

Mémoire et appropriation : essai sur la mémoire théâtrale au Québec

Jean-Marc Larrue

Numéro 5-6, automne 1988, printemps 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041061ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041061ar>

[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 cet article

Larrue, J.-M. (1988). Mémoire et appropriation : essai sur la mémoire théâtrale au Québec. *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 61–72. <https://doi.org/10.7202/041061ar>

Jean-Marc Larrue

Mémoire et appropriation: essai sur la mémoire théâtrale au Québec

S'il est un thème omniprésent (je dirais volontiers obsessionnel) dans l'histoire théâtrale du Québec, c'est bien celui de l'appropriation et, plus globalement, de la propriété. Cette obsession n'est en fait qu'une quête vitale, la quête de l'identité. Dans l'histoire de notre théâtre, quête de l'identité et appropriation vont nécessairement de pair, car le théâtre d'ici fut d'abord un théâtre d'ailleurs: de Paris, de Londres, de Broadway.

Nous parlons d'appropriation, car c'est bien ce processus complexe qui caractérisa notre histoire, qui la façonna. Dans un contexte où toutes les scènes commerciales appartiennent à des étrangers, on s'approprie une parcelle de son pouvoir quand on ouvre sa propre scène; quand un artiste local se risque dans une carrière professionnelle, il s'approprie le statut d'un artiste étranger qui le précédait; quand un dramaturge d'ici écrit une oeuvre et que cette oeuvre est effectivement jouée, c'est une oeuvre étrangère de moins qui est jouée. Quand une activité théâtrale étrangère préexiste, en de mêmes lieux, à une activité autochtone, et quand cette activité étrangère vit du public autochtone, tout acte d'affirmation est un acte d'appropriation, toute revendication est une rébellion qu'il faut réprimer.

Au cours des décennies, les animateurs locaux ont dû, petit à petit, s'approprier tout le champ théâtral, de l'écriture à la production, de la diffusion à la critique, parce qu'il le fallait. Que notre destin théâtral se soit joué à coups d'appropriations, cela tient de l'évidence. Ce qui étonne cependant, c'est que de tentative d'appropriation en tentative d'appropriation, on ait systématiquement perdu la mémoire, comme si chacune de ces tentatives avait toujours été la première. Et, l'enthousiasme aidant, cette tentative marquait invariablement et enfin la naissance du théâtre national, peu importe du reste qu'elle réussisse ou qu'elle échoue à

moyen terme. Mais il ne faudrait pas croire que notre histoire n'a été qu'euphorique. Ce serait mal la connaître et mal nous connaître. Car, à ces bonheurs par trop éphémères succédaient les dures périodes de longue déprime. Notre histoire théâtrale est très cyclothimique!

En 1922, Victor Barbeau en était déjà agacé. Il affirmait: «Chaque fois qu'on monte une pièce canadienne, on croirait assister à une première»¹. Le seul tort de Barbeau avait été de limiter à la production d'oeuvres ce sentiment d'inédit. En fait, il était généralisé à toute l'activité théâtrale: chaque initiative y était une première, chaque première, le tout début et le début de tout. Et je ne sache pas qu'il y ait eu dans l'Histoire beaucoup d'exemples d'un théâtre national qui soit né aussi souvent que le nôtre. À lire les chroniques d'époque, on a même l'impression que c'est à cela qu'il passait le plus clair de son temps. Mais l'étonnement grandit encore quand on s'aperçoit qu'entre deux naissances il n'ait même pas pris le temps de mourir. Rarement aura-t-on vu dans l'Histoire un théâtre national naître si souvent et si peu mourir! Afin d'illustrer ce propos, permettez-moi de risquer une série, disons, euphorique.

Le 8 juin 1860 était publié, à Montréal, le *Prospectus du Théâtre français de Montréal*. Adressée aux «citoyens de Montréal», cette annonce, qui prenait parfois des allures de manifeste, rappelait que «depuis longtemps, les amis des arts regrettaient de voir une cité populeuse, intelligente et instruite comme celle de Montréal, privée d'un lieu convenable de réunion artistique où les classes éclairées — ou qui tend[ai]ent à le devenir — puissent se donner rendez-vous pour applaudir aux chefs-d'oeuvre de la scène dramatique française». Le document précisait plus loin que l'entreprise était «du tout au tout exclusivement montréalaise» et ouvrait la voie à une «scène où triompheraient nos bonnes moeurs et l'honnêteté de notre langage»². Notre première scène nationale naissait!

