

« Canadien-français, jusqu'aux moelles ». Le Labiche des familles au Manitoba et au Québec

«French-Canadian to the Bone»: The Labiche of the families of Manitoba and Quebec

Dominique Laporte

Volume 9, Number 2, 2006

Pratiques culturelles et classes populaires

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000879ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000879ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (print)

1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laporte, D. (2006). « Canadien-français, jusqu'aux moelles ». Le Labiche des familles au Manitoba et au Québec. *Globe*, 9(2), 49–73.
<https://doi.org/10.7202/1000879ar>

Article abstract

The rise of francophone theater in Canada is tied to a bias in the press toward that which works to confirm a race in its values (language, morals, family). From this angle, the discourse on Labiche, for example, marked the limits assigned to popular comedy, incompatible with an ideology of variable survival according to context (Quebec/French-Canadian diaspora). Therefore, the laughter provoked attests less to the flourishing of popular culture than to the insidious effects of doxa, although mass culture also leads to the decentralization of the Church, which then falls back on collegiate and amateur theater.

« Canadien-français, jusqu'aux moelles¹ ». Le Labiche des familles au Manitoba et au Québec²

Dominique Laporte
Université du Manitoba (Canada)

Résumé – L'essor du théâtre francophone au Canada est relié à une mise en discours dans la presse de ce qui travaille à confirmer la *race* dans ses valeurs (langue, morale, famille). Sous cet angle, le discours sur Labiche, par exemple, marque les limites assignées au comique populaire, incompatible avec une idéologie de la survivance variable selon le contexte (Québec/diaspora canadienne-française). Dès lors, le rire suscité atteste moins de l'épanouissement de la culture populaire que de l'effet insidieux de la *doxa*, encore que la culture de masse entraîne en contrepartie la décentralisation de l'Église qui se rabat sur le théâtre collégial et amateur.

«French-Canadian to the Bone»: The Labiche of the families of Manitoba and Quebec

Abstract – *The rise of francophone theater in Canada is tied to a bias in the press toward that which works to confirm a race in its values (language, morals,*

1. Remarque d'un journaliste sur le Théâtre Populaire de Québec (*L'Événement*, 31 décembre 1906, p. 1 ; cité par Christian BEAUCAGE, « Pour une histoire sociologique du théâtre. L'activité théâtrale francophone à Québec de 1900 à 1911 », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1993, f. 158). Il s'agissait de l'ancienne Salle Jacques-Cartier, rouverte le 29 octobre 1906 et occupée d'abord par la troupe de Wilfrid Villeraie, qui mit au programme des variétés incluant, entre autres, des pièces de Labiche, des vues animées du Ouimétoscope, des chansons comiques, etc. (Christian BEAUCAGE, *op. cit.*, f. 157, 236 et suiv., 395 et suiv.).

2. Cet article a été rendu possible grâce à une subvention accordée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Nous remercions cet organisme de son appui. Nous sommes aussi reconnaissant à notre assistante à la recherche, Jacqueline Barral, de nous avoir secondé dans notre dépouillement des journaux.

Dominique Laporte, « Canadien-français, jusqu'aux moelles ». Le Labiche des familles au Manitoba et au Québec », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 9, n° 2, 2006.

family). From this angle, the discourse on Labiche, for example, marked the limits assigned to popular comedy, incompatible with an ideology of variable survival according to context (Quebec/French-Canadian diaspora). Therefore, the laughter provoked attests less to the flourishing of popular culture than to the insidious effects of doxa, although mass culture also leads to the decentralization of the Church, which then falls back on collegiate and amateur theater.

Soucieuse de retracer l'émergence, au début du xx^e siècle, d'une institution théâtrale francophone propre à la nation québécoise, l'histoire du théâtre au Québec fait l'impasse sur ce qui rapprocha à l'origine les productions québécoises de celles de la francophonie canadienne des autres provinces, issue de la colonisation canadienne-française. Un tel constat peut sembler anachronique, attendu que le Québec de la Révolution tranquille a liquidé son passé diasporal et a eu pour corollaire la perception et la conception actuelles du théâtre francophone au Québec et ailleurs au Canada : soit d'un côté, le théâtre québécois et ses instances de consécration, et de l'autre, la mise en scène rituelle, partant répétitive, de la conscience *exiguë* dans les communautés francophones dites minoritaires et jugées inaptes à (se) représenter des sentiments autres que leur impuissance par rapport à la majorité anglophone³. Or, à l'époque de son institutionnalisation progressive au tournant des xix^e et xx^e siècles, le théâtre francophone au Québec et ailleurs au Canada relève à priori d'une *culture instituyente* commune, selon l'acception qu'en donne Gérard Bouchard⁴, dès lors que le discours nationaliste sur les Canadiens français tenu par l'Église et certains intellectuels, dont le chanoine Lionel Groulx⁵, vise à confirmer la *race* dans des valeurs uniques (langue française, religion catholique, morale, famille). Mais ce postulat ontologique

3. François PARÉ, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2001.

4. « La culture instituyente est le domaine où l'imaginaire peut être saisi dans son acte d'élaboration ou de production, alors que la culture instituée regroupe les produits de cette opération, à l'usage des individus » (Gérard BOUCHARD, *Raison et contradiction. Le mythe au secours de la pensée*, Québec, Nota Bene/CEFAN, 2003, p. 19 et suiv.).

5. Au sujet de l'impact de Lionel Groulx et de son œuvre sur les minorités francophones hors Québec, voir Michel BOCK, *Quand la nation débordait les frontières. Les minorités françaises dans la pensée de Lionel Groulx*, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec », 2004.

LE LABICHE DES FAMILLES AU MANITOBA ET AU QUÉBEC

constitutif du « paradigme de la survivance⁶ » ne remédie pas pour autant au clivage socioculturel entre le Québec et les communautés francophones minoritaires, dont le Manitoba français, auquel nous nous référons désormais à titre d'exemple comparatif. Sous cet angle, en quoi la pratique théâtrale et le discours sur le théâtre respectivement au Manitoba et au Québec se rapprochèrent-ils et se distinguèrent-ils avant que les études théâtrales depuis la Révolution tranquille ne sanctionnent le déséquilibre de forces entre le théâtre francophone minoritaire et l'institution théâtrale québécoise ? Comment s'inscrivent-ils dans le même cadre épistémologique (l'ontologie de la race) ?

Dès lors se pose aussi la question des rapports entre *pratiques culturelles* et *classes populaires*, lesquelles, par leur généralité conceptuelle, ne laissent toutefois pas de poser problème d'entrée de jeu. D'une part, le théâtre au Québec comme ailleurs resta pendant longtemps un produit de luxe avant de devenir, en vertu de la culture de masse après la Première Guerre mondiale, un objet de consommation culturelle accessible aux couches sociales les moins favorisées⁷. Aussi convient-il non seulement de limiter la catégorie *classes populaires* à la frange prolétarienne susceptible de compter parmi les lecteurs des chroniques théâtrales des journaux à grand tirage et les spectateurs fréquentant les théâtres, mais également de mobiliser précautionneusement un concept aussi flottant que les *pratiques culturelles*, attendu qu'il fluctue sociologiquement selon les catégories sociales concernées. Ces deux variables s'avèrent d'autant plus impondérables que la notion de race servant de fondement au discours sur le théâtre recouvre à priori l'ensemble des Canadiens français, et ce, indépendamment des facteurs (alphabétisation, déséquilibre entre temps consacré au travail et temps propice aux loisirs, revenu) qui, dans la réalité, restreignent le nombre de consommateurs de produits culturels au sein des classes populaires⁸. D'autre part, le théâtre amateur peut certes constituer une pratique populaire dans la mesure où des prolétaires y participent en tant que

6. Gérard BOUCHARD, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal, 2000, p. 99.

7. Lucie ROBERT, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1989, p. 118.

8. *Ibid.*

spectateurs ou comédiens, mais il demeure néanmoins assujetti à la culture instituante de l'Église (ou « culture élitare⁹ »), à plus forte raison s'il s'exerce dans la mouvance d'associations apostoliques ou au sein de paroisses¹⁰. Aussi rendrons-nous compte des modalités selon lesquelles la culture élitare façonne la pratique théâtrale pour son compte, tant au Québec qu'au Manitoba.

