

Le critique B.K. Sandwell du *Montreal Herald* durant la Belle Époque, 1900-1914

Anton Wagner

Numéro 13-14, printemps–automne 1993

Le miroir de l'étranger

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041187ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041187ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Wagner, A. (1993). Le critique B.K. Sandwell du *Montreal Herald* durant la Belle Époque, 1900-1914. *L'Annuaire théâtral*, (13-14), 95–110.
<https://doi.org/10.7202/041187ar>

Anton Wagner

Le critique B.K. Sandwell du *Montreal Herald* durant la Belle Époque, 1900-1914

B.K. Sandwell est l'un des critiques les plus intéressants qui aient été étudiés à ce jour dans le cadre du projet de recherches en critique théâtrale au Canada anglais, qui regroupe des chercheurs comme Robert Nunn sur Ray Conlogue, Denis Salter sur Hector Charlesworth, Leaneore Lieblein sur Marianne Ackerman et Ric Knowles sur Herbert Whittaker¹.

L'idée générale du projet de recherches est de dresser un historique de la critique théâtrale au Canada anglais propre à illustrer le fait qu'une couverture à la fois pénétrante et bien informée des activités théâtrales existait bel et bien à compter des années 1830, de retracer l'influence exercée par cette critique sur la mise en scène et l'écriture dramatique d'ici, et d'examiner le rôle des critiques de théâtre non seulement comme chiens de garde des normes artistiques, mais encore comme défenseurs et comme hérauts des valeurs culturelles au Canada anglais dans son ensemble.

Pour les fins de la présente étude sur Sandwell, j'ai dû compiler pas moins de 1 000 chroniques de théâtre et comptes rendus publiés à compter de l'année 1900, alors que Sandwell n'avait que 24 ans, jusqu'au déclenchement de la première guerre mondiale. J'esquisserai à votre intention la richesse culturelle dont foisonnent ces comptes rendus offerts à l'analyse des historiens du théâtre.

¹ Sont aussi étudiés dans le cadre de ce projet la critique théâtrale de Samuel Morgan-Powell, chroniqueur au *Montreal Star* de 1907 à 1953, ainsi que les travaux de 20 autres critiques ou groupes de critiques d'importance majeure des grandes et petites villes à l'échelle du Canada, de la fin des années 1700 à nos jours.

Je ne m'arrêterai pas ici à la perception qu'avait Sandwell des divers répertoires de théâtre à Montréal, ou encore à l'analyse qu'il faisait de genres particuliers comme l'opéra, la comédie musicale, le drame religieux, le spectacle de variétés, le mélodrame, le burlesque et le film; aux opinions qu'il professait sur la philanthropie — ou l'absence de celle-ci — à Montréal, et sur la question des subventions publiques par opposition à celles du secteur privé; ou encore aux vues qu'il exprimait sur le rapport à établir entre critique et réclame.

Je me bornerai à évoquer un court instant le caractère étonnamment pénétrant des critiques qu'il formulait fréquemment à l'endroit des spectateurs, qu'il qualifiait en 1906 de «brasseurs d'affaires blasés du bureau et formant, au sein de la population montréalaise, la majeure partie des habitués du théâtre» (10/30/06). Pour mesurer à quel point le hérissait la censure, qu'il suffise de relever son commentaire lors de la présentation au théâtre His Majesty's en 1904 de la pièce naturaliste de Tolstoï intitulée *Résurrection*, voulant qu'«il n'entre pas dans les attributions du chroniqueur du lundi soir de commenter l'aspect moral de la représentation théâtrale de la semaine. Nul doute que pour une occasion aussi particulière, il y aura grand concours de membres du clergé dans l'assistance» (10/11/04)

Je compte présenter ailleurs un survol des vues exprimées par Sandwell concernant Shakespeare, Ibsen, Shaw, Barry et Pinero; des opinions qu'il professait sur les styles d'écriture dramatique, d'interprétation et de mise en scène américains; sur la marotte américaine du culte de la vedette par opposition à l'engouement britannique pour le théâtre de répertoire (*Stock Companies*); sur les avantages et les désavantages inhérents aux troupes de répertoire, aux théâtres d'«art» et aux théâtres municipaux; sur la façon dont il percevait les auditoires des classes laborieuse, moyenne et dirigeante; sur les questions d'identité canadienne face aux cultures américaine et britannique; des réflexions qu'il se faisait sur la possibilité ou l'impossibilité d'implanter au Canada un théâtre et une dramaturgie à caractère national.