¹ Victor Barbeau, *les Cahiers de Turc*, IX, 2e série, 1er juin 1927, p. 239.

² Malgré nos recherches, nous n'avons pas pu trouver où ni comment ce document avait été publié. Il se trouve dans le Fonds Sénécal de la Bibliothèque nationale du Québec.

Vingt ans plus tard, en juin 1880, lorsque Louis-Honoré Fréchette donna, dans la même semaine, son *Papineau* et son *Retour de l'exilé* sur la scène de l'Académie de Musique, on célébra le premier jour de notre dramaturgie. «Nous ne doutons pas, affirmait le critique du *Nouveau-Monde*, que l'événement marque les débuts du théâtre national canadien»³, tandis que celui de l'*Opinion publique* «applaudi[ssait] enfin au triomphe des lettres et des arts dans notre pays»⁴. Quatre ans plus tard, alors que des artistes québécois⁵ et des artistes originaires de France fondèrent la Troupe ou Compagnie Franco-canadienne, notre première troupe locale à prétention professionnelle, on cria d'autant plus fort à l'avènement du théâtre national que la troupe commença sa carrière par la production d'une oeuvre consacrée à Louis Riel.

Le 17 janvier 1887, les critiques et les amateurs de théâtre eurent une nouvelle bonne raison de s'enfiévrer. Quelques artistes montréalais avaient décidé de transformer une petite salle de la rue Bonsecours en théâtre français. Il s'agissait du Théâtre Bijou. L'entreprise, malheureusement, fut aussi modeste qu'éphémère, mais l'initiative — faut-il le préciser? — était «sans précédent»! L'année 1893 marque les débuts retentissants de la Troupe de l'Opéra français de Montréal. Le fait aurait dû être mémorable au moins pour deux raisons. D'une part, cette troupe, constituée exclusivement d'artistes européens, était dirigée par des Canadiens français et tout son personnel technique, dont le peintre scénique Octave Ritchot, était également montréalais. D'autre part, et cela revêt plus d'importance encore, la Troupe de l'Opéra français élut domicile au Théâtre Français (l'actuelle discothèque Metropolis) qui, malgré son nom, était un théâtre anglais, le plus vaste du Canada. Nous avions notre salle, et c'était la plus grande! Le chroniqueur de *The Gazette* assista à la première. Il en rendit compte avec une froide lucidité.

³ Anonyme, *le Nouveau Monde*, 15 juin 1880, p. 1.

⁴ Anonyme, *l'Opinion publique*, volume XI, n° 25, 17 juin 1880, pp. 289-290.

⁵ Blanche de la Sablonnière (de son vrai nom, Angéline Lussier), Elzéar Hamel, Victor Brazeau, Louis Labelle et, plus tardivement, Julien Daoust.

Curiosity assisted by patriotism filled the spacious house as a Montreal theatre has seldom been filled on a first night⁶.

Patriotisme et théâtre: le mariage dura, nous le savons! La Troupe de l'Opéra français et son Théâtre de l'Opéra français durent brutalement cesser leurs activités au cours de leur troisième saison, en mars 1896, après avoir créé plus de 330 oeuvres et après avoir donné plus de 600 représentations. En dépit de cela et des éloges qu'elle reçut, la troupe fut rapidement oubliée. Il s'agissait pourtant de notre véritable première troupe professionnelle d'importance.

Deux ans et demi plus tard, en novembre 1898, une poignée d'artistes québécois et français affirmaient pourtant ouvrir la première salle montréalaise «où notre belle langue [sera] parlée»⁷. Aménagé au-dessus d'un magasin général, au coin des rues Sainte-Catherine et Papineau, le Théâtre des Variétés survécut une saison et demie, de façon fort modeste. Mais les événements se bousculaient. En même temps, la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal créait les Soirées de famille qui rassemblaient, comme en une synthèse mais sans les évoquer, tous les buts visés au cours des entreprises antérieures. La prestigieuse société annonçait, sans complexe et avec une belle assurance, qu'elle allait permettre la naissance du théâtre au Canada français! Notre «Troupe nationale», ainsi qu'on s'empresse de l'appeler avant même qu'elle ait produit son premier spectacle, avait tout pour réussir. Elle jouissait du pouvoir indiscutable de la grande société de bienfaisance mutuelle, de l'appui déclaré du clergé, et la bourgeoisie canadienne-française était, d'emblée, gagnée à sa cause. Ses débuts éclipsèrent ceux, misérables, du Théâtre des Variétés. Il y avait de quoi!

