

Article

« Les véritables débuts de la revue québécoise : anatomie d'un triomphe »

Jean-Marc Larrue

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 3, 1987, p. 39-70.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041042ar>

DOI: 10.7202/041042ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

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 à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Jean-Marc Larrue

Les véritables débuts de la revue québécoise: anatomie d'un triomphe

L'ÉTONNANTE prospérité du théâtre d'expression française à Montréal au début du XXe siècle tient à divers facteurs que nous avons tenté de cerner dans une étude à paraître. Tant dans le domaine de l'interprétation et de la scénographie que dans celui de la critique et de la réception critique, l'activité théâtrale connaît alors à Montréal l'une des plus glorieuses et des plus dynamiques périodes de son histoire. Les créateurs dramaturges participèrent activement de ce mouvement en quadruplant (de 1900 à 1910) le nombre de productions d'oeuvres locales et en créant des genres nouveaux. Ils devaient, en effet, détourner les francophones montréalais des scènes anglaises en leur offrant des types de spectacles originaux. C'est ainsi que le mélodrame religieux et la revue apparurent presque simultanément dans les quelques salles françaises de Montréal à partir de 1899.

Leurs succès furent fulgurants. Certains de ces spectacles parvinrent à attirer plus de 40.000 spectateurs dans une agglomération qui comptait environ 150.000 francophones. Un Montréalais d'expression française sur quatre assista ainsi à la représentation de *la Passion* de Germain Beaulieu jouée par Julien Daoust au Monument National en mars 1902 ou à la revue *Ohé! Ohé! Française!* d'Ernest Tremblay, Léon May et Gaston Dumestre au Théâtre National en janvier et février 1909.

Si les deux genres séduisirent rapidement le public local et attirèrent les foules, ils ne connurent pas, à moyen terme, la même destinée. Le drame religieux, après quatre années de succès ininterrompu (surtout avec Julien Daoust) disparut progressivement des scènes montréalaises et poursuivit sa carrière dans les régions. Il devenait le genre privilégié des troupes québécoises de tournées, ce qui ne l'empêcha pas de vivre encore quelques moments mémorables dans la métropole.

Le succès de la revue fut plus difficile, mais plus durable. Il faut comprendre que ce genre, très lié aux salles de cafés-concerts, elles-mêmes identifiées aux «Variety Theatres» américains qui florissaient dans la métropole, ne jouissait pas d'une très bonne réputation auprès des autorités politiques et diocésaines. L'abolition des salles de cafés-concerts (où l'on consommait de l'alcool en assistant au spectacle) survenue le 27 mai 1901 porta gravement préjudice au genre naissant et provoqua son éclipse pendant quelques années. La revue, devenue injustement suspecte, avait été confondue aux «leg shows» qui attiraient les marins du port dans les établissements bruyants de la rue des Commissaires. Il fallut attendre 1909 pour que la revue triomphe à nouveau. À partir de cette date, la faveur du public lui resta définitivement acquise et les autorités morales la tolérèrent.

Bien entendu, ce règne qui s'amorçait est très intimement lié à des établissements et à des artistes. Nous n'entreprendrons pourtant pas, dans les pages qui suivent, de faire l'histoire de ceux-ci ni de ceux-là. Cette histoire relève d'une autre étude. Nous nous contenterons plutôt d'évoquer et de situer les plus grandes productions du genre, et d'en marquer l'évolution de 1899, date de son apparition, à la guerre de 1914-1918.

1. Les débuts

En 1899, deux petits théâtres français triomphaient à Montréal. Le plus gros d'entre eux, le Théâtre des Variétés (situé sur Sainte-Catherine près de Papineau) regroupait la plupart des artistes qui, un an plus tard, devaient participer à la fondation du Théâtre National. L'El Dorado (sur Sainte-Catherine, coin Cadieux) était plus modeste. Il contenait 500 places et avait ouvert ses portes le 16 mars 1899. C'était le premier café-concert montréalais. On y présentait des farces, des sketches de duettistes et des monologues entrecoupés de chansons comiques. Le régisseur et directeur de l'établissement, le Français Durantel, avait participé aux débuts des cafés-concerts de Paris et avait fort bien compris les causes de leur succès. Elles tenaient pour l'essentiel au type de spectacles qu'on y offrait. Durantel estimait, en effet, que le

spectacle de café-concert devait directement toucher ses spectateurs, leur renvoyer une image humoristique mais réaliste d'eux-mêmes et de leurs travers. Durantel croyait donc inutile et déplacé d'importer et de reproduire ici les grands succès du genre à Paris puisque le café-concert était tout sauf exotique. Il fallait donc créer des oeuvres locales spécifiquement destinées au café-concert.

Évidemment, les exigences de Durantel se heurtaient à des préjugés tenaces mais également à un problème très immédiat: il n'y avait pas d'auteurs comiques au Québec. On imagine mal Fréchette ou Mgr Proulx se recyclant dans le boulevard! Obstiné, Durantel décida donc de remédier au problème en créant lui-même une oeuvre comique légère pour l'inauguration de l'établissement.

Durantel n'avait pas de prédispositions particulières pour l'écriture, et moins encore pour l'écriture dramatique. Touche-à-tout et curieux, il était arrivé au Canada au début des années 1890 avec le titre bien intrigant de «publiciste». Il avait fréquenté les premiers cafés-concerts parisiens et en avait retenu quelques leçons. Comment expliquer autrement le succès de *l'Oncle du Klondyke*?

Il faut reconnaître que ce titre était d'actualité puisque, depuis quelques années, des dizaines de milliers de personnes quittaient les centres habités de l'Amérique du Nord pour les mines d'or du Klondyke. Mais Durantel n'aborda pas ce phénomène social à la manière de Chaplin. *L'Oncle du Klondyke* était «un vaudeville à couplets qui se déroul[ait] à Montréal»; Durantel y passait en revue des «types de Montréalais familiers» aux spectateurs de l'époque. La pièce débutait avec mademoiselle Cornemol qui avait

l'état d'âme de la plupart de nos jeunes filles aspirant au mariage, dont l'aveuglement juvénile est heureusement corrigé par la prévoyance maternelle¹.

On voit aussi, dans Aristide Champignol,

¹ Sylvio, «Chronique de la quinzaine», *le Passe-Temps*, 1^{er} avril 1899, p. 66.

le jeune amoureux, le type du sportsman précoce, du garçon insoucieux de l'avenir dont le genre dans notre société, sans être très multiplié, n'est malheureusement pas un mythe².

Si les caractères conçus par Durantel manquaient parfois de finesse et de profondeur, ils ne manquaient pas de pertinence. Cela ajouté au rythme de l'oeuvre, à sa simplicité et à la verve des personnages, contribua largement au succès de la production. *L'Oncle du Klondyke* tint trois semaines consécutives, ce qui était exceptionnel mais justifié si l'on en croit les chroniqueurs:

La pièce fourmille de traits piquants, d'allusions locales où la finesse et la bonne humeur percent à chaque réplique et partent comme des fusées³.

Mais ce que, par-dessus tout, ils apprécièrent, c'était la «couleur locale» de ce vaudeville «d'un nouveau genre»:

Au lieu d'entendre parler constamment d'un vicomte millionnaire ou d'un baron décafé, nous sommes en présence de Téléphore Pigeonneau, un dur à cuire «qu'a du poil aux pattes», de la gaieté au coeur et du courage au ventre. Au lieu de parcourir les grands boulevards parisiens, il est question de la Côte Saint-Lambert ou de la Place Jacques-Cartier; au lieu d'entendre citer Brébant, ou Bignon, ou le Café des Variétés [de Paris], on entend parler de Jos Riendeau, et cela sonne bien à nos oreilles attentives⁴.