Ce que j'aimerais aujourd'hui souligner ici, c'est la conception esthétique qu'avait Sandwell du théâtre, et la façon dont celle-ci venait infléchir son écriture critique, de même que ses vues sur le rôle et la fonction de la critique dramati-

que. Ce qui faisait de Sandwell un critique hors du commun, particulièrement pour un chroniqueur en exercice antérieurement à la Première Guerre mondiale, tenait au fait que sa critique dramatique était résolument subjective, encore qu'ayant sa source dans une philosophie esthétique et culturelle très nettement sentie et articulée qui venait colorer ses réactions de critique face au théâtre de son temps et le contraignait à tenter, auprès des auditoires montréalais de langue anglaise, l'effort de les amener progressivement à préférer aux amusements et divertissements de nature populaire — mélodrames, comédies musicales, spectacles de variétés, burlesque et «vues animées» — les charmes supérieurs de l'art dramatique.

À une époque où bon nombre de critiques mesuraient le succès d'une représentation à l'aune des réactions de l'auditoire, Sandwell cherchait à guider plutôt qu'à flatter les goûts des habitués et à porter un jugement critique de qualité étayé sur un tableau comparatif précisant explicitement les mérites de la représentation sur les plans littéraire et esthétique. En 1902, par exemple, il ne tarissait pas d'éloges devant l'«étrange et terrible beauté» des effets réussis par M^{me} Patrick Campbell dans les scènes de ménage à trois de la tragédie *Mariana*, qui avait «littéralement fait bailler» un respectable auditoire mixte trié sur le volet à l'Académie de Musique. Sandwell qualifiait *Mariana* de «pièce remarquable et de formidable révélateur des talents de M^{me} Campbell», et c'est sur un ton railleur qu'au terme de son compte rendu il faisait observer «que par déférence à la théorie en matière de critique voulant que l'opinion de l'auditoire soit la preuve concluante, il convient d'ajouter qu'il s'est trouvé quelque huit personnes pour applaudir le baisser de rideau final» (2/15/02).

Les producteurs américains ont souvent utilisé Montréal comme banc d'essai en prévision de tournées de leurs productions en Angleterre ou de leur première à New York. En 1906, Sandwell fut le seul critique montréalais à pressentir la réaction négative de la critique new-yorkaise à la comédie *The Embassy Ball* d'Augustus Thomas, qui avait été chaleureusement accueillie par les auditoires du théâtre His Majesty's. Sandwell qualifia la pièce *The Embassy Ball* d'«absolument mauvaise à sa face même et de bout en bout», et signala au sujet de la production qu'«elle avait vraisemblablement été *refaite*».

D'une certaine manière, la refonte doit s'être traduite par une amélioration, car la version originale comportait quatre actes, et en supposant que le 4^e était à peu près de la même eau que les trois qui ont survécu, il y a lieu d'en saluer l'amputation comme un geste bénéfique [...]. Mais à en juger par l'interprétation d'hier soir, elle ne met en relief aucun personnage offrant le moindre soupçon d'intérêt sur le plan humain [...]. Et cela raconte une histoire puérile avec une lourdeur de moyens et l'amateurisme d'un dialogue farci d'explications qui devraient donner à tout gribouilleur de comédies non encore lues et jouées l'espoir qu'entre lui et Augustus Thomas, le seul abîme qui existe en soit un de réputation, et non de talent (2/6/06).

Un mois plus tard, après s'être vu «vilipender dans certains milieux pour avoir prétendument laissé libre cours à une hostilité préméditée entachée de préjugés», Sandwell ne se priva pas de citer de larges extraits de comptes rendus défavorables du *Sun* et du *Evening Post* de New York à l'endroit de la pièce *The Embassy Ball* afin de

faire valoir le droit d'un critique, même à Montréal, d'en appeler à d'autres normes qu'à celle de la recette et des applaudissements du dernier balcon pour juger une production new-yorkaise présentée sur scène; et pour donner à entendre que le fait d'en appeler à des normes artistiques, même s'il en résulte un verdict aux antipodes de celui d'un public dépourvu d'esprit critique, n'implique pas forcément qu'on doive conclure à l'ignorance, aux préjugés, à l'hostilité ou encore à la vanité de son auteur (3/10/06).

Ce fut une chance pour Sandwell que d'œuvrer au *Montreal Herald*, car le journal tirait fierté d'une politique éditoriale militante, faisant preuve de civisme, libre et non sectaire, et du fait qu'il exerçait une influence non négligeable. En 1910, le journal pouvait se targuer de tirer à «plus de 100 000 exemplaires

chaque soir [...] et recrutait ses lecteurs tant à Montréal que dans la région sélecte délimitée par Brockville, Ottawa, Sherbrooke et Québec»².

