

Prolégomènes à l'étude d'une source documentaire : le traitement du théâtre dans les hebdomadaires montréalais de la Belle Époque

Hervé Guay

Number 39, Spring 2006

Histoire du théâtre et théâtre de l'Histoire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041637ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041637ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Guay, H. (2006). Prolégomènes à l'étude d'une source documentaire : le traitement du théâtre dans les hebdomadaires montréalais de la Belle Époque. *L'Annuaire théâtral*, (39), 109–128. <https://doi.org/10.7202/041637ar>

Article abstract

Drama and stage histories are often elaborated from media's narratives. Hence the necessity to examine the distinctive features of theatre narratives that we find in newspapers. Notably, the notion of "journalistic genre" is useful to insure that an analysis captures a document within its many dimensions. Excerpts from the Montreal weekly press between 1898 and 1914 illustrate the relevance for this type of research. During this period, Montreal develops a vibrant cultural life that is echoed in art venues as well as in French newspapers. The weekly newspapers, in particular, allocate an important writing space to theatre, publishing many articles on the subject. By aiming to a better understanding of theatre narratives, from advertising to the most critical analysis, our study sheds a new light on the complex relationships between theatre and the press throughout the years.

Hervé Guay
Université du Québec à Montréal

Prolégomènes à l'étude d'une source documentaire : le traitement du théâtre dans les hebdomadaires montréalais de la Belle Époque

L'histoire des spectacles s'est beaucoup servie de la presse pour tenter de reconstituer de grands pans de l'activité théâtrale sans toujours se préoccuper suffisamment du caractère spécifique des documents qui en sont issus. Mais le regard que la presse pose sur le théâtre varie d'un événement à l'autre, non seulement en fonction de l'organe et du rédacteur, mais aussi en raison du traitement et de l'espace réservé à cet événement au sein d'un média à une époque donnée. À cet égard, la notion de genre journalistique peut fournir quelques balises pour affiner notre compréhension des interactions entre presse et théâtre. Ne serait-ce que parce que cette notion, décrite comme une « configuration spécifique de plusieurs règles » (Brin, Charron et Bonville, 2004 : 202), invite à prendre en compte plusieurs dimensions des discours sur le théâtre publiés dans la presse. Jean-Michel Adam se fait plus explicite encore quant au fonctionnement des genres. « Les genres, écrit-il, sont des configurations prises entre deux pratiques contradictoires » (1997 : 13), à savoir un principe de clôture (passé, répétition, convention, reproduction) et un principe d'ouverture (futur, variation et innovation).

La notion de genre

Au départ, il est nécessaire d'en finir avec l'idée voulant que le discours de presse soit facile à approcher parce que sa lisibilité ne présente guère de difficultés apparentes. Premièrement, il n'est pas toujours aisé de distinguer un type de texte d'un autre en dépit du fait que les pratiques journalistiques sont gouvernées par quantité de règles implicites avec lesquelles le rédacteur et son destinataire doivent composer. Jean-Michel Adam propose, en ce sens, de différencier les genres rédactionnels à l'aide de cinq critères minimaux qui permettent de jeter les bases d'une analyse des discours sur le théâtre publiés dans les journaux : la sémantique (famille événementielle), l'énonciation (degré de prise en charge des énoncés et identité de l'énonciateur), sa structure compositionnelle et sa longueur, son style et sa visée (pragmatique) (1997 : 3-18).

Son « cadre général pour une approche de la presse écrite » (Adam, 1997 : 3) laisse ouverte la question du critère déterminant pour départager les genres du discours de presse, rôle qu'Ernest Ulrich Grosse et Ernest Seibold accordent à la visée du texte. Pour l'ensemble du journal, il est sans doute possible de percevoir une assez grande variété d'intentions dominantes dans les discours étant donné le vaste éventail d'événements et de sujets qui y trouvent place. Toutefois, si l'on s'en tient aux discours sur le théâtre, il est possible de les classer en fonction des quatre faisceaux d'intentions principales : informer, louer/vanter, juger/persuader et amuser/divertir¹, ce qui procure d'emblée une vue d'ensemble d'une ou de plusieurs publications, préalable à une analyse plus fine du fait que la survie d'un journal dépend de sa capacité à produire des stratégies adéquates pour rejoindre des lecteurs.

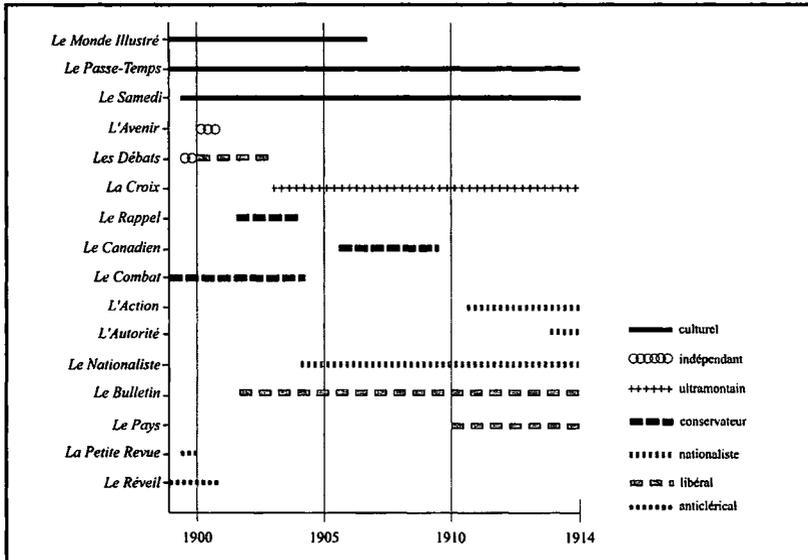
Au tournant du XX^e siècle, la presse hebdomadaire montréalaise de langue française est en pleine restructuration. La montée en flèche du tirage des quotidiens oblige les hebdomadaires à réagir. Aussi plusieurs d'entre eux réussissent-ils à tirer leur épingle du jeu en suivant de près le bouillonnement culturel de l'époque² auquel participent grandement les arts de la scène, et tout particulièrement le théâtre de langue française que sort du marasme en novembre 1898 la création des *Soirées de famille* au Monument-National, assortie de l'ouverture du Théâtre des Variétés. Suit prestement la fondation des deux grandes troupes de l'époque que sont le Théâtre National Français (1900-1923) et le Théâtre des Nouveautés (1902-1908). Cette effervescence théâtrale ne tarde pas à se refléter dans une bonne partie de la presse hebdomadaire.

Les quotidiens francophones de l'époque assurent une couverture peu développée, peu personnalisée et peu différenciée des productions françaises. Certains titres continuent longtemps à accorder la prééminence aux spectacles de langue anglaise. Les hebdomadaires, cependant, allouent généralement plus d'espace aux troupes « françaises »,

multiplient les articles les concernant, invitent de nouveaux collaborateurs à écrire sur le théâtre et encouragent par divers moyens les manifestations dramatiques mettant en vedette des artistes d'expression française. Le trait peut paraître forcé, mais le tableau dépeint une tendance : la presse hebdomadaire perçoit plus rapidement que la presse quotidienne le profit qu'elle peut tirer de s'associer de près au développement, dans la métropole, d'un théâtre professionnel de langue française.

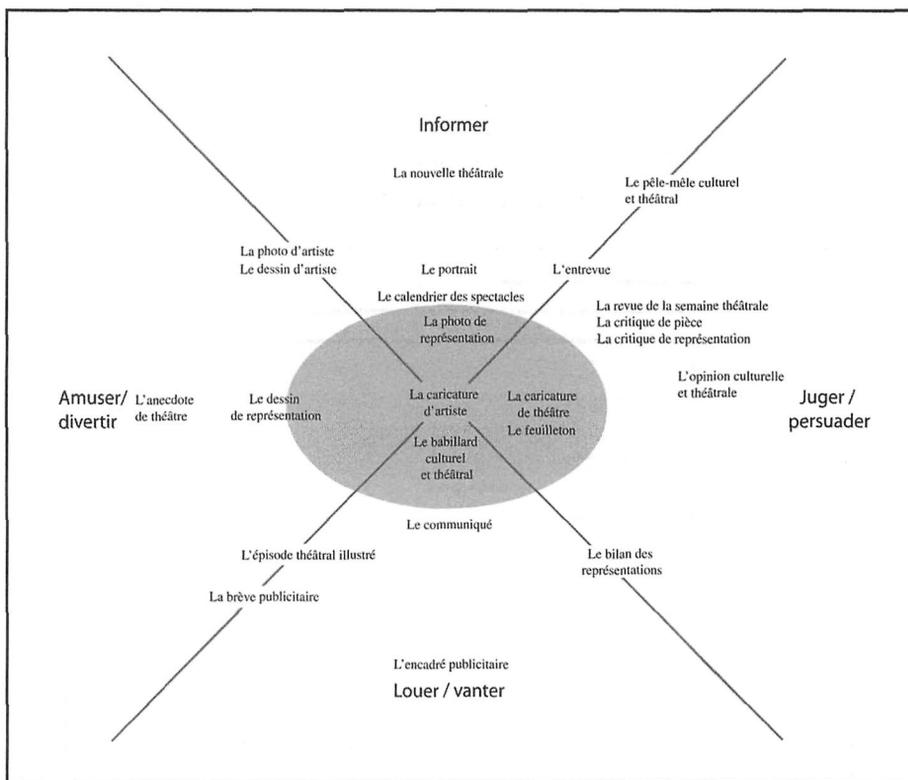
Un examen plus approfondi de la presse hebdomadaire montre en effet que le théâtre y suscite quantité d'articles. Plusieurs sont signés et renferment des propos substantiels sur l'activité théâtrale de la Belle Époque. À plusieurs égards, le niveau d'activité des salles françaises paraît bien correspondre aux besoins des hebdomadaires en termes de surface rédactionnelle à couvrir. C'est un secteur pour lequel ces feuilles ne semblent pas avoir de mal à recruter des collaborateurs. De plus, le théâtre semble un sujet apprécié du lectorat visé par ce segment particulier de la presse. Cette convergence de signes indique qu'il se crée, à cette époque, des liens étroits entre les hebdomadaires et les théâtres de langue française de Montréal.

Tableau 1
Principales orientations sociopolitiques
des hebdomadaires de 1898 à 1914



Le sous-ensemble de la presse généraliste montréalaise, dont les titres sont réunis dans le tableau ci-dessus, fournit, dans sa relative homogénéité, une vaste base de données et de bons exemples de ce qu'une analyse des discours sur le théâtre comme source documentaire peut nous apprendre des relations qu'entretiennent la presse et le théâtre dans la vie culturelle montréalaise de la Belle Époque. De 1898 à 1914, une quinzaine d'hebdomadaires et de bimensuels destinés au grand public paraissent à Montréal pendant au moins douze mois d'affilée. Le tableau 1 indique les orientations sociopolitiques du corpus de journaux étudiés, tandis que le tableau 2 fait la synthèse des genres journalistiques relatifs aux intentions discursives qui y figurent (Guay, 2005 : 55 et 179).

Tableau 2
Positions des genres journalistiques relatives
à quatre intentions discursives



Le critère événementiel

Dans les journaux, les discours sur le théâtre se distinguent par les familles d'événements autour desquels s'organise l'écriture. En effet, la prédilection pour l'événement structure le journal moderne de part en part. « Le temps de l'événement, rappelle Jean de Bonville, c'est le temps court. » (Brin, Charron et Bonville, 2004 : 124) Ce facteur a mené à une segmentation de plus en plus fine du temps médiatique et à la prééminence du quotidien³ dans la presse écrite. Périodicité qui s'est encore accélérée de nos jours avec la venue des médias électroniques.

Pour traiter du théâtre dans ses pages, un journal procède donc à un découpage de l'activité dramatique afin de mettre en relief certains événements, jugés plus importants que d'autres. De 1898 à 1914, les hebdomadaires montréalais d'expression française n'échappent pas à la règle. La relation privilégiée qui se noue entre ces feuilles et le milieu théâtral est même renforcée par la temporalité qui les unit. En effet, la semaine nécessaire pour préparer un hebdomadaire coïncide exactement avec la durée habituelle des représentations d'une pièce à Montréal au cours de cette période. Le plus souvent, c'est aussi le temps que l'on consacre aux répétitions. Enfin, comme la plupart de ces hebdomadaires paraissent le samedi ou le dimanche, ils peuvent annoncer le nouveau programme et influencer, mais modérément, le sort des spectacles en cours.

Pour un journal francophone qui désire en parler, la vie théâtrale, tant locale qu'étrangère, suscite une variété d'événements. Mais la représentation n'en devient le cœur qu'à partir du moment où celles qui se donnent en français se font assez nombreuses et d'une qualité suffisante pour constituer un événement, ce qui ne s'est pas produit du jour au lendemain. Aussi, dans un premier temps, les ressources affectées à la couverture de la représentation sont-elles limitées. En revanche, d'autres aspects de l'activité dramatique ne manquent pas d'intéresser les journaux qui leur réservent de l'espace.

