume la direction générale de l'entreprise, hisse la mise en scène québécoise à un niveau sans précédent. Les comparaisons avec le père Legault, cet autre champion de la modernité théâtrale, sont inévitables. Qu'en retient-on ? Legault pratique la mise en scène en tant qu'activité d'animation et de coordination, tandis que Dagenais, un peu comme Gélinas, est d'abord un créateur, extrêmement sensible et plein d'imagination. Plus encore que Gélinas, il a le souci du détail et contrôle rigoureusement chacun des aspects de la création. Ce n'est peut-être pas un pédagogue de premier ordre, mais il dirige ses acteurs avec brio et fermeté. Toutes les productions de l'Équipe portent la marque de cette personnalité artistique hors du commun. L'Équipe n'a vécu que cinq ans, mais cette brièveté n'enlève rien à son importance historique et à sa qualité. La plupart de ses jeunes membres ont d'ailleurs mené par la suite de brillantes carrières²⁶.

Le coup le plus audacieux qu'a tenté et réussi cette jeune troupe bourrée de talents, c'est d'avoir créé *Marius*, la pièce de Marcel Pagnol, le 11 mai 1944, alors

26. Dont Yvette Brind'Amour, Rolland D'Amour, Nini Durand, Muriel Guilbault, Jean-Pierre Masson, Huguette Oigny, Bruno Paradis, Gisèle Schmidt et Janine Sutto.

que tous avaient encore frais en mémoire le film qui venait d'immortaliser le grand acteur Raimu dans le rôle de César – que joua Ovila Légaré dans la production de l'Équipe. Ce fut un triomphe ! Le 7 décembre, la troupe poursuit sur cette lancée avec *Fanny*. Pourtant, de l'avis des contemporains, l'œuvre la plus remarquable de l'Équipe reste le *Songe d'une nuit d'été*, en août 1945, en plein air, dans les jardins de l'Ermitage.

En dépit de ses succès et d'une critique très favorable dans l'ensemble, la troupe cesse ses activités en 1947. Dagenais justifie cette décision par le fait « qu'une troupe qui possède une dizaine d'interprètes et un seul metteur en scène ne peut monter cinq spectacles par saison » (cité dans Grandpré, 1947 : 11). De plus, Dagenais est au bord de la faillite. Il a lui-même financé ses productions, comme Gélinas du reste. Mais le répertoire de l'Équipe n'attire pas un aussi large public que les *Fridolinades*. Pour s'assurer un public d'abonnés stables, l'Équipe doit effectivement produire cinq à six spectacles par saison. C'est aussi ce que font le MRT et les Compagnons de Saint-Laurent. Par contre, ces troupes n'ont pas les obligations d'une organisation professionnelle et peuvent compter sur d'autres revenus que ceux perçus aux guichets. La dernière production de l'Équipe – *Le temps de vivre* de Dagenais lui-même – est un revers artistique autant que financier. Or, les lois du marché d'alors ne permettaient pas l'échec à une petite compagnie.

Dans ce contexte de l'après-guerre, la fin de l'Équipe met en lumière la nécessité de subventionner le théâtre professionnel québécois. Mais quelle est l'urgence ? Dagenais vient à peine de tirer le rideau que Gélinas – encore lui – attire les foules avec un *Tit-Coq* dans lequel une critique enthousiaste répète en fait ce que l'on avait déjà pu écrire sur les *Fridolinades*, en y voyant la preuve de « la naissance éclatante du théâtre québécois » (Laurendeau, 1941 : 34). La fin des années 1940 appartient à cette « tragédie populaire » qui n'en est pas une et qui permet à Gélinas de séduire, encore une fois, tous les publics francophones, y ajoutant en prime le public anglophone et le public yiddish²⁷. Parallèlement à ce succès colossal, l'activité reste florissante. Des troupes amateurs se multiplient dans toutes les grandes villes de la province, prenant pour modèles les Compagnons de Saint-Laurent ou le MRT. Les jeunes artistes professionnels ou aux ambitions professionnelles ne s'en laissent pas imposer et participent à l'euphorie.

27. Le public yiddish assiste nombreux aux représentations de *Tit-Coq* au Monument-National. La pièce connaîtra ensuite une respectable carrière en anglais.