Ces qualités déclenchèrent, comme il se doit, des appels solennels au patriotisme littéraire:

Cela [le spectacle] prouve que notre beau pays peut fournir les matériaux d'une oeuvre légère ou grave, et que c'est par suite

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

LES VÉRITABLES DÉBUTS DE LA REVUE QUÉBÉCOISE / 43

de négligence ou de crainte puérile que nous sommes incessamment tributaires de l'étranger, et surtout de Paris⁵.

On ne peut malheureusement pas prêter foi à ces déclarations puisque le texte de *l'Oncle du Klondyke* a disparu, mais on peut préciser la forme et la durée de la représentation.

La pièce était constituée d'une série de scènes qui fournissaient à chaque interprète l'occasion d'exécuter un numéro particulier, d'où le terme de revue. Le mot fut d'ailleurs utilisé pour la première fois le 7 janvier 1899⁶. L'unité du spectacle dépendait pour l'essentiel de la qualité de l'enchaînement et, surtout, de la présence des chansons et de la musique. Selon toute vraisemblance, ce sont les duettistes français Charles et Fleury Delville et le chef d'orchestre de l'El Dorado, Georges Milo, qui se chargèrent des partitions musicales et des chansons de *l'Oncle du Klondyke*.

Cette première revue ne péchait pas par volubilité. Présentée en lever de rideau, elle était suivie de quelques numéros de genre (scène de duettistes, chansons, monologues) et d'une opérette en deux actes intitulée *l'Amour, que qu'est qu'ça?*. On peut donc estimer que la représentation de la pièce n'excédait pas trente minutes. Évidemment, son succès inattendu incita Durantel à répéter l'expérience.

Le 15 mai 1899, l'El Dorado présentait *la Perle d'Hochelaga*, «une comédie-vaudeville qui a vu le jour à Montréal et dont le sujet est entièrement local»⁷. Durantel, cette fois-ci, eut moins de bonheur. Les rapports de presse furent discrets et, dès le 22 mai, *la Perle d'Hochelaga* était retirée des affiches et remplacée par *l'Oncle du Klondyke* «à la demande de nombreuses personnes désireuses de revoir cette pièce si amusante»⁸.

⁵ Id., «Chronique de la quinzaine», *le Passe-Temps*, 7 janvier 1899, p. 386.

⁶ *Ibid.*

⁷ *La Minerve*, 23 mai 1899, p. 4.

⁸ *La Minerve*, 20 mai 1899, p. 5.

Selon toute probabilité, «la tentative hardie qui [devait marquer] une nouvelle étape de l'art canadien»⁹ tourna à l'échec et Durantel abandonna l'écriture. Toutefois, les deux Delville, Charles et Fleury¹⁰, qui étaient eux-mêmes auteurs et musiciens, décidèrent de reprendre l'expérience de Durantel à leur compte et de la mener plus à fond. Artistes accomplis et «enfants gâtés du public», ils s'étaient acquis une solide réputation d'interprètes comiques sur la scène d'été du Parc Sohmer, puis sur celle des Variétés. Ils avaient fait leurs débuts canadiens en 1896, mais c'est à l'El Dorado qu'ils s'imposèrent comme auteurs.

Grâce à [eux], les habitués de l'El Dorado ont pu jouir d'une série de chansons, de dialogues originaux, de scènes de moeurs qui dénonçaient [sic] un observateur fidèle et un traducteur spirituel¹¹.

Or, en août 1899, en pleine période de relâche estivale, les Delville annonçaient qu'ils avaient

bâti une revue de fin d'année concernant la vie montréalaise — la vie dans la rue — et que cette oeuvre humoristique, pleine d'observations et de faits qui échappent pour la plupart à la vision [du public], est frappée au bon coin de la gaieté, de la philosophie aimable, de la critique bon enfant et de l'esprit gaulois¹².

Le terme «revue», utilisé publiquement pour la deuxième fois, suscitait des élans enthousiastes.

Le jour où le public lui accordera [à la revue] ses bravos sera un jour mémorable, parce qu'il marquera la date d'une décentralisation artistique¹³.

⁹ *La Minerve*, 25 mai 1899, p. 4.

¹⁰ Souvent appelés les «frères» Delville, Charles et Fleury n'avaient pas de véritable lien de parenté.

¹¹ *Le Passe-Temps*, 19 août 1899, p. 273.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

Le thème de la décentralisation, entendons par là la fin de la tutelle parisienne, n'était pas nouveau. Déjà en 1880, les créations de Fréchette avaient donné lieu aux mêmes réflexions. Mais en 1899, le ton était plus pressant.

Dans l'Amérique du Nord, Montréal est la seule ville qui soit appelée à créer ce mouvement [la revue], et il n'est pas douteux que l'oeuvre des Delville ne lui soit le meilleur prétexte d'affirmer son omnipotence artistique sur tous les autres centres¹⁴.

Si ces prévisions paraissent très optimistes, elles ne manquent pas de fondement. Dès 1905, New York adopta la formule de la revue, mais rien ne permet de penser qu'elle s'inspira du modèle montréalais. Il est plus vraisemblable qu'elle s'abreuva directement à la source du genre, c'est-à-dire à Paris.

La revue *Montréal à la cloche*, dont Charles Delville signa le texte, ne fut créée que le 4 février 1901, soit dix-huit mois après sa présumée rédaction. Entre temps, les Delville avaient quitté l'El Dorado et s'étaient établis à leur propre compte au Théâtre Delville (ex-Klondyke Music Hall et futur Opéra Comique, situé sur Sainte-Catherine, au coin de Montcalm). *Montréal à la cloche* dépassait de beaucoup, par son ampleur, les essais de Durantel. On peut même affirmer que la revue devint alors un genre autonome. Il ne lui manquait plus que la reconnaissance institutionnelle, ce qui ne devait pas tarder.

Montréal à la cloche comportait quatre actes et quarante-sept motifs musicaux, dont plusieurs étaient originaux. Elle était constituée d'«un défilé des actualités et personnages» qui avaient marqué l'année à Montréal. Elle était «de nature à attirer l'attention du public [...], l'on n'avait jamais eu encore l'occasion d'en voir et entendre du même genre»¹⁵. C'est Jean Jéhin-Prume, le chroniqueur du *Passe-Temps*, qui

¹⁴ *Ibid.*, p. 274.

¹⁵ *La Presse*, 2 février 1901, p. 8.

saisit le mieux l'essence du nouveau genre et qui en proposa la meilleure synthèse:

La «Revue» est un spectacle ayant pour but de présenter les principaux événements de l'année écoulée en les louant ou en les critiquant selon le cas¹⁶.

Mais Jéhin-Prume, sans doute éclairé par les Delville eux-mêmes, précisa les limites du genre une fois transplanté au Canada français:

À Paris, on représente des personnalités [réelles] en les caricaturant un peu ou beaucoup. Mais nos lois s'accommoderaient mal avec de semblables manifestations, et les actions en dommages pleuvraient dru si on se laissait aller à singer sur la scène un député, un échevin ou un fonctionnaire quelconque, quand même le personnage visé remplirait dans la réalité ses fonctions de la manière la plus odieuse ou la plus bouffonne¹⁷.

Les réserves de Jéhin-Prume ne manquaient pas de fondement mais, contrairement à ce qu'il avançait, les lois n'étaient pas vraiment en cause. C'était, bien davantage, la susceptibilité des personnages publics et les habitudes qui restreignaient la liberté des humoristes. Charles Delville sut contourner ce risque avec adresse. *Montréal à la cloche*, dont la représentation durait deux heures, comprenait des dizaines de personnages et mobilisait tous les membres de la troupe. Son intrigue était sobre et connue. Un Français, incarné par Charles Delville (le compère), débarque à Montréal pour retrouver un vague cousin. Il fait, par hasard, la rencontre d'une brave dame de Montréal qui lui «fournit des explications sur les moeurs et les coutumes de notre population montréalaise»¹⁸. C'est Rita de Santillane qui campait ce personnage coloré (la commère).

¹⁶ Jean Jéhin-Prume, «Dans le monde artiste», *Le Passe-Temps*, 16 février 1901, p. 27.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *La Presse*, 5 février 1901, p. 3.

