

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

PAR MARIE-NOËLLE LAVERTU

*LES ÉCRITS SUR LE THÉÂTRE D'HENRI LETONDAL : ENTRE
THÉÂTRE D'ART ET THÉÂTRE COMMERCIAL, LA QUÊTE D'UNE
MODERNITÉ LIBÉRALE*

FÉVRIER 2017

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire n'aurait pas été possible sans l'aide précieuse de mon directeur de maîtrise, M. Hervé Guay, à qui j'adresse mes premiers remerciements. Merci de la disponibilité et du soutien constant dont vous avez fait preuve. Vos conseils et commentaires m'ont permis de rester motivée jusqu'à la fin de ce long processus.

Je remercie également la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) et le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) pour les bourses de maîtrise qu'ils m'ont octroyées, et qui ont grandement facilité l'achèvement de ce projet.

Finalement, merci à mon époux Samuel et à ma famille, qui m'ont soutenue et encouragée à travers toutes les étapes de ma maîtrise.

RÉSUMÉ

Dans les années 1920 et 1930, le théâtre montréalais d'expression française se trouve dans une situation précaire. Tandis que les États-Unis et l'Europe vivent des bouleversements qui font entrer l'art dramatique dans la modernité, le théâtre professionnel canadien-français, de son côté, stagne et parvient difficilement à faire ses frais. C'est dans ce contexte qu'Henri Letondal (1901-1955) travaille comme critique de théâtre. Ainsi, nous étudions dans ce mémoire de quelle façon le discours critique de Letondal, éclairé par le contexte dans lequel il s'est énoncé, oscille entre théâtre d'art et théâtre commercial, tout cela dans le cadre plus large d'une modernité libérale, dans laquelle la pensée du critique s'inscrit. Nous définirons d'abord cette modernité libérale, pour ensuite mettre en lumière la façon dont elle teinte les écrits de Letondal. De plus, pour situer la pensée de Letondal entre théâtre d'art et théâtre commercial, nous analysons dans ce travail quelles pratiques théâtrales, sur les plans esthétique, éthique et organisationnel, Letondal encourage et décourage. Nous nous intéressons ici aux questions du répertoire et de l'esthétique scénique, du théâtre amateur et professionnel et du champ théâtral montréalais. Ces éléments nous permettent de comprendre ce dont est constitué, selon Letondal, un véritable théâtre d'art, mais aussi les éléments qu'il souhaite trouver dans un théâtre plus commercial, ainsi que ceux qu'il aimerait voir disparaître – tout cela dans le but de sortir le théâtre canadien-français de la crise qu'il traverse pour le faire entrer dans une certaine forme de modernité.

Mots-clés : Henri Letondal, critique théâtrale, modernité libérale, presse, théâtre canadien-français, théâtre d'art, théâtre commercial, esthétique, éthique, institution

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
RÉSUMÉ.....	iii
TABLES DES MATIÈRES.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
THÉÂTRE, PRESSE ET MODERNITÉ LIBÉRALE.....	10
Une modernité libérale.....	10
I. Modernité culturelle durant l'entre-deux-guerres.....	10
II. Modernité et libéralisme.....	17
Un continuum entre théâtre d'art et théâtre commercial.....	22
I. Autour de la notion de théâtre d'art : histoire et définition.....	22
II. À l'opposé du théâtre d'art, le théâtre commercial.....	26
Méthode d'analyse.....	28
I. Modèle d'analyse : aspects esthétique, éthique et organisationnel.....	28
II. L'approche du document de presse.....	30
III. Un second continuum.....	30
IV. Des critères pour une analyse de la presse écrite.....	35
CHAPITRE II	
TRANSFORMATIONS ESTHÉTIQUES.....	39
Jeu de l'acteur.....	40
I. Une guerre aux cabotins.....	40
II. Des obstacles au jeu de l'acteur.....	43
Mise en scène.....	47
I. Le goût de l'illusion et des prouesses techniques.....	47
II. Avant-garde et metteur en scène : une modernité déstabilisante.....	50