Le succès de Gélinas rachète bien l'échec de Dagenais ! On voit ainsi éclore, au cours de la seule année 1949, la Société VLM (avec Yves Vien, Guy Mauffette et Félix Leclerc), le Rideau Vert (fondé par Yvette Brind'Amour et Mercedes Palomino), le Théâtre d'Essai que Jean-Louis Roux et Jean Gascon, deux anciens des Compagnons, créent avant de se lancer dans la grande aventure du Théâtre du Nouveau Monde.

Plus sensible à l'avancement des arts que le gouvernement de Duplessis, le gouvernement fédéral pressent bien les besoins qui vont découler de cette effervescence. Le théâtre de répertoire est devenu un symbole culturel d'autant plus important que la classe dominante lui attache un grand prix. C'est justement cette classe qui fréquente le MRT, qui suit assidûment la carrière des Compagnons de Saint-Laurent et qui attend fébrilement chaque année les résultats du Festival national d'art dramatique. Le théâtre d'art a son lobby ! Il n'y a rien d'étonnant alors à ce que le gouvernement d'Ottawa crée en cette année 1949 une commission royale d'enquête, présidée par Vincent Massey, dont les conclusions aboutiront en 1957 à la fondation du Conseil des Arts du Canada et à l'instauration du régime de subventions publiques au théâtre.

Les années 1940 se terminent donc en apothéose. L'avenir s'annonce radieux, à moyen terme, et il est indéniable que la modernité a définitivement triomphé de la vieille bête. Le Conservatoire de musique et d'art dramatique, qui existe depuis 1942, recevra enfin son premier contingent d'apprentis acteurs (en 1952). Cependant, deux dangers guettent. La télévision, d'abord, va vider les salles et les scènes, va forcer le théâtre à se définir à nouveau. Mais le pire danger est d'ordre idéologique. La modernité théâtrale se développe en vase clos. Elle mettra souvent en scène un univers d'ailleurs, une langue d'ailleurs, des préoccupations d'ailleurs, bref, tout le contraire de ce « théâtre national » que Gélinas et, avant lui, Daoust – et même Legault – appelaient de leurs vœux !

Bibliographie

- BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France.
- BLOUIN, Louise (1985), « Entrevue avec Mimi D'Estée », *L'Annuaire théâtral*, n° 1, p. 13-24.
- BOOTH, Philip J. (1990), « The Montreal Repertory Theatre : 1931-1961 – A History and Handlist of Productions ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.
- BOOTH, Philip (1993), « Le Montreal Repertory Theatre et les théâtres d'art », *L'Annuaire théâtral*, n° 13-14 (printemps-automne), p. 59-74.
- BOURASSA, André-G. (1988), « Premières modernités (1930-1965) », dans Renée LEGRIS, Jean-Marc LARRUE, André-G. BOURASSA et Gilbert DAVID, *Le théâtre au Québec, 1825-1980 : repères et perspectives*, Montréal, VLB/Société d'histoire du théâtre du Québec/Bibliothèque nationale du Québec, p. 89-110.
- CHENEY, Sheldon (1925), *The Art Theatre*, New York, Alfred A. Knopf.
- DUBOIS, Jacques (1978), *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Fernand Nathan/Éditions Labor.
- GRANDPRÉ, Jacques de (1947), « Saison de travail soigné pour l'Équipe », *Le Devoir*, 1^{er} octobre.
- LARRUE, Jean-Marc (1993), *Le monument inattendu : le Monument-National de Montréal, 1893-1993*, LaSalle, Hurtubise HMH.
- LARRUE, Jean-Marc (1996), *Le théâtre yiddish à Montréal – Yiddish Theatre in Montreal*, Montréal, Jeu.
- LAURENDEAU, André (1941), « À propos de Fridolin et d'art populaire », *L'Action catholique*, 30 janvier.
- LEGAULT, Émile (1944), « Décors pour les Fourberies », *Cahiers des Compagnons*, t. 1 (septembre-octobre), p. 12-13.
- LETONDAL, Henri (1924), « Deux directeurs en quête d'un mécène », *La Patrie*, 23 mai.