La couverture qu'assurait Sandwell concernant le théâtre professionnel, la musique et l'opéra antérieurement à la première guerre mondiale était impressionnante en raison de ses facultés remarquablement pénétrantes de critique et d'analyse, de la facilité qu'il avait de s'exprimer verbalement et de l'étendue de sa connaissance de l'évolution artistique en Angleterre, en Europe et en Amérique du Nord, qui lui permettait de replacer dans leur contexte international les activités artistiques se déroulant au Canada. Et ce qui ajoute à l'importance historique de la critique théâtrale de Sandwell au *Herald* tient au fait qu'elle a coïncidé avec l'essor de la dramaturgie américaine sur la scène nord-américaine, et la montée des monopoles de production new-yorkais que sont les cartels Klaw & Erlanger, le «Syndicate» et les «Independents» menés par les Schuberts, M^{me} Fiske, ainsi que Belasco. Cela tient aussi en ce que Sandwell dans ses critiques appelait de ses vœux l'instauration au Canada d'une culture et d'un théâtre à caractère national.

On a coutume d'appeler «la Belle Époque»³ cette période du théâtre à Montréal des années 1900 à 1914, à cause des fréquentes tournées de productions en provenance de New York, d'Angleterre, de France et d'autres pays d'Europe qui nous permirent d'accueillir ici un grand nombre d'artistes et de troupes parmi les plus réputés au monde. Dans les colonnes du *Herald*, Sandwell a pu analyser les prestations de vedettes aussi prestigieuses qu'Irving, Bernhardt, Réjane, Nazimova, M^{me} Patrick Campbell, M^{me} Fiske, Margaret Anglin, Johnston Forbes-Robertson, et de troupes allant des Sicilian Players à la compagnie Horniman Repertory de Manchester.

² Voir «A Public Spirited Newspaper and its Constituency», *Montreal Herald*, 19 février 1910, p. 13. Voir aussi «Editor's Announcements», *The Herald*, 22 mai 1914, p. 1, de même que la chronique où Sandwell fait ses adieux, 25 juillet 1914, p. 20.

³ Voir Jean-Marc Larrue, «La critique théâtrale au Québec, 1945-1985» dans Anton Wagner éd., *Contemporary Canadian Theatre: New World Visions*, Toronto, Simon & Pierre, 1985, pp. 327-328.

Mais il ne s'agit là que de quelques-uns des sommets artistiques par ailleurs relativement rares qu'il fut donné à Sandwell d'observer en sa qualité de critique de théâtre au temps de la Belle Époque. Tout au long de cette période, il prit la défense de ce qu'il considérait comme étant l'art du théâtre avec un grand A face à l'exploitation commerciale éhontée du divertissement populaire, principalement par les producteurs américains, c'est-à-dire new-yorkais, à une époque où le théâtre américain connaissait une extraordinaire expansion.

«La fièvre du théâtre semble actuellement sévir à New York en particulier, et aux États-Unis en général», écrivait Sandwell dans sa chronique du samedi, 21 mars 1903. «Les États-Unis disposent actuellement dans leurs théâtres d'un nombre de places assises dépassant les 2 000 000, savoir un demi-million dans les grandes agglomérations, et plus d'un million et demi dans les petites villes», poursuivait-il. Philadelphie, Chicago et Boston, par exemple, comptaient respectivement seize, dix-sept et quatorze théâtres pouvant accueillir tous les soirs des auditoires supérieurs à 30 000 personnes chacun, et même des villes de moindre importance comme Washington, San Francisco et Kansas pouvaient «accueillir chacune plus de douze mille habitués tous les soirs».

En comparaison, Montréal et Toronto disposaient pour le théâtre d'équipements beaucoup moins considérables, mais n'en représentaient pas moins d'importants et lucratifs relais pour les troupes new-yorkaises en tournée. En 1905, selon l'estimation de Sandwell, l'auditoire en soirée des quatre théâtres anglais relevant du «Syndicate» new-yorkais (le théâtre His Majesty's, l'Académie de Musique, le Théâtre Royal et le Théâtre Français) pouvait aller chercher dans les 1 000 personnes pour chacun, et celui des deux troupes de répertoire montant des pièces en français (savoir le Théâtre des Nouveautés et le Théâtre National Français), dans les 600 à 700 habitués par représentation. Étant donné qu'à ces théâtres, le nombre de représentations pouvait varier entre sept et douze par semaine, l'auditoire hebdomadaire se chiffrait aux environs de 50 000 personnes. Sandwell estimait cet auditoire à 10% de la population totale de Montréal et de sa banlieue, ou 20% de la population en âge d'aller au théâtre (5/15/05).