La situation de cet étranger décontenancé, qui a peine à comprendre le discours de son interlocutrice, était propice aux calembours d'usage et rappelait, à certains égards, *les Faux-Brillants* de Félix-Gabriel Marchand.

Évidemment, puisqu'il s'agissait d'une revue, *Montréal à la cloche* servait de prétexte à un défilé de personnages aussi hétéroclites que ridicules. L'unité du spectacle, si unité il y avait, ne reposait donc que sur le leitmotiv musical et sur le discours de la commère et du compère, véritables animateurs et commentateurs des événements.

Pour s'assurer plus de liberté, Charles Delville situa l'action dans quatre lieux distincts: une place publique à Montréal, la scène du Théâtre Delville, la Place Jacques-Cartier et le Place d'Armes. C'est, bien entendu, le compère qui, sous prétexte de retrouver son cousin, permettait le déplacement de l'action. À chaque occasion, il faisait face à un Montréalais typique «que nous croisons à chaque jour sur les rues»: le musicien ambulant, l'étudiant, le cambrioleur, le pompier, le taciturne «enfant de l'Empire céleste», l'ambulancier, le «constable», le comptable et l'ivrogne. Il rencontra aussi l'habitant et sa femme en visite dans la grande ville.

Mais Delville ne se contenta pas de ce catalogue caricatural. Fidèle à la tradition française, il fit allusion à l'actualité municipale. Ainsi, il consacra un long numéro, fort prisé, à l'affaire des loteries¹⁹, un autre au Pont Victoria. Et, pour bien égayer son public, il conçut le simulacre du championnat de lutte qui avait mis aux prises Louis Cyr et le champion italien Ronaldo. La pièce finissait de façon irrésistible avec un tour d'horizon musical de la presse francophone montréalaise²⁰.

Le succès de cette première véritable revue fut retentissant. Durant trois semaines ininterrompues, le Théâtre Delville ne déroutait pas. L'attrait de la nouveauté, l'entrain du spectacle et la qualité de

¹⁹ Voir Robert Rumilly, *Histoire de Montréal*, Montréal, Fides, 1972, p. 88.

²⁰ À l'exception du *Monde illustré*. Était-ce à cause des liens étroits de Jéhin-Prume avec les Delville? Voir *la Presse*, 5 février 1901, p. 3.

l'interprétation²¹ avaient eu raison des derniers sceptiques. La reconnaissance publique étant acquise, il fallait désormais attendre la consécration critique.

Trois mois après ce coup de maître, Charles Delville créait *les Théâtres montréalais*. Malheureusement, nous n'avons trouvé aucun témoignage sur cette revue²². Puis, le 17 juin, il récidivait avec *Montréal-Printemps*.

L'oeuvre comportait trois actes et trente motifs musicaux. Sans avoir tout à fait l'ampleur de *Montréal à la cloche*, la nouvelle pièce était aussi vivante et aussi variée:

1er acte: Montréal, le printemps. Une fleuriste, les rues de Montréal, des lutteurs, les cafés-concerts et les causes du printemps.

2e acte: La grève des acteurs et des musiciens, les artistes de seconde main, un amateur, un intrus, retour du pique-nique, les chapeaux au théâtre, le spectateur récalcitrant, l'hypnotiseur Grossmite, une séance d'hypnotisme intéressante [avec des spectateurs].

3e acte: Lacuïte et Brosseur, un conducteur de char, l'électricité, un propriétaire, une marchande du marché Bonsecours et les mendiants à Montréal²³.

L'intérêt de cette dernière production tenait moins à son contenu qu'à sa distribution car, pour la première fois selon toute vraisemblance,

²¹ Outre Charles Delville et Rita de Santillane, la distribution comprenait Marcelle Ducas, Léonie Saint-André, Fleury Delville, Cartal, Marion et Terdié.

²² La pièce ne tint qu'une semaine, celle du 6 mai 1901.

²³ Synopsis paru dans *la Presse*, 18 juin 1901, p. 3.

LES VÉRITABLES DÉBUTS DE LA REVUE QUÉBÉCOISE / 49

des artistes canadiens-français participaient à une revue. Ce furent Germaine Duvernay, Eugénie Verteuil, Villeray et madame Duplessis²⁴.

Les trois revues de Charles Delville assurèrent la postérité du genre sur les scènes locales. Artiste perspicace et créateur ingénieux, il ne s'était pas contenté de reproduire ici un type de spectacle très populaire à Paris, il l'avait adapté à la situation locale en prenant bien soin de respecter les susceptibilités et les habitudes d'ici. À ce titre, il doit être considéré comme le véritable créateur de la revue canadienne-française. Pour préciser et illustrer davantage cette affirmation, il nous faudrait recourir aux manuscrits. Malheureusement, et c'est bien là le début d'une tradition, les textes des revues ne survécurent qu'exceptionnellement à leur production. Ceux de Delville ont tous disparu. Une chose, toutefois, demeure certaine. Ces premières créations étaient relativement structurées et n'accordaient pas encore une très large liberté aux interprètes (et à l'improvisation). Cela tenait aux exigences du déploiement scénique et musical, mais plus encore aux traditions comiques du dix-neuvième siècle²⁵.

Le succès de *Montréal à la cloche* et celui, moindre, des *Théâtres montréalais* et de *Montréal-Printemps* n'empêchèrent pas la fermeture prématurée du Théâtre Delville. Mais cet échec tenait à d'autres facteurs qui avaient peu à voir avec le nouveau genre.

Après la disparition de leur établissement, les Delville furent engagés sur d'autres scènes montréalaises. Et Charles Delville, le véritable père de la revue locale, fit école. La grande époque du genre s'annonçait.

²⁴ Le reste de la distribution comprenait les deux Delville, Ducastel, Delaunay, Terdié et Frankel.

²⁵ On songe en particulier à ce que Chantal Hébert qualifie de «premier âge du burlesque québécois» (voir Chantal Hébert, *le Burlesque au Québec. Un divertissement populaire*, Montréal, Hurtubise HMH, 1981, pp. 18 et ss.) ou au mode d'écriture de Jean Grimaldi, qui rédigeait surtout des canevas.

Le règne de la revue

Les premiers essais de Durantel et des Delville étaient encore frais en mémoire quand la revue disparut des scènes. La méfiance des autorités diocésaines à l'égard des théâtres légers, et une opposition croissante et sourde au laisser-aller du début du siècle avaient entraîné la fermeture, ou le recyclage, des salles dynamiques qui avaient permis les débuts du genre. La revue devint suspecte, pour un temps.

Harcelés, déprimés, dispersés, ses auteurs et ses interprètes préférèrent s'adonner à des activités plus anodines. De la création d'*Alonzo, allons-y*, en décembre 1902 au Palais-Royal, à celle de *C'est correct*, trois années s'étaient donc écoulées, dominées par les drames historico-patriotiques et les mélodrames religieux.

En 1905, les convictions de l'archevêque n'avaient pas changé, mais la disparition définitive des cafés-concerts et les succès des mélodrames religieux de Daoust l'avaient rasséréner. Sa méfiance s'était cristallisée sur la troupe des Nouveautés, ce qui avait eu pour effet de diminuer sa vigilance à l'égard des autres organisations locales. Elles surent en profiter. Pendant que les Nouveautés donnait une production remarquable mais risquée de *la Rafale* de Bernstein (dans la semaine du 5 février 1906), Jean Carême, un comique français installé à Montréal depuis 1899, inaugurait le Bijou (ex-Palais-Royal) avec une oeuvre d'«un genre neuf et original»²⁶.

La réouverture de l'établissement se fit si discrètement qu'on possède fort peu d'indications sur la troupe et l'oeuvre qui marquèrent cette résurrection. On sait seulement que la revue *C'est correct* contenait six tableaux et renfermait au-delà de cinquante morceaux de chant et de danse. La musique, inspirée de chansons populaires et d'opérettes françaises, avait été adaptée par le jeune ténor Jean Roberval²⁷.

²⁶ Anonyme, «À propos de *la Rafale*», *la Presse*, 3 février 1905, p. 25.

²⁷ Anonyme, «La revue *C'est correct* au Bijou», *la Presse*, 3 février 1905, p. 25.

LES VÉRITABLES DÉBUTS DE LA REVUE QUÉBÉCOISE / 51

Cette production fut rapidement oubliée, tout comme celle de *Montréal à la cloche*, créée le 1er avril 1907 par la même troupe et au même endroit. Ces deux tentatives timides et limitées²⁸ annonçaient cependant le retour triomphal du genre. À partir de 1908, les revues pénétrèrent progressivement toutes les scènes françaises de Montréal et attirèrent plus de spectateurs que tous les autres genres réunis.

De janvier 1909 à juin 1914, une création d'oeuvre locale sur deux était due à un revuiste. Au total, il y en eut vingt-deux en trois saisons et demie. C'était sans précédent dans les annales de la dramaturgie locale.

L'événement qui contribua le plus à donner au genre cet essor phénoménal fut sûrement la décision de Paul Cazeneuve, le directeur artistique du Théâtre National, de mettre une telle oeuvre à l'affiche de son établissement. Le théâtre de la rue Sainte-Catherine jouissait à l'époque d'une immense popularité et bénéficiait, sinon de leur encouragement, du moins de la bienveillance des autorités cléricales de Montréal. Cazeneuve, cependant, éprouvait quelques inquiétudes. Il avait pratiquement épuisé tout le répertoire acceptable par ses protecteurs et une large part de son public. Les démêlés des Nouveautés avec l'archevêque ne l'incitaient pas à l'audace. Il lui fallait toutefois innover. C'est alors que Gaston Dumestre, le premier comique de la troupe, qui avait été chanteur à la Butte et qui avait bien connu les revuistes parisiens, lui suggéra de produire une revue montréalaise à grand spectacle. L'idée fit son chemin. Dumestre demanda l'aide de Léon May, un chansonnier français qui venait de triompher sur la scène estivale du Parc Sohmer. May eut la charge des parties musicales. Pour les dialogues, les allusions politiques et les caricatures des personnages célèbres, Dumestre sollicita la collaboration d'un journaliste montréalais à la verve caustique, Ernest Tremblay.

²⁸ Le chroniqueur parlait de «petites plaisanteries épicées [...] écrites pour plaire à un petit groupe». Voir *le Canada*, 3 janvier 1909, p. 1.

À cette époque, Ernest Tremblay (qui évitait d'utiliser son prénom complet, soit Joseph-Ernest) tenait une chronique politique et sociale à *la Patrie*. C'est lui qui trouva le titre de la revue. En hommage à sa célèbre consœur, il l'intitula *Ohé! Ohé! Françoise!* L'auteure de *Méprise* devenait ainsi la première gloire montréalaise à donner son nom à une revue locale.

La première de *Ohé! Ohé! Françoise!* eut lieu le 11 janvier 1909. Avec ses trois actes, ses neuf tableaux, ses soixante-quinze interprètes et sa centaine de personnages, la pièce dépassait, par son ampleur, tout ce que le genre avait produit auparavant. Son succès fut à la mesure de la production. Après vingt-quatre représentations, la revue avait déjà attiré 28 645 personnes²⁹ et, à l'issue de la troisième semaine (et trentesixième représentation consécutive), elle passa le cap des 40 000 spectateurs.

C'était moins que *la Passion* de Germain Beaulieu, jouée du 10 au 31 mars 1902, mais plus que tout autre spectacle non-religieux. Cette extraordinaire réussite commerciale et financière poussa Cazeneuve à remettre l'oeuvre à l'affiche le 25 avril suivant. La salle du National fut à nouveau prise d'assaut pendant deux semaines entières (et vingt-quatre représentations).

On ne sait pas trop à quoi attribuer précisément ce succès colossal qui fracassa tous les records antérieurs. L'oeuvre possédait d'indéniables qualités et profitait d'une conjoncture particulièrement favorable, mais il y avait davantage. En se risquant dans un genre controversé et jugé mineur par beaucoup, Cazeneuve avait pris un risque calculé. Il manifestait une grande ouverture d'esprit, voire de l'audace, ce qui fit taire les intellectuels (qui jugeaient le National attardé et populiste). En même temps, il conférait au genre une nouvelle stature. Il le légitimait. La critique ne s'y trompa pas.

²⁹ *Ibid.*, p. 12.

LES VÉRITABLES DÉBUTS DE LA REVUE QUÉBÉCOISE / 53

Pour la première fois, nous verrons un théâtre régulier, un grand théâtre, mettre toute sa troupe dans la distribution d'une revue d'actualité franco-canadienne³⁰.

Le National n'épargna rien pour faire de cette oeuvre un spectacle d'exception. Seymour Parker fut chargé de préparer des décors «éblouissants», Eddy Ponton confectionna des costumes spécialement dessinés pour l'occasion et Cazeneuve prépara une mise en scène digne de Broadway. Bien que nous n'ayons retrouvé aucun témoignage iconographique de cette production, nous pouvons en brosser un tableau assez sûr grâce à de nombreuses descriptions concordantes.

Conçue en une succession vive et ininterrompue de numéros variés (chansons, sketches dialogués et danses), elle durait plus de deux heures et promenait les spectateurs dans des endroits connus de Montréal: la Place d'Armes, le coin des rues Sainte-Catherine et Saint-Laurent, la salle du Conseil municipal, le Parc Lafontaine, le Parc Dominion, etc.

Les deux premiers actes étaient constitués de scènes disparates, liées par la commère, Françoise, et le compère, un Américain. Ils avaient pour principal but d'introduire divers personnages célèbres ou typés de la métropole. Le troisième acte avait plus d'unité. Il était dominé par le Père Ladébauche, vieux sage sympathique commentant la vie de ses contemporains.

L'ensemble de l'oeuvre était présentée comme le rêve d'un ivrogne, de sorte qu'on chevauchait perpétuellement l'imaginaire et la réalité.

Pendant sa cuite, Jean, le vadrouilleur, s'endort sur la Place d'Armes et il rêve que Maisonneuve descend de sa statue pour visiter sa ville. Le public vit le rêve et la chute du rideau se fait sur le réveil du pochard qui cherche à se rappeler le rêve qu'il a fait³¹.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Anonyme, «Ohé! Ohé! Françoise!», *la Presse*, 12 janvier 1909, p. 10.

S'il manquait d'originalité, le procédé n'en était pas moins efficace et permettait les «fantasmagories les plus abracadabrantes»: l'arrivée des gymnastes devant l'immeuble de *la Presse*³², le défilé des journaux, Hamlet, le journaliste chantant son amour à Marie Scapulaire, les «matchers» de la rue Saint-Laurent; le juif électeur, la séance du Conseil municipal (qui voit Françoise et ses consœurs chasser les échevins et prendre le pouvoir), la féerie du Parc Lafontaine, etc. Cette féerie mérite qu'on s'y attarde.

L'adorable petite De Luys chante avec une douceur infinie la beauté de ce lieu et, à l'appel de Maisonneuve, on voit le lys (Jeanne Ducange) et l'oeillet (mademoiselle Marsoll) danser sur trois pièces de vers [qui] sont d'une belle venue et d'un grand charme poétique³³.

C'est la première fois qu'une revue intégrait des éléments proprement poétiques (poésie versifiée sérieuse et ballet).

Après cet intermède d'une «reposante fraîcheur», la scène se transportait au Parc Dominion où avait lieu la rencontre historique du fondateur de Montréal avec Champlain. Ici, Cazeneuve déploya tous ses talents de metteur en scène. Les pageants se succédèrent à un rythme effarant: les combats de lutte, le défilé des ancêtres, la parade du 65e Régiment (fanfare en tête), le défilé des «p'tits chars» (les tramways), celui des lumineuses, etc. Au total, douze parades successives meublaient ce second acte «irrésistible, féérique, délirant»³⁴. C'est également à ce moment qu'on offrit à Maisonneuve un extrait d'«oeuvres exceptionnelles»: *Véronica ou le Wawaron amoureux*, *Félix Poutré* et *Cyrano de Bergerac*. Puis,

à l'acte suivant, tout pâlit devant l'immense succès de Hamlet dans le Père Ladébauche. Cette critique âpre et fine, juste

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

LES VÉRITABLES DÉBUTS DE LA REVUE QUÉBÉCOISE / 55

sans malice, brutale sans grossièreté, est le clou de la revue. Hamel y a été extraordinaire³⁵.

Le Père Ladébauche, comme le personnage de Baptiste, est le représentant du terroir et de l'authenticité. Mais alors que celui-ci incarne le brave habitant naïf et un peu niais, celui-là est rusé, naturel, spontané, foncièrement bon, et cache, sous son apparence fruste, une grande intelligence des êtres et du monde. Dans la typologie conventionnelle des personnages comiques (telle que définie par Françoise Germain), il s'apparente à l'homme d'esprit.

En pur Canayen, avec l'accent du terroir, [le Père Ladébauche] a dit un peu brutalement des choses très justes. Comme l'auteur y avait mêlé beaucoup de mots d'esprit, plusieurs mots sont fortement salés et d'autres plutôt raides³⁶.

Mais c'était là tout le charme du vieil homme grognon. Tremblay, le principal responsable de cet acte, avait visé juste. S'il n'avait pas inventé le personnage, il l'avait popularisé et lui avait fourni ses principaux attributs.

Le succès retentissant de cette oeuvre força Cazeneuve à la maintenir à l'affiche moyennant quelques changements. Ainsi, la parodie de *Véronica* fut remplacée par une autre de *Roméo et Juliette*, qu'on jugea «d'esprit facile»³⁷. Les auteurs ajoutèrent également une scène à la cour du recorder, façon commode de passer en revue les causes célèbres de l'année, dont celle relative à la fermeture des cinémas et des théâtres le dimanche.

Pour la reprise de l'oeuvre, le 26 avril 1910, Cazeneuve fit appel à deux nouveaux interprètes (Thérèse D'Orgeval, incarnant Françoise à la place de Rose de Luys, et Jean Guiraud en «représentant de la jeunesse»). Si la revue comportait de nouvelles chansons et faisait écho à des

³⁵ Jacques Labrie, «Ohé! Ohé! Françoise!», *le Canada*, 12 janvier 1909, p. 10.

³⁶ *La Patrie*, 19 janvier 1909, p. 3.

³⁷ Voir en particulier l'annonce parue dans *la Presse* du 24 avril 1910, p. 16.

événements survenus au cours des derniers mois, elle demeurait sensiblement inchangée, malgré les réclames contraires du Théâtre National³⁸.

Ohé! Ohé! Françoise! marque un tournant profond dans l'histoire de la revue locale. Elle donna au genre une légitimité qui, jusqu'alors, lui avait fait défaut. Les intellectuels, «les gens de bon goût», l'élite sociale, économique et politique de la ville, qui avaient ignoré les tentatives de Durantel et des Delville, s'étaient massivement et ostensiblement rendus au National et y avaient frayé, dans la bonne humeur, avec son public petit-bourgeois.

Mais *Ohé! Ohé! Françoise!* eut d'autres retombées. Malgré son primitivisme, elle préparait aussi le renouvellement du genre. En donnant à cette revue l'apparence d'un rêve, les auteurs ne faisaient pas qu'obéir à leur imagination, ils tentaient de donner à un genre essentiellement hétéroclite, un début de cohérence et de logique. La grande faiblesse de la revue, jusqu'à cette époque (et jusqu'en 1920 à New York), était précisément le manque de lien entre toutes les scènes disparates et indépendantes qui la constituaient. Donner à ce collage un semblant d'unité fut le principal souci de Dumestre et Tremblay au cours de leurs créations subséquentes.

Pour leur deuxième revue annuelle, intitulée *A E Ou U Hein?*, créée sur la même scène le 24 janvier 1910, les deux auteurs (May s'était dissocié du groupe) s'efforcèrent donc de situer les événements de l'année écoulée dans un cadre plus étroit. Ils choisirent de tout faire graviter autour d'une intrigue amoureuse, qui tenait autant du boulevard que du mélo. Tremblay en profita aussi pour raffiner la psychologie de ses trois héros (Françoise, Ladébauche et Baptiste) qu'il situa à la campagne, dans le petit village de Saint-Éloi.

Le rideau se levait sur les fiançailles de Baptiste avec Françoise, la fermière revendicatrice et féministe. La cérémonie était présidée par le Père Ladébauche et se déroulait à l'intérieur d'une maison traditionnelle canadienne «particulièrement bien reconstituée». Arrive sur ces

³⁸ *La Presse*, 22 janvier 1910, p. 18.

entrefaites le cousin «instruit» de la ville qui fait des études en droit à l'Université Laval (de Montréal).

Ce cousin, Pierre, a un faible pour sa cousine et aimerait bien écarter son fiancé encombrant. Cela lui permettrait de mener sa cour en toute quiétude. Il convainc donc son rival, qui est pompier volontaire, d'aller «examiner de plus près les feux de la ville» et de voir comment on en vient à bout. Baptiste, consciencieux, est vite convaincu de la nécessité de cette visite, mais le Père Ladébauche, qui a compris les intentions du cousin, décide que toute la parenté serait du voyage. Ainsi commencent les pérégrinations d'une famille de campagnards dans la métropole, sous la conduite embarrassée d'un vague cousin citadin. Le prétexte de cette revue ressemble à s'y méprendre à celui d'*Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche.

Pour la première fois, une revue locale se déplaçait spatialement de la campagne vers la ville, et, pour la première fois également, le compère (Baptiste) et la commère (Françoise) étaient non seulement les narrateurs-commentateurs de la revue, ils en étaient aussi les principaux protagonistes. Bien entendu, l'épilogue de la pièce marquait le triomphe de l'authenticité sur l'artifice, de la campagne sur la ville. Après avoir été un instant subjugués par les charmes de Montréal, Françoise et Baptiste retournent à leurs valeurs profondes et à Saint-Éloi. Ils y auront beaucoup d'enfants.

Cette distance morale, à peine effleurée dans *Ohé! Ohé! Françoise!*, n'était pas sans rappeler le propos de certains drames nationalistes de l'époque. La revue se faisait sérieuse. Cela ne déplut pas.

Il semble également que l'humour de cette oeuvre était plus caustique que celui de la précédente. Entre autres scènes particulièrement mordantes, se trouve la séance de la Commission d'enquête sur l'administration de la ville de Montréal, rebaptisée «Commission de l'assiette au beurre». Comme le président de la Commission tardait à venir, le Père Ladébauche offrit de prendre sa place et appela les choses par leur nom... Ceci donna lieu à des saillies irrésistibles.

58 / L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Comme les revues des Delville, *A E Ou U Hein?* reposait sur un texte précis et des indications scéniques nombreuses, ce qui laissait peu de place à l'improvisation. Cette caractéristique des premières revues est attestée par l'extrait suivant (le seul que nous ayons pu obtenir), publié le 22 janvier 1910. La scène représente l'arrivée de la famille au Port de Montréal où elle fait la rencontre de quatre explorateurs polaires: Bernier (le fameux capitaine), deux Anglais et un esquimau.

FRANÇOISE (*voyant entrer les trois explorateurs et l'esquimau*)

Ah! Mon Dieu! Qu'est-ce que c'est qu'ça?

LADÉBAUCHE

Ça! ça doit être des Anglais qui arrivent de Londres pour chasser des ours blancs dans la ville de Montréal.

PEARY (*l'un des Anglais, bondissant sur Belhumeur*)

Est-ce que vous êtes le Pôle Nord?

BELHUMEUR (*se dégageant*)

Non, ce que vous prenez là, c'est l'épaule gauche!

(*L'esquimau relaque Françoise et pousse des soupirs*)

LADÉBAUCHE

Ben, qu'est-ce qu'il a, le poilu?

BERNIER

J'crois bien qu'il cherche à s'orienter les deux pôles³⁹.

Il est difficile de déterminer si *A E Ou U Hein?* surpassa le succès populaire de *Ohé! Ohé! Française!*. Mais elle s'en approcha. Comme cette dernière, elle tint l'affiche trois semaines d'affilée malgré des débuts cahotiques (dus à la mauvaise préparation de la troupe). Elle fut ensuite reprise du 28 février au 12 mars 1910. Au total, elle donna lieu à soixante représentations, autant que sa célèbre devancière.

Mais son succès critique éclipsa celui de *Ohé! Ohé! Française!*. *La Presse* ne tarissait pas d'éloges pour cette oeuvre «si fine»⁴⁰. *La Patrie* la trouvait «plus soignée dans la forme que la revue de l'an dernier»⁴¹. *Le Canada* allait dans le même sens:

[Tremblay et Dumestre] avaient su, en fins observateurs, se rendre compte des points faibles de leur premier ouvrage afin de les éviter dans le second. Aussi, le spectacle qu'ils nous ont offert cette année était exempt des petites fautes passées. Ils nous ont donné une revue qui tient à la fois de la comédie musicale, de l'opérette et de la féerie. Ils ont su nouer une intrigue intéressante, qui forme un lien, nous donner musiques et chants populaires canadiens entremêlés des plus jolis airs de musique française⁴².

Encore une fois, Seymour Parker réalisa les décors mémorables et variés de la pièce, dont une toile de fond «féérique» représentant Montréal de nuit, vue du sommet du Mont-Royal. Quant à Cazeneuve, il avait réalisé une autre mise en scène somptueuse et dynamique avec l'aide de Godeau (à la régie) et d'Eddy Ponton (aux costumes).

³⁹ *La Presse*, 25 janvier 1910, p. 11.

⁴⁰ *La Patrie*, 25 janvier 1910, p. 8.

⁴¹ *Le Canada*, 29 janvier 1910, p. 11.

⁴² *Le Canada*, 21 mars 1911, p. 2.

Comme c'était devenu la coutume, chaque prolongation entraîna des modifications et des substitutions de scènes. Les plus importantes d'entre elles survinrent lors de la reprise du 28 février. Les auteurs firent intervenir un nouveau personnage coloré. Il s'agit de Victorine, l'épouse de Ladébauche. Ils ajoutèrent également un dixième tableau à la revue. Ce tableau avait ceci de particulier qu'il se situait à Québec. Entre le départ de Montréal et le dernier tableau (retour à Saint-Éloi), ils firent débarquer la famille à Québec, car Victorine voulait absolument voir la capitale à partir de la terrasse Dufferin. Pour la première fois, une revue montréalaise comportait une scène québécoise. Le genre s'ouvrait!

A E Ou U Hein? ne remporta pas qu'un succès populaire et critique. Elle influença tous les revuistes locaux et marqua les débuts des revues de deuxième génération. Elle s'imposait comme le modèle de la revue moderne par sa cohésion, son rythme, ses personnages typés et vivants, et, surtout, par son ton. Elle fixait les normes.

Les huit revues, qui lui succédèrent en l'espace de trois ans, lui furent donc largement tributaires. À titre indicatif, nous citons brièvement les plus importantes d'entre elles.

Faut pas s'laisser emplier, de Léon May, fut créée le 23 janvier 1911 sur la scène (réactivée) des Nouveautés. Elle comportait deux actes, trois tableaux, trente numéros de chant, et une discussion enflammée entre Sir Wilfrid Laurier (Darcy) et Henri Bourassa (Edwin). Thérèse D'Orgeval y tenait le rôle de la commère et René Harmant, celui du compère. Huit interprètes participèrent à cette production qui parvint à faire ses frais, malgré la présence de Sarah Bernhardt sur une scène concurrente.

Le 8 mars 1911, les Delville revenaient au genre qui avait fait leur gloire. Comme celle de May, cette nouvelle oeuvre servait de complément à des projections cinématographiques. *Soupe aux pois* tint l'affiche durant deux semaines consécutives au National Biograph. En même temps, Rad, installé au Théâtre Français, créait *Montréal en salade*, une production assez ambitieuse dont la critique dit le plus grand bien:

Il n'y manque ni esprit, ni parties osées, ni comiques allusions aux événements [sic] d'hier, ni chansons rosses et gaies, ni danses bien réglées.

Cette revue opposait un Anglais, «smart and swell», à un Parisien pédant, le Parigot. Tous deux convoitaient le cœur d'une salade, sensuellement incarnée par Marcelle Rousillon.

Mademoiselle Rousillon déploie toute son élégance et sa fine crânerie. [Elle] jette dans la salle tout le trou...ble de son charme.

Cette salade, insaisissable et séduisante, c'était bien entendu la belle bourgeoise montréalaise. Elle avait cependant fort à faire car une rivale sérieuse menaçait sa suprématie. Il s'agit de l'«Effeuilleuse», jouée par Laure Lussier.

[Celle-ci] ajoute à la réputation de la rue Saint-Laurent tout ce qui pouvait lui manquer encore pour devenir populaire!⁴³

On n'a pas plus d'informations sur cette production qui fut certainement la plus osée des revues jouées à cette époque, puisqu'elle mettait en vedette, pour la première fois, des personnages jugés immoraux.

Pendant que *Soupe aux pois* tenait l'affiche du National Biograph et que *Montréal en salade* glanait quelques succès au Français, la troupe du Théâtre National offrait la troisième revue annuelle des grands maîtres locaux du genre, Dumestre et Tremblay.

Psitt!.. Gare au trou...ble comprenait trois actes et neuf tableaux. Encore une fois, les faits saillants de l'année écoulée et les grandes figures publiques firent les frais de ce spectacle d'envergure, qui durait plus de trois heures. Sarah Bernhardt, Sir Wilfrid Laurier, Henri Bourassa, le maire et les éternels échevins, y jouaient une part fort

⁴³ *Ibid.*

active. Mais le ton était plus sérieux et le dialogue plus soutenu et plus travaillé. Les auteurs voulaient faire oeuvre littéraire.

[Ils] ont voulu faire quelque chose de plus sérieux, de moins négligé. [...]. *Psitt!.. Gare au trou...ble* représente une oeuvre complète, une trame conduit ici l'intrigue. Ce n'est plus le fait divers banal observé cette année, c'est une note attendrissante qui vient traverser le rire et lui donner un peu de répit⁴⁴.

La pièce n'avait plus la simplicité de ses devancières, ce qui força les auteurs à préparer un prologue explicatif (en alexandrins) en guise d'introduction. Le rideau se levait ensuite sur un club champêtre dont le président, accompagné de figures connues, recevait le célèbre aviateur Panama.

Panama (Gustave Scheler) était accompagné d'une connaissance de voyage, qui venait de faire la une de tous les journaux, la Comète de Halley (Simone Rivière)⁴⁵. Ce compère et cette commère, tout à fait inhabituels, étaient accueillis au Carré Philipp où le Père Ladébauche devait les initier à la vie montréalaise. Le groupe allait ensuite à la campagne pour y faire la connaissance de ses célèbres habitants (Baptiste, Françoise et Victorine). Le sixième tableau se déroulait, naturellement, au Conseil municipal, tandis que les suivants relevaient de la pure féerie. Le passé et le présent évoquaient l'avenir...