Comme événement, le spectacle peut être couvert avant et après sa représentation. Pendant la Belle Époque, il suscite des types de textes différents, selon qu'on le saisisse à l'un ou l'autre moment. Le communiqué, émis par le théâtre et plus ou moins réécrit par un rédacteur pour s'insérer dans l'espace disponible, précède la représentation. On peut penser qu'il sert également de base à au moins deux autres discours sur le théâtre qui paraissent avant que le rideau ne se lève : l'encadré publicitaire et le calendrier théâtral. À cette époque, la division entre la rédaction et la publicité n'existe pas encore. Et encore moins dans les hebdomadaires, car ceux-ci se font avec des équipes restreintes et peu spécialisées. La composition des publicités – et éventuellement d'un calendrier théâtral – revient souvent aux rédacteurs mêmes. Ceux-ci rechignent rarement à exécuter des tâches subalternes. En aidant à boucler le numéro, ils assurent du coup la survie de publications

précaires et, par conséquent, leur gagne-pain. Dans certains cas, la mise à l'affiche d'une pièce peut constituer une nouvelle et être traitée comme telle ou encore être intégrée à une section plus vaste, intitulée « Notes d'art », « Causerie », « Théâtres, Concerts, Etc. » ou « Dans le Monde Artiste ».

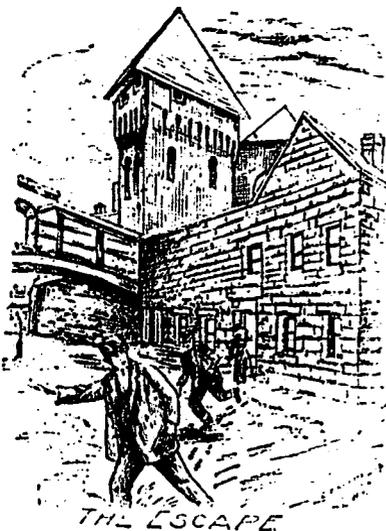
Le bilan des productions, qui peut indifféremment paraître avant ou après la fin des représentations, se contente généralement de quantifier le succès d'un spectacle au nombre d'entrées et d'après la recette, ou selon l'effet qu'il a eu sur les spectateurs. C'est le discours de prédilection qu'emploient les hebdomadaires du temps pour parler des spectacles populaires.

Il faut naturellement que le spectacle ait eu lieu pour qu'une critique de représentation soit écrite. Au début de la période, rares sont les spectacles locaux qui sont perçus comme des événements suffisamment importants pour susciter ce genre de texte. Ceux qui se risquent à la critique le font à leurs dépens, comme Henry Roulland (1901 : 3) qui, sous le pseudonyme de Jean Badreux, déclenche une crise à l'intérieur de son propre journal en s'en prenant au *Quo vadis?* mis en scène par Paul Cazeneuve. En décembre 1905, la venue de Sarah Bernhardt à Montréal convainc *Le Nationaliste* de faire appel à Marie-Louise Milhau (1905 : 1), alors professeure à l'Université McGill, pour commenter la prestation du monstre sacré du théâtre français dans *Phèdre*. En 1906, Marie Le Franc s'adonne aussi quelques mois à la critique au *Nationaliste*, avant d'y renoncer. Mais ce n'est qu'à compter de 1909 que la critique de représentation s'impose avec régularité dans la presse hebdomadaire. L'initiative en revient à Marcel Dugas du *Nationaliste* qu'imitent bientôt Ernest Tremblay, au *Pays*, et Joseph Baril, à *L'Action*.

L'irrégularité et l'inégalité des productions incitent d'abord les responsables de la rubrique culturelle et théâtrale à découper l'activité dramatique sur une base hebdomadaire. Les premières années, le théâtre n'est qu'un des éléments de la vie culturelle et mondaine. Au fil du temps, il obtient un espace dont il est le centre, comme l'indiquent les rubriques « Chronique des théâtres » (plusieurs hebdos), « Gazette théâtrale » (*Le Nationaliste*), « Nos théâtres » (*Le Rappel*) et « Au feu de la rampe » (*Le Bulletin*). Dès lors, l'angle de vision change selon que le commentaire après coup considère plusieurs représentations théâtrales à la fois (revue de la semaine théâtrale, feuilleton), qu'un seul examen de production soit inséré dans une vue d'ensemble des temps forts artistiques (revue de la semaine culturelle) ou que cette évaluation d'un spectacle se mêle à des textes de diverses natures (pêle-mêle culturel ou théâtral).

• Chronique Théâtrale •

THÉÂTRE FRANÇAIS



A Desperate Chance, qu'on joue cette semaine au Théâtre Français, est au premier rang des drames à la fois sensationnels et raisonnables, c'est-à-dire que rien n'y est poussé à l'extrême ; que tout en étant la représentation vive et fidèle de scènes plus qu'émotionnantes, il ne blesse en rien. C'est là un grand mérite. Ce drame a fait la réputation de son auteur, Théodore Kræmer. Tout repose sur les efforts désespérés des frères Bidde pour fuir le châtimeut de la justice et l'aide désespérée que leur donne la femme du géolier. Il fallait pour mettre en valeur ces épisodes une mise en scène de toute supériorité et des acteurs brisés dans l'art tout spécial du drame à gros effets. Nous trouvons tout cela au Théâtre Français, cette semaine, et bien autre chose encore.

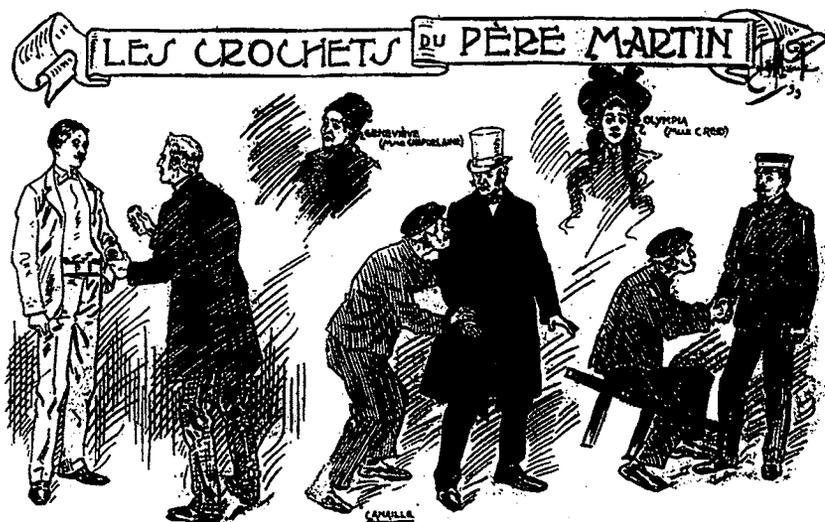
THÉÂTRE NATIONAL FRANÇAIS

A la demande générale, on donne à ce théâtre *Monte-Cristo*, et, ce qui n'est pas fait pour raleatir l'attente, on le donne d'après la version de M. Paul Cazeneuve, version qui élimine les longueurs d'autrefois et nous procure des beautés nouvelles. La distribution des rôles est très forte, très heureuse, et la mise en scène est soignée comme jamais. On a rarement monté avec plus de vérité historique ce bon vieux drame romantique qui vivra aussi longtemps que la langue française. M. R. Harmant fera entendre quelques chansons comiques dans les entr'actes.