Dans son plaidoyer pour le théâtre en tant qu'art par opposition au théâtre en tant que source de profit, Sandwell était troublé du fait que les théâtres et auditoires montréalais — aussi bien que les critiques comme lui — n'avaient

virtuellement pas voix au chapitre ou n'exerçaient pour ainsi dire aucun contrôle sur le choix du répertoire, des productions, ainsi que des comédiens admis à se produire sur les scènes montréalaises. Rendant compte au cours de 1907 de la lutte que menaient parallèlement les firmes Klaw & Erlanger et Shubert contre la firme locale Montreal Sparrow Amusement Company et la chaîne Bennet de maisons de spectacles de variétés pour le contrôle du vaudeville au Canada, Sandwell s'affligeait d'une situation «où deux hommes prenant un verre et discutant dans un café new-yorkais pouvaient à n'importe quel moment fixer à leur gré le sort des théâtres au Canada [de sorte] qu'il demeure vain de vouloir prédire quelque événement que ce soit plus d'un mois à l'avance» (6/22/07; voir aussi 7/27 et 8/24/07).

Déjà en 1904, Sandwell s'était élevé contre le fait que les pratiques monopolistiques du Syndicate new-yorkais empêchaient les auditoires montréalais de voir des artistes et productions valables relevant des «Independents» prendre l'affiche dans des théâtres adéquats pour leur présentation:

Il faut hélas continuer à déplorer le fait que les théâtres satisfaisants de Montréal soient tous aux mains du cartel du théâtre, et qu'il n'existe pour nous aucune possibilité de voir M^{me} Fisk se produire dans cette ville si ce n'est à l'Aréna. On ne saurait d'ailleurs traduire avec des mots le tragique d'une situation où la voix grêle de M^{me} Fiske se verrait lâcher la bride pour aller vaguer et se perdre en la vastitude de l'Aréna (10/8/04).

Lorsque fut mise à l'affiche au Monument-National en 1916 la célèbre production de M^{me} Fiske intitulée *Leah Kleschna*, le public de langue anglaise se déroba à ce qui lui apparut comme un rendez-vous inhabituel. Après que les Shuberts eurent pris le contrôle du théâtre Princess à l'automne de 1909, leur concurrence avec le Syndicate avait fait proliférer le nombre de maisons de théâtre dans les autres villes d'Amérique du Nord, au point qu'il y avait eu tout simplement pénurie de productions de premier ordre pour en remplir les salles.

Même si les chroniques dramatiques et musicales de Sandwell dans les pages du *Herald* étaient d'abord axées sur les événements artistiques susceptibles d'intéresser son lectorat de langue anglaise, son indéfectible effort pour affiner

le sens artistique des auditoires montréalais l'amenait à monter en épingle les développements et événements artistiques marquants au sein de la population francophone. Il reprochait souvent aux Montréalais anglophones de refuser leur patronage aux activités des francophones, allant jusqu'à écrire en 1904, dans un compte rendu sur l'interprétation par l'Union Sainte-Cécile de la cantate *Ève* de Massenet:

Les personnes se berçant de l'illusion que la musique est un langage universel n'ont jamais mis les pieds à Montréal. Il n'y a peut-être aucune sphère de notre bilingue infortune qui produise de plus regrettables résultats que celle de la musique. Il semble à certains moments que l'abîme séparant Windsor Hall du Monument National soit encore plus profond que la Manche elle-même (10/20/04).

De la même manière, Sandwell fustigeait ses lecteurs anglophones de ne pas épauler suffisamment le Théâtre des Nouveautés, faisant en 1905 une fleur aux acteurs français de cette troupe de répertoire «pour le peaufinage de leur art, la netteté de leur diction, l'intelligence de leur interprétation, la verve et l'enthousiasme qu'ils dégageaient à profusion» (17/7/05). En 1906, il portait aux nues la «superbe série de comédies bouffes et de pénétrantes études sociologiques des Nouveautés» (5/19/06) et salua par la suite la compagnie comme étant «le meilleur échantillon pour l'époque de la mouvance du théâtre littéraire dans le monde» (4/2/07) pour avoir offert «quelques-unes des prestations dramatiques les meilleures [...] que puisse présenter quelque autre théâtre à l'échelle du continent, sans excepter New York» (4/10/09).

Les relations culturelles entre anglophones et francophones avaient connu un temps fort en 1905 avec la venue en janvier au His Majesty's de Madame Réjane (dans *Ma Cousine Zaza* et *Camille*) et celle de Sarah Bernhardt (dans *la Sorcière* et *la Dame aux camélias*) au Théâtre Français en novembre. Sandwell invita les amateurs de théâtre anglophones à venir applaudir les deux grandes artistes — saluant la visite de Réjane comme «un événement dont nous n'aurions certainement pu bénéficier si Montréal ne possédait la plus importante communauté francophone du continent, sans compter que, pour une fois, d'une certaine manière, l'occasion nous est offerte de trouver à nous féliciter de notre bilinguisme» (12/31/04). Il se disait par ailleurs déçu de constater que lors des

représentations mettant Bernhardt en vedette, «la représentativité du secteur anglophone ait été regrettablement faible comparativement à celle des francophones» (11/28/05).

La comparaison qu'établit Sandwell entre les répertoire et style de jeu de Réjane et de Bernhardt illustre de façon frappante son approche personnelle de l'esthétique du théâtre. Dans sa chronique du 31 décembre 1904 où il annonce la visite de Réjane, il explique à ses lecteurs que

Réjane est une comédienne au sens français du terme, qui s'étend à des œuvres qu'en ce pays on qualifierait de tragiques, mais qu'il lui manque l'élément de grandeur [...] qui sous-tend nécessairement la conception française de la tragédie. En France, on n'accolera pas à Réjane l'étiquette de tragédienne même dans cette terrifiante étude d'inhumanité et de misère que constitue *la Robe rouge*, car la paysanne de *la Robe rouge* ne fait montre d'aucun élément de grandeur, si ce n'est de l'immensité de sa souffrance. On peut donc tirer clairement la ligne entre les styles de jeu de Réjane et de Bernhardt, même s'il y a de nombreux chevauchements dans leur répertoire.

Passant en revue deux interprétations de Réjane le 4 janvier 1905, Sandwell censurait aussi bien le réalisme externe de son style de jeu que la superficialité littéraire de ses textes dramatiques. Il voyait dans la pièce *Ma Cousine* «un très brillant spécimen de convention théâtrale parisienne, aussi entièrement déconnectée de la vie que la plus mécaniquement construite de nos propres farces» et décrivait son interprétation du rôle principal dans *Zaza* «comme le portrait fort réaliste, extrêmement fouillé et indéniablement anatomisé d'une femme vulgaire du spectacle de variétés [...]. Il s'agit de l'analyse minutieuse et sans pitié d'un sujet dépravé [...] que ne] vient éclairer le moindre soupçon de sentiment humain». Sandwell percevait dans le jeu de Réjane

un art passablement factice, allant de pair avec un propos très superficiel, un art axé sur l'intonation, le geste, le rire, voire le costume. Si pour qualifier le jeu de Madame Réjane quelqu'un utilise le mot réalisme, il faut donner à celui-ci une acception extrêmement restreinte. La forme de réalisme qu'elle recherche se fonde sur les seules

apparences, et bien qu'elle ne recule devant rien pour rendre absolument «vraisemblables» les traits extérieurs du personnage qu'elle incarne, il y a lieu de douter que la qualité tout humaine du for intérieur de ce dernier suscite en elle le moindre intérêt.

Par contraste, face aux qualités inhérentes de sensibilité, de vérité et de grandeur des interprétations de Bernhardt, Sandwell ajoutait que

ceux qui se font les apôtres de l'art de Réjane nous demandent d'admirer l'habileté qu'elle met à représenter le palpitant suspense d'une femme qu'on s'affaire à extraire de son corset au premier acte de *Zaza*. Nous voulons bien admirer un tel exploit, mais qu'on ne nous demande pas de le situer au même niveau que l'art consommé avec lequel Bernhardt, d'un simple halètement, arrive à rendre les émotions les plus profondes pour dire la vie et la mort.

De même, dans ses comptes rendus de 1905 touchant les interprétations de Bernhardt, Sandwell met l'accent sur son style de jeu et la qualité de ses textes dramatiques. Même s'il marquait une nette préférence pour le jeu de Bernhardt et sa conception dramatique de la vie par comparaison avec celle de Réjane, il pressentait que l'art de Bernhardt représentait la fin d'une époque. Dans sa chronique du 5 novembre consacrée à «Bernhardt l'impérissable», il qualifie cette dernière en sous-titre «d'unique grande interprète encore vivante d'une école de théâtre en voie d'extinction — [laquelle] ne connaîtra pas de relève». Et malgré l'admiration qu'il avait longtemps vouée à Sardou pour la construction de ses œuvres dramatiques, il en était venu à se rendre compte que