Ce passage du quotidien à l'onirique n'était pas sans rappeler le mouvement de *A E Ou U Hein?* Mais Dumestre et Tremblay voulurent renforcer leurs propos. C'est ainsi que Louis XV, Henri Bourassa, la Comète de Halley, Panama, la marquise de Pompadour, le maire Préfontaine et plus de soixante figurants clamaient à l'unisson leur foi en l'avenir de la race et du pays. Pour donner plus de poids à cette belle unanimité, ils l'accompagnèrent d'un chœur de trente voix, d'un orchestre de seize musiciens et d'un «ballet saisissant». Cette apothéose était féérique, mais le public s'attendait à moins solennel, plus décontracté.

⁴⁴ *Le Canada*, 18 mars 1911, p. 8.

⁴⁵ La comète venait de passer dans le ciel de Montréal.

Psitt!.. Gare au trou...ble tint deux semaines. C'était déjà un bon succès, mais il supportait difficilement la comparaison avec celui des oeuvres précédentes. Ceci explique, en partie, la déception des deux auteurs et leur rupture subséquente. Leur séparation fit qu'aucune revue n'apparut sur la scène du National pendant les deux années suivantes.

Ce demi-échec servit la cause des petits théâtres, qui florissaient à nouveau à Montréal. L'Empire, le Parisiana, le Nationoscope, puis les Nouveautés, le Bijou, le Casino et de nombreux autres, plus éphémères et plus secondaires encore, se lancèrent à leur tour dans ce genre populaire, mais en s'en tenant au modèle classique (*A E Ou U Hein?*) et en évitant les audaces qui avaient perdu les deux célèbres initiateurs.

Ainsi, on put voir une succession de petites revues anodines et très ressemblantes: *Viens y voir* de Fréjust (le 22 janvier 1912, au Nationoscope), *Ça s'corse* de Joseph-Arthur Tremblay et Edmond Daoust (le 29 janvier à l'Empire), *Paye Baptiste!* du duo français Rad et Val (le 3 décembre 1912 au Nationoscope), *Montréal en saison* de Charles Ducamp (le 9 décembre 1912 aux Nouveautés, puis le 16, au Nationoscope).

Heureusement, le Théâtre National mit fin à cette série assez médiocre en commandant une nouvelle oeuvre d'envergure à Armand Robi, son jeune premier rôle, et à un commerçant suisse, également chroniqueur de théâtre au *Canada*, Pierre Christe⁴⁶. *As-tu vu la revue?*⁴⁷, créée le 31 mars 1913, remporta un immense succès, sans, toutefois, égaler celui des premières oeuvres de Dumestre et Tremblay. Robi et Christe préparèrent ensuite *Pas de scandale, hein!*, mais le National n'en voulut pas. La pièce trouva donc asile sur la scène, à nouveau ouverte, des Nouveautés (du 16 au 28 février 1914). Ils poursuivirent leurs activités avec *En avant, marche!*, en décembre 1914.

⁴⁶ Pierre Christe allait connaître une brève mais brillante carrière de revuiste. Né en Suisse en 1882, il immigra à Montréal en 1910 et se lança dans le commerce des vins. Il mourut en 1922.

⁴⁷ Armand Robi et Pierre Christe, *As-tu vu la revue?*, Montréal, Pigeon, 1913, 26 p.

Rad et Val donnèrent une suite à *Paye Baptiste!*. Il s'agit de *Baptiste en voyage* (du 8 au 20 novembre 1913 aux Nouveautés). Robi s'associa encore avec le chef d'orchestre des Nouveautés, Henri Miro, pour produire *Miss Mag* (le 2 mars 1914). Quant à Fréjust, il signa *Montréal-Printemps* (le 25 mars 1914 au Canadien). Léopold Houlé et Louis de Roode firent une brève incursion dans le genre avec *C'est pas vrai* (au national le 6 avril 1914). Finalement, le chanteur français Lucien Boyer, favori des foules du Parc Sohmer, créa un petit spectacle intitulé *Une revue en bateau*, qui tenait autant de la revue que du tour de chant (au Canadien, le 27 avril 1914).

Cette énumération rapide donne une idée du dynamisme du genre. Inégales quant à leur retentissement et à leur valeur, ces revues souffraient des mêmes lacunes. Elles se ressemblaient, utilisaient les mêmes ressorts usés, exploitaient les mêmes situations. Quoique lucratif et populaire, le genre montrait des signes d'essoufflement. Il se sclérosait. Après les essais de Durantel et des Delville, après les élans de Dumestre et Tremblay, la revue avait besoin d'un second souffle. C'est le Québécois Julien Daoust qui le lui donna.

Ce comédien-dramaturge, fortement identifié aux mélodrames religieux à grand déploiement, se métamorphosa rapidement en revuiste à succès. Les motifs qui incitèrent l'auteur du *Triomphe de la Croix* à se lancer dans ce genre plus léger n'étaient guère différents de ceux qui avaient amené Cazeneuve à créer *Ohé! Ohé! Française!*. L'épuisement du répertoire et la quête d'un plus large public constituaient des raisons suffisantes de tenter une telle aventure. Daoust, qui n'en était pas à ses premières audaces, n'eut guère de difficultés à se réorienter. Il commit discrètement son premier essai le 26 février 1912, sur la petite scène du Parisiana. *Mademoiselle Canada* fut assez bien reçue, mais elle ne satisfait pas son auteur. Daoust la reprit donc. Il étoffa son intrigue, lui ajoutant des éléments proprement mélodramatiques, précisa ses personnages, les approfondit et les multiplia. Il embellit sa mise en scène et grossit sa troupe, de telle sorte que, le 19 février 1913, il annonçait une revue « majeure » au public du Nationoscope.

LES VÉRITABLES DÉBUTS DE LA REVUE QUÉBÉCOISE / 65

*La Belle Montréalaise*⁴⁸ tint d'abord l'affiche durant deux semaines consécutives avec Bella Ouellette dans le rôle titre. Le 12 janvier suivant, la pièce était reprise avec quelques modifications, et plus de succès encore, dans le même théâtre, rebaptisé Théâtre Canadien.

Fort de cette réussite, Daoust signa une deuxième oeuvre nouvelle, le 8 décembre 1913. *L'Aéroplane* remporta également un immense succès, mais son intérêt historique est moindre que celui de sa devancière, car celle-ci marque un tournant important dans l'évolution de la revue locale.

La Belle Montréalaise renouait avec les grandes productions de Dumestre et Tremblay. Elle se distinguait donc des autres revues de l'époque par sa mise en scène élaborée et résolument moderne, mais aussi par son ton et par son thème. Elle mettait en scène plus de cinquante personnages (personnalités célèbres ou types connus) et faisait de Baptiste sa figure centrale.

Comme dans *A E Ou U Hein?*, Baptiste arrive en ville en provenance de la Blette, près de Mascouche. À «Morial», il retrouve ses amis Ladébauche, rebaptisé Tit-Coq Sansette, et Victorine, la compagne de ce dernier, que Daoust affuble de ce surnom devenu célèbre, la Poune. Quant à Françoise, elle redevient la commère de ses débuts, c'est-à-dire la Belle Montréalaise. Le compère est incarné par un voyageur américain.

L'oeuvre de Daoust revêt donc un caractère d'exception puisqu'elle fixe certains personnages du genre. Comme le signale Jean Cléo Godin dans l'étude qu'il a consacrée à cette revue, toutes ces figures paraissent bien être

les premiers représentants d'une lignée de vedettes du burlesque qui illustreront, plus tard, particulièrement entre 1930 et 1950, les scènes des théâtres des variétés au Québec⁴⁹.

⁴⁸ Julien Daoust, *la Belle Montréalaise*, manuscrit dactylographié, 49 p., Fonds Daoust, doc. 103/1/13.

⁴⁹ Jean Cléo Godin, «Une belle Montréalaise en 1913», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 5, hiver-printemps 1985, p. 57.

La seule exception demeure le cas du personnage de Tit-Coq qui, comme le rappelle Godin, s'apparente plus à celui de Ti-Zoune (d'Ernest Guimond), le descendant de Baptiste et du père Ladébauche, qu'à celui du héros dramatique de Gélinas.

Si Daoust emprunta les héros de ses célèbres devanciers, perpétuant ainsi les types burlesques, il rompit radicalement avec la revue traditionnelle d'actualité. Sa démarche ressemblait donc à celle qui avait abouti à la création de *Psitt!.. Gare au trou...ble*. Mais Daoust sut éviter les erreurs de ses prédécesseurs.

Son oeuvre, en effet, négligeait le discours allusif de celle-ci et reposait, pour l'essentiel, sur la richesse colorée de ses personnages. Certes les hommes politiques (Laurier, Bourassa, Borden, Gouin) sont encore présents dans l'intrigue, mais ils y jouent un rôle tout à fait accessoire. En ce sens, on peut affirmer que *la Belle Montréalaise* pave la voie au burlesque des années 1930 à 1950, en donnant ainsi la primauté à ses propres personnages. N'oublions pas que la pratique courante de 1913 demeure la distribution par emploi, ce qui permettait à des artistes de se spécialiser dans des rôles ou dans des personnages récurrents. Ils avaient donc la possibilité de s'identifier à lui au point que le public confonde le héros dramatique et son interprète. Ceci explique que des personnages issus de la revue aient pu mener des carrières autonomes, tels Ti-Zoune, Baptiste, Ladébauche ou la Poune.

Ce contexte particulier explique également l'importance croissante, voire l'indépendance prise par les interprètes dans la genèse des revues. Ils en devinrent les créateurs à part entière, au point que, progressivement, leur contribution à la création dépassa celle des auteurs.

En 1930, ceux-ci se contentent de préparer un bref canevas, qui ressemble, à s'y méprendre, à ceux utilisés par les interprètes de la Commedia dell'Arte. L'analogie peut être poussée plus loin puisque les créateurs de la revue, qui sont aussi interprètes du spectacle, perdent progressivement leur statut particulier et leurs prérogatives. La revue devenait, pour l'essentiel, une oeuvre collective d'improvisation.

LES VÉRITABLES DÉBUTS DE LA REVUE QUÉBÉCOISE / 67

Cette tendance est très perceptible dans *la Belle Montréalaise*. Parce que Daoust connaît bien ses interprètes et parce que, au fil des ans, les personnages de la revue se sont affirmés et affinés, l'oeuvre laisse une large place à l'initiative individuelle des comédiens. Contrairement aux oeuvres de Dumestre et Tremblay, *la Belle Montréalaise*, dont nous avons le tapuscrit, ne contient presque pas de didascalies⁵⁰.

Si cette oeuvre innove sous bien des rapports, si elle rompt avec la pièce traditionnelle d'actualité, elle conserve certaines caractéristiques fondamentales du genre. Ainsi le premier tableau, qui nous présente Montréal de nuit, vu de la gare Windsor, permet le défilé habituel des citadins typiques: le voyou, le policier, le cocher, le conducteur de tramway, le «[shoe] shiner», la brute, etc. De même, l'oeuvre confronte le bourgeois citadin et artificiel à l'«habitant» authentique et «plein de bon sens»⁵¹. Cette opposition est accentuée par le même déplacement de l'action de la ville vers la campagne (au cinquième tableau qui se déroule à La Blette) que dans *A E Ou U Hein?*.

La revue comporte également les nécessaires éléments de féerie. Au troisième tableau, l'électricité entre en scène en chantant son pouvoir dans une apothéose de lumière et d'éclairs. Pendant ce temps, la Poutine vante les charmes du progrès sur une bicyclette, une automobile traverse la scène et un «aéroplane grandeur nature», sillonne le ciel. Daoust utilise également un autre procédé propre à la revue, le théâtre dans le théâtre. Le second tableau est entièrement consacré à une parodie d'un genre fort populaire sur la scène du Français, le «western» ou «border drama». Cette parodie qui remporta un très vif succès, mérite qu'on s'y attarde. L'héroïne est attachée aux rails du chemin de fer lorsque le train arrive à pleine vapeur. Mais Daoust ne se contente pas de ridiculiser un genre. Sa parodie avait une autre portée.

⁵⁰ Ceci est particulièrement frappant au quatrième tableau (pp. 33-38) quand des femmes doivent parler et couvrir la voix de Baptiste sans aucun texte de l'auteur.

⁵¹ Au quatrième tableau (p. 33), M. De Lahaute, neveu montréalais de Baptiste, reçoit son oncle parmi des invités de marque: Laurier, Borden, etc.

La Poune jouait le rôle de l'héroïne malheureuse et Tit-Coq, celui du souffleur incompris. Quant au héros, c'était Baptiste. Mais Baptiste, venu à Montréal pour assister à une célèbre revue du Théâtre «Canayen», était un spectateur bien crédule. Confondu par des effets sonores et visuels particulièrement réussis, il prit le train pour un vrai train et les rails pour de vrais rails. Devant l'imminence du danger, il se précipita au secours de son amie la Poune, tandis que le bruiteur-souffleur de fortune sautait les pages et confondait les bruits.

Le numéro, assez long, constituait une charge féroce contre les mélos new-yorkais⁵², mais il attaquait également, et sans ménagement, le public francophone qui y assistait. La charge ne s'arrêtait pas là. Daoust profitait de l'occasion pour condamner, sans appel et sans pitié, tous les petits théâtres français et anglais qui présentaient des spectacles bâclés, insipides et vulgaires, et qui étaient «des nuisances à cet art noble» qu'est le théâtre.

Il y avait, latente dans cette parodie, la revendication d'un théâtre de meilleure qualité. Ce propos avait déjà été tenu par les critiques, il ne l'avait jamais été par un créateur. L'humour vitriolique de Daoust fit sûrement mal. Qu'on en juge! La Poune, qui ne sait pas son texte, tente de comprendre Tit-Coq, le souffleur, qui ne sait pas très bien lire. On comprend que ce spectacle ait séduit une large public et ait fait plaisir à la critique qui se découvrait un allié inattendu. Par son contenu, par sa mise en scène dynamique et ses réparties irrésistibles, par ses personnages chaleureux et attachants, l'oeuvre remporta d'autant plus de succès que Daoust eut l'habileté de l'émailler de propos nationalistes et patriotiques, qui redevenaient très en vogue.

Au faux critique «docteur-ès-sciences-ès-lettres» qui conseillait au compère d'aller voir les «gRRRands aRRtistes» (sic) aux théâtres anglais, Baptiste demandait :

⁵² Ici, la charge vise les mélodrames du style de *Midnight Express*, créé au Théâtre Royal le 8 mai 1885, ou de *Honeymoon Express* qui remporta un énorme succès, avec Al Jolson en vedette, au Princess, la semaine du 1^{er} décembre 1913.

C'est-y le monde que vous soignez ou ben les animaux?⁵³

À l'Américain, qui déclarait à la commère :

Je ne retournerai chez moi qu'après vous avoir explorée
entièrement,

la Belle Montréalaise répondait:

Il y a des choses, chez moi, qu'il ne faut pas toucher.

L'AMÉRICAIN

Quelles sont ces choses?

LA COMMÈRE

Notre langue,
Notre foi [...] ⁵⁴.

On ne s'attendait pas à cela.

Et les artistes français, que Daoust trouvait bien envahissants, n'échappèrent pas non plus à l'ironie cinglante de Tit-Coq. Daoust ne se faisait pas d'amis!

Ainsi, pendant que Fréjust, Christe, Robi, Rad et Val, perpétuaient l'humour parisien dans des revues d'actualités qui se ressemblaient beau-

⁵³ Julien Daoust, *la Belle Montréalaise*, op. cit., p. 22.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 14.

70 / L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

coup, Daoust donnait à la revue un nouvel élan. Après Durantel et les Delville, après Tremblay et Dumestre, il marquait d'une troisième pierre l'histoire de la revue locale. En 1913, le burlesque québécois était né.