THÉÂTRE ROYAL

Nous avons cette semaine à ce théâtre les *High School Girls*, à juste titre surnommées les "Gradués de la Classe de Beauté" et ayant comme artistes de tête de ligne les fameux frères Burke — Charles et John — et "Wise M. ke." Les *Famous Red Raven Cadets*, au nombre de 15, nous offrent un spectacle militaire vraiment sensationnel. C'est un vrai clou. Nous appuyons sur ce point: il y a au Royal, cette semaine, la plus forte collection de jolies femmes qu'on ait encore vue. Notez cela sur votre calepin.

D'autres discours sur le théâtre, tels le dessin et la photo de représentation, exigent également que le spectacle ait pris forme avant de paraître dans le journal. Le premier présente sur le second l'avantage de pouvoir unir en un même croquis plusieurs facettes de l'événement, alors que la photo, à moins que n'en soient publiées plusieurs – ce qui n'est pas courant – est condamnée à donner un aperçu de l'action. Toutefois, la photo d'ensemble en dit plus sur les décors et les costumes étant donné que les acteurs prennent souvent la pose pour en souligner la richesse et afin d'éviter que le cliché ne soit flou. Par contre, les dessins et les photos d'artistes, ainsi que l'épisode théâtral illustré, habituellement voués à la promotion et fournis par la troupe, n'entretiennent que rarement un lien étroit avec une pièce en particulier, puisqu'ils sont en principe appelés à servir de nouveau.



ARMAND (R. Bosté) PÈRE MARTIN (A. Pincé) PÈRE MARTIN CHARBONNET (J. Lemay) PÈRE MARTIN FERDINAND (E.-H. Dubamel)

AU MONUMENT NATIONAL — Croquis instantanés pris par M. Ed. J. Massicotte

MASSICOTTE, Edmond J. (1899), « Les Crochets du Père Martin », *Le Passe-Temps*, 4 mars, p. 1.

Parfois, la représentation théâtrale passée, présente ou à venir sert de prétexte pour souligner l'accession à la notoriété d'un individu ou rappeler la place qu'il occupe, le modèle qu'il incarne et qui font de son passage dans la métropole un événement. Le portrait et l'entrevue d'un artiste, d'un administrateur ou d'un musicien de la scène s'inscrivent dans cette logique, mais divergent en ce que le second type d'article rapporte les propos de l'interviewé qui fait l'événement alors que le premier insiste sur la carrière et les qualités de celui ou de celle qui en est offert comme exemple de réussite ou, plus

rarement, de repoussoir. À la Belle Époque, le portrait constitue vraiment l'article qui fait accéder un artiste au rang d'acteur social, tandis que l'entrevue, encore peu pratiquée, est vraiment réservée aux êtres d'élite – pour paraphraser le vocabulaire du temps.

À titre d'exemple, parmi la quinzaine d'entrevues consacrées à des personnalités du spectacle publiées dans les hebdomadaires montréalais de langue française de 1898 à 1914, six d'entre elles l'ont été à des auteurs européens (Henri Lavedan, Edmond Rostand, Maurice Maeterlinck, Henry Bernstein) et seulement trois à des Canadiens, dont Dhavrol, canadien d'adoption récente, Georges Gauvreau, propriétaire du théâtre « français » le plus populaire, et Emma Albani, cantatrice d'origine canadienne, qui, depuis longtemps, vit à Londres. En général, l'entrevue est moins directement liée à un spectacle en particulier qu'à des questions et des circonstances délicates ou insolites, susceptibles d'attirer l'attention des lecteurs. Ainsi, l'entrevue de Sarah Bernhardt que reprend *La Croix*, feuille ultramontaine, antisémite et hostile au théâtre, vise ostensiblement à diaboliser l'actrice et son art aux yeux des Canadiens français. Non seulement « Madame Sarah » y est-elle dépeinte comme une hystérique totale, mais elle tient des propos méprisants à l'endroit des francophones du Canada. L'article atteindra son objectif puisque, lors de son départ de Québec, la comédienne sera accueillie par une pluie d'œufs pourris, de tomates et d'injures (« À bas la Juive! ») lancés par les étudiants de l'Université Laval⁴. Ce scandale occupera les journaux du Canada français pendant plusieurs semaines.

La nouvelle théâtrale dérive d'aspects très variés de la vie théâtrale. S'il est important, le programme des théâtres n'est dès lors qu'un des événements qui retiennent l'attention des journalistes. Du reste, au début du XX^e siècle, le critère de nouveauté de l'événement n'est pas aussi impérieux qu'aujourd'hui. En effet, ce qu'une salle met à l'affiche se décide parfois au tout dernier moment, au gré des mouvements de personnel au sein de la troupe, voire de la santé de ses membres. Par la nouvelle, genre souple par excellence, les hebdomadaires signalent au lecteur avec célérité le moindre changement touchant les salles de spectacles, les troupes et ceux qui en font partie, les tournées, les maisons d'enseignement, la dramaturgie, les droits d'auteur, les cercles amateurs, le public de théâtre, la censure et la critique dramatique. De plus, le théâtre fournit à la presse hebdomadaire un grand nombre de faits divers : l'incendie d'une salle, les affaires de mœurs et les moindres détails concernant la vie intime des artistes. Au nombre des sujets qui sollicitent l'attention des lecteurs de l'époque figurent aussi le divorce de Réjane, la santé de Rostand, le salaire des vedettes de l'opéra, et bien sûr, les sinistres de toutes sortes.