Sardou est dépassé. Sa pièce *la Sorcière* a passé la rampe bien plus à cause du talent de Bernhardt que du sien propre [...]. La grandeur de M^{me} Bernhardt a peu à voir avec la psychologie fouillée, le naturalisme familial, l'ambiance intime du théâtre égalitaire moderne. Ses grandes réussites restent liées à celles d'une école en voie de disparition. Il ne se trouvera personne après elle pour faire de *la Tosca* ou de *Fedora* les grandes choses que pendant deux générations nous avons tenues pour être ce qu'elles étaient et elles glisseront, avec les œuvres à la faveur desquelles Edwin Booth et Macready avaient accoutumé de torturer le

cœur de leurs contemporains, vers les abysses du théâtre non classique. Bernhardt est le souffle même de leurs narines. Il est impensable que sans elle, elles puissent vibrer, émouvoir, bref, avoir une existence propre.

Mais comme en font foi tous ses comptes rendus au sujet des grands interprètes, l'admiration que vouait Sandwell à l'art de Bernhardt n'allait pas jusqu'à l'admiration béate dépourvue de tout sens critique. Même s'il ne tarissait pas d'éloges pour «son débit merveilleusement fluide et flottant», il disait aussi de Bernhardt qu'elle avait, bien sûr, les défauts de ses qualités:

Il est devenu impossible pour elle d'adopter le ton naturel de la conversation; celui qu'elle adopte est infailliblement imprégné d'un sens dont la justification n'est pas toujours évidente; de la même manière, chacun de ses gestes se veut expressif et, même aux moments de pause, sa respiration laisse percer une forte intensité dramatique [...]. Mais la voix est si belle en elle-même qu'on lui pardonnerait presque tout; la superbe beauté plastique des gestes ne déparerait pas une comédie de mœurs moderne (11/28/05).

Sandwell ne s'élevait pas contre une franche représentation des passions humaines, des rapports sexuels et la transgression des codes d'éthique, pourvu que de telles actions et représentations relèvent de l'art dramatique et ne visent pas l'exploitation du sensationnel pour lui-même. «Une pièce peut aborder une facette de la question sexuelle tout en demeurant saine et valable du point de vue moral», écrivait-il en 1908. «D'un point de vue purement dramatique — qui est incidemment celui dont se réclame la présente chronique — ce sont la sincérité et le talent artistique déployés qui font foi de tout» (11/10/08).

Cette conviction voulant qu'il soit nécessaire de sublimer le monde extérieur par la magie de l'art dramatique et d'en définir la quintessence et la vérité à travers le quasi-réalisme du théâtre moderne était pour Sandwell la pierre de touche du jugement esthétique du critique. Ainsi écrivait-il en 1906:

L'art consiste à tenter d'exprimer la vie, qui dans ses contours est aussi précise que les abîmes insondables de l'âme humaine, par le

truchement de véhicules conventionnels qui dans leurs moyens sont aussi limités que les mensurations du manteau d'Arlequin ou du cadre d'une peinture. Les habitués des tribunaux de police et de divorce le savent: même si l'on y voit défiler constamment les épisodes les plus violents de l'existence, on ne peut que soupçonner l'intensité dramatique réelle qui les sous-tend. L'expression n'y est pas. La vie est peut-être un spectacle, mais la façon dont il est produit laisse énormément à désirer. La fonction de l'artiste n'est pas d'imiter ou de restituer le caractère informe, inexpliqué, mystérieux des allées et venues d'aveugles personnages dont les véritables raisons d'agir sont connues tout au plus d'eux-mêmes et de Dieu. Un photographe et un détective seraient mieux indiqués en l'occurrence. La tâche de l'artiste consiste plutôt à évoquer, dans la limite des moyens dont il dispose, les profondeurs abyssales de l'âme humaine au niveau de laquelle se joue la véritable tragédie (12/29/06).

Ainsi qu'en font foi ces comptes rendus, Sandwell assignait à l'art dramatique la «tâche d'aiguillonner l'intelligence ou de faire jouer les émotions les plus profondes» (2/9/07), et il voyait dans le théâtre «l'un des plus grands maîtres à penser de la nation» (8/29/08). Par l'intelligence et la clarté des chroniques de critique théâtrale qu'il a tenues au *Herald*, d'abord anonymement à compter du 1^{er} septembre 1900, puis sous le pseudonyme de «Munday Knight» du 2 février 1902 jusqu'à 1913, il a instauré à Montréal un nouveau standard de critique théâtrale et musicale. Commentant en 1905 le statut du critique et son rapport au public montréalais, Sandwell déclarait:

Aussi humiliant qu'il puisse être pour un prétendu critique d'avoir à le dire, il n'a pendant de nombreuses années été prêté que peu d'attention dans cette ville aux écrits de ceux qui rendent compte des activités musicales, théâtrales ou de tout autre genre d'événement artistique [...]. Les écrits des chroniqueurs d'ici intéressent quelques privilégiés, dont le nombre va croissant je veux bien le croire, mais se trouve par comparaison sans commune mesure avec la proportion de ceux qui, dans d'autres villes semblables, peuvent être rejoints par une critique intelligemment rédigée (9/23/05).

Dans une réflexion au sujet de sa propre nomination comme critique théâtral et musical en 1900, Sandwell faisait remarquer ce qui suit:

Il y a quelque quatre ou cinq ans, il a semblé au *Herald* que le public montréalais manifestant de l'intérêt pour ces formes d'art pourrait être amené à apprécier, concernant les sujets qui s'y rapportent, un traitement sensiblement plus critique et mieux informé que ce qui avait été jusqu'alors tenté dans quelque journal d'ici, et notamment une couverture suffisamment large et exhaustive pour rejoindre et rapprocher les deux composantes — française et anglaise — de la société au sein de laquelle doivent fréquemment se développer ici ces formes d'art [...]. La pratique consacrée par l'usage d'envoyer un chroniqueur de boxe professionnelle couvrir les concerts symphoniques, et le chroniqueur financier tenter de trouver le juste milieu entre Willard et Irving fut alors finalement abandonnée par le journal, avec les plus heureux résultats il va sans dire. Il a fallu environ quatre ans avant de pouvoir déceler chez nos contemporains l'ombre d'une incidence de ces effets bénéfiques, mais en fin de compte, j'ai tout lieu de me féliciter de constater que l'un d'entre eux [vraisemblablement le *Montreal Star*] s'apprête à consacrer aux nouvelles du théâtre une rubrique hebdomadaire s'apparentant assez étroitement à celle du *Herald*, et qui devrait apparemment être rédigée dans le plus grand respect des règles de l'art. Il faut voir là un premier pas intéressant et encourageant, quand il ne ferait qu'annoncer la découverte que cette institution étrange, irrésistible, énormément populaire qu'est le théâtre vaut bien trois ou quatre colonnes par semaine dans tout journal se targuant d'être une publication d'intérêt général.

Dans une chronique sur la critique théâtrale en 1909, Sandwell professait que le rôle de critique théâtral est «d'informer le grand public — sans se restreindre aux gens qui n'ont pas vu la pièce, et en s'adressant même davantage à ceux qui l'ont vue — en éclairant leur jugement par le biais de la somme d'expérience et de réflexion touchant l'art dramatique accumulée par ce dernier au fil de ses longues années d'apprentissage», ajoutant encore qu'«il faut prendre bonne note que je parle ici des critiques de théâtre et non des reporters du tribunal de police ou des rédacteurs sportifs, que certains journaux dépêchent

pour faire un compte rendu du spectacle» (2/13/09). Dès 1910, Sandwell pouvait noter avec satisfaction «l'influence exceptionnelle de ce journal dans le domaine théâtral» (1/22/10). Encore qu'à l'exception d'Hector Charlesworth, critique au *Mail and Empire* de Toronto, il ne pensait pas grand-chose des autres critiques canadiens, faisant remarquer que «les critiques de Toronto sont extrêmement réticents à passer des jugements originaux» (3/11/05). En 1912, il en était encore à fustiger ses collègues montréalais, faisant remarquer ce qui suit:

C'est l'une des difficultés auxquelles se voit confronter l'art dramatique à Montréal que le caractère très inégal, irréfléchi et sujet à caution des analyses critiques apparaissant dans les quotidiens. Il est rare chez mes contemporains qu'on retrouve le même critique en poste pendant un mandat de plus d'une année, et le moindre reporter capable d'aligner deux ou trois épithètes, compter les rappels de rideau et interviewer la vedette est réputé avoir qualité pour couvrir l'activité théâtrale. De sorte que le public en quête d'information ne retrouve aucune norme ou balise dans la presse quotidienne, et que se fait sentir davantage le besoin d'une docte assemblée particulièrement versée en matière de critique, qui porterait son attention sur la production aussitôt que celle-ci prendrait l'affiche en ville (3/9/12).

En février 1914, soit quatre mois avant qu'il ne quitte le *Herald*, Sandwell portait la parole devant la Drama League de Montréal sur les rapports entre le théâtre et la presse. Un compte rendu de son discours paru dans le *Herald* laisse supposer que dans une large mesure Sandwell y dresse un constat d'échec des efforts déployés pendant près de quatorze ans pour affiner le goût de ses lecteurs par des critiques théâtrales au ton incisif, pour détourner du divertissement populaire vers le véritable art dramatique l'engouement de l'auditoire, et pour contrer les efforts des régisseurs de théâtre pour faire dévier la critique indépendante des journaux vers une forme de promotion et de battage publicitaire dépourvus de tout sens critique. En début d'exposé, M. Sandwell avoue avoir déjà cru voir dans le théâtre une forme d'art véritablement tributaire de la presse pour la diffusion dans le public de renseignements, tant sur le thème des pièces à l'affiche que sur leur valeur esthétique et morale. Avec le passage du temps et l'approfondissement de ses connaissances en art dramatique, théâtre, publicité

et critique journalistiques, M. Sandwell fut bien obligé de réviser ses convictions et son attitude à cet égard :

Le théâtre et l'art dramatique doivent faire l'objet d'une publicité instantanée, et sous ce rapport les journaux sont indispensables au théâtre dans sa forme actuelle. C'est pourquoi les théâtres investissent des sommes faramineuses en réclame dans les journaux. Ils doivent recevoir de la publicité, et l'obtenir sous la forme la plus rapide possible. Aussi sommes-nous obligé de conclure, non pas que la presse est indispensable au rayonnement de l'art dramatique, mais qu'elle n'est indispensable qu'aux formes de production théâtrale qui ont la plus vigoureuse cote d'amour présentement, à savoir la production sur scène de spectacles qui coûtent les yeux de la tête à fabriquer et monter, sans parler des cachets à verser aux interprètes.

Dès 1914 — à un moment où le théâtre américain avait déjà traversé nombre d'années de crise artistique et financière —, Sandwell semble avoir pris conscience du fait que les objectifs et les valeurs artistiques dont il se faisait le champion devaient être exprimés et revendiqués par l'ensemble même du public et de la communauté au Canada, plutôt que par un critique solitaire comme lui dont la voix se perdait dans le désert. «Je ne fais que vous mettre en garde de ne pas trop compter sur la presse pour assurer le salut du théâtre», disait-il devant la Drama League de Montréal. Et là-dessus il ajoutait :

La presse n'ira pas de sa propre initiative amorcer une réforme du théâtre tout simplement parce que quelques-uns d'entre vous sont d'avis qu'une telle réforme s'impose. Si vous pouvez amener une part importante du public à exiger des pièces de meilleure qualité, la presse appuiera volontiers vos revendications; mais elle ne vous ouvrira pas la voie. Si nous arrivons à rallier les tenants du bon goût et d'un art de qualité, à leur donner une voix distincte, des objectifs communs, la volonté d'affirmation de soi, nous pourrons les amener à jouer un rôle plus important qu'ils ne l'ont fait par le passé. C'est pourquoi je salue la mise sur pied de la Drama League — non comme nouvel ersatz des journaux en matière de critique, mais comme vecteur d'une force massive d'encouragement et de soutien à la critique de qualité.

Après avoir quitté le *Montreal Herald*, Sandwell s'employa à favoriser le développement de la littérature canadienne et à accroître le prestige des écrivains en sa qualité de directeur fondateur du *Canadian Bookman* en 1919, et en devenant en 1921 l'un des fondateurs de la Canadian Authors Association⁴. À titre de rédacteur en chef de l'hebdomadaire culturel anglo-canadien *Saturday Night* qu'il dirigea de 1932 jusqu'à 1951, année où il prit sa retraite à l'âge de 75 ans, il apporta un appui éclairé au *Dominion Drama Festival* dans les années 1930 et favorisa l'essor du théâtre canadien de niveau professionnel et semi-professionnel après la Seconde Guerre mondiale⁵. Ses travaux critiques étalés sur un demi-siècle firent beaucoup pour assurer le «ralliement des tenants du bon goût et de l'art de qualité», et pour donner tant aux artistes canadiens qu'à leur public «une voix distincte, des objectifs communs, [et] une volonté d'affirmation de soi», de sorte que puisse commencer à fleurir au Canada une forme autochtone d'art dramatique.

(Traduction: Jean-Guy Laurin)

⁴ Voir Lyn Harrington, *Syllables of Recorded Time: The Story of the Canadian Authors Association, 1921-1981*, Toronto, Simon & Pierre, 1981.

⁵ Voir Anton Wagner, «A National or International Dramatic Art: B.K. Sandwell and *Saturday Night*, 1932-1951», *Canadian Drama*, vol. 12, n° 2, 1986.