

L'offensive du théâtre théocentrique

Le messianisme des clercs entre la Crise et l'après-guerre

Gilbert David

Numéro 23, printemps 1998

Québec, 1930-1950 : aspects d'une sortie de crise

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041345ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041345ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

David, G. (1998). L'offensive du théâtre théocentrique : le messianisme des clercs entre la Crise et l'après-guerre. *L'Annuaire théâtral*, (23), 38–52.
<https://doi.org/10.7202/041345ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Gilbert David
Université de Montréal

L'offensive du théâtre théocentrique

Le messianisme des clercs entre la Crise et l'après-guerre

Nous voici replacés dans la situation privilégiée du dramaturge chrétien au Moyen-Âge. À défaut de la foule immense qui se pressait aux représentations des Mystères sur les parvis, nous avons devant nous des centaines de personnes, image réduite mais exacte de la totale chrétienté, tous les âges, toutes les classes, tous les métiers et tous les degrés de culture, dans l'unité de la foi : religio.

Henri GHÉON,
L'art du théâtre.

Pourquoi proposer une analyse du discours des clercs arrimés à des pratiques scéniques, durant les années 1930 et 1940 au Québec ? Pour deux raisons au moins, qui se recoupent par surcroît. Premièrement, il existe une doxa concernant l'influence des animateurs cléricaux à cette époque, selon laquelle les pères Émile Legault (1906-1983), Gustave Lamarche (1895-1987), Laurent Tremblay (1905-1997) et consorts auraient pavé la

voie, qui au théâtre d'art, qui au théâtre populaire¹. Est-ce qu'une telle généalogie résiste à l'analyse des positions discursives des religieux concernés ? Et sinon, comment faudrait-il caractériser leur apport à la vie théâtrale, ne serait-ce qu'en l'abordant sous l'angle de la réflexivité ? Deuxièmement, l'engagement des clercs dans la pratique du théâtre d'amateurs fut contemporain d'un ensemble d'initiatives visant à renforcer le professionnalisme théâtral. Par conséquent, on se retrouve devant la tâche de détecter la présence – ne fût-ce qu'en creux – des producteurs professionnels dans le discours des animateurs cléricaux, si l'on pense que la clarification des enjeux idéologiques qui sous-tendaient l'activité théâtrale de cette période pourrait aider à comprendre ce qui va effectivement se produire dans les années 1950 et au delà.

Il va sans dire que mon objectif, dans le cadre limité de cet article, est d'abord de baliser un champ qui comprend des pratiques (des spectacles bien entendu, mais pas seulement) et des textes réflexifs, parfois programmatiques, en cherchant à cerner les idéologèmes² activés par ces derniers. Certes, les résultats d'une telle analyse de discours ne me permettront pas de vérifier si les pratiques et les textes de réflexion qui y renvoient furent congruents, mais du moins puis-je espérer préciser ce qui se joue sur le terrain proprement idéologique, au moment où la question du théâtre s'est posée au Québec avec une acuité inattendue à partir des années 1930.

1. Je donne quelques sources, parmi beaucoup d'autres, qui ont forgé cette doxa. Dans *Le père Émile Legault et le théâtre au Québec*, on peut lire : « La naissance des Compagnons de saint Laurent tient, en effet, une place prépondérante dans l'évolution du théâtre au Québec. Remplaçant des conventions boiteuses, périmées et repliées sur elles-mêmes, par un théâtre d'art poétique, dramatique, humain et populaire, le père Legault et sa troupe furent les premiers à donner une orientation précise à la scène québécoise » (Caron, 1978 : 126). Un auteur donne à son texte sur les clercs impliqués dans le théâtre de cette époque le titre « Des éducateurs à l'avant-garde du théâtre québécois » (Tourangeau, 1987). En 1997, le documentaire de Jean-Claude Labrecque, intitulé *L'aventure des Compagnons de saint Laurent*, a reconduit l'idée reçue sur l'importance de cette troupe dans l'histoire du théâtre au Québec, en cédant à la distorsion des faits lorsqu'il donne en guise d'illustration du travail théâtral des Compagnons des séquences de *L'avare*, monté par Jean Gascon, en 1951, au Théâtre du Nouveau Monde...

2. Marc Angenot définit ainsi l'idéologème : « [...] toute maxime, sous-jacente à un énoncé, dont le sujet logique circonscrit un champ de pertinence particulier (que ce soit "la valeur morale", "le Juif", "la mission de la France" ou "l'instinct maternel"). Ces sujets, dépourvus de réalité substantielle, ne sont que des êtres idéologiques déterminés et définis uniquement par l'ensemble des maximes isotopes où le système idéologique leur permet de prendre place. Leur statut opinable s'identifie à la confirmation d'une représentation sociale qu'ils permettent d'opérer » (1982 : 179).