Les Soirées de famille possédaient de puissants moyens et s'installèrent tout naturellement sur la grande scène du Monument national, «ce gardien fidèle de nos traditions et de nos souvenirs, [...] et où [devaient]

⁶ Anonyme, *The Gazette*, 3 octobre 1893, p. 5.

⁷ Anonyme, *la Patrie*, 4 novembre 1898, p. 6.

se trouve[r] les armes nécessaires à sa défense»⁸, et se virent chargées «de conserver toujours ardent et lumineux le feu sacré de notre patriotisme»⁹.

Le projet était ambitieux. Et on le dit nouveau. Les Soirées, à vrai dire, étaient plus qu'une troupe. Elles devaient faciliter la formation d'interprètes locaux, «étant pour ainsi dire le vestibule d'un conservatoire composé naturellement d'élèves des deux sexes», elles devaient aussi encourager l'activité des dramaturges, «car les Soirées donneront de jolies représentations d'oeuvres canadiennes qui pourront à la fois amuser, instruire et édifier»¹⁰. Les Soirées avaient une autre fonction, supérieure encore. Qu'on en juge!

Grâce aux Soirées et à leur répertoire franco-canadien, le public[canadien-français] de Montréal oubliera, nous l'espérons, la route de certains théâtres anglais où l'art est remplacé par l'immoralité, et qui, cependant, recrutent leur clientèle en grande partie parmi les Canadiens français¹¹.

Bref, «le théâtre canadien-français était né»¹². Pas pour longtemps, bien sûr, car les Soirées de famille ne parvinrent pas à combler les espoirs qu'on avait mis en elles. Elles ne déclenchèrent pas de vocation durable parmi leurs interprètes¹³, elles ne donnèrent pas l'élan attendu à la dramaturgie locale (sous ce rapport, elles eurent encore moins d'impact que les Compagnons de Saint-Laurent) et elles ne détournèrent pas du Théâtre Royal et des autres scènes anglaises, les Canadiens français qui les fréquentaient avec assiduité. Elles furent pourtant «notre grande oeuvre nationale», celle qui devait contribuer à résorber l'assimilation.

⁸ Collectif, *le Monument National*, Montréal, Éditions Sauvs Montréal, 1976, p. 1.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Germain Beaulieu, «les Soirées de famille», *l'Annuaire théâtral*, 1908-1909, p. 60.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 58.

¹³ À la célèbre exception de Juliette Béliveau.

C'est pendant l'existence des Soirées de famille que fut créée la première revue québécoise. Intitulée *l'Oncle du Klondyke*¹⁴, cette courte oeuvre dialoguée et chantée connut un succès retentissant.

Elle prouv[ait] que notre beau pays [pouvait] fournir les matériaux d'une oeuvre légère ou grave, et que c'est par suite de négligence ou de crainte puérile que nous sommes incessamment tributaires de l'étranger¹⁵.

Cette revue, tombée rapidement dans l'oubli, fut immédiatement suivie d'une quinzaine d'oeuvres du même genre. Ainsi, dix-huit ans après les créations de Fréchette et après une bonne cinquantaine de productions d'oeuvres dues à des auteurs locaux, notre dramaturgie nationale naissait enfin!

Le nouveau moment décisif de notre destin théâtral, ce fut évidemment la fondation, par Julien Daoust, du Théâtre National de la rue Sainte-Catherine, au mois d'août 1900. Reprenant sensiblement les visées des Soirées de famille, conservatoire en moins, Julien Daoust créait le «théâtre national» tant attendu. C'était là — est-il besoin de le redire? — le «commencement décisif»! Mais c'était bien davantage encore. Julien Daoust voulait «que les acteurs canadiens-français soient chez eux au théâtre et qu'ils y jouent le plus souvent des auteurs également canadiens»¹⁶. Partiellement atteint, cet objectif fut repris par le Théâtre Canadien français en 1913 — théâtre fondé, lui aussi, par Julien Daoust — et par le théâtre Arcade en 1916. Dès 1920 cependant, les artistes canadiens-français se trouvaient en minorité dans ces établissements et étaient repoussés dans des scènes périphériques (le Chanteclerc au nord de la rue Saint-Denis — l'actuel Rideau vert — et le Family — l'«actuel» Corona — à Sainte-Cunégonde, rue Notre-Dame est).

¹⁴ Revue de Durantel, créée le 30 mars 1899 au café-concert El Dorado (devenu les Foufounes électriques).