Répertoire.....	54
I. De la catholicité à l'indépendance.....	55
II. Le mauvais répertoire.....	59
III. Le répertoire rêvé.....	61
IV. Une modération empreinte de contradictions.....	66
V. La revue théâtrale : un conflit entre le critique et le praticien.....	68
 CHAPITRE III	
UNE ÉTHIQUE THÉÂTRALE À GÉOMÉTRIE VARIABLE.....	72
 L'art pour l'art.....	73
I. Le théâtre, objet de culte.....	73
II. L'art au service de l'art.....	76
 L'art pour l'épanouissement.....	79
I. Le vain désir de se donner en spectacle.....	79
II. L'épanouissement national avant l'épanouissement personnel.....	82
 L'art pour le profit.....	88
I. L'esprit de commerce, un danger pour l'art dramatique.....	88
II. Un désir honteux de faire de l'argent.....	90
III. Une cible toute désignée.....	92
 CHAPITRE IV	
UNE ORGANISATION À REVOIR.....	98
 Le potentiel du Petit Théâtre.....	99
I. La mission des amateurs.....	99
II. Des amateurs exemplaires.....	103
 Les professionnels en difficulté.....	110
I. Manque de salles.....	110
II. Théâtre national et désir d'indépendance.....	112
 Un rapport conflictuel avec le public.....	116
I. À la défense des spectateurs.....	116
II. Des reproches mérités.....	119

Le rôle central de la critique de théâtre.....	124
I. La franchise : droit et devoir du critique.....	124
II. Pour et contre l'indulgence.....	126
III. Des appels à l'action répétés.....	129
 CONCLUSION.....	 133
 BIBLIOGRAPHIE.....	 141

INTRODUCTION

Henri Letondal, homme-orchestre

Dans les années 1920 et 1930, le théâtre montréalais d'expression française se trouve dans une situation précaire. Tandis que les États-Unis et l'Europe vivent des bouleversements qui font entrer l'art dramatique dans la modernité par le biais, entre autres, des *Little Theatres* et des réformes de Copeau, le théâtre professionnel canadien-français, de son côté, stagne et parvient difficilement à faire ses frais. C'est dans ce contexte qu'Henri Letondal (1901-1955) travaille comme critique de théâtre. L'expression « homme-orchestre » n'est pas trop forte pour désigner Letondal. En effet, il a œuvré simultanément dans les domaines de la radio, de la musique et des arts de la scène. Pourtant, malgré sa contribution importante au milieu culturel montréalais de l'entre-deux-guerres, Letondal reste relativement méconnu¹. Ce dernier débute sa carrière (ou devrions-nous dire *ses* carrières) très jeune. Issu d'une famille de musiciens, il reçoit prend des cours de violoncelle et est initié au théâtre dès le collège. Après son passage au Collège Sainte-Marie, Letondal entame des études de droit à Edmonton, qu'il abandonne toutefois pour devenir musicien dans un

¹ Nous ne possédons pas de monographie sur les critiques de ces années, pas même sur Jean Béraud (1900-1965), critique à *La Presse*, qui était pourtant le plus important de l'époque ; il n'est pas étonnant dès lors que Letondal n'ait pas été l'objet de recherches approfondies et ce, malgré les travaux de chercheurs tels Marie-Thérèse Lefebvre (2011), Hélène Beauchamp (2003), Gilbert David (2003 ; 2011), Germain Lacasse (2012) et Jean-Marc Larrue (1998). Si ces études nous fournissent quelques éléments au sujet des écrits de Letondal, c'est plus largement sur le milieu culturel de l'entre-deux-guerres qu'elles nous informent le mieux. Dans son article « Analyse de la programmation radiophonique sur les ondes québécoises entre 1922 et 1939 : musique, théâtre, causeries », Marie-Thérèse Lefebvre présente la carrière de Letondal en s'attardant surtout au versant radiophonique, sans toutefois entrer dans les détails de la production journalistique du critique. Pierre Pagé, dans *Le comique et l'humour à la radio québécoise*, résume également les grandes lignes de la carrière de Letondal. Jean-Marc Larrue, de son côté, brosse un portrait riche du milieu théâtral de 1930 à 1950. Et si Germain Lacasse, dans *Le diable en ville*, cite des articles signés par Henri Letondal à quelques reprises, c'est surtout à titre d'auteur de revues que ce dernier est présenté, puisque Lacasse consacre un chapitre aux revues théâtrales.

ensemble de cordes, semble-t-il. Au début des années 1920, après son retour à Montréal, Letondal délaisse la musique pour se consacrer définitivement au théâtre. En 1922, alors qu'il est critique de théâtre à *La Patrie*, il fonde Le Petit Théâtre, où il montera, avec ses collègues, *Le paquebot Tenacity*, pièce créée peu avant par Jacques Copeau. Il participe ensuite à la fondation, en 1923, du Théâtre Intime, qui s'inscrit dans la lignée du Petit Théâtre. De 1925 à 1929, il profite d'un séjour à Paris en tant que représentant pour la Commission des Liqueurs du Québec pour prendre contact avec des personnalités littéraires françaises ; il collaborera d'ailleurs avec divers journaux et revues de Paris, en plus de continuer à travailler pour *La Patrie* en tant que correspondant. Sa carrière radiophonique à CKAC débute dès 1929. Il anime *L'Heure provinciale* et travaille à titre de responsable pour les émissions *Radio-Théâtre* et, plus tard, *Le théâtre de chez nous*. De plus, il est membre du Conseil d'administration du Montreal Orchestra de 1930 à 1934, directeur des communications à France-Film en 1931, directeur du Stella de 1933 à 1935, ainsi que comédien et metteur en scène de 1930 à 1945 sur la majorité des scènes montréalaises, dont le Stella et le Montreal Repertory Theatre. Véritable homme-orchestre donc, qui laisse aussi sa marque comme auteur d'une multitude de pièces et revues, qui le situent dans « la tradition du boulevard, de la comédie d'intrigue et du théâtre sentimental.² » Letondal finit sa vie à Hollywood, où il s'est installé à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Il joue des rôles secondaires dans une trentaine de films.