À cette époque, en effet, un mouvement de renouveau chrétien tenta d'apporter une réponse à la déstabilisation de l'idéologie dominante (agriculturisme, anti-étatisme, messianisme) que mit au jour la crise économique au Canada français. Le désarroi qui s'empara alors des élites traditionnelles fut accentué, pense-t-on, par la place qu'était en train de se tailler la culture de masse (radio, magazines, cinéma), sur laquelle le magistère de l'Église n'avait que peu ou pas de prise, du moins dans les grands centres urbains. On sait par ailleurs que l'action des clercs n'a engendré des pratiques scéniques ni homogènes ni seulement édifiantes, et c'est pourquoi les prises de position qui les ont accompagnées demandent à être examinées de manière relationnelle ; car l'impact des initiatives cléricales dans le domaine du théâtre ne peut, à mon sens, se comprendre sans la reconstruction de la topique de son vis-à-vis théâtral, à savoir les professionnels du temps. Au terme de l'examen de cette conjoncture particulière, il y aura lieu de se demander comment le théâtre francophone au Québec a *négocié* son passage de la Crise à l'après-guerre, et dans quelle mesure le discours des animateurs religieux y a contribué.

« Le Moyen Âge retrouvé » : l'écho local d'une maxime française

De nombreux clercs ont été actifs sur le front culturel au moment où, sur fond de crise, s'engagea une lutte à finir pour ainsi dire entre le camp des traditionalistes et celui des « réformistes » de tout acabit. Alors que l'Église contrôlait pourtant le système d'éducation au Québec, son dogmatisme en matière de loisirs, notamment quant à l'observance stricte de la loi du dimanche (qui prohibait les spectacles dits « mondains ») ne donna pas les résultats attendus, et ce dès les années 1920 (voir Laflamme et Tourangeau, 1979 : 280-300). La Crise ne fit que creuser davantage le fossé entre l'épiscopat catholique et la population urbanisée³, qui serait de plus en plus amenée désormais à consommer ce que les autorités religieuses qualifiaient mécaniquement de « productions malsaines ».

La résistance ecclésiastique à la modernité (républicaine et libérale) ne datait pas d'hier, au Québec comme en France, « fille aînée de l'Église ». Dans les années 1930, la crise du capitalisme réactiva le vieux fond de ressentiment antimoderne chez les catholiques aux abois, et ce n'est pas par hasard si la maxime

3. En 1931, 63,1 % de la population québécoise est urbanisée. La même année, Montréal compte un million d'habitants, dont 60 % sont francophones. La population totale de la province s'élève alors à 2 874 662 habitants (Linteau, Durocher et Robert, 1979 : 30-70).

idéologique qui serait appelée à servir de slogan rassembleur des forces religieuses aux visées réformatrices, fut « le Moyen Âge retrouvé ». L'intérêt pour la période médiévale remontait déjà au mouvement romantique (Hugo, Chateaubriand) et, au tournant du siècle, l'œuvre d'un Charles Péguy, qui se déclarait pourtant anti-romantique, puisa abondamment aux sources médiévales de la foi chrétienne. En France toujours, et pour s'en tenir au théâtre, il est certain que Jacques Copeau ne fut pas insensible au renouveau spiritualiste qu'incarna Péguy⁴, et il existe une filiation entre les deux hommes, qui s'exprima à travers la dénonciation des « pratiques infâmes » du théâtre parisien et par le retour au « tréteau nu » qu'annonça « Un essai de rénovation dramatique » (1913). Le rejet d'un certain professionnalisme s'affirma plus encore après la conversion à la foi chrétienne de Copeau en 1924, alors qu'il se retira en Bourgogne avec quelques disciples, dont Michel Saint-Denis et Léon Chancerel, pour se mettre en « état de naïveté » et « rendre à la scène une innocence » (Jomaron, 1989).

Henri Ghéon, un autre disciple français de Copeau, serait appelé à jouer un rôle crucial dans la transmission des idéaux chrétiens au Québec durant l'entre-deux-guerres. En tant qu'animateur en France des Compagnons de Notre-Dame (1925-1930), on lui doit notamment la devise « Pour la foi, par l'art dramatique. Pour l'art dramatique, en esprit de foi » que Legault allait adopter pour les Compagnons de Saint-Laurent en 1937. Dès 1923 Ghéon avait inscrit sa démarche théâtrale dans la perspective d'un retour aux sources médiévales de la chrétienté (voir exergue). Ce recours à un modèle passéiste, reconnu par avance comme l'incarnation même de la « vraie France » et de son « peuple fidèle », avait dès lors toutes les chances de trouver preneur outre-Atlantique⁵.

Au Québec, c'est principalement à travers *La Relève*, une revue fondée en 1934 par des chrétiens laïcs, que transitèrent les préoccupations spiritualistes d'origine française. L'humanisme chrétien (néo-thomiste) d'un Jacques Maritain et d'un Emmanuel Mounier se fraya un chemin jusqu'à des jeunes gens qui étaient prédisposés par leur capital social et scolaire à adopter une vision du monde théocentrique dont le modèle était (re)trouvé au Moyen Âge :

4. France Angers établit clairement le lien entre la pensée de Péguy et l'action réformatrice de Copeau dans son remarquable ouvrage sur *Jacques Copeau et le Cartel des Quatre* (1959 : 21-25).

5. L'essayiste québécois Louis-Marcel Raymond (1915-1972) fait paraître l'essai *Henri Ghéon, sa vie, son œuvre* en 1939, puis *Le jeu retrouvé* en 1943, essai sur les animateurs français de l'entre-deux-guerres. Il signe également plusieurs articles sur le théâtre dans *Le Devoir* et dans différentes revues, dont *La Relève*, entre 1938 et 1954.