¹⁵ Sylvio, «Chronique de la quinzaine», *Passe-Temps*, vol. V, n° 105, 1er avril 1899, p. 66.

¹⁶ Jean Cléo Godin, «Julien Daoust, dramaturge: 1866-1943», *Histoire du théâtre au Canada - Theatre History in Canada*, vol. IV, n° 2, automne 83, p. 115.

Pendant que le Théâtre National tentait de s'implanter, un amateur entreprenant, Urbain Ledoux, ravivait l'enthousiasme général en annonçant la fondation de la Comédie française de Montréal. L'initiative fut saluée comme un coup d'audace inédit, quatorze ans après la première de la Compagnie Franco-canadienne et trois ans après le début des Soirées de famille auxquelles, d'ailleurs, cette «Comédie française» ressemblait à s'y méprendre. Ce «vrai»

théâtre national, composé presque entièrement d'éléments canadiens-français, [mettra] pour une fois en pratique cette théorie que les Canadiens, gens supérieurement doués, pourraient, s'ils le voulaient, faire aussi bien, sinon mieux que bien des étrangers en matière d'art. [Il pourra] former des sujets pour la scène, [...] creuser le premier sillon d'une école canadienne-française qu'accréditera l'avenir [...], n'est-ce pas là une oeuvre, une oeuvre sainement patriotique?¹⁷

Dans le domaine de la dramaturgie, nos nouveaux débuts euphoriques eurent lieu au Monument national en 1902, avec la *Passion* de Germain Beaulieu, mise en scène et interprétée par Julien Daoust, qui attira près de 30 000 spectateurs en trois semaines. Un «autre début», plus euphorique encore, fut la création de la revue *Ohé Ohé Française!* au Théâtre National en 1909, revue qui «dément[ait] ceux qui ne croyaient pas que l'art théâtral ait pu exister chez nous»¹⁸. En 1920, *l'Étrange aventure*, de Henri Letondal et Oscar Mercier, créée au Chanteclerc, permettait tous les espoirs, puisque, s'il faut en croire les critiques, elle annonçait «l'aurore d'une nouvelle ère pour le Canada français»¹⁹. Quinze mois plus tard, on ne tarit pas d'éloges à l'endroit d'Auguste Choquette et de sa pièce *Claire*, qui marquait «une étape dans notre théâtre canadien»²⁰. On célébra bruyamment l'auteur. N'avait-il pas «écrit la première comédie

¹⁷ Gustave Comte, «M. Urbain Ledoux et son oeuvre», *le Monde illustré*, n° 911, 12 octobre 1901, p. 369.

¹⁸ Anonyme, *la Patrie*, 12 janvier 1899, p. 7.

¹⁹ Anonyme, *la Presse*, 27 janvier 1920, p. 10.

²⁰ Anonyme, *la Patrie*, 18 avril 1921, p. 7.

canadienne en trois actes»?²¹ En fait, *Claire* survenait dix-huit ans après les *Boules de Neige* de Louvigny de Montigny²², comédie en trois actes qu'on avait déjà qualifiée d'«unique» dix-huit ans, également, après la création des *Faux brillants* de Félix-Gabriel Marchand. Tout cela n'empêcha pas un observateur perspicace et éclairé de déclarer solennellement, en 1921, que «les auteurs de chez nous peuvent écrire des pièces, désormais»²³ ...

Quittons la dramaturgie et assistons, pour un temps, à la conversion du vieux Chanteclerc en Théâtre Stella en 1930. À cette occasion, Fred Barry et Albert Duquesne, «deux artistes de chez nous», donnaient enfin à Montréal «la scène qui lui avait toujours fait défaut». Ceci fit de l'année 1930, selon un historien, «l'une des meilleures [...] de notre histoire théâtrale»²⁴.

Mais rassurez-vous, je ne pousserai pas l'irrévérence jusqu'à vous rappeler que c'est en réalité en 1937, avec Fridolin et les Compagnons de Saint-Laurent, que tout débuta pour de bon, parce que Fridolin, lui-même, fut éclipsé en 1948 par sa propre métamorphose, Tit-Coq, et parce que, comme chacun sait, les choses vraiment sérieuses ne se produisirent qu'à partir de 1968!²⁵

Notre maître, à nous, ce n'est pas le passé! Le paradoxe de «cet art de la chose remémorée» dont on n'a qu'une mémoire fragmentaire, ainsi que la rappelle fort justement Georges Banu²⁶, ce paradoxe n'existe même pas chez nous. Notre empressement à effacer notre mémoire du théâtre n'a eu d'égale que la précipitation de notre éternelle fuite en avant. Et dans cette urgence, la remémoration, si vitale à l'histoire, n'a

²¹ Anonyme, *la Patrie*, 7 mai 1921, p. 20.