Envisagé dans cette perspective, l'essor du nationalisme au Québec ne découle pas d'une rupture idéologique radicale avec la diaspora canadienne-française, à tout le moins dans l'histoire du théâtre francophone avant la Révolution tranquille. En fait, la culture élitare induit, pour reconduire ici notre hypothèse de départ, à une pratique théâtrale et à un discours sur le théâtre qui, à partir d'une épistémé commune *au premier abord* (les valeurs ontologiques reconnues à la race canadienne-française dans l'ensemble), négocient l'effritement *réel* des relations entre le Québec et le reste du Canada français, mais dans une certaine mesure et pendant un certain laps de temps seulement. En effet, le repliement du Québec devant une diaspora canadienne-française en crise, en plus de polariser des positions nationalistes dès lors parallèles plutôt que complémentaires (discours stratégique sur la territorialisation de la race au Québec par rapport au reste du Canada/discours de résistance dans des provinces majoritairement anglophones), entraîne une marginalisation des francophones dits minoritaires, comme l'atteste la dévaluation du français parlé au Manitoba au cours de la participation du Cercle Molière, fondé en 1925, à des concours dramatiques nationaux¹¹. Aussi le discours sur le théâtre au Manitoba et au Québec fait-il office, dans ce contexte, de « pensée fragmentaire¹² » : au point de vue de la culture

9. Gérard BOUCHARD, « Une nation, deux cultures. Continuités et ruptures dans la pensée québécoise traditionnelle (1840-1960) », Gérard BOUCHARD [éd.], avec la collaboration de Serge COURVILLE, *La construction d'une culture. Le Québec et l'Amérique française*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 1993, p. 3-47. Voir aussi Gérard BOUCHARD, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, p. 101 et suiv.

10. Lucie ROBERT, *op. cit.*, p. 121.

11. Annette SAINT-PIERRE, *Le rideau se lève au Manitoba*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 1980, p. 158 et suiv.

12. Gérard BOUCHARD, *Raison et contradiction. Le mythe au secours de la pensée*, p. 39 et suiv.

LE LABICHE DES FAMILLES AU MANITOBA ET AU QUÉBEC

élitaire, il joue un rôle dans la modalisation de l'imaginaire dévolu à la race canadienne-française, lequel « affirme un ensemble de valeurs, [...] institue des croyances, des normes, [...] propose des modèles, des repères, [...] indique des directions pour l'action¹³ », mais n'arrive qu'à pallier, au sens moderne du terme, le clivage socioculturel entre le Canada français et le Québec. En outre, il doit gérer une contradiction culturelle en ce qui concerne sa finalité même : endosser une idéologie de la race réfractaire à priori au théâtre même, indépendamment du contexte.

En effet, le théâtre francophone s'est acclimaté malaisément au Canada, non seulement pour des motifs factuels (venue sporadique de troupes françaises en tournée, formation et implantation tardive de troupes professionnelles locales, concurrence faite au théâtre anglophone et aux spectacles en provenance des États-Unis, institutionnalisation tardive d'un théâtre canadien-français), mais aussi en raison du parti pris moral et religieux selon lequel toute pièce est jugée par l'Église répréhensible et à fortiori nocive¹⁴, à moins de satisfaire à la moralité publique. Sous cet angle, il s'accommode relativement d'une pensée fragmentaire qui oblitère ici la contradiction morale : condamner ce qui est considéré comme suspect et nocif, sans pouvoir en freiner la popularité. Si les polémiques provoquées par Sarah Bernhardt en tournée nord-américaine constituent à cet égard les exemples les plus connus, d'autres cas ont marqué l'histoire de la réception idéologique du théâtre au Canada, telles les représentations de pièces d'Eugène Labiche (1815-1888), qui compte parmi les auteurs français les plus joués au Canada entre 1859¹⁵ et la première moitié du xx^e siècle. Aussi son maintien durable au répertoire des collèges et des troupes d'amateurs (un cercle Labiche fondé à Montréal en 1884 en faisant foi¹⁶) surprend-il de prime

13. *Ibid.*, p. 24.

14. Jean LAFLAMME et Rémi TOURANGEAU, *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979.

15. Une troupe française de New York commença à jouer des pièces de Labiche à Montréal à partir de 1959 (Jean LAFLAMME, « Le théâtre francophone à Montréal de 1855 à 1880. Une institution qui tarde », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2000, f. 59, 157-161, 281-284).

16. Maurice LEMIRE et Denis SAINT-JACQUES [éd.], *La vie littéraire au Québec. Tome IV : 1870-1894*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1999, p. 176.

abord, attendu que plusieurs de ses pièces, même censurées à des fins morales ou politiques¹⁷, suscitèrent en France des débats journalistiques relatifs à leur légitimité morale, littéraire et institutionnelle en raison de leur succès populaire, et ce, jusqu'à l'élection de leur auteur à l'Académie française en 1880. Comment le comique par moments égrillard de Labiche (dans ses pièces sur l'adultère en particulier) put-il alors être importé au Canada français, sinon en raison d'un filtrage suivant lequel la culture élitare l'adapta à ses besoins ? À cet égard, les représentations du théâtre de Labiche au Canada français se distinguent des divertissements dont la popularité croissante déjoue la surveillance de l'Église, dans un contexte où l'impact de l'industrialisation sur la consommation de produits culturels crée un nouveau marché bourgeois se substituant aux cabinets de lecture sous l'hégémonie épiscopale¹⁸ ; elles exemplifient au contraire une culture élitare sur le modèle français¹⁹. Ce dispositif s'avère d'autant plus fonctionnel que Labiche chercha à accéder à la Comédie-Française dans le genre de la haute comédie afin d'obtenir une reconnaissance que lui refusaient ses succès populaires au Théâtre du Palais-Royal dans le genre de la comédie-vaudeville²⁰ ou de la farce. Aussi importe-t-il, au point de vue de la culture élitare, non pas de savoir *si* Labiche fait rire le public, toutes classes confondues, mais *comment* il doit le faire rire en tant que culture *instituée*. En d'autres termes, le rire comme le comique s'avèrent ici moins représentatifs de la culture populaire que pris en charge à des fins idéologiques, moyennant une sélection et une censure préalables des pièces. Dès lors, Labiche gagne en respectabilité (sur le plan élitare) ce qu'il perd en subversion potentielle (sur le plan populaire), comme le prouve à contrario son exclusion par le père Émile Legault du répertoire des Compagnons de

17. Odile KRAKOVITCH, « Labiche et la censure ou un vaudeville de plus ! », *Revue historique*, vol. CCLXXXIV, n° 2, 1991, p. 341-357.

18. Lucie ROBERT, *op. cit.*, p. 106 et suiv.

19. Gérard BOUCHARD, « Une nation, deux cultures. Continuités et ruptures dans la pensée québécoise traditionnelle (1840-1960) », p. 3-47 ; et *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, p. 101 et suiv.

20. À noter que le vaudeville français se distingue du vaudeville américain, encore que Labiche ait été occasionnellement joué au cours de spectacles de variétés : d'où, dans une certaine mesure, la légitimité française de Labiche aux yeux de l'Église, qui condamnait en bloc les spectacles en provenance des États-Unis.

LE LABICHE DES FAMILLES AU MANITOBA ET AU QUÉBEC

Saint-Laurent, entre autres exemples du parti pris précautionneux à son endroit de la part des instances élitaires²¹.

Dans cette optique, nous nous proposons à ce stade-ci de notre étude de situer le choix, les représentations et la réception de pièces de Labiche au Canada français en regard de la pensée fragmentaire que nous avons dégagée jusqu'ici du discours sur la race : une ontologie appliquée à priori aux Canadiens français, mais tributaire d'un contexte où des constructions identitaires francophones spécifiques marquent le clivage socioculturel entre le Manitoba français et le Québec au lieu de s'articuler autour d'un idéal nationaliste unique (l'ancien modèle du pancanadianisme français). À partir des fonds d'archives existants, nous mettrons d'abord au jour les modalités selon lesquelles la culture élitaine contrôle le théâtre amateur dans un contexte paroissial. Par la suite, nous étudierons le discours sur Labiche qui, dans la presse canadienne-française, rend compte des pièces jouées et véhicule plus ou moins la culture élitaine, selon le contexte. Sous cet angle, les journaux que nous avons dépouillés suivent trois finalités : subordonner des messages publicitaires au dénominateur des cultures instituant au Manitoba et au Québec (l'ontologie de la race) ; adapter le discours ontologique aux circonstances, en particulier dans le cas de *La Liberté* à Saint-Boniface, distinct à cet égard des journaux à grand tirage publiés à Montréal ; programmer la réception des spectacles suivant des critères moraux et esthétiques conformes à la culture élitaine. De tels critères s'avèrent en fait plus ou moins conciliables avec le comique vaudevillesque ou farcesque dans le cas de Labiche, d'autant plus que les pièces elles-mêmes, soumises à la censure avant d'avoir été présentées en France, travaillent contradictoirement à articuler culture élitaine et culture populaire. D'où notre approche de toute donnée relative au théâtre non à titre de témoignage direct d'une pratique culturelle populaire, mais en tant que symptôme de la culture élitaine, qu'il s'agisse du choix des pièces présentées, de pièces annotées et modifiées par des comédiens amateurs à des fins censoriales, ou encore des chroniques théâtrales dans la presse.

21. Gilbert DAVID, « L'offensive du théâtre théocentrique. Le messianisme des clercs entre la Crise et l'après-guerre », *L'Annuaire théâtral*, n° 23, printemps 1998, p. 45, n. 10.

Le théâtre amateur

Parallèlement au théâtre collégial²², le théâtre amateur constitue au Canada français une pratique culturelle où s'exerce en profondeur l'influence de la culture élitaires traditionnelle sur les classes populaires. Envisagé sous cet aspect, l'entre-deux-guerres constitue au Manitoba une période marquante²³, au cours de laquelle des pièces de Labiche représentatives de la *doxa* familiale figurent sur les programmes des troupes d'amateurs paroissiales ou diocésaines : par exemple, *Les vivacités du Capitaine Tic* (Le Cercle dramatique du Sacré-Cœur, avril 1920), où un bouillant militaire « réintègr[é] dans le giron de la famille²⁴ » modère ses transports pour pouvoir marier sa cousine ; *Le voyage de Monsieur Perrichon* (Le Cercle dramatique du Sacré-Cœur, mai 1923 et mai 1942), où le personnage éponyme finit par choisir le mari le plus vertueux pour sa fille, après que la vanité l'eut aveuglé sur les mérites de deux prétendants ; *La poudre aux yeux* (Organisation Jubinville des Jeunes de la Cathédrale [O.J.C.], décembre 1933), où un *deus ex machina* calqué sur les oncles chez Molière fait entendre raison à deux pères de famille s'étant leurrés mutuellement sur leur statut social et leur contribution à une dot pour marier à tout prix leurs enfants ; *Les petits oiseaux* (O.J.C., mars 1934), où un père de famille affichant des velléités égoïstes ne peut étouffer sa générosité innée ; et *La grammaire* (O.J.C., mai 1932 et novembre 1939), où une jeune fille modèle aide son père, qui veut remporter une élection municipale, mais ne connaît pas l'orthographe. Dans un contexte national majoritairement anglophone où le français, au début du xx^e siècle, est interdit légalement dans les écoles publiques en dehors du Québec (en 1916 au Manitoba, en vertu de la loi Thornton), *La grammaire* sert au demeurant d'emblème de la survivance linguistique et culturelle des Canadiens français.

22. Comme le théâtre collégial ne constitue pas une pratique culturelle populaire à priori, nous n'étudierons pas ici les innombrables représentations de pièces de Labiche qui se tinrent en particulier dans les collèges jésuites à travers le Canada français. Nous nous y référons à titre comparatif seulement.

23. Annette SAINT-PIERRE, *op. cit.*

24. Gilbert SIGAUX [éd.], *Œuvres complètes de Labiche. Tome VI*, Paris, Au Club de l'Honnête Homme, 1966, p. 17.

LE LABICHE DES FAMILLES AU MANITOBA ET AU QUÉBEC

À l'inverse, la pratique théâtrale au Québec bénéficie, à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, d'une industrialisation urbaine qui modifie les habitudes de consommation culturelle et engendre la prolifération à Montréal de théâtres professionnels concurrents se disputant le marché à des prix modiques et à grands frais de publicité²⁵. Dans cette conjoncture, les pièces de Labiche comptent parmi les œuvres françaises les plus importées à Montréal, et ce, indépendamment des facteurs idéologiques expliquant, d'une part, leur maintien durable au répertoire des collèges et des cercles d'amateurs, et, d'autre part, l'accueil que leur réserve la presse. À titre d'exemple, *Les petits oiseaux*, créée à Paris au Théâtre du Vaudeville le 1^{er} avril 1862, fait l'objet de 7 des 37 productions de pièces de Labiche à Montréal entre 1859 et 1875, ce qui place Labiche au troisième rang dans la liste des auteurs français les plus joués à Montréal au cours de cette période, Adolphe d'Ennery (54 productions), Jacques Offenbach (50) et Eugène Scribe (30) occupant respectivement les première, deuxième et quatrième positions, tous genres confondus²⁶. Ce classement ne tient pas compte cependant du théâtre amateur, à vrai dire difficilement quantifiable²⁷, vu l'insuffisance de données à ce sujet. Sous le patronage de la Société Saint-Jean-Baptiste, les « Soirées de Famille » (1898-1901) au Monument National constituent par contre une exception notable. Si elle aida peu à l'autonomisation institutionnelle du théâtre canadien-français²⁸, cette initiative à des fins éducatives s'avère, pour cette raison même, exemplaire de la mobilisation des instances élitaires pour la défense des valeurs reliées à la survivance de la race canadienne-française (langue, famille, morale). Au cours des trois années que durèrent ces soirées communautaires, 11 pièces²⁹ de Labiche y furent représentées et, pour la plupart, reprises :

25. Nous nous référons ici en gros à Yvan LAMONDE, *Histoire sociale des idées au Québec. Tome 1 : 1760-1896*, Montréal, Fides, 2000, p. 420-421, 424-426, 470-471.

26. Jean LAFLAMME, *op. cit.*, f. 52 et suiv.

27. La participation de 18 cercles d'amateurs canadiens-français de Montréal à un concours dramatique annoncé dans *La Patrie* le 14 mars 1908 en donne un aperçu ponctuel (Denis CARRIER, « Le Théâtre National, 1900-1923. Histoire et évolution », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1991, f. 540-565).

28. Jean-Marc LARRUE, « "Il faut tuer Broadway." Création du Her Majesty's Theatre et des Soirées de Famille au Monument National », *L'Annuaire théâtral*, n° 4, 1988, p. 47-80.

en particulier, *La grammaire*, au sujet tout désigné, dans un contexte où le Monument National cherchait à contrebalancer la popularité à Montréal du vaudeville américain, jugé immoral par l'Église³⁰.

La censure paroissiale

Les pièces de Labiche jouées au Canada français firent pourtant aussi l'objet d'un parti pris moral et durent une partie de leur popularité à ce qui les subordonna d'abord à la culture élitare. À cet égard, le fonds Bertrand, qu'abrite la Théâtrothèque du Centre d'études québécoises à l'Université de Montréal et qu'a inventorié Karine Cellard³¹, s'avère révélateur : il comprend des exemplaires annotés et modifiés de *La grammaire* et des *Deux timides* qui permettent de jauger l'incidence de la culture élitare sur une troupe en activité pendant l'entre-deux-guerres dans la paroisse Saint-Esprit de Rosemont, située dans un quartier ouvrier de Montréal³². Dans le cas de *La grammaire*, la masculinisation de quelques termes d'adresse féminins³³ laisse supposer que la troupe, pourtant mixte et donc exemptée de se conformer à la règle d'exclusion sexuelle prévalant dans les collèges et les « cercles de jeunes gens » non mixtes, avait l'intention de l'adapter en prévision d'une distribution entièrement masculine. Si la quantité et la nature de ces changements demeurés incomplets nous empêchent de conclure à une masculinisation normative équivalant à un cas d'adaptation collégiale que nous

29. Georges-H. ROBERT [éd.], *L'Annuaire théâtral*, 1908, p. 62-63 ; cité par Jean-Marc LARRUE, *op. cit.*, p. 76-77.

30. Jean-Marc LARRUE, *op. cit.*

31. Karine CELLARD, « Un divertissement moral de l'entre-deux-guerres à Montréal », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, printemps 2001, p. 156-182.

32. Nous n'avons trouvé jusqu'ici aucun fonds d'archives relatif à la censure de Labiche au Manitoba. En revanche, un compte rendu de la représentation du *Voyage de Monsieur Perrichon* donnée le 10 juin 1923 par le Cercle dramatique de Saint-Boniface, sous la direction d'un ancien membre du Cercle La Vérendrye de l'ACJC (Association catholique de la jeunesse canadienne), fait allusion à « quelques heureuses corrections apportées au texte original [...] » (*La Liberté*, 19 juin 1923, p. 4). Créée au Collège de Sainte-Marie de Montréal en 1904, l'ACJC s'établit au Manitoba en 1907 (Annette SAINT-PIERRE, *op. cit.*, p. 86).

33. Eugène LABICHE et Alphonse JOLLY, *La grammaire*, Paris, Librairie Fayard et Cie et Librairie théâtrale, [s. d.], p. 15, 41, 43 [fonds Bertrand].

LE LABICHE DES FAMILLES AU MANITOBA ET AU QUÉBEC

avons relevé ailleurs³⁴, la suppression d'allusions à la conception et à la grossesse³⁵ relève par contre d'une censure morale, qui recoupe au reste un retranchement identique dans l'adaptation collégiale de *La grammaire* conservée dans le fonds Léonard-Beaulne déjà évoqué³⁶.

Dans le cas des *Deux timides*, la disparition des couplets chantés typiques du vaudeville³⁷ corrobore une inféodation de la culture populaire à la culture élitare. Certes, l'absence de couplets s'explique probablement par la possibilité que la troupe ait désiré raccourcir la représentation de la pièce et s'abstenir du même coup de les chanter ; mais la conservation des couplets de *La grammaire* dans l'autre exemplaire induit à avancer que *Les deux timides* fit l'objet d'une révision préventive conforme à l'usage de ne pas dire ce qui est communément

34. Le fonds Léonard-Beaulne, qu'abrite le Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa, rend compte de l'activité théâtrale menée par Léonard Beaulne (1887-1947) à Ottawa et en Outaouais, et notamment à l'Université d'Ottawa, à titre de directeur artistique de la Société des Débats-Français. Il comprend, entre autres, une édition de *La grammaire* qui servit manifestement à une représentation donnée par une troupe collégiale masculine le 28 avril 1936, « en la solennité de la St Joseph au Séminaire » (Eugène LABICHE et Alphonse JOLLY, *La grammaire*, Paris, Arthème Fayard et C^{ie} Éditeurs, [s. d.], p. 4 [fonds Léonard-Beaulne]). Dans cette adaptation, le rôle d'Edmond remplace celui de Blanche, fille de Caboussat. Sans jamais intervenir dans l'action, Blanche devient dès lors la fille de Poitrinas, mariée à Edmond (le fils de Poitrinas dans la pièce originale). Ces permutations dans l'intrigue amènent bien sûr des changements lexicaux et grammaticaux, mais aussi des modifications sémantiques symptomatiques de la division traditionnelle des sexes en catégories distinctes (sexe faible/sexe fort) : « Ah ! Mon Dieu ! voilà que j'ai peur » / « Ah ! Mon Dieu ! voilà que je tremble » (p. 17) ; « Comment ! tu pleures !... » / « Comment ! tu es triste !... » (p. 44) ; « Elle l'aime... pauvre petite !... que j'ai fait pleurer... » / « Il l'aime... pauvre petit !... que j'ai failli faire pleurer... » (p. 45). Cette substitution de sexes entraîne aussi l'exemption de jeux scéniques jugés inappropriés, tels embrasser son fils (p. 19, 20, 25) ou « paraître habillé », remplacé par « Edmond, avec chapeau, gants, ca [illisible] », ce qui exclut cette réplique : « [...] tu as fait toilette ? » (p. 24).

35. Eugène LABICHE et Alphonse JOLLY, *op. cit.*, p. 30 [fonds Bertrand].

36. Eugène LABICHE et Alphonse JOLLY, *op. cit.*, p. 30 [fonds Léonard-Beaulne].

37. « [...] le mot "vaudeville", après avoir désigné une chanson populaire le plus souvent satirique, désigna à partir de la fin du XVII^e siècle une pièce où le dialogue était entrecoupé de couplets chantés sur des airs connus (les "timbres") » (Jean-Claude YON, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Paris, Nizet, 2000, p. 12). Voir aussi Henry GIDEL, *Le vaudeville*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1986, p. 7 et suiv.

jugé préférable de taire, à plus forte raison dans un contexte paroissial ; bref, d'une « censure prescriptive », attendu que la diminution après la Première Guerre de la « censure proscriptive » sous forme d'interdits épiscopaux (la condamnation en 1934 des *Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey, par exemple) n'implique pas pour autant le relâchement du bâillon idéologique muselant la littérature régionaliste³⁸ et, à fortiori, tout autre discours perméable à l'ontologie de la race (langue, religion, morale, famille, etc.).

Quoique aucune indication ne confirme qu'il y ait eu représentation dans la paroisse Saint-Esprit de Rosemont, toutes les modifications apportées à la pièce (changement de titre, retranchement des couplets et autres suppressions, ajouts) oblitérent les significations sexuelles que le texte original (désormais *DT*¹) suggère avec ambivalence sous son aspect conformiste. En premier lieu, le narcissisme d'un des « timides » mis en scène, Anatole Garadoux, dont l'obsession pour la manucure est rayée dans l'exemplaire de la troupe Bertrand (désormais *DT*²)³⁹, le pose au début de la pièce comme un personnage équivoque qui suscite l'étonnement d'Annette, la femme de chambre de la prétendue (Cécile, fille de Thibaudier). Si *DT*² conserve l'expression d'une sagesse populaire qui rapproche Annette des servantes jugeant la crédulité de leurs maîtres chez Molière⁴⁰, la coupure du passage relatif à la manucure⁴¹ gomme par contre la contradiction entre le comportement narcissique de Garadoux et son rôle présumé de prétendant dans l'intrigue matrimoniale de la pièce. En deuxième lieu, l'hésitation de l'autre « timide », Jules Frémassin, à demander la main de Cécile est due à un respect conventionnel de l'autorité paternelle plutôt qu'à une pudeur que démentent les couplets ponctuant un dialogue entre Cécile et lui à propos d'un sucrier (scène VII) et connotant un désir partagé :

38. Pierre HÉBERT, avec la collaboration de Élise SALAUN, *Censure et littérature au Québec. Tome II : Des vieux couvents au plaisir de vivre (1920-1959)*, Montréal, Fides, 2004.