Ce n'est pas pour rien que les rédacteurs de *La Relève*, à la suite de Maritain, désireront l'établissement d'un nouveau Moyen Âge. C'est que le Moyen Âge était effectivement un monde ordonné, comportant une hiérarchie précise et rigide dans laquelle chacun avait sa place et y restait, et où Dieu avait la place suprême (Pelletier, 1995 : 258).

Une telle référence fantasmatique au Moyen Âge a pu ainsi fonctionner à la manière d'une (rétro)projection idéaliste, pendant qu'une société bien réelle était en proie à des difficultés autrement plus terre à terre. Accusée d'être responsable de la « perte du sens », la modernité n'aurait été depuis la Renaissance, selon les animateurs de *La Relève*, qu'un long processus de pourrissement social dont la crise économique fournissait, à point nommé, un exemple sans équivoque. L'engagement de plusieurs clercs dans une offensive théâtrale tous azimuts s'inscrit à première vue dans ce procès de la modernité « décadente ».

Toutefois, et ce sera là l'essentiel de mon propos, leur positionnement discursif ne fut pas parfaitement monolithique, et pour cause ! D'abord, il y a les clercs producteurs mais « discrets » sur leurs intentions et, à l'inverse, ceux qui doublent leur pratique d'essais plus ou moins polémiques. Le jésuite Georges-Henri d'Auteuil au Collège Sainte-Marie à Montréal ou l'oblat Laurent Tremblay au Saguenay ne semblent pas avoir éprouvé la nécessité de faire valoir par écrit leur vision du théâtre, alors qu'ils furent l'un et l'autre particulièrement actifs durant les années 1930 et 1940⁶. Leur « silence » sur le plan des écrits dits secondaires ne peut que laisser l'historien perplexe et le renvoyer aux archives pour essayer de comprendre ce qui amena d'Auteuil à monter, par exemple, *Le Cid* ou une adaptation de *David Copperfield* au Gesù, ou ce qui conduisit Tremblay à écrire des drames de propagande catholique, comme *L'abonneux* (1936) ou *Le diable au septième* (1942), de nombreux jeux scéniques et des *pageants* historiques.

Il en fut tout autrement pour Legault et Lamarche qui ont tous deux pris la peine d'explicitier leur point de vue sur le théâtre. L'examen de tels textes, qui forment un corpus relativement mince en ce qui concerne la période étudiée ici, devrait permettre non seulement de cerner leur sens propre, mais aussi de caractériser l'espace interdiscursif auquel ils renvoient. Ainsi, le combat de Legault

6. Georges-Henri d'Auteuil (1900-1978) tint plus tard une chronique dramatique à la revue *Relations*, de 1956 à sa mort.

pour un théâtre de « redressement national » et celui de Lamarche pour un « théâtre du Temple » ne doivent pas être confondus, même s'ils appartenaient forcément, en tant que prêtres, à un appareil idéologique commun. On peut constater d'emblée que la dramaturgie d'un Lamarche (et de combien d'autres clercs qui écrivirent du théâtre à l'époque ?) n'intéressa pas assez Legault pour qu'il la programmât chez les Compagnons de Saint-Laurent. C'est dire qu'en cette matière les animateurs religieux de théâtre n'ont pas constitué un bloc sans aspérités. Voyons cela d'un peu plus près.

Émile Legault ou le salut par le théâtre « à la chrétienne »

Dès le début de son action d'animateur, Legault manifesta le besoin de porter ses orientations théâtrales sur la place publique et, durant toute l'existence des Compagnons de Saint-Laurent (1937-1952), il signa régulièrement des articles dans *Le Devoir* et dans différentes revues, en particulier *L'Action nationale* et *Amérique française*⁷. Au cours de cette période d'une quinzaine d'années, il prit fait et cause pour un théâtre populaire, c'est-à-dire « rassembleur de tout un peuple autour de son âme nationale » (1943a : 87), au nom d'un « humanisme intégral, chrétien et français tout à la fois » (p. 78). En ce sens, il perpétuait de façon tout à fait orthodoxe la vieille idéologie de la conservation qui faisait de la langue et de la religion les fondements de l'identité nationale.

Les signes de continuité ne s'arrêtent pas là. Legault s'appuya sur la solide tradition du théâtre de collège, mais en cherchant à en radicaliser la portée sociale, ce qui entraînait le souci d'en élargir la diffusion, au delà du public captif d'une maison d'enseignement. Ainsi imposa-t-il la mixité des distributions chez les Compagnons – un coup d'audace pour l'époque –, pour établir aussitôt la règle de l'anonymat (jusqu'en 1949). La grande préoccupation de Legault fut à cet égard de « réhabiliter la scène et l'homme de la scène » (1942 : 29), en demandant aux acteurs d'« être les serviteurs de la Beauté », ce qui débouchait sur une sacralisation de leur fonction sociale : « Si le théâtre pourtant est un temple, le temple héroïque de la tragédie ou le temple plein de rire de la comédie, le comédien est, si l'on me permet ce mot, le prêtre de ce temple, la comédienne la vestale chargée de maintenir la vivante flamme qui met un frémissement lumineux sur la beauté mouvante réfugiée dans ce temple » (1943a : 82-83).