² Pierre Pagé, *Le comique et l'humour à la radio québécoise*, Montréal, Fides, 1979, p. 15.

La production journalistique de Letondal, qui sera étudiée dans ce mémoire, s'étend de 1921 à 1936³, et est constituée de chroniques et d'articles ponctuels, parus dans *La Revue Moderne*, *La Patrie*, *La Lyre* et *Le Canada*. Le passage de Letondal à *La Revue Moderne* est bref : il y écrit en 1921. Il travaille ensuite au journal *La Patrie* de 1922 à 1930, et à la revue mensuelle *La Lyre*, cette fois sous le pseudonyme de « Fabio », de 1924 à 1927 (bien qu'un très petit nombre d'articles signés de son vrai nom soient parus en 1929 et en 1930). Il termine sa carrière journalistique au *Canada*, où il écrit de 1930 à 1936⁴. La critique dramatique canadienne-française, durant les trente premières années du XXe siècle, est essentiellement constituée, selon Gilbert David, d'éloges anonymes, bien que « [q]uelques critiques surnagent au-dessus de cette masse⁵ ». C'est le cas, en plus de Letondal, de Gustave Comte (qui a écrit de 1908 jusqu'au milieu des années 1920), de Victor Barbeau (1921-1922 et 1926-1927) et de Jean Béraud (1930 à 1965). De plus, Marie-Thérèse Lefebvre et ses collaborateurs retracent, dans l'ouvrage *Chroniques des arts de la scène à Montréal durant l'entre-deux-guerres*⁶, les principaux chroniqueurs culturels ayant écrit sur la danse, le théâtre et la musique pendant cette période. Parmi ceux ayant écrit sur le théâtre figurent notamment Thomas Archer (critique musical et théâtral à la *Gazette* pendant près de 40 ans), Dominique Laberge (critique culturel à *La Patrie* dans les

³ Après son passage au *Canada*, qui se termine en 1936, Letondal « partage ses activités entre le théâtre, les revues et la radio » (Pierre Pagé, *Le comique et l'humour à la radio québécoise*, ouvr. cité, p. 13).

⁴ Si l'essentiel de sa carrière journalistique se termine avec *Le Canada*, Letondal conserve tout de même, après la guerre, une chronique sur Hollywood dans *Radiomonde*. Il signera également une poignée d'articles portant exclusivement sur le cinéma dans *Le Canada* entre 1947 et 1949.

⁵ Gilbert David, « La critique dramatique au Québec. Reconnaissance d'un terrain (presque) vierge », dans Hélène Beauchamp [dir.] et Gilbert David [dir.], *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 130.

⁶ Marie-Thérèse Lefebvre [dir.], *Chroniques des arts de la scène à Montréal durant l'entre-deux-guerres. Danse, théâtre, musique*, Québec, Septentrion, 2016. L'« Annexe 1 » de l'ouvrage contient les notices biographiques des principaux chroniqueurs ayant écrit sur les arts de la scène durant l'entre-deux-guerres.

années 1930), Samuel Morgan-Powell (critique dramatique au *Montreal Star* de 1907 à 1942), Lucien Parizeau (ayant notamment écrit à *La Patrie* au début des années 1930) et Herbert Whittaker (critique dramatique à la *Gazette* de 1937 à 1949). Malgré tout, la critique dramatique, à l'époque de Letondal, est fragile et « saturée par des marques de connivence avec le milieu théâtral⁷ » qui nuisent à son indépendance.

Le théâtre en crise

Les années 1920 et 1930 constituent un point tournant pour la scène montréalaise. En effet, le théâtre de cette époque se trouve dans une situation de crise : la pratique théâtrale est menacée par de nombreux facteurs, dont la crise économique de 1929. Cette dernière « déstabilise le réseau montréalais de théâtre commercial – en interrompant, par exