

Le premier directeur artistique du National : Paul Cazeneuve

Denis Carrier

Numéro 3, automne 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041046ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041046ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cette note

Carrier, D. (1987). Le premier directeur artistique du National : Paul Cazeneuve. *L'Annuaire théâtral*, (3), 153–164. <https://doi.org/10.7202/041046ar>

NOTE DE RECHERCHE

Denis Carrier

Le premier directeur artistique du National: Paul Cazeneuve

AU MOIS de février 1901, une troupe américaine, de passage à Montréal, joue *Melbourne* au Théâtre His Majesty's. La vedette incontestée de cette troupe est un Français, Paul Cazeneuve. Ayant eu vent de l'existence d'un théâtre français à Montréal, Cazeneuve se présente à Georges Gauvreau, propriétaire locataire du Théâtre National, qui l'engage comme directeur artistique. Né à Revel (Tarn et Garonne) en France le 11 mai 1871, Paul Cazeneuve est le filleul de Victor Capoul. À quatre ans et demi, il remporte un succès — surtout dû à son jeune âge — sur la scène du Théâtre du Capitole de Toulouse. Il reçoit quelques cours de diction de Maubant avant de se rendre à Boston avec son père qui enseigne à l'Université Harvard. En 1889, Cazeneuve débute avec la troupe française The Maude Banks avec laquelle il joue pendant deux ans. Présenté aux célèbres acteurs Salvini (Tommaso, père, et Alexander, fils), Cazeneuve étudie en leur compagnie ainsi qu'avec une sommité du théâtre de Shakespeare, John A. Lane. Il participe aux tournées de Rhéa en 1891-1892, et de Salvini en 1892-1893. De 1896 à 1898, il donne des représentations aux États-Unis et au Canada avec sa propre troupe. Ses succès attirent l'impresario Daniel Frohman qui lui confie la succession des Salvini en 1898. Cazeneuve en reprend les grands succès dont *Under the Red Robe*, *French Spy*, *The Three Musketeers* et *What Happened to Jones*. Sa réputation se raffermi à la suite d'engagements spéciaux avec les célébrités de l'époque: Edwin Booth, Lawrence Barrett, Tommaso Salvini (père), Mmes Elizabeth Crocker Bowers, Helena Modjeska et Rhéa. Il fait partie de plusieurs «Stock Company» dont ceux de Dayton, New York, Cleveland, Milwaukee et Chicago. En 1900, il joue à New York dans un théâtre de vaudeville et crée plus d'une cinquantaine de rôles dans divers autres théâtres de la ville dont le Star, le Knickerbocker, le

Grand Opera House et le Manhattan Murray Hill ainsi qu'à Boston et à Philadelphie¹.

C'est donc des Américains que Paul Cazeneuve reçoit sa formation d'artiste dramatique, sans négliger pour autant ses sources françaises. Son entrée au Théâtre National le 11 mars 1901 constitue un événement sans précédent dans les annales du théâtre québécois. Son adaptation du *Faust* de Goethe, version Morrison, lui procure un triomphe — 15 000 personnes franchissent les guichets la première semaine — et doit donner vingt-huit représentations consécutives:

C'est que toutes les ressources de l'art théâtral ont été mises à contribution pour la monter. Les yeux sont charmés par la richesse des costumes, la splendeur des effets électriques et des tableaux².

Un tel exploit se répétera avec *la Mulâtresse, le Maître de forges et les Trois Mousquetaires*³. La presse, emportée d'enthousiasme, souligne «l'élégance, la souplesse, la merveilleuse mobilité de physionomie et l'excellente diction de cet artiste pour qui l'art dramatique n'a évidemment plus de secrets»⁴. Du 11 février 1901 au 3 septembre 1904, Paul Cazeneuve dirige la troupe du National avec un succès grandissant, voire inespéré. Sa conception de la mise en scène contraste avec celle de

¹ Biographie rédigée à partir de Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France, 1958, p. 96; de Martineau [pseud.], «M. Paul Cazeneuve, directeur du Théâtre National», de *l'Annuaire théâtral 1908-1909*, Montréal, Geo.-H. Robert, éditeur, 1908, p. 3; de [Anonyme], «Tirez le rideau», *la Presse*, vol. XVII, n° 108 (9 mars 1901), p. 21; et d'André Duval, *Place Jacques-Cartier ou Quarante ans de théâtre français à Québec, 1871-1911*, Québec, Éditions Laliberté, 1984, p. 253.