7. J'exclurai à dessein les textes de Legault qui furent publiés dans les *Cahiers des Compagnons*, entre 1944 et 1946, puisque l'ensemble de ce corpus est étudié par Yves Jubinville, plus loin dans ce numéro (p. 90-106).

Pour pouvoir se consacrer à temps plein à l'exercice de la « preuve expérimentale que l'art et la foi ne sont pas étrangers » (1942 : 33), l'acteur selon Legault n'avait d'autre choix que de se soustraire à tout mercantilisme, « dans une totale volonté de désintéressement personnel » (p. 32). On notera en passant que, pour parvenir à ses fins, Legault a pu compter sur l'appui financier de sa communauté, les Clercs de Sainte-Croix, sans lequel l'existence durable des Compagnons n'aurait pu être possible⁸. Le « désintéressement » avait donc pour pendant un investissement en espèces de la part d'une communauté religieuse qui a vu dans le théâtre public un prolongement légitime de son apostolat.

L'incursion inusitée d'un prêtre en terrain « profane » n'a pas échappé à Legault qui a pris soin de justifier sa présence en appelant à sa rescousse divers témoignages d'origine française, dont celui de Chancerel qu'il citait de mémoire : « Si vous ne prenez pas le moyen d'intensifier la vie spirituelle d'une équipe dramatique, vous ne sauriez renouveler le théâtre que superficiellement » (p. 30-31). Pour Legault, qui militait en faveur du théâtre « pour le réacclimater avec la pensée chrétienne » (p. 31), la fin justifiait les moyens. Or, tout chrétiens qu'ils fussent, les Copeau, Ghéon, Chancerel et autres animateurs français de l'époque n'étaient quand même pas des prêtres. La passion hétérodoxe de Legault pour l'art dramatique se heurterait tôt ou tard aux exigences du droit canon...

On aura compris que Legault a profité d'une « dispense » des autorités religieuses parce que son activité paraissait apte à contrer efficacement le « mauvais théâtre », voire le cinéma, qualifié d'« effarant médium de dénationalisation et de déchristianisation » (Legault, 1938 : 514). Il ne fait pas de doute que l'Église envisageait d'un bon œil un activisme qui maintenait une partie de l'activité théâtrale sous son autorité morale, au moment où s'effritait l'obéissance à ses diktats concernant les formes de divertissements dans la population. En voulant soi-disant « réconcilier le temporel avec le spirituel » (Legault, 1942 : 31) au sein de troupes de jeunes amateurs transmués en prêtres et vestales d'un « rite national ou religieux » (Legault, 1943a : 88), les clercs n'abandonnaient pas pour autant le bâton de la réprobation, puisque toute solution à la Crise que traversait la société réelle présupposait en fin de compte sa subordination à une vision théocentrique du monde : hors du théâtre chrétien, point de salut....

8. Il n'existe pas d'étude économique des activités de cette troupe. Je crois savoir que les membres de la troupe ne recevaient pas de cachets au sens strict, mais qu'ils étaient logés et nourris.

Legault ne se contenta donc pas de préconiser un programme de productions théâtrales d'inspiration religieuse ou tirées du répertoire profane « traité à la chrétienne » mais, fort de ses modèles français, il fit sienne l'indignation d'un Copeau qui avait dénoncé en 1913 « l'accaparement de la plupart des théâtres par une poignée d'amuseurs à la solde de marchand[s] éhontés » (cité dans Legault, 1942 : 31). L'animateur religieux visait par là, sans jamais les nommer précisément, ses contemporains du théâtre professionnel à Montréal, ceux du Stella et de L'Arcade notamment, qui puisaient l'essentiel de leur répertoire dans la dramaturgie parisienne de boulevard. Il est douteux que Legault ait pris la peine d'en juger sur pièces, et on chercherait en vain dans ses écrits, en tout état de cause, une seule critique en bonne et due forme de l'une ou l'autre des productions professionnelles qui furent l'objet, en bloc, de son rejet scandalisé⁹ – la question se pose donc de savoir si on n'a pas plutôt affaire ici à un beau cas de psittacisme discursif. Chose certaine, le directeur des Compagnons se montra totalement insensible aux tensions nouvelles qui animaient les troupes professionnelles de cette période, toujours accusées « de ne pas se hausser aux exigences de leur profession qui sont d'orienter les cheminements intellectuels du peuple moyen » (Legault, 1943a : 77).

Pour le directeur de conscience qu'était obligatoirement Legault de par sa fonction sacerdotale, l'éthique déterminait l'esthétique, indissociable de « la beauté essentielle de Dieu » (Legault, 1942 : 31). L'idéalisme vaguement hégélien par lequel l'œuvre d'art se mesurait ainsi à « une sorte de transcendance à quoi peut se référer l'homme de tous les temps » (p. 35) conduisait Legault à préconiser « cette transposition poétique qui est proprement le fait du créateur artiste » (p. 35) et à repousser « le théâtre bourgeois réaliste¹⁰ » en tant que « péché contre

9. Il faut noter une exception, tardive et curieuse, avec la publication d'un compte rendu dans le programme du spectacle [*Le viol de*] *Lucrèce* (Compagnons de Saint-Laurent, mars 1948). Dans ce court texte, Legault commente favorablement la création récente, par l'Équipe, de la pièce de Pierre Dagenais, *Le temps de vivre*, en le félicitant de s'éloigner ainsi des « sartristes ». On sait que cette production fut un échec qui mit fin à l'aventure de la compagnie.

10. La liste est longue des auteurs et hommes de théâtre qui s'attiraient la réprobation de Legault : Antoine, Bernstein, de Wolf, de Porto-Riche, Becque, Meilhac-Halevy, Bataille, l'Ermite. Les vaudevillistes, « Labiche et les sous-Labiche », ne recueillaient pas davantage son approbation. Agitant le vieil épouvantail du sensualisme, Legault versa dans le plus exécrable réflexe punitif : « Si l'on voulait être de bonne logique, il faudrait adjoindre au petit groupe de politiciens français dont le procès va s'instruire à Riom, la masse des directeurs de théâtre, d'auteurs et de comédiens français souvent mâtinés d'israélites qui ont depuis des décades contribué à énerver l'âme française, lui arrachant par bribes le trésor de ses valeurs essentielles » (1943a : 85). On trouve à l'entrée « Riom » du *Petit Robert 2*

l'art » pour lui préférer les « œuvres poétiques » des « Racine, Corneille, Musset, Calderón, Sophocle, Shakespeare, Molière, Claudel, Ghéon, Obey, Giraudoux » (p. 34-35). Le discours de Legault contre les « spectacles qui donnent la nausée » fut d'une rare virulence, et en alléguant que « le comédien assume une responsabilité sociale et qu'on a le droit de lui demander compte de son action » (1943a : 84), il faisait flotter sur ses propos comme une menace d'inquisition.

La diabolisation des professionnels est révélatrice d'une forme d'impuissance, comme si Legault avait pressenti que son action théâtrale, en principe si hostile au « marché » corrompateur, serait tôt ou tard absorbée par celui-ci. Au fil des années, combien de membres des Compagnons n'ont-ils pas fait défection pour fonder des compagnies professionnelles où ils allaient côtoyer les vieux routiers des théâtres si réprouvés par Legault ? En voulant faire du théâtre un instrument de moralisation, car « l'art, qui est la mise en œuvre de la beauté, je veux dire l'art véritable, comporte toujours une émancipation implicite de la chair et de ses humiliations » (p. 86), Legault ne menait-il pas finalement un combat d'arrière-garde, dont les visées furent au mieux paternalistes et au pire obscurantistes, à force de ramener toute l'expérience moderne à un pieux service éducatif ? La modernité théâtrale dont il se réclamait pourtant en invoquant les noms prestigieux d'Appia, de Craig et de Stanislavski, s'inscrivait justement contre l'amateurisme et contre toute servilité de l'art à l'égard de la demande sociale, politique ou religieuse. On me fera valoir qu'en ce temps-là, si pauvre en « théâtre de qualité » ainsi que l'affirment la plupart des historiens, Legault élaborait les principes d'une conscience *moderne* de l'art dramatique. Une telle légende ne résiste pas à l'examen de son discours, étroitement sermonneur. Reste sa pratique. Or rien n'interdit de penser qu'on n'y trouverait pas également matière à un profond scepticisme.

Gustave Lamarche ou le dernier des « fous de Dieu »

Lamarche, un clerc de Saint-Viateur, n'a ni connu la même audience, ni tenu tout à fait le même discours que Legault. La plupart de ses écrits sur le théâtre ont paru dans *Les Carnets viatoriens* (1936-1956), une revue qu'il a fondée. Auteur

ces lignes éclairantes : « Le *procès de Riom* débuta en février 1942 afin de juger des hommes politiques : Blum, Daladier, G. La Chambre, et des militaires : Gamelin et Jacomet, accusés d'être responsables de la guerre de 1939 et de la défaite de 1940 ; ils avaient été préalablement condamnés par Pétain. Les débats, qui tournaient à la confusion du régime de Vichy, furent suspendus en avril 1942, sans conclusion. Les accusés furent maintenus en prison et, pour la plupart, livrés aux Allemands. »

dramatique prolifique – avec une trentaine de pièces jouées dans les collèges ou lors de rassemblements religieux –, il fit souvent précéder celles-ci de préfaces et autres textes liminaires. En outre, entre 1938 et 1952 surtout, il prononça plusieurs conférences, restées inédites, qui ont porté sur le théâtre.

Au début des années 1970, Lamarche, en reliant son expérience théâtrale aux mystères médiévaux, pouvait encore affirmer être convaincu de l'effet absolument performatif du verbe dramatique, dans une perspective explicitement théocentrique. Il put ainsi alléguer en avoir déjà fait la preuve en rappelant qu'à la suite d'une représentation de sa *Défaite de l'enfer* (1938), « jouée en plein air dans la montagne de Rigaud devant 10,000 spectateurs, tout le monde se précipitait à confesse et entendait la messe de minuit qui faisait suite à la représentation ! » (1973 : 29). Et d'en conclure : « Le peuple, – et le théâtre est fait pour lui, et non pour les “intellectuels”, souvent aussi secs que savants, – obéissait à l'art, et je crois bien que quand un peuple a trouvé cette obéissance, il est près de trouver l'obéissance à Dieu lui-même » (p. 35).