²² Pièce créée le 21 mai 1903 et primée lors du concours des auteurs dramatiques canadiens organisé par le Théâtre des Nouveautés.

²³ Anonyme, *la Patrie*, 23 avril 1921, p. 19.

²⁴ Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1958, p. 201.

²⁵ Année de la création des *Belles-soeurs* de Michel Tremblay.

²⁶ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, 1987, p. 13.

LA MÉMOIRE THÉÂTRALE AU QUÉBEC / 69

été qu'une «moyen-âgisation» de tout ce qui avait été. On justifia, a posteriori et presque systématiquement, l'oubli et l'ignorance. Une ignorance entretenue, étayée, célébrée, qu'on se transmet sereinement et comme en un rituel savant, de chroniqueurs à la mémoire vacillante en mémorialistes aux sources incertaines, d'historiens fabulateurs en témoins mythomanes. Notre bilan n'a rien de glorieux! De sorte qu'entre deux moments théâtraux et euphoriques, on n'établit aucun lien, ne vit aucune continuité. Personne ne rappela aux fondateurs du Théâtre des Variétés de 1899 l'échec récent de la Troupe de l'Opéra français. Personne n'évoqua *l'Oncle du Klondyke* quand triompha *Ohé Ohé Française!*, personne ne se souvint de *Papineau* quand fut créée *Véronica*, personne ne vit en Fridolin un père Ladébauche rajeuni.

On ne peut pas en vouloir aux chroniqueurs et journalistes, desquels nous tirons l'essentiel de nos connaissances, de manquer de recul, de ne pas avoir mieux exercé leur mémoire, de ne pas avoir établi des rapports proprement historiques, de causalité ou simplement linéaires. Cela aurait été aux historiens — ou à ceux qui faisaient office d'historiens — de s'en charger. Ils s'en chargèrent effectivement, mais de curieuse façon. Du discours lacunaire et euphorique des témoins directs, ils ne retinrent que les lacunes. Leur discours, à eux, en devint laconique. Faute de mémoire continue, ils acquièrent rapidement la certitude, et la publièrent, qu'il ne s'était rien passé. C'est que, résolument engagés dans un présent qu'ils projetaient sans cesse dans un avenir à faire, ils trouvaient visiblement le passé bien encombrant. Un passé vide, fait de néant, est un passé léger et commode, un passé peu compromettant, un passé qui donne toujours raison; en somme, le passé qu'il fallait à ces historiens dont la cause n'était pas l'Histoire, mais Gratien Gélinas, les Compagnons de Saint-Laurent, le Théâtre du Nouveau Monde, le Théâtre Québécois. Notre grand témoin de l'histoire théâtrale a parfaitement, et bien malheureusement, illustré cette attitude quand, au terme de son long ouvrage, il qualifia la «période actuelle» (1947-1958) de «temps des grandes espérances»²⁷.

²⁷ Jean Béraud, *op. cit.*, p. 261.

Pour le reste, nos historiens se contentèrent de nous rappeler Louis-Honoré Fréchette, à genoux dans la neige, chantant à une Sarah Bernhardt éberluée et frigorifiée: «Oui, c'est au doux printemps que tu nous fais rêver»²⁸. Ils se complurent dans les descriptions aussi cocasses qu'irrésistibles des soirs de premières manquées dont Palmieri s'était fait le spécialiste. Ils les répercutèrent comme parole d'Évangile. Ils répétèrent, avec insistance, la déception d'Eugène Lassalle, le fondateur du Conservatoire qui porte encore son nom, devant l'absence d'un théâtre national, c'est-à-dire «exclusivement composé d'artistes du pays», alors que durant les deux saisons qui précédèrent cette fameuse déclaration, la scène la plus courue de Montréal avait été le Théâtre Arcade, l'établissement de l'est qu'animait une troupe canadienne-française! Ils firent leurs, également, les allégations impitoyables selon lesquelles la critique locale avait sans cesse oscillé du copinage à la francophilie servile, et ils furent bien heureux de se voir confirmer dans tout cela par les vedettes théâtrales d'après-guerre. Jamais ignorance ne s'était donné aussi bonne conscience!