² [Anonyme], «Nos lieux d'amusements. Théâtre National Français», *la Presse*, vol. XVII, n° 115 (18 mars 1901), p. 7.

³ Jean Béraud, «La Petite Histoire. Paul Cazeneuve ou le Bon Coeur de William Farnum», *Théâtre*, vol. I, n° 8 (15 mai 1961), s.p.

⁴ [Anonyme], «Nos lieux d'amusements. Théâtre National Français», *la Presse*, vol. XVII, n° 110 (12 mars 1901), p. 7.

Julien Daoust. Afin de rivaliser avec les scènes américaines, Cazeneuve use des mêmes procédés: décors somptueux, distribution impressionnante et effets spéciaux captivants: «Il américanise le National par son goût prononcé de la machinerie et des jeux de scène singulièrement compliqués»⁵.

Mais pour réaliser ses mises en scène exceptionnelles et spectaculaires, Cazeneuve jouit d'un atout de taille en la personne de Léo-Ernest Ouimet, l'éclairagiste du National. Ce fils de cultivateur, qui ne prise guère les besognes de la ferme, s'engage à 17 ans, à l'été de 1894, comme apprenti chez ses oncles David et Roch Ouimet, alors maîtres plombiers au 48, boulevard Saint-Laurent. Il abandonne cet emploi en juillet 1896, à la suite d'une mésentente avec ses tantes sur sa vie privée. Dès lors, Ouimet accepte le poste d'ingénieur stationnaire en chauffage de bouilloires chez Blouin, Desforges et Latourelle. Peu après, les Soeurs de Sainte-Anne l'embauchent et le rémunèrent, en plus de le loger et de le nourrir. Ernest Ouimet consacre ses nombreuses heures de loisir à étudier l'électricité. En 1898, il est affecté au chauffage de l'hôpital et de la résidence des Soeurs de la Miséricorde, rue Saint-Hubert. Il termine son cours en électricité à l'École technique de Montréal. Détenteur d'un diplôme en 1900, Ouimet s'installe à son compte rue Montcalm, près de Dorchester, sous l'enseigne de «L.-E. Ouimet, électricien et spécialiste en chauffage à la vapeur». À vingt-trois ans, sa formation technique ne tarde pas à l'imposer dans le monde du spectacle, particulièrement celui du Théâtre National⁶.

La même année, 1901, la troupe du National s'apprête à monter *Quo Vadis* de H. Sienkiewicz, spectacle qui met fin à la saison 1900-1901, prévue pour le 14 juin 1901. Cette super-production nécessite l'ajout de nouveaux éléments au système d'éclairage en place. Mais les inspecteurs

⁵ Léopold Houlié, *L'Histoire du théâtre au Canada. Pour un retour aux classiques*, Montréal, Fides, 1945, p. 88.

⁶ Biographie rédigée à partir du livre de Léon-H. Bélanger, *les Ouimetoscopes. Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois*, Montréal, VLB éditeur, 1978, pp. [17]-21 et de J.-A. Fortier, *Biographies canadiennes-françaises*, tome I, Ottawa, Imprimerie la Patrie, 1920, p. 271.

de la ville de Montréal jugent que le système d'éclairage ne peut absorber une tension supplémentaire et exhorte la direction du National à opérer des transformations majeures. L'approche de la date de la représentation ne laisse guère d'alternative aux administrateurs du National qui confient la lourde besogne à Ernest Ouimet. Contre toute attente, le jeune électricien, en cinquante heures consécutives de travail, équipe le National du système électrique et de l'éclairage adéquats pour le spectacle. Grâce à des effets de lumière, il crée des tableaux qui s'apparentent beaucoup à ceux des vues animées qui n'existent pas encore. Pour pallier les occasionnelles pannes électriques du National qui ont déjà nécessité l'annulation d'une représentation du soir, Ouimet recourt au système d'éclairage au gaz. À la suite de cette performance, Léo-Ernest Ouimet devient un employé permanent du Théâtre National. Pour exécuter tous les travaux que sa clientèle lui réclame, Ouimet assigne en permanence un de ses adjoints au National. Cette décision obéit d'ailleurs à un des impératifs qu'exige Paul Cazeneuve lors de sa nomination au poste de directeur artistique: la présence d'un électricien à chacune des représentations du National. Malgré sa popularité indéniable, Ouimet ne renonce pas au perfectionnement et effectue, avec le gérant du National, Pierre Tremblay, une visite dans les principaux théâtres de Buffalo, afin d'étudier leur système d'éclairage et d'en noter les dernières améliorations.

Les vues animées

L'épisode de Léo-Ernest Ouimet prend une tournure inattendue. En 1902, un mandement de Mgr Bruchési, entériné par une loi municipale, interdit les représentations le dimanche. Mais cette loi ne s'étend pas aux villes de banlieue où les activités théâtrales persistent. À Montréal, cependant, le Parc Sohmer, de par sa charte spéciale, échappe au nouveau règlement. Georges Gauvreau, propriétaire des buvettes et des jeux de hasard du parc Sohmer, tire partie de la situation et met à la disposition de Cazeneuve le Pavillon du parc, muni de 5 000 sièges. La troupe du National y monte des comédies-bouffe tous les dimanches, en matinée et en soirée⁷. Or ces événements coïncident avec l'apparition sur le marché

⁷ *Ibid.*, p. 21-23.

du kinéscope d'Edison. Un homme d'affaires de New York, Percy L. Waters, obtient les droits de distribution pour l'est des États-Unis et du Canada ainsi que les théâtres où l'agence Keith et Alby emploie le cinématographe Lumière. Jos.-A. Bourgeois, impresario et promoteur spécialisé en spectacles de vaudeville au parc Sohmer et client de l'agence Keith et Albey, s'intéresse à ces nouveaux appareils de projection. Il présente, durant les entractes, des spectacles de vues animées. Bert Fenton, demi-frère de Percy L. Waters, s'occupe de la projection des films. Le contrat signé entre Bourgeois et l'agence Keith et Albey stipule que Léo-Ernest Ouimet, en plus de s'acquitter de ses fonctions d'éclairagiste au Théâtre National, doit prêter main forte à Bert Fenton⁸. Les entractes du parc Sohmer récoltent un succès colossal. Georges Gauvreau et Paul Cazeneuve, témoins de l'ampleur du phénomène, décident de commun accord de tenter l'expérience au Théâtre National dès la saison 1902-1903.

Mais le représentant Bert Fenton et l'agence Keith et Albey exigent des frais de déplacement, de séjour et de location trop élevés pour la petite caisse du National. Ouimet, à la suggestion de Fenton, demande à Percy L. Waters d'obtenir pour lui l'agence à Montréal, et de remplacer Keith et Albey au National. Waters acquiesce et Ouimet se procure à ses frais un kinéscope pour le National⁹. Ainsi, Paul Cazeneuve devient le client de Ouimet qui, lui, reçoit son matériel de Percy L. Waters. En mars 1903, la direction du National projette ses premières vues animées à son auditoire, à la suite de la représentation théâtrale. Politique qui, loin de déplaire aux spectateurs, les impressionne: «Ces vues constituent à elles seules une attraction puissante»¹⁰.

En 1906, la direction du National conclut une transaction avec la compagnie Bioscope Blashford de New York, Londres et Paris pour la reproduction de ses célèbres vues animées. Le système du Bioscope Blashford surpasse ses concurrents par la qualité de l'animation de ses

⁸ *Ibid.*, p. 23-25.

⁹ *Ibid.*, p. 25-26.

¹⁰ [Anonyme], «Musique, Comédie, Drame», *la Presse*, vol. XIX, n° 304 (31 octobre 1903), p. 13.

films qui entretiennent l'illusion parfaite de la réalité, de la vie¹¹. La même année, Ouimet débute à son compte et ouvre le premier cinéma au Canada au coin des rues Sainte-Catherine et Montcalm, le Ouimetoscope. Devant le succès boeuf qui s'ensuit, Ouimet conçoit l'idée de fonder la première agence canadienne de distribution de pellicules cinématographiques qu'il exploite jusqu'en 1908 avant de la céder à la Kinetograph Company of Canada. En 1914, il signe un traité d'exclusivité avec Pathé Frères de New York pour la distribution des Films Pathé dans l'est du pays. Ce traité s'étend à la grandeur du Canada en 1915. Ouimet inscrit alors son commerce à titre de compagnie, The Specialty Film Import, Limited, dont il assume la présidence et la gérance générale à son bureau du 313, rue Bleury à Montréal, avec des succursales à Montréal, Toronto, Saint-Jean (Nouveau-Brunswick), Vancouver, Winnipeg et Calgary¹².

L'engouement pour ces vues animées s'amplifie au point d'engendrer une épidémie de «scopes» qui, en 1908, mène à la fermeture du Théâtre des Nouveautés: Ouimetoscope, Nationscope, Vitoscope, Readoscope, Rochonscope, Mont-Royaloscope, Bodet-o-scope et le Périgraphe¹³. Les projections de vues animées ne se limitent pas qu'aux entractes. La direction organise des programmes spéciaux pour les dimanches en matinée et en soirée. De plus, aux films prévus s'ajoutent des mini-spectacles variés et d'intérêts divers intitulés «intermèdes». Ces numéros se constituent d'imitations, de jonglage, de magie, de chanson, d'opéra, de danse, etc.:

Pendant toute la semaine, intermède par MM. Varin et Turenne, joueurs de haches.

Lundi soir, intermède spécial par M. Fertinel. Notre joyeux comique fera des imitations d'Yvette Guilbert. Fertinel en

¹¹ [Anonyme], «Nos lieux d'amusements. Vues animées au Théâtre National», *la Presse*, vol. XXII, n° 101 (3 mars 1906), p. 13.

¹² J.-A. Fortier, *op. cit.*, p. 271.

¹³ Jean Béraud, «Chronique théâtrale. Comédiens en visite (19)», *la Presse*, vol. LI, n° 299 (5 octobre 1935), p. 41.

divette, dans des chansons de genre, quelles bonnes minutes à passer¹⁴.

La politique du National de faire relâche durant la Semaine sainte est abandonnée au fil des ans au profit de films traitant de la Passion du Sauveur. La première projection — une primeur — date du 25 mars 1907 et découle d'une entente signée entre la direction du National et le Ouimetoscope. «La Passion» d'Oberammergau (Haute-Bavière) s'étend sur trente-sept tableaux avec musique et chœurs appropriés¹⁵. Le programme est complété par une série variée de vues animées. En 1909, la direction prétend polir son produit en ajoutant des chants sacrés et un programme musical artistique de choix.

Cazeneuve et la mise en scène

Le passage de Paul Cazeneuve au Théâtre National s'effectue en deux temps. Cazeneuve en assume la direction du 11 février 1901 au 3 septembre 1904, et revient le 6 août 1906 comme directeur et co-propriétaire de l'établissement, avant de le quitter définitivement le 13 septembre 1909 pour se consacrer au théâtre anglais. Durant ces périodes, Cazeneuve stupéfie les spectateurs par une mise en scène autant ingénieuse qu'audacieuse. Celle du *Pavé de Paris*, le 31 mai 1902 compte bien reproduire «un incendie [...] avec la plus grande fidélité, les pompiers combattant les flammes avec deux pompes à vapeur [...]» et, ne ménageant aucun effet, «[l]a tentative de noyade de Marie, dans la Seine, une Seine avec de l'eau naturelle, s'il vous plaît! [...]»¹⁶. Dans le drame champêtre *le Vieux Foyer*, qui met en parallèle les bienfaits de la campagne et les méfaits de la ville, Cazeneuve fait sensation au premier

¹⁴ [Anonyme], «Nos lieux d'amusements. Théâtre National», *la Presse*, vol. XXIII, n° 119 (23 mars 1907), p. 19.

¹⁵ [Anonyme], «Nos lieux d'amusements. Théâtre National», *la Presse*, vol. XXV, n° 128 (3 avril 1909), p. 17.

¹⁶ [Anonyme], «Musique, Comédie, Drame. Théâtre National Français», *la Presse*, vol. XVIII, n° 176 (31 mai 1902), p. 11.

acte lorsqu'il confie un rôle de figurants à des vaches, des poules et des canards¹⁷.

C'est sur cette lancée que la première saison régulière du National s'échelonne sur cinquante-quatre semaines, la plus longue de toute son histoire (53 semaines): du 24 juin 1901 avec *Quo Vadis* du Polonais H. Sienkiewicz, au 30 juin 1902 avec *Martyre* d'A. Dennery. Cazeneuve n'hésite pas à se rendre à New York quérir toutes sortes d'objets scéniques nécessaires à l'aménagement du théâtre et à sa mise en scène. Le succès toujours grandissant du National s'explique par le doigté, le flair et la flexibilité de son directeur artistique, qui peut se vanter d'avoir compris les goûts de son public et d'avoir ajusté son répertoire en conséquence. Il alterne du mélo au drame, de la comédie dramatique au théâtre américain:

Eût-il offert de la comédie, de Bataille, de Kistemaekers, de de Flers, de Caillavet, le «National» eût été forcé de fermer ses portes en moins de quinze jours. Ça été toute une éducation à faire, lente, patiente, illassable [sic]¹⁸.

Les critiques qui lui reprochent de jouer des pièces américaines battent en retraite, car Cazeneuve réussit à attirer le public anglophone en usant des mêmes procédés que ceux des théâtres anglophones et, en stratégie, raffine graduellement le goût de ce même public en donnant du théâtre français¹⁹.

La seule erreur que l'histoire impute à Paul Cazeneuve c'est de favoriser l'effet à produire, la sensation au détriment du contenu des textes dramatiques. À cette époque où les droits d'auteur sont foulés aux pieds par tout un chacun, Cazeneuve recourt au «tripotage» des textes. Il coupe, rapièce, élimine des passages sans se soucier des intentions des

¹⁷ [Anonyme], «Musique, Comédie, Drame. Théâtre National Français», *la Presse*, vol. XX, n° 18 (22 novembre 1903), p. 16.

¹⁸ Rodolphe Girard, «Le Théâtre», *le Succès*, (15 août 1914), p. 25.

¹⁹ Crispin [pseud.], «Le Théâtre National», dans *l'Annuaire théâtral 1908-1909*, loc. cit., p. 10.

dramaturges, pour ne se préoccuper que des réactions à produire, du public à émerveiller. Mais la critique découvre ce subterfuge à l'occasion de la présentation de *Monte Cristo*, version Cazeneuve. Elle déplore la confusion et l'incohérence de la trame dramatique de la pièce: «Il reste si peu de la pièce de Dumas dans la version de Cazeneuve qu'on a peine à suivre le récit et comprendre le pourquoi des scènes; seuls les décors, les effets lumineux les plus parfaits ont suffi pour soulever l'enthousiasme»²⁰. Cet accroc à l'éthique professionnelle en entraîne un autre qui, lui, découle de la formation américaine de Cazeneuve, soit l'adaptation des pièces. Cazeneuve offre au public du National l'adaptation américaine de pièces françaises traduites en anglais et retraduites en français, ou des traductions françaises de mélés américains. La critique se lasse vite de ce répertoire et réclame à grands cris du théâtre français. On songe aux succès de la Porte Saint-Martin, de l'Ambigu de Paris ou tout bonnement aux pièces de Victorien Sardou puisque le mélo à émotions fortes règne en roi et maître sur la scène du théâtre de l'est²¹.

La scène du National, réaménagée d'une saison à l'autre, s'avère une des plus grandes de Montréal. De ce fait, elle facilite les mises en scène grandioses et élaborées d'un Paul Cazeneuve en mal d'espace. Son départ, le 13 septembre 1909, inquiète la direction du théâtre qui lui doit la renommée et le succès. Cette idole du public n'a pas craint de sortir le théâtre québécois de sa timidité et de sa torpeur pour en faire éclater l'aspect spectaculaire. Son expérience de la scène américaine incite Cazeneuve à appliquer à la scène française l'élément clé qui attire le public au théâtre, les sensations fortes. Le Cazeneuve comédien ne diffère nullement du metteur en scène. Il aime aussi à impressionner. Dans le rôle de d'Artagnan des *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas, Cazeneuve soulève la foule et la critique exalte sa verve et son brio:

Il est le vivant portrait du garçon ferrailleur à l'âme noble, au coeur généreux, que Dumas a mis en action. Sa physionomie riante et sympathique, sa voix chaude et vibrante, sa souplesse,

²⁰ [Anonymne], «La Semaine dramatique», *le Passe-Temps*, vol. XIII, n° 334 (11 janvier 1908), p. 604.

²¹ *Ibid.*

la dextérité avec laquelle il manie sa rapière inséparable, lui valent de nombreuses salves d'applaudissements²².

Cet éloge contraste quelque peu avec ce qui surviendra cinq mois plus tard, le 24 septembre 1901, alors que Cazeneuve reprend le rôle. La critique rapporte que Cazeneuve, qui interprète un d'Artagnan moins américain et plus français, ajoute:

M. Cazeneuve a semblé comprendre, hier soir, que la pétulance et l'ardeur amoureuse du jeune et bouillant Gascon [...] était plutôt de la vivacité que de la nervosité. M. Cazeneuve a aussi fait grâce de certaines licences un peu trop accentuées de son ivresse simulée²³.

Lorsque Cazeneuve revient à ses premières amours au National en 1906, après avoir délaissé le Théâtre Français, les rumeurs — vite démenties — prêtent foi à une transaction majeure impliquant le National. Cazeneuve effectue un retour sur scène dans le rôle de Shylock du *Marchand de Venise* de Ferdinand Dugué. Le public se remémore les performances de son metteur en scène et lui manifeste sa reconnaissance par ses applaudissements nourris qui font sentir à Cazeneuve qu'il est chez lui. Effectivement, le 6 août 1906, il reprend le collier à titre de directeur artistique et comme co-propriétaire du National²⁴.

La devise de Cazeneuve: «Spectacles instructifs, intéressants et variés»²⁵, explique son ouverture à tous les genres, à toutes les littératures et à tous les pays. Au National, Paul Cazeneuve monte plus de trois cents drames français, anglais et américains, et joue plus de deux cents grands premiers rôles²⁶. Mais l'influence de Cazeneuve ne se

²² [Anonyme], «Tirez le rideau. Théâtre National Français», *la Presse*, vol. XVII, n° 136 (13 avril 1901), p. 4.

²³ [Anonyme], «Nos lieux d'amusements. Théâtre National Français», *la Presse*, vol. XVII, n° 274 (24 septembre 1901), p. 7.

²⁴ Crispin, *loc. cit.*, pp. 10-11.

²⁵ Martineau, *loc. cit.*, p. 8.

²⁶ *Ibid.*

manifeste pas que sur le répertoire et la mise en scène. Des comédiens comme Elzéar Hamel, J.-P. Fillion, Antoine Godeau et J.-S. Archambault (Palmieri) qui ne possèdent que l'expérience des cercles d'amateurs, ont atteint sous la gouverne de Cazeneuve le niveau professionnel. De talentueux amateurs, ils sont devenus de véritables professionnels²⁷.

²⁷ Henry Deyglun, «La Petite Histoire de l'histoire du spectacle au Québec, 1920-1970. Les années folles 1920-1925», manuscrit, BNQ, f. 29.



Paul Cazeneuve

(Extrait de *l'Annuaire théâtral* de 1908)