39. MARC-MICHEL et Eugène LABICHE, *Les deux timides*, Paris, Calmann-Lévy, [s. d.], p. 157 [rebaptisé *Monsieur Jules* sur l'exemplaire du fonds Bertrand].

40. *Ibid.*, p. 157-158.

41. *Ibid.*, p. 157.

LE LABICHE DES FAMILLES AU MANITOBA ET AU QUÉBEC

CÉCILE. [...] Puis-je, monsieur, vous supplier...

[...]

D'avoir la complaisance

De me tenir mon sucrier ?

[...]

FRÉMISSIN. Je vous rends sans peine

Ce service-là.

À part. Ce charmant sans-gêne/M'enhardit déjà⁴² !

La connotation sexuelle donnée à lire en creux est au reste surdéterminée, non seulement par le paradigme onomastique propre au patronyme de Jules (Frémissin : frémit/frémissant), mais aussi par l'aparté implicitement sexuel succédant au dernier couplet chanté (aussi en aparté) par Frémissin : « FRÉMISSIN, *à part, tenant le sucrier*. Si son père nous surprenait dans cette position⁴³ !... » Ce passage, qu'interrompent d'éloquents points de suspension, est certes préservé dans *DT*², mais privé des couplets qui en sursignent métaphoriquement la connotation sexuelle. En troisième lieu, Cécile renverse les rôles traditionnels dans les relations père-fille (dominant/dominée) et homme-femme (conquérant/conquise), comme le métaphorisent respectivement un air allégorique qu'elle chante (scène I), où est réécrite à cette fin la fable de La Fontaine « Le chêne et le roseau » (Thibaudier = le chêne pliant et rompant/Cécile = le roseau pliant, mais ne rompant pas⁴⁴), et un refrain qu'elle entonne en duo avec Garadoux (scène IV), où elle prend implicitement l'initiative de l'invite sexuelle :

CÉCILE. Venez, monsieur, arroser mes fleurs,

Comptez sur leur reconnaissance,

En doux parfums, en riches couleurs

Elles paieront votre assistance.

42. Des étiquettes collées sur *DT*² masquant complètement les couplets, nous nous référons ici à une édition moderne de *DT*¹ : Gilbert SIGAUX [éd.], *op. cit.* Tome V, p. 317. À noter que, jusqu'ici, aucune édition de Labiche, même intégrale, n'a rétabli *in extenso* les variantes des manuscrits censurés qu'abrite le Centre historique des Archives nationales à Paris. Les changements apportés au manuscrit des *Deux timides* soumis à la censure (cote F/18/834) feront de notre part l'objet d'une étude ailleurs.

43. *Ibid.*, p. 317.

44. *Ibid.*, p. 312.

GARADOUX. Voyez mon obéissance ! [...] Allons, je vais arroser vos fleurs⁴⁵.

La connotation sexuelle liée ici à la métaphore florale (Cécile = vierge à déflorer) est explicitée dans le couplet chanté en aparté par Thibaudier, déchiré entre les deux prétendants de sa fille (« Quel sort cruel ! deux adorateurs⁴⁶ ! »), mais aussi préfigurée érotiquement, quoique ironiquement (la manucure reprenant par moments ses droits...), dans la métaphore filée contenue dans les répliques précédentes de Garadoux (« Les fleurs ouvrent leurs calices [...] pour rendre hommage au soleil levant⁴⁷ ») et de Cécile (« mes corbeilles meurent de sécheresse⁴⁸... ») au cours de la même scène (fleurs écloses à arroser = fille-fleur à « inonder »). Dans *DT²*, l'envolée bucolique de Garadoux est par contre marquée de deux X dans la marge de gauche, ce qui laisse supposer des suppressions de la part de la troupe Bertrand, satisfaisant à un souci de convenance devant des métaphores jugées sans doute trop éloquentes : « Le papillon essuie ses ailes encore humides des baisers de la nuit⁴⁹... » ; et « L'abeille diligente commence ses visites à la rose⁵⁰ ». Quoi qu'il en soit, l'élimination des couplets dans *DT²* perturbe l'organisation sémantique de la pièce, rendant dès lors les métaphores subsistantes moins signifiantes, donc plus difficiles à décoder isolément. *DT²* fait aussi l'économie de ce qui relie intrinsèquement l'effet comique de la pièce au carnavalesque. Sous cet angle, le personnage de Cécile et le sapement qu'il emblématise (roseau filial *versus* chêne paternel, fille-sucrier à tenir, fille-fleur *versus* Narcisse) sont suffisamment délestés de leurs virtualités subversives et érotiques pour que la pièce ainsi censurée devienne sinon exemplaire des valeurs patriarcales (l'autorité paternelle et le pouvoir-faire des prétendants étant momentanément remis en question), du moins plus recevable au point de vue moral, attendu que Frémassin réussit en définitive à supplanter Garadoux et à demander la main de Cécile à Thibaudier, qui la lui accorde. À cet effet, le changement de titre

45. *Ibid.*, p. 316.

46. *Ibid.*

47. MARC-MICHEL et Eugène LABICHE, *op. cit.*, p. 169 [fonds Bertrand].

48. *Ibid.*, p. 171.

49. *Ibid.*, p. 169.

50. *Ibid.*

LE LABICHE DES FAMILLES AU MANITOBA ET AU QUÉBEC

(*Monsieur Jules* au lieu des *Deux timides*), ainsi que la substitution aux couplets finals sur la timidité⁵¹ d'une réplique inventée de toutes pièces par la troupe Bertrand (« Eh bien, M. Jules, vous voilà fiancés, embrassez-vous⁵² ») travaillent également à atténuer la thématique de la timidité mise en vedette dans le titre original, au profit d'une validation en boucle de l'ordre patriarcal (le M. Jules fiancé de la fin répondant au *Monsieur Jules* du début).

Il ressort de cette analyse que le contexte spécifique où œuvrait la troupe Bertrand de Rosemont favorisa moins la culture populaire liée à priori au genre de la comédie-vaudeville qu'il ne conditionna une pratique théâtrale assujettie à une culture élitaine patriarcale. Sous cet angle, la censure préventive prise en charge par cette troupe paroissiale pour contrebalancer le carnavalesque métaphorique des *Deux timides* s'avère symptomatique des limites idéologiques autour desquelles se circonscrivait la culture populaire, enclavée entre les pôles canadiens-français traditionnels (paroisse, Église, famille). À cet égard, la troupe Bertrand recoupe le Cercle dramatique du Sacré-Cœur (1920-1956), qui, dans une paroisse catholique francophone de Winnipeg sous la direction d'oblats⁵³, donna aussi des représentations de pièces de Labiche régies par les autorités religieuses. Un compte rendu de la représentation du *Voyage de Monsieur Perrichon* donnée à la salle du Sacré-Cœur de Winnipeg le 31 mai 1942 révèle en effet que le Révérend Père I. Desautels « a cumulé les fonctions de directeur, de metteur en scène et d'imprésario⁵⁴ ». Aussi conçoit-on aisément le délaissement de Labiche dès lors que la Révolution tranquille au Québec et ses répercussions dans le reste du Canada firent table rase de la culture élitaine canadienne-française. Néanmoins, d'autres changements⁵⁵ apportés à *DT*¹ par la troupe Bertrand laissent présumer qu'elle cherchait à rendre la pièce

51. Gilbert SIGAUX [éd.], *op. cit.* Tome V, p. 323.

52. MARC-MICHEL et Eugène LABICHE, *op. cit.*, p. 207 [fonds Bertrand].

53. Annette SAINT-PIERRE, *op. cit.*, p. 91-96.

54. *La Liberté et Le Patriote*, 3 juin 1942, p. 12. À noter que *La Liberté et Le Patriote de l'Ouest* (Saskatchewan) avaient fusionné le 23 avril 1841 pour former *La Liberté et Le Patriote*.

55. MARC-MICHEL et Eugène LABICHE, *op. cit.*, p. 170, 182-183, 187, 189-190, 201 [fonds Bertrand].

plus accessible aux paroissiens d'un quartier ouvrier ayant une instruction moyenne, et à qui aurait pu échapper un vocabulaire obsolète à la portée des lettrés (par exemple « une loge à Charenton », remplacé par « une place à l'asile⁵⁶ »), ce qui corroborerait l'hypothèse d'un impact moindre du modèle élitair français sur la pratique théâtrale paroissiale⁵⁷ avant que la Révolution tranquille négocie à d'autres frais les rapports entre culture élitair et culture populaire.

Labiche dans la presse

Si nous avons jusqu'ici considéré les représentations de pièces de Labiche au Canada français au point de vue de la pratique théâtrale elle-même, il convient toutefois de ne pas les dissocier de la presse canadienne-française. Dans l'ensemble, les journaux constituent en effet des organes publicitaires à l'origine de la popularité de Labiche au Canada, et ce, dès l'annonce de la venue de la troupe française de New York à Montréal en 1959⁵⁸, mais ils sont aussi des vecteurs idéologiques qui légitiment le théâtre de Labiche selon une articulation culture élitair/culture populaire variant selon l'époque et le contexte.

Fondé en 1813 et patronné par Mgr Langevin, archevêque de Saint-Boniface, sous la devise « Dieu et mon droit », le journal *La Liberté* devient en 1916 l'organe de l'Association d'éducation des Canadiens français du Manitoba, en réaction contre la loi Thornton interdisant la même année le français dans les écoles publiques du Manitoba. À cet effet, Donatien Frémont⁵⁹, son directeur à partir de juillet 1923, infléchit

56. *Ibid.*, p. 189-190.

57. Dans l'adaptation collégiale du fonds Léonard-Beaulne, un niveau de langue considéré comme plus orthodoxe – « [...] je vais demander de la graine de ses choux [...] » – est au contraire substitué à l'oralité d'une tournure grammaticale jugée fautive – « [...] je vais lui en demander de la graine, ses choux [...] » –, ce qui confirme l'imprégnation de la culture élitair dans le théâtre collégial (Eugène LABICHE et Alphonse JOLLY, *La grammaire*, p. 4 (fonds Léonard-Beaulne)).

58. Jean LAFLAMME, *op. cit.*, f. 59, 157-161, 281-284.

59. Hélène CHAPUT, *Donatien Frémont, journaliste de l'Ouest canadien*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, coll. « Soleil », 1977.

LE LABICHE DES FAMILLES AU MANITOBA ET AU QUÉBEC

ses chroniques littéraires et théâtrales vers une idéologie de la résistance en situation francophone minoritaire, distincte ici de la survivance canadienne-française prônée à la même époque dans un Québec majoritairement francophone qui, sous l'instigation de l'élite intellectuelle et cléricale, se replie linguistiquement et culturellement sur lui-même par rapport au reste du Canada. Aussi se porte-t-il garant moins de la qualité littéraire des pièces que de leur utilité au point de vue de la résistance canadienne-française au Manitoba. En témoigne à cet égard le compte rendu de la représentation de *La chasse aux corbeaux* donnée par le Cercle La Vérendrye (1907-1931) de l'Association catholique de la jeunesse canadienne (ACJC) au Collège de Saint-Boniface en novembre 1919. À ce sujet, le chroniqueur (que nous désignerons désormais ainsi, attendu que les chroniques ne sont pas toutes signées par Donatien Frémont sous le pseudonyme mussétien de Fantasio) n'attire pas l'attention sur la pièce elle-même, didactique au demeurant (une réécriture de la fable de La Fontaine « Le renard et le corbeau »), mais plutôt sur l'intervention de Mgr Yelle, coadjuteur de l'archevêque, ainsi que sur la distribution de l'*Almanach de la langue française* et du *Canada apostolique*⁶⁰. Lorsque les représentations faisant l'objet de comptes rendus ne se tiennent pas à l'occasion de cérémonies apostoliques, il tend à s'ériger lui-même en prédicateur. En témoigne à cet égard la chronique des représentations données par le Cercle dramatique de Saint-Boniface⁶¹ qui, sous la direction d'un ancien membre du Cercle La Vérendrye de l'ACJC, se cantonne dans des pièces de Labiche propices à une réaffirmation de la *doxa*, telle *Les petits oiseaux*. Elles font dès lors l'objet d'un discours d'escorte où le chroniqueur loue l'exemplarité du cercle et de son répertoire au point de vue de la culture élitair :

Le Cercle Dramatique de St-Boniface [...] nous procure un amusement réel et sain. Et puis il nous amuse à la

60. Annette SAINT-PIERRE, *op. cit.*, p. 86.

61. Annette Saint-Pierre a limité la durée d'existence du Cercle dramatique de Saint-Boniface à la période allant de juin à novembre 1923, d'après les annonces et les comptes rendus qu'elle avait relevés dans *La Liberté* (Annette SAINT-PIERRE, *op. cit.*, p. 99-100), mais nous en avons trouvé d'autres antérieurs à la représentation du *Voyage de Monsieur Perrichon* donnée le 10 juin 1923 au Collège de Saint-Boniface (voir *infra*).

française. Jusqu'à maintenant nous n'avons qu'à féliciter monsieur le directeur du choix de ses pièces. Celles que son cercle a interprétées récemment ont une véritable valeur littéraire et comportent une vigoureuse morale. Les « petits oiseaux » du temps de Labiche se sont perpétués et c'est une façon salubre et pratique que de nous le rappeler [...] ⁶².

Ici comme ailleurs, la vertu de dérider attribuée à Labiche ne répond pas à un besoin d'hilarité populaire, mais remplit plutôt la fonction édifiante qui est conférée à ses pièces, comme le prouve à contrario la stigmatisation des variétés anglophones (les « p'tits shows ⁶³ ») et, a fortiori, de la culture urbaine au cœur de Winnipeg, que la rivière Rouge sépare de Saint-Boniface.

Si *La Liberté* exemplifie, en somme, une adéquation parfaite de son discours éditorial avec la culture élitare, et ce, dans l'esprit de la résistance en milieu francophone minoritaire, les journaux à grand tirage publiés à la même époque à Montréal tendent au contraire à négocier stratégiquement leurs rapports avec la culture élitare. Liés aux salles de théâtre par des ententes publicitaires concurrentielles, voire collusoires, ils orchestrent en effet leur impact médiatique sur deux plans : ils cherchent à éviter d'éventuelles sanctions (les autorités épiscopales, dont Mgr Bruchési à Montréal, contrôlant la diffusion de l'information ⁶⁴), sans pour autant sacrifier leur rentabilité commerciale dans leurs relations avec le lectorat. Sous cet angle, le discours sur Labiche dans les journaux à grand tirage s'avère symptomatique du flottement entre culture élitare et média de masse en dehors d'enclaves canadiennes-françaises traditionnelles aussi systématiquement contrôlées par l'Église qu'à Saint-Boniface, au Manitoba. Néanmoins, il convient de distinguer les journaux à grand tirage non seulement selon leur articulation respective du discours publicitaire et du discours idéologique, mais aussi selon les pièces et les salles de théâtre sur lesquelles portent les chroniques, par-delà les généralités d'usage.

62. *La Liberté*, 24 avril 1923, p. 5.

63. *La Liberté*, 31 mars 1934, p. 4.

64. Jean de BONVILLE, *La presse québécoise de 1884-1914. Genèse d'un média de masse*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988, p. 176-179.

Plus que *La Presse*, volontiers publicitaire, *La Patrie* revendique un rôle didactique au bénéfice de destinataires jugés plus ou moins aptes à saisir du premier coup les subtilités d'une pièce⁶⁵, et ce, dans un anonymat d'usage en vertu duquel « on considère le journal comme une personne morale, seule habilitée à dialoguer avec l'opinion publique⁶⁶ ». À cet effet, la chronique théâtrale fournit des renseignements préalables sur les pièces à l'affiche sous forme de résumés analytiques qui suppléent à l'absence de programmes détaillés en salle, comme l'indiquent à posteriori les félicitations adressées à la direction du Théâtre des Nouveautés pour avoir comblé cette lacune⁶⁷. Dans le cas des annonces et des comptes rendus des représentations à l'occasion des Soirées de Famille, elle suit de plus des critères classiques qui, par leur exemplarité éducative et morale à la fois, travaillent à servir la cause des Soirées de Famille. En témoigne à cet égard l'annonce d'une représentation des *Vivacités du Capitaine Tic*, où la réclame se fonde sur la subordination de la satire sociale à la finalité morale de la comédie classique (« *Castigat ridendo mores* »)⁶⁸. Dans le cas des *Petites mains*⁶⁹, Labiche s'avère pour le chroniqueur propre à élever le goût du public selon un modèle français associé plus à la comédie qu'à la farce. D'où l'acception étymologique donnée dans un compte rendu des *Petits oiseaux*⁷⁰ au terme « gaulois » (*gallicus* : français)⁷¹, alors qu'il recouvre ailleurs un comique égrillard⁷².

Sous les dehors éducatifs et moraux qu'il emprunte dans la chronique théâtrale de *La Patrie* en particulier, le discours sur Labiche dans les

65. *La Patrie*, 24 décembre 1898, p. 23.

66. Jean de BONVILLE, *op. cit.*, p. 218.

67. *La Patrie*, 18 février 1902, p. 8.

68. *La Patrie*, 31 décembre 1898, p. 12.

69. *La Patrie*, 1er décembre 1900, p. 11.

70. *La Presse*, 27 janvier 1899, p. 5.

71. Cet usage de « gaulois » *stricto sensu* fait au reste partie du paradigme de la survivance, comme l'exemplifie en 1922 Marcel Faure, où la race française est opposée à l'anglo-saxonne selon les stéréotypes et les clichés raciaux typiques du discours nationaliste à cette époque : « En vain le Québec a voulu, pendant plus [de] trois siècles, inoculer le sérum de ses hivers aux colons venus de France : il n'a pu dompter l'immortelle gaité gauloise [...] » (Jean-Charles HARVEY, *Marcel Faure*, Montmagny [Québec], L'Imprimerie de Montmagny, 1922, p. 7).

72. *La Presse*, 18 février 1902, p. 3.

journaux à grand tirage varie néanmoins en fonction d'un marché qui, par le biais des annonces publicitaires, régit la couverture de l'actualité : soit qu'il en fasse indifféremment de la réclame, comme pour tout autre produit de consommation offert au public (à savoir le Labiche provoquant l'hilarité générale⁷³, annoncé au même titre que « des vues cinématographiques entièrement nouvelles dont la principale représente l'attaque et le pillage d'un train⁷⁴ ») ; soit qu'il oscille, dans le cas spécifique du Théâtre des Nouveautés, entre l'expression des valeurs élitaires (moralité, qualités typiquement françaises) et la réclame strictement publicitaire. En témoigne à cet égard le discours sur *Doit-on le dire ?*, jouée pour la première fois au Théâtre des Nouveautés en février 1902 et reprise en septembre 1912 peu après la réouverture de cette salle, condamnée entre-temps par Mgr Bruchési⁷⁵. Si, dans cette pièce mettant en scène un cocu sans le savoir (alors que les autres personnages concernés en dissertent à l'envi), Labiche est jugé dans *La Patrie* d'après des critères moraux – « le philosophe Labiche a posé en riant l'un des plus graves problèmes de la vie sociale, qu'il a évidemment bien fait de gazer⁷⁶ » –, il est présenté dans *La Presse* essentiellement comme un auteur comique spirituel⁷⁷. Nonobstant leur assujettissement relatif à la culture élitare, les journaux à grand tirage tendent en somme à cibler les lecteurs abonnés et spectateurs potentiels d'abord comme des consommateurs qu'il s'agit de gagner, quelle que soit leur appartenance à la race canadienne-française. À cet égard, ils se distinguent radicalement du journal *La Liberté*, où l'urgence de la résistance au recul dramatique du français impose une centralisation, une mobilisation et un encadrement sous les auspices des instances cléricales.

Le prestige social associé aux Soirées de Famille et au Théâtre des Nouveautés se teinte par contre d'élitisme de la part d'une presse versée dans les mondanités (« La vaste salle était devenue le rendez-vous du Tout-Montréal chic et élégant⁷⁸ », de rapporter un chroniqueur à propos

73. *La Patrie*, 5 mars 1905, p. 5.

74. *La Patrie*, 4 mars 1905, p. 7.

75. Jean LAFLAMME et Rémi TOURANGEAU, *op. cit.*, p. 253-256.

76. *La Patrie*, 15 février 1902, p. 15.

77. *La Presse*, 18 février 1902, p. 3 ; et 21 septembre 1912, p. 14.

78. *La Patrie*, 28 novembre 1898, p. 1.

LE LABICHE DES FAMILLES AU MANITOBA ET AU QUÉBEC

du Monument National après une Soirée de Famille), encore que le statut social associé aux spectateurs ne corresponde pas à leur niveau culturel, selon les chroniques. En effet, l'inaptitude du public à comprendre du premier coup les pièces⁷⁹ sans l'aide d'un programme explicatif⁸⁰, d'après les chroniqueurs, induit à supposer que le niveau d'alphabétisation ne départageait pas aussi nettement le peuple, relativement peu scolarisé, de la classe moyenne, plus instruite en apparence, mais pas forcément au même degré dans l'ensemble. Néanmoins, le prestige culturel reconnu par les chroniqueurs au Théâtre des Nouveautés et à son répertoire constitue à priori un critère valorisant la classe moyenne. La comparaison d'annonces relatives à la même pièce de Labiche, *Un pied dans le crime*, jouée lors d'une Soirée de Famille au Monument National le 20 décembre 1900 et au Théâtre des Nouveautés en mars 1913, s'avère révélatrice à cet égard. La première présente indifféremment un mélodrame précédemment à l'affiche (« le drame si émouvant et si pathétique de "L'Aveugle"⁸¹ ») et *Un pied dans le crime*, alors que la deuxième assure le public que la pièce en question n'appartient pas au genre mélodramatique, malgré son titre :

En lisant le titre de la pièce à l'affiche des Nouveautés pour la semaine prochaine, bien des gens se sont étonnés. « [...] Sera-ce maintenant le sombre et soporifique mélodrame qui régnera sur cette scène si gaie d'ordinaire ? » Qu'on se rassure, « Un Pied dans le Crime » n'a rien d'attristant⁸².

Ici, la distinction entre *Un pied dans le crime* et le mélodrame participe d'une tactique publicitaire qui, en ciblant une classe moyenne modèle en quête du *nec plus ultra* au Théâtre des Nouveautés, dévalue par ricochet le public populaire du Théâtre National, spécialisé dans le mélodrame au cours de la direction de Julien Daoust⁸³.

79. *La Patrie*, 24 décembre 1898, p. 23.

80. *La Patrie*, 18 février 1902, p. 8.

81. *La Patrie*, 15 décembre 1900, p. 5.

82. *La Presse*, 1^{er} mars 1913, p. 7.

83. Denis CARRIER, *op. cit.*

L'abandon rapide de Labiche au Théâtre des Nouveautés entraîne cependant un silence médiatique intermittent sur son théâtre et, en contrepartie, une couverture réservée à un répertoire plus en vogue (Dumas fils, Sardou, Feydeau, Rostand, Bernstein), donc plus susceptible de générer des profits lors de la vente d'exemplaires de journaux et de billets d'entrée. Cette désaffectation relativise en définitive la portée publicitaire du discours sur Labiche dans la presse; mais n'en minimise pas pour autant la teneur idéologique à cette époque. Replacé dans le contexte des campagnes épiscopales contre le théâtre, il est en effet relié à une *doxa* en vertu de laquelle la chronique théâtrale en général, ainsi que d'autres types d'annonces publicitaires condamnées par les autorités religieuses⁸⁴, restent sous étroite surveillance. D'où à contrario le dogmatisme de la presse à des fins éducatives et morales, comme le révèle la bataille menée par *La Presse* et *La Patrie*, de concert avec Mgr Bruchési, contre la fréquentation du Théâtre Royal par de jeunes enfants. En témoignent aussi les débats médiatiques sur la moralité au théâtre menés jusqu'à la condamnation du Théâtre des Nouveautés en 1907, après la représentation de *La Rafale* d'Henry Bernstein. Aussi la censure prescriptive résidant dans la règle consensuelle et implicite du silence sur ce que l'on ne doit pas dire (l'attrait du théâtre condamné par l'Église) exclut-elle à priori une quelconque liberté de presse pour fixer au contraire un discours éducatif et moral invariable sur le théâtre, en l'occurrence l'exemplaire Labiche des familles servant de dominateur idéologique aux chroniques théâtrales. En retour, la presse fait de la réclame pour un Labiche sous contrôle, et ce, à plus forte raison lorsqu'elle rend compte de pratiques culturelles elles-mêmes codifiées, telles les Soirées de Famille, « une école où l'on cultive l'art de bien dire tout en donnant une représentation qui ne blesse la morale en aucune manière⁸⁵ », ainsi que l'« étude » et la présélection par la direction du Théâtre des Nouveautés de ce qui est censé convenir à la totalité du public⁸⁶. À cet égard seulement, les journaux publiés au Québec recourent ceux existant dans le reste du Canada français, tel *La Liberté* : dans l'ensemble, ils confortent d'une province à l'autre la race canadienne-française dans

84. Jean de BONVILLE, *op. cit.*, p. 176-179.

85. *La Patrie*, 26 novembre 1898, p. 4.

86. *La Patrie*, 4 mars 1902, p. 8.

son allégeance à une culture élitaire sur le modèle français plutôt qu'à sa culture populaire. Néanmoins, la *doxa* qu'ils suivent en commun oblitère ce qui, dans le discours nationaliste sur un Québec destiné téléologiquement à se replier sur lui-même, précarise au contraire les liens historiques, linguistiques et culturels entre le Québec et sa diaspora canadienne-française. Aussi la pratique théâtrale et le discours sur le théâtre procèdent-ils en creux d'une pensée fragmentaire, dès lors que leur paradigme idéologique commun fait l'impasse sur les tensions contradictoires de l'ancien modèle pancanadien, et ce, avant que la Révolution tranquille ne liquide en définitive son histoire diasporale.

L'enjeu de la mémoire collective

Une contradiction demeure toutefois, à l'origine de la distinction entre le théâtre québécois et le théâtre francophone minoritaire : si le discours actuel sur la nation québécoise et à fortiori le discours souverainiste au Québec⁸⁷ tendent à délaisser en théorie l'opposition traditionnelle Québec/Canada anglais au profit d'une ouverture du territoire québécois sur la diversité culturelle et ethnique, l'éventualité d'un apport identitaire et culturel des francophones hors Québec à l'avenir de la francophonie nord-américaine commence seulement à être envisagée d'un point de vue québécois. Sous cet angle, le Québec francophone actuel concilierait ses nouvelles composantes nationales (les retombées de l'immigration), mais ne réévaluerait pas la « scission-division⁸⁸ » entre Québécois et francophones dits minoritaires, dont les tenants et les aboutissants, tant au Québec que dans le reste du Canada, sont restés jusqu'ici sous bénéfice d'inventaire. Bref, une histoire diasporale en friche, dont nous n'avons donné ici qu'un aperçu à partir d'un exemple tiré de l'histoire du théâtre au Canada français, attend toujours d'être restituée et replacée dans la mémoire collective des

87. Voir Gérard BOUCHARD, *La nation québécoise au futur et au passé*, VLB éditeur, coll. « Balises », 1999, p. 30 et suiv. ; et Michel VENNE [éd.], *Penser la nation québécoise*, Montréal, Québec/Amérique, 2000.

88. Danielle JUTEAU, « Le défi de l'option pluraliste », Michel VENNE [éd.], *op. cit.*, p. 203.

Québécois et des francophones minoritaires, d'origine québécoise pour plusieurs au demeurant. Néanmoins, le rêve d'une fraternité linguistique et culturelle entre Acadiens, Québécois, Franco-Ontariens et francophones de l'Ouest formulé par Gabrielle Roy⁸⁹ ne risque-t-il pas de demeurer utopique, vu la difficulté de concilier les intérêts respectifs des Québécois et des francophones minoritaires qui, dans leurs luttes identitaires, linguistiques et scolaires, doivent sans cesse négocier leurs relations avec la culture majoritaire anglophone dans leur province respective⁹⁰ et développer leur autonomie par rapport à un Québec majoritairement francophone « ne pouvant agir qu'au nom de ceux qui habitent son territoire⁹¹ » ? Or, la nation québécoise d'aujourd'hui, ainsi que les communautés francophones minoritaires, tout aussi hétérogènes, sont simultanément amenées à reconsidérer leurs rapports non seulement avec les Premières Nations et les Métis, mais aussi avec les mythes élitaires ou populaires qu'elles forgèrent pour les assimiler, les stigmatiser ou les ostraciser au profit de constructions identitaires fondées en principe sur la pureté raciale. Sous cet angle, la légende montréalaise du géant Beaupré, un Métis originaire d'une des premières colonies canadiennes-françaises dans l'Ouest (l'actuel Willow Bunch, en Saskatchewan), en dit long sur les dérives fantasmatiques de la culture populaire elle-même, mais aussi sur son filtrage mémoriel et symbolique en vertu duquel les origines diasporales et métisses d'Édouard Beaupré (1881-1904), né d'un Québécois émigré dans l'Ouest et d'une autochtone, demeurèrent ignorées au profit de son inscription dans une légende urbaine québécoise, renforcée par le groupe musical Beau Dommage dans la vague nationaliste des années 1970. Ici, comme dans d'autres cas d'appropriation dans l'imaginaire collectif, la culture populaire apparaît en définitive aussi complexe dans son propre dispositif d'inclusion et d'exclusion que la culture élitaine dans son économie régulatrice ; comme quoi la dichotomie chez les instances élitaires entre le Labiche revu et corrigé et le vaudeville américain de la culture popu-

89. Gabrielle ROY, *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1996 [1978], p. 123.

90. Voir François PARÉ, *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2003.

91. Danielle JUTEAU, *op. cit.*, p. 203.

LE LABICHE DES FAMILLES AU MANITOBA ET AU QUÉBEC

laire, entre autres exemples de tension idéologique dans l'histoire des pratiques culturelles au Québec et dans le reste du Canada, fait pendant, au fond, à la culture populaire elle-même qui, en dépit de ses points de contact et de ses chevauchements carnavalesques, hiérarchise aussi contradictoirement ses valeurs identitaires, moyennant récupérations, déplacements et occultations.