Dans son discours de réception du doctorat honorifique que lui avait décerné l'Université de Montréal en 1949, Gratien Gélinas commença par rappeler, donc cautionner, le mythe de «cette société sans théâtre» que, plus de cent ans avant lui, lord Durham invoqua également, mais pour d'autres motifs. Gélinas en conclut à l'urgence de créer un théâtre d'ici, «un théâtre où notre public se verrait lui-même autant que possible», car «le théâtre doit être d'abord et avant tout national». Gélinas dramatisait un peu. En 1949, Fridolin avait tout de même douze ans. Et Gélinas de renchérir en évoquant «cette immense cathédrale du théâtre qui sera élevée un jour» et dans l'édification de laquelle «ce qui [l']intéresse [lui], c'est la structure, c'est le rude travail du maçon qui doit d'abord asseoir les fondations»²⁹. Gélinas, créateur de Fridolin, pouvait-il avoir oublié, ou ignoré, la revue? Ou est-ce le fait d'avoir accédé au «grand art», ainsi que l'affirmait Roger Duhamel, qui l'amena à renier ses origines? Avait-il oublié Julien Daoust? Et Armand Robi? Et Pierre Christe? Et Paul Gury? Et Armand Leclaire?

²⁸ *Ibid.*, p. 70.

²⁹ Gratien Gélinas, «Pour un théâtre national et populaire», *Amérique française*, n° 3, 1949, p. 38.

LA MÉMOIRE THÉÂTRALE AU QUÉBEC / 71

En 1949, Gélinas n'était pas dans les fondations, il était dans le clocher. Cette déclaration, faite devant les sommités intellectuelles et littéraires de la ville, parce qu'elle ne suscita aucune réaction, s'imposa en vérité historique. Elle nous rendit un fort mauvais service. Pas surprenant après cela qu'un historien ait proclamé que «la scène montréalaise dut, depuis le début du XX^e siècle, s'alimenter presque totalement à des compagnies françaises de passage, dont les représentations trop souvent espacées n'eurent aucun effet immédiat auprès d'un public amorphe»³⁰. Pas surprenant, également, que le père Legault ait été «bouleversé par la qualité des artistes professionnels» de l'entre-deux-guerres dont il avait, de son propre aveu, tout ignoré³¹. Pas surprenant, non plus, qu'on ait cru devoir attribuer «à l'incompétence de la critique, l'ignorance [présumée] du public»³². Rien de surprenant à tout cela, mais que de simplifications navrantes, de raccourcis faciles, d'incompréhensions aux conséquences durables!

Dans leur démarche appropriatrice, les gens de théâtre n'ont pas avancé en ligne droite, certes, ni en rangs serrés, mais ils méritaient un meilleur traitement. Leur appropriation du champ théâtral allait tous azimuts, parce qu'il fallait tout faire, tout le temps, tout de suite; parce que l'ennemi changeait et parce que nous changions.

Nous avons vu des courants, des — presque — écoles, qui se sont combattus et succédé en dramaturgie, en esthétique, en critique. Nous avons vu des Québécois, des Franco-américains, des Belges, des Français et des Suisses se liguer contre Broadway pour se déchirer ensuite les bribes d'un pouvoir institutionnel — et d'un marché — qu'ils savaient à leur portée. Nous avons vu, une à une, tomber entre nos mains, nous échapper, puis nous revenir encore chacune de nos instances théâtrales au cours des décennies.

³⁰ Anne Caron, *le Père Émile Legault et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1978, p. 15.

³¹ *Ibid.*, p. 46.

³² *Ibid.*, p. 15.

Notre histoire n'est pas faite d'avortements, notre théâtre n'est pas mort-né à répétitions méprisables. Sous son apparence d'éphémère, il y a une continuité, dans son éparpillement, il y a une cohérence, et dans l'essoufflement périodique, une volonté tenace. Cela, depuis vingt ans, ne cesse de nous étonner et de nous émouvoir. Car nous en sommes là, maintenant, dans cette phase cruciale de notre évolution où il nous faut reconstituer notre mémoire. Cette mémoire maltraitée, nous avons décidé, tacitement et par nécessité, de la révéler. L'entreprise est périlleuse car elle nous plonge dans l'inconfort, nous confronte à un passé qui évoque, pour nous, «la Longue Marche» de Gaston Miron, longue marche lourde de «rêves douloureux, charbonneux» que nous devons bien assumer et transcender.

L'histoire de notre théâtre est bien à l'image de notre société. Ce n'est pas là son moindre intérêt. Et c'est sa beauté!

(Jean-Marc Larrue bénéficie d'une bourse de recherche du Fonds FCAR.)