Les frissons triomphalistes du théâtre de masse ne furent pas l'apanage que de l'Église canadienne-française. Entre 1920 et 1945, s'était répandu partout en Europe, sous les régimes fascistes et communistes, ce type de spectacles qui, à travers le déploiement hyperbolique de symboles archaïques, célébraient l'appartenance au Parti, à la Nation, au Chef ou à Dieu – quand ce n'était pas un mélange de ces figures. Pour Lamarche, dont le nationalisme allait de pair avec la glorification de la foi chrétienne, le théâtre fut à l'évidence un lieu paraliturgique : « J'ai un peu fait semblant d'écrire pour les théâtres de collèges qui sont ici, au Canada, très florissants, mais en réalité j'avais précisément en vue la grande scène “catholique”, celle qui doit attirer à elle pour l'exalter la masse chrétienne... » (cité dans Corriveau, 1976 : 193).

Idéologiquement déterminée par « l'intervention des puissances surnaturelles dans nos affaires humaines » (Lamarche, [1935] 1972 : 389), sa dramaturgie bavarde resta prisonnière d'un schématisme moral, contrairement à celle d'un Claudel qui lui servit commodément de caution littéraire. L'auteur de *Jonathas* (1933) et de *Fils de la glèbe, réveille ta force !* (1946) se trouva ainsi à incarner l'idéal-type (Weber) du catholicisme canadien-français en pleine phase régressive. Devant les manifestations du monde moderne – lesquelles menaçaient objectivement son pouvoir, il est vrai –, la fraction la plus orthodoxe et la plus zélatrice du clergé ne trouva pas mieux que de se lancer dans une opération de sauvetage de la foi par l'imitation des genres théâtraux du Moyen Âge.

Une telle stratégie s'avéra foncièrement antimoderne, dans son principe sinon dans ses formes, parce qu'elle versait dans la nostalgie d'« une société encadrée par une *féodalité* religieuse » (Dumont, 1981 : 267). Cette approche se distingua d'abord par la dévaluation du théâtre professionnel et, corollairement, par la survalorisation des amateurs. Dès 1937, Lamarche a voulu « soustraire le théâtre français au Canada à l'emprise des hommes d'affaires qui en font actuellement une basse exploitation et, au lieu de relever le niveau de la culture populaire, contribuent ainsi à l'abaisser davantage » (cité dans Laflamme et Tourangeau, 1979 : 314). « Et c'est pourquoi, affirmait-il, le théâtre amateur porte en soi un principe qui peut toujours le faire supérieur au théâtre professionnel – à condition qu'il épaulé toujours mystique et esthétique l'une par l'autre » (Lamarche, 1948 : 293). Ensuite, cette pratique du théâtre se reconnut ouvertement une finalité externe – Lamarche consacra une conférence au « théâtre missionnaire » en 1950 –, puisque l'œuvre d'art ne porte pas en elle-même sa propre fin et qu'elle doit servir un but apologétique, jusqu'à se vouloir capable de persuasion subliminale : « Je rêve d'un dramaturge qui prendrait un public hostile ou simplement fermé et qui, *insensiblement*, en cachette, le conduirait à admettre ses images d'un monde idéal, ses songes d'une humanité qui croit et qui aime » (Lamarche, [1944] 1975 : 224). Enfin, et par-dessus tout, elle se voulut d'essence surnaturelle à travers la défense et l'illustration d'un « merveilleux chrétien » : « J'ai donc mis la religion dans mon théâtre. Dieu vient en scène en personne ; les légions des démons envahissent les planches ; et les anges de toute catégorie ont leur tour. [...] Le merveilleux chrétien, c'est le miracle. Mes pièces en sont pleines » (1973 : 21).

Non sans témérité, un tel théâtre d'Église ne se défendit pas d'être aux avant-postes d'une nouvelle Cité de Dieu. À peine cinq ans avant la Révolution tranquille, Lamarche prédisait avec la plus grande assurance : « Une nouvelle époque chrétienne est commencée, qui sera plus grande que toutes les autres. Vous voyez bien que nous entrons dans une époque de l'âme et de la foi. Tout ce qui est dans la Cité sera réorganisé en conséquence » ([1955] 1975 : 207). Cette folie de Dieu, qu'a déjà remarquablement étudiée Pierre Gobin (1978), découlait logiquement de l'imaginaire médiéval qui avait littéralement envahi la pensée catholique depuis Péguy. Il est permis d'y voir une réponse panique à l'inéluctable modernisation de la société civile, avec ses dimensions de fuite dans un passé rassurant et de ressentiment à l'égard des « infidèles ».

Le visa idéologique des clercs face au théâtre et à ses suites

« Depuis le Moyen Âge chrétien, l'être de chair – la matière – et de savoir – l'intelligence émancipée de Dieu – est démoniaque, satanique » (Rochlitz, 1992 : 129). C'est nourris de ces convictions que plusieurs clercs ont entrepris leur action théâtrale au Québec à partir des années 1930. Ce faisant, ils ont certes contribué à la promotion du théâtre, mais force est de constater qu'en théorie comme en pratique ils ont perpétué la séparation de la vie théâtrale en deux modes antagonistes : le « bon théâtre » des amateurs, le leur, et le « mauvais théâtre » des professionnels, leurs contemporains. En effet, ce clivage n'était pas nouveau. Et le théâtre de collège, sous la bonne garde des communautés religieuses, existait depuis très longtemps.

Le changement qu'on observe durant cette vingtaine d'années touche l'activisme extraordinaire de religieux qui ambitionneront alors de supplanter en quelque sorte les artistes de la scène professionnelle, d'une part, en ayant recours à ce qu'André J. Bélanger a appelé un « visa idéologique » qui prit la forme d'« emprunts à des mouvements ou des personnalités catholiques de l'étranger » (1977 : 10) ; d'autre part, en réactualisant le vieux thème de la moralité publique dont le répertoire joué serait garant. Ce fut le ciment idéologique du « Moyen Âge retrouvé » qui allait solidifier cette entreprise, la colorant tantôt d'un personnalisme où tout était subordonné au spirituel, tantôt d'une téléologie où se rêvait le triomphe définitif de la foi chrétienne.

La présence antagoniste des professionnels voués sans honte au théâtre commercial et des promoteurs cléricaux d'un théâtre « à la chrétienne » aurait dû normalement entraîner un débat public. Il n'en fut rien. Les professionnels du temps se contentèrent de faire le dos rond, tout en continuant de présenter vaille que vaille leurs revues, leurs *sketches* burlesques, leurs drames bourgeois, leurs mélés et leurs vaudevilles – des pièces en tous genres, dont certaines du cru. Ils n'ignoraient pas, non plus, que l'Église n'avait plus les moyens de les priver d'un public. Les condamnations du théâtre professionnel par les membres du clergé équivalurent donc à un coup d'épée dans l'eau.

Quant aux professionnels, ne défendaient-ils pas à leur façon la nécessité citoyenne d'un théâtre indépendant qui laissât les spectateurs libres de se faire une idée sur ce qu'ils voyaient et entendaient ? En ce sens, leur modernité, encore tâtonnante sur le plan esthétique, se manifesta par leur résistance à ce que l'on appelle aujourd'hui la pensée unique. Par conséquent, il faudrait, me semble-t-il, se garder d'interpréter l'avènement de la modernité théâtrale au

Québec de manière linéaire, en attribuant un rôle décisif aux animateurs cléricaux durant les années 1930 et 1940. La pensée théâtrale que ces derniers ont véhiculée, outre qu'elle fut largement tributaire du messianisme traditionnel, assignait à l'art une fonction essentiellement éducatrice, à l'encontre de la dynamique autonomisante des artistes dans la société bourgeoise. Un tel modèle, aussi pétri de bonne volonté qu'il était, fut loin de faire le plein de toutes les ressources *critiques* de la théâtralité moderne. En 1948, la bombe de *Refus global* allait brutalement le rappeler.

Revenons, pour conclure, aux idéologèmes qui se trouvent à avoir été activés, et dont on a pu détecter la présence, littéralement ou non, dans les discours étudiés. On constate que l'Amateur y est investi d'une « mission sacrée », au nom d'un « idéal chrétien », rattaché au « Moyen Âge retrouvé », qui définit des règles strictes quant à « l'anonymat » (ou « l'humilité »), au « désintéressement » (le mépris de l'argent) et à la « transivité » de l'acte théâtral, puisqu'en tant que « croyant » l'acteur n'est nullement autonome, privé qu'il est de son libre arbitre, mais destiné à servir la « noble cause » de « l'édification » (spirituelle et culturelle) du « peuple moyen ». À l'inverse, et de façon quasi symétrique, le Professionnel de la scène est ni plus ni moins qu'un « corps étranger » (« une âme énervée ») menaçant le « peuple chrétien » par son « répertoire immoral », sa « vénalité » et son « orgueil », ce qui le situe du côté du « péché contre l'art », incarnation diabolique du « matérialisme moderne ». Il s'ensuit que les clercs ont placé toute leur action théâtrale sous l'égide d'une campagne de redressement moral et que les critères proprement artistiques n'y ont joué, c'est le moins qu'on puisse dire, qu'un rôle subalterne. Il resterait à vérifier si ce programme discursif a été mis réellement en application dans les productions scéniques elles-mêmes. Malgré les difficultés qui attendent une telle entreprise, il faudra bien s'y atteler tôt ou tard.

Bibliographie

- ANGENOT, Marc (1982), *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot.
- ANGERS, France (1959), *Jacques Copeau et le Cartel des Quatre*, Paris, Nizet.
- BÉLANGER, André J. (1977), *Ruptures et constantes. Quatre idéologies du Québec en éclatement : La Relève, la JEC*, Cité Libre, Parti Pris, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Sciences de l'homme et humanisme ».)
- BÉRAUD, Jean (1936), *Initiation à l'art dramatique*, Montréal, Éditions Variétés.
- BOURDIEU, Pierre (1987), *Choses dites*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Le sens commun ».)
- BOURDIEU, Pierre, et LOÏC J. D. WACQUANT (1992), *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Libre Examen ».)
- CARON, Anne (1978), *Le père Émile Legault et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides.
- CORRIVEAU, Jeanne (1976) « Le théâtre collégial au Québec. L'apport de Gustave Larmarche », dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, t. V, p. 169-201. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 5.)
- DUMONT, Fernand (1981), *Le sort de la culture*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Positions philosophiques ».)
- DUMONT, Fernand, Jean HAMELIN et Jean-Paul MONTMINY (1978), *Idéologies au Canada français 1930-1939*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- DUSSIGNE, Jean-François (1997), *Le théâtre d'art : aventure européenne du xx^e siècle*, Paris, Éditions théâtrales.
- GHÉON, Henri (1944), *L'art du théâtre*, Montréal, Éditions Serge.
- GOBIN, Pierre (1978), *Le fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Lignes québécoises ».)
- JOMARON, Jacqueline de (1989), « Jacques Copeau : le tréteau nu », dans Jacqueline de JOMARON (dir.), *Le théâtre en France*, t. 2 : *De la Révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, p. 215-226.
- LABRECQUE, Jean-Claude (1997), *L'aventure des Compagnons de saint Laurent*, Verseau international inc. et ONF, documentaire couleur, 78 mn 50 s.
- LAFLAMME, Jean, et Rémi TOURANGEAU (1979), *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides.
- LAMARCHE, Gustave ([1935] 1972), « Note de l'auteur », dans Gustave LAMARCHE, *Œuvres théâtrales*, Québec, Presses de l'Université Laval, t. 2, p. 385-390.
- LAMARCHE, Gustave ([1941] 1975), « Les exigences du théâtre spirituel », dans Gustave LAMARCHE, *Textes et discussions. II. Sujets littéraires*, Montréal, Éditions de l'Action nationale, p. 199-203. [Publié d'abord dans *Les Carnets viatoriens*, vol. 6, n° 3, p. 206-209.]

- LAMARCHE, Gustave ([1944] 1975), « Henri Ghéon, prophète du théâtre poétique », dans Gustave LAMARCHE, *Textes et discussions. II. Sujets littéraires*, Montréal, Éditions de l'Action nationale, p. 221-235. [Publié d'abord dans *Les Carnets viatoriens*, vol. 9, n° 4, p. 272-285.]
- LAMARCHE, Gustave (1948), « Expériences dramatiques », *Les Carnets viatoriens*, vol. 13, n° 4, p. 290-295.
- LAMARCHE, Gustave ([1955] 1975), « Aurons-nous un théâtre du Temple ? », dans Gustave LAMARCHE, *Textes et discussions. II. Sujets littéraires*, Montréal, Éditions de l'Action nationale, p. 205-219. [Publié d'abord dans *Les Carnets viatoriens*, vol. 20, n° 4 (octobre), p. 274-286.]
- LAMARCHE, Gustave (1973), *Le théâtre québécois dans notre littérature*, suivi de *Entrevue de Gustave Lamarche*, Trois-Rivières, Centre de théâtre québécois, Université du Québec à Trois-Rivières. (Coll. « Théâtre d'hier et d'aujourd'hui ».)
- LEGAULT, Émile (1938), « Théâtre populaire », *L'Action nationale*, vol. XI, n° 6, p. 514-521.
- LEGAULT, Émile (1942), « Grandeur et misère du théâtre », dans *Douze conférences*, vol. II : 1941-1942, Montréal, Club musical et littéraire de Montréal, p. 28-40.
- LEGAULT, Émile (1943a), « Vérisme et poésie au théâtre », dans *Douze conférences*, vol. III : 1942-1943, Montréal, Club musical et littéraire de Montréal, p. 75-89.
- LEGAULT, Émile (1943b), « Le théâtre qu'il nous faut », *Amérique française*, vol. II, n° 8, p. 27-35. [Ce texte reprend à quelques coupures près celui qui avait été publié sous le titre « Vérisme et poésie au théâtre ».]
- LEGAULT, Émile (1948), « Bravo ! Pierre Dagenais !... », programme de *Lucrèce*, Compagnons de Saint-Laurent, mars, s. p.
- LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER et Jean-Claude ROBERT (1979), *L'histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la crise*, Montréal, Boréal.
- MAINGUENEAU, Dominique (1984), *Genèses du discours*, Liège, P. Mardaga.
- PAGEAU, René (1976), *Gustave Lamarche, poète dramatique*, Québec, Garneau.
- PELLETIER, Jacques (1995), *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies, société du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- RAYMOND, Louis-Marcel (1939), *Henri Ghéon, sa vie, son œuvre*, Montréal, Centre d'éditions populaires.
- RAYMOND, Louis-Marcel (1943), *Le jeu retrouvé*, Montréal, Éditions de l'Arbre.
- ROCHLITZ, Rainer (1992), *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard. (Coll. « Essais ».)
- TOURANGEAU, Rémi (1987), « Des éducateurs à l'avant-garde du théâtre québécois », *L'Annuaire théâtral*, n° 3, p. 71-96.