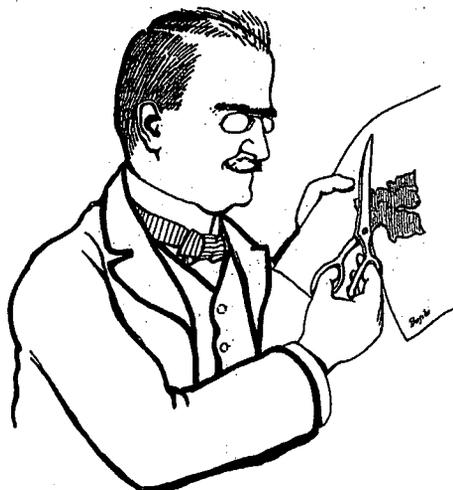
Autre type d'article extrêmement flexible dans son rapport à l'événement, l'opinion théâtrale (ou culturelle, quand le théâtre n'est qu'un des aspects discutés dans un texte donné) dans laquelle l'art dramatique est abordé moins comme un événement ponctuel

qu'en tant que loisir ou profession. À ce titre, sa légitimité sociale appelle un certain nombre de considérations et, fréquemment à l'époque, de restrictions. Pour ce faire, le commentateur s'appuie habituellement sur une suite d'événements dont il se sert pour arriver à une lecture particulière de la situation. *Grosso modo*, avant la Première Guerre mondiale, ce sont les conditions mêmes de l'existence du théâtre dans l'espace public qui sont discutées dans l'opinion théâtrale. Les uns aimeraient qu'on l'interdise, les autres cherchent à en assurer la pérennité par divers moyens. Successivement, le recours à la censure, la loi du dimanche, l'abolition des cafés-concerts et la nécessité de la critique deviennent des questions d'intérêt public au sujet desquelles débattent les journaux et leurs lecteurs. Inversement, les défenseurs du théâtre s'affairent plutôt à mesurer le retard théâtral enregistré par le Canada français et à avancer des moyens pour y pallier.

Comme l'opinion théâtrale, la caricature de théâtre prend position, mais elle exige toutefois que ce qui agite le monde théâtral ait une portée sociale suffisante pour que le dessinateur d'un journal s'y arrête. Par exemple, l'en-gouement pour le théâtre qui anime les Montréalais francophones au tournant du siècle est dépeint à plusieurs reprises par les caricaturistes de l'époque. De même, la caricature de théâtre réagit à deux occasions, durant cette période, aux actions que des politiciens entendent prendre. Le 29 décembre 1901, Basibi ridiculise dans son dessin intitulé « On veut établir une censure », le secrétaire de police John Barry. Il le dépeint en train de découper des feuilles de vigne visant, nous apprend sa répartie, à cacher les parties impudiques... des chiens!

On veut Etablir une Censure

Dessin de Basibi.



M. John Barry, Secrétaire du Comité de Police—Je découpe des feuilles de vigne pour les chiens qui courent les rues... faut bien protéger leur pudour, ces pauv'-bêtes!

CHARLEBOIS, Joseph (sous le pseudonyme de Basibi) (1901), « On veut établir une censure! », *Les Débats*, 29 décembre, p. 1.

De son côté, le caricaturiste du *Nationaliste* se moque, le 15 janvier 1905, de l'échevin Couture offusqué de ce que Réjane ait osé jouer Zaza. Le dessinateur le montre, affublé d'une auréole d'ange, une fleur de lys à la main, pointant le titre du spectacle incriminé sur un écriteau, qui dresse une liste de drames français « immoraux ». Et l'échevin de s'exclamer : « Zaza! Et dire qu'il y a tant de bonnes pièces à jouer : Félix Potéré, Jos Montferrand.....!!!!!! »



NONYME, A. (1905), « Non plures sicut ille. Essai de cari-Couture », *Le Nationaliste*, 15 janvier, p. 1.

De ces observations sur le critère événementiel, on peut dégager quelques tendances. Les genres que privilégient les hebdomadaires montréalais d'expression française qui osent traiter du théâtre comme événement au tournant du XX^e siècle, à savoir l'encadré publicitaire, le communiqué, la nouvelle et le bilan des représentations, indiquent clairement que la relation entre les entreprises de presse et les propriétaires de théâtres est avant tout commerciale. D'autres raisons motivent toutefois certains journaux à appuyer de leurs encouragements la mutation du théâtre francophone. Certains hebdos mettent même au point des genres qui établissent un nouveau rapport à l'événement (dessin de

représentation, caricature d'artiste). Ils semblent guidés en cela par un souci d'affirmation culturelle et nationale. L'impact polémique et moral du théâtre incite également d'autres joueurs à se jeter dans la mêlée. La venue à la critique de représentation de journaux comme *Le Pays* ou *L'Action* paraît même liée aux questions controversées que bien des pièces abordent et dont souhaitent vraisemblablement débattre les équipes de ces feuilles de combat.

Le critère énonciatif

S'ils se différencient par le rapport qu'ils entretiennent avec l'événement théâtral (représentation ou organisation de la vie théâtrale), les discours sur le théâtre de la presse de la Belle Époque font également appel à diverses logiques énonciatives qui permettent de les distinguer. Entre autres, le degré de prise en charge des énoncés par le journaliste varie énormément d'un type de texte à l'autre. De même l'identité discursive⁵ des rédacteurs affectés à l'art dramatique traverse-t-elle des phases d'affirmation mais aussi d'effacement, ce qui en dit long sur les relations qu'entretiennent journaux et théâtres au tournant du XX^e siècle.

À la suite de Patrick Charaudeau (Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 227), j'adopterai les termes de sujet communicant (auteur réel), de locuteur (auteur type) et d'énonciateur (auteur tel qu'il se manifeste dans le texte à partir des indices qu'il y laisse) pour désigner trois dimensions que la présente analyse mettra en relief. Dans cette optique, comme le précisent Jean de Bonville et Lise Moreau, le « concept d'identité discursive désigne la représentation du locuteur que le sujet communicant et le lecteur réel construisent à partir des indices linguistiques que les énonciateurs laissent dans leur texte », et suggérer de s'intéresser à « tous les énonciateurs qu'un locuteur met en scène plus ou moins explicitement » de même qu'aux « sujets communicants susceptibles de figurer dans son discours » (Brin, Charron, de Bonville : 321-322).

Avant la Première Guerre mondiale, la majorité des articles sur le théâtre ne sont pas signés et une bonne partie de ceux qui le sont se voient coiffés d'un pseudonyme. Pour l'essentiel, ni la nouvelle, ni le communiqué, ni le bilan des représentations ne sont revendiqués par ceux qui les ont rédigés. En revanche, s'ils sont regroupés dans un ensemble tels le pêle-mêle culturel ou le babillard théâtral, ils ont plus de chance de l'être, soit par le truchement d'un pseudonyme, soit, à l'occasion, par le nom réel du journaliste. Gustave Comte, Frédéric Pelletier et Jules Jéhin-Prume comptent parmi les premiers à apposer leur signature au bas d'une rubrique culturelle. Les trois y parviennent à titre de titulaire des « Notes d'art » auxquelles ils se succèdent aux *Débats* de 1899 à 1901. Dans

les diverses rubriques théâtrales des hebdomadaires, le sentiment de proximité des locuteurs avec le milieu théâtral est souvent évoqué par des pseudonymes comme Strapontin (*Le Samedi*), Scaramouche (*Les Débats*), Falstaff (*Le Nationaliste*), Sylvio (*Le Passe-Temps*), Latude (*Le Nationaliste*), Tam-Tam (*Les Débats*), Baptiste Poquelin (*Le Pays*) ou Hugo de Saint-Victor (*L'Action*). Graduellement, la signature s'impose avec plus d'évidence dans certains textes comme le portrait, l'entrevue, l'opinion théâtrale, la revue de la semaine théâtrale et la critique de représentation. Pour ce qui est de l'entrevue, la progression est fulgurante. Ce type d'article passe en un rien de temps de l'anonymat à la signature de prestige dans la presse hebdomadaire. Au début de la période, rapporter les propos d'Emma Albani, de Rachel ou de Sarah Bernhardt ne justifie pas que le journaliste s'identifie. En 1905, c'est à nul autre qu'à Louvigny de Montigny⁶ que *Le Nationaliste* demande d'interviewer le propriétaire du Théâtre National Français, Georges Gauvreau. Néanmoins, l'usage de pseudonyme reste longtemps la règle. Ceux qui nourrissent des ambitions littéraires peuvent ainsi distinguer leur production journalistique de la fiction réalisée ou à venir. Pour d'autres, plus libéraux, un pseudonyme peut les protéger des pressions extérieures⁷. Les autorités risquent de voir d'un mauvais œil ce qu'ils écrivent sur un art et des pièces, souvent jugées peu recommandables par un clergé vétilleux qui surveille de près les patrons de presse. Il n'en demeure pas moins qu'au fil des ans de plus en plus de locuteurs sont tentés d'y aller de leur propre nom. À tel point qu'en 1914, de simples nouvelles théâtrales sont suivies d'initiales prestigieuses, comme celles de Tancredè Marsil, dans une feuille de haute tenue comme *L'Autorité*.

L'absence d'une signature et l'emploi d'un pseudonyme ne signifient pas pour autant que le locuteur s'efface complètement. Sa présence peut même se faire sentir lourdement. Et selon l'organe auquel il collabore, diverses positions sont possibles. Dans la presse d'opinion, à laquelle les hebdomadaires donnent un second souffle, d'ordinaire, le locuteur épouse totalement le point de vue partisan de la feuille pour laquelle il écrit. Du coup, la moindre nouvelle théâtrale se métamorphose en prise de position cléricale ou anticléricale. Le reportage de *La Petite Revue* (Anonyme, 1900 : 136-137) sur deux artistes de l'Eldorado accusés d'avoir chanté des obscénités en est un bon exemple. Cette adoption du point de vue du journal se décline autrement dans des publications familiales où les précautions oratoires pour ne pas offenser le lecteur, mais plus encore la lectrice, atteignent parfois des sommets⁸. Dans les hebdomadaires populaires comme *Le Samedi*, le responsable de la rubrique « Amusements et sports », limité au communiqué et au bilan des représentations, témoigne plutôt du malaise qu'il ressent de ne pouvoir pousser plus loin l'investigation du spectacle.

En somme, ce dont témoigne la grande majorité des discours sur le théâtre de la Belle Époque, c'est à quel point la marge de manœuvre des journalistes est mince quand ils parlent du théâtre. C'est que les genres retenus par la direction des journaux pour traiter

des spectacles sont parmi les plus contraignants et laissent peu de latitude au rédacteur qui voudrait s'éloigner des vues du journal. Par ailleurs, au respect de la direction prescrite au journaliste répond la déférence exigée, dans l'énonciation, à l'endroit des propriétaires des théâtres, du monde politique et du clergé. En effet, les pouvoirs en place surveillent de près leurs intérêts, ce qui se lit en filigrane de bien des discours sur le théâtre de l'avant-guerre. Plusieurs nouvelles théâtrales en attestent par la répartition limpide des rôles qui y prévaut. D'un côté, le locuteur précise avec soin que la direction du théâtre prend telle ou telle décision; de l'autre, le journal (dont il se fait le porte-parole) prodigue des encouragements au propriétaire et aux artistes, selon la situation. Curieusement, le ton encourageant plutôt qu'uniment louangeur distingue souvent la nouvelle du communiqué qui, par la même occasion, se voit souvent écourté et ramené à un style plus dépouillé.

Par contre, une distance critique se fait sentir par certains indices dans des discours comme la caricature et la critique. Toutefois, les critiques, très novices, faut-il le rappeler, font un usage différencié de cette émancipation à l'égard de l'autorité. Ainsi, en usent-ils davantage aux dépens des acteurs que des auteurs, davantage envers les artistes canadiens que français. Ces discours reflètent en cela la hiérarchie qui ordonne alors l'activité scénique (primat de l'auteur dramatique et de la direction). Ils traduisent de plus la suprématie de la référence culturelle parisienne au sein de la bourgeoisie canadienne-française. Aux yeux de cette élite, Paris est, à la Belle Époque, la capitale incontestable des arts. Dans les faits, cette domination est peu contestée, sauf, bien entendu, pour déplorer l'immoralité de sa bohème.

Dans l'énonciation, le locuteur, dès qu'il acquiert le privilège de la signature et de la collaboration régulière, tend à entretenir avec ses destinataires un rapport de force similaire à celui qu'exerce l'hebdomadaire sur le rédacteur anonyme. Ainsi, un Frédéric Pelletier (*Les Débats* et *L'Avenir*) n'hésite-t-il pas à donner des leçons de politesse aux spectateurs, un Baril à ironiser sur les réactions du public du National et un Dugas à humilier ceux qui se comportent mal, pour qu'ils ne recommencent pas. Voici ce que ce dernier écrit en page 3 du *Nationaliste* le 3 avril 1910 :

Il n'y a pas que des animaux raisonnables, qui soient allés au théâtre National, cette semaine. Nous avons entendu des cris de femmes qui avaient perdu la tête, des réflexions saugrenues faites à tue-tête par des gens qui n'en ont pas, des rires insensés aux endroits les plus émouvants. Un moment, on se serait cru dans une ménagerie. Nous avons alors compris que Taine est [*sic*] aimé, à certaines heures, la compagnie de vrais animaux.

La longueur caractérise certains types de textes et permet, à l'occasion, de trancher quant à leur appartenance générique. Récit souvent assorti d'une morale, l'anecdote de théâtre, parfois proche du fait divers, dépasse rarement quelques lignes. À l'époque, la brièveté caractérise aussi le communiqué et le bilan de représentations alors qu'il y a vraiment des nouvelles de toutes les longueurs. Avec le temps, le nombre de brèves diminue et l'espace rédactionnel consacré au théâtre s'allonge, signe de l'accroissement de son importance, voire de la conquête d'une légitimité dans l'espace public. Par contre, l'art dramatique et ses artisans font plus souvent les manchettes et la une dans les premières années du XX^e siècle, quand l'attrait de la nouveauté joue à plein en faveur du théâtre professionnel francophone. Au même moment, les opinions où l'on argumente en faveur de son droit de cité ou encore au sujet des restrictions qui doivent baliser son existence sont aussi plus élaborées. Elles tendent à décroître par la suite, et ce, au profit des journalistes attirés de la rubrique théâtrale. En quinze ans, on passe ainsi d'une première génération de journalistes, celle de 1900, composée de Comte, Pelletier, Jéhin-Prume et quelques autres, assurant surtout une couverture culturelle généraliste, à une deuxième génération, celle de 1910, à laquelle appartiennent Dugas, Tremblay, Baril, Valois et Barbeau, qui, l'espace de quelques saisons, se consacre plus exclusivement au théâtre. En résumé, au pêle-mêle et à l'opinion culturelle succède la critique de représentation qui devient le genre par excellence. Autrement dit, professionnalisation et spécialisation gagnent lentement du terrain. Ce que semble aussi corroborer le léger recul des genres brefs (anecdote, communiqué) et de ceux destinés à faire connaître les artistes au public. Le repli survient essentiellement dans les hebdomadaires plus sérieux (*L'Action*, *Le Nationaliste*, *Le Pays*, *L'Autorité*) alors que certaines publications se désintéressent du théâtre (*Le Monde illustré*, *Le Passe-temps*), privilégient le théâtre de langue anglaise (*Le Samedi*) ou disparaissent (*Le Réveil*, *La Petite Revue*, *Les Débats*, *Le Rappel*, *Le Canadien*). Dans la même veine, le portrait et la caricature d'artiste sont eux-mêmes progressivement remplacés par la photographie, qui remplit plus adéquatement ce mandat.

Si l'on considère le style comme l'écart à la norme commune qui s'est imposée au fil du temps à l'ensemble de la presse et qu'on a fini par qualifier de style journalistique (Brin, Charron, Bonville, 2004 : 205-207), on peut constater qu'à la Belle Époque, on dénote un écart marqué de ton dans les discours sur le théâtre, surtout ceux qui sont signés. Quand l'auteur est identifiable parce que nous savons qui se cache derrière un pseudonyme ou du fait qu'il appose son vrai nom au bas de son article, l'on remarque qu'il cherche à imposer sa griffe, et les écoles littéraires dont ces journalistes s'inspirent varient grandement. En effet, un monde sépare un Joseph Baril (Hugo de Saint-Victor) d'un Marcel Dugas (Turc) et, même dans les pages du *Pays*, un Ernest Tremblay d'un Roger Valois (Baptiste Poquelin). Inversement, la rhétorique des genres publicitaires est redondante et extrêmement stéréotypée. Elle subit peu de variations d'un hebdo à l'autre, ni d'une

production à l'autre, même si ces textes sont pourtant censés mettre en valeur le caractère exceptionnel d'un spectacle.

Règle générale, moins la forme semble valorisée dans la pratique journalistique, plus les procédés qui s'y retrouvent paraissent stéréotypés. Ainsi, un babillard, composé uniquement de communiqués et de nouvelles, offre habituellement moins de trouvailles stylistiques qu'un pêle-mêle ou une revue de la semaine théâtrale où des liens et des comparaisons à établir obligent le journaliste à plus d'habileté. Une exception confirme la règle : les brèves publicitaires de *L'Action*. La rédaction en revient à des journalistes, ironistes redoutables qui par l'intermédiaire de courts récits drolatiques en profitent pour se mettre en scène. Tel est le cas de Pierre-Marcel Bernard, qui collabore à *L'Action* mais s'est aussi fait connaître en tant que coauteur des revues, *Ça t'la bouche* et *Acréyé, le sacre de Georges V*. Il s'érige en héros d'une publicité publiée dans *L'Action* du 11 novembre 1911 vantant les mérites des sodas Frisco :

L'auteur qui, pour la première fois, entend jouer la pièce à laquelle il a donné toutes ses pensées pendant plusieurs mois, trouve toujours que les acteurs l'ont mal interprété [*sic*]. Il lui est tout de même bien agréable de faire rire et pleurer tour à tour les spectateurs. Cette émotion douce et délicate nous fut donnée, à mon collaborateur Jean Pick et à moi-même, la semaine dernière, et j'en éprouve encore du plaisir quand je m'endors le soir. Cependant, en sortant de la salle, Jean Pick me dit : – Il y a quelque chose de plus doux encore; suivez-moi et vous le constaterez *de gustu*, comme disait M. Jules Simon. – Je le suivis et, en même temps que lui, je trempai mes lèvres dans un verre de *ginger ale* Frisco – celui-là même que fabrique pour nos délices Jules Durand (p. 3).

Paradoxalement, cette brève publicitaire – plusieurs portent, au reste, plus explicitement sur le théâtre – témoigne de la tenue intellectuelle de maints hebdomadaires qui ont ouvert leurs pages au monde du spectacle en même temps que de leur dépendance envers des annonceurs fidèles sans lesquels ils ne pourraient peut-être pas joindre les deux bouts. Illustration on ne peut plus concrète de la marge de manœuvre dont jouissent un journal et un journaliste dans le traitement d'un sujet. Un tel discours ne manque pas non plus d'être révélateur de ce qu'un genre journalistique peut saisir de la relation entre deux domaines interdépendants.

La visée des textes est donc non seulement déterminante pour établir à quel genre ressortit un discours sur le théâtre, mais aussi témoigne des efforts de l'équipe journalistique pour se constituer un lectorat et le conserver. Sur ce point, il faut remarquer que certains journaux ont innové davantage que d'autres dans leur manière d'informer, de persuader et de divertir le lecteur ou de lui vanter un produit. Au surplus, l'éventail des genres exploités varie grandement d'une publication à l'autre. Déjà, les publications populaires répugnent à offrir des opinions trop tranchées à des lecteurs qu'elles préfèrent

bombarder de publicités et d'images. Sur cette lancée, elles voient rapidement le parti qu'elles peuvent tirer de l'illustration et de la photo, tandis que les feuilles plus sérieuses, sauf exception, s'en méfient. Par ailleurs, il est clair que la Belle Époque a réservé plus de place aux genres publicitaires et informatifs qu'aux genres critiques et a tenu à amuser le lecteur si l'on se fie au grand nombre de discours (anecdote, dessin, caricature, épisode théâtral illustré) qui ont circulé à cette fin.

Les observations qui précèdent ne prétendent pas faire le tour d'une question complexe. Toutefois, elles donnent un aperçu du réservoir de renseignements que constituent les discours sur le théâtre dans la presse. En indiquant quelques-unes des voies que l'analyse peut emprunter pour les approcher, j'espère simplement pouvoir contribuer un tant soit peu à maximiser leur emploi comme source documentaire dans la construction de l'histoire, forcément entremêlée, des spectacles et de la presse.

Notes

1. Ces quatre faisceaux d'intentions résultent d'un aménagement des travaux de Grosse et Seibold sur la presse parisienne.
2. Dans son introduction à *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron écrit justement : « La vie culturelle montréalaise au tournant du XX^e siècle est loin de ressembler au désert que nous imaginons volontiers. Elle est au contraire effervescente, marquée par un réaménagement de la vie musicale et théâtrale, vivifiée par la présence d'artistes fascinés par diverses voies esthétiques et traversée par de grandes polémiques » (2005 : 15).
3. Renvoyant à Jean Baudrillard qui croit que la périodicité établie par la presse prépare l'avènement de la modernité en rompant le rythme ancien des travaux et des fêtes, Elzéar Lavoie (Lamonde et Trépanier, 1986 : 255-256) va jusqu'à voir dans « l'implantation définitive du quotidien régulier » qui transforme pour le plus grand nombre la conception traditionnelle du temps comme le moment-clé où une société bascule dans la modernité. Selon Lavoie, la communauté anglophone de Montréal accède ainsi à la modernité en 1854 et sa contrepartie francophone en 1865.
4. Jean Béraud raconte l'incident dans *350 ans de théâtre au Canada français* en essayant d'en atténuer l'ampleur (1958 : 119-121).
5. Jean de Bonville et Lise Moreau définissaient, dans *Nature et transformation du journalisme*, l'identité discursive, ce par quoi les journalistes « impriment dans leur discours les traits de leur identité sociale, non pas en déclinant explicitement cette identité, mais en l'instillant entre les lignes par la manière dont ils s'approprient le code linguistique, dont ils modulent leurs discours, dont ils énoncent leurs propos, des plus importants aux plus anodins, dont, enfin, ils déploient les symboles culturels et sociaux » (Brin, Charron, de Bonville 2005 : 318).

6. Cofondateur des *Débats* et indépendant d'esprit, Louvigny de Montigny (1876-1955) figure parmi les journalistes les plus respectés de son temps. Plus tard, il sera aussi l'auteur de *Boules de neige*, une des meilleures pièces canadiennes-françaises de l'avant-guerre.
7. Telle est peut-être la position de Roger Valois qui fait de la critique dramatique au *Pays*, un hebdomadaire très libéral, sous le nom de plume de Baptiste Poquelin. Il est vrai que celui qui a inauguré la rubrique théâtre dans la feuille signait de son propre nom. Mais il s'agissait du comédien et revuiste, Ernest Tremblay, dont la réputation et la position sociale n'ont rien à voir avec celles de son collègue, dont l'oncle est Godfroy Langlois, proche des libéraux au pouvoir.
8. En voici un exemple tiré de la « Chronique des théâtres » du *Monde illustré* du 13 mars 1906 : « M. Carême nous a donné une *Dame de chez Maxims*, qui s'efforce d'être pudique, mais qui ne peut faire oublier ni son nom ni sa naissance [...]. Quelle étrange manie torture donc les directeurs montréalais de vouloir à toute force jouer des pièces grivoises, dont ils ne peuvent conserver intact que le titre, et qu'ils sont obligés de massacrer pour les offrir au public? » (p. 1408).

Bibliographie

- ADAM, Jean-Michel (1997), « Unités rédactionnelles et genres discursifs : cadre général pour une approche de la presse écrite », *Pratiques*, n° 94 (juin), p. 3-18.
- ANONYME (1900), « La sévère morale », *La Petite Revue*, 1^{er} janvier, p. 136-137.
- ANONYME (1902), [publicités], *Les Débats*, 14 décembre, p. 2.
- ANONYME (1905), « Le départ de Sarah », *La Croix*, 9 décembre, p. 1.
- ANONYME (1906), « Chronique des théâtres », *L'Album universel*, 13 mars, p. 1408.
- BARIL, Joseph (1912), « Chronique théâtrale », *L'Action*, 2 novembre, p. 1.
- BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France.
- BERNARD, Marcel-Pierre (1911), « Nos réclames », *L'Action*, 11 novembre, p. 3.
- BRIN, Colette, Jean CHARRON et Jean de BONVILLE (2004), *Nature et transformation du journalisme : théorie et recherches empiriques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.
- CAMBRON, Micheline (dir.) (2005), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides.
- CHARLEBOIS, Joseph (sous le pseudonyme de Basibi) (1901), « On veut établir une censure! », *Les Débats*, 29 décembre, p. 1.
- CHARAUDEAU, Patrick, et Dominique MAINGUENEAU (2002), *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris, Seuil.
- DUGAS, Marcel (1910), « Chronique théâtrale », *Le Nationaliste*, 3 avril, p. 3.
- GUAY, Hervé (2005), « Les discours sur le théâtre dans la presse hebdomadaire montréalaise de langue française de 1898 à 1914. Des genres journalistiques et des composantes identitaires en compétition ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.

- GROSSE, Ernest Ulrich (2001), « Évolution et typologie des genres journalistiques. Essai d'une vue d'ensemble », *Semen*, n° 13, p. 15-36.
- GROSSE, Ernest Ulrich, et Ernest SEIBOLD (1994), *Panorama de la presse parisienne*, Francfort, Peter Lang.
- LAMONDE, Yvan, et Esther TRÉPANIÉ (dir.) (1986), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, IQRC.
- MASSICOTTE, Edmond J. (1899), « Les crochets du Père Martin », *Le Passe-Temps*, 4 mars, p. 1.
- MASSICOTTE, Edmond J. (1899), « Théâtre illustré », *Le Passe-Temps*, 27 mai, p. 1.
- MILHAU, Marie-Louise (1905), « Phèdre », *Le Nationaliste*, 10 décembre, p. 1
- NONYME, A. (1905), « Non plures sicut ille. Essai de cari-Couture », *Le Nationaliste*, 15 janvier, p. 1.
- ROULLAUD, Henry (sous le pseudonyme de Jean Badreux) (1901), « Quo vadis? », *Les Débats*, 30 juin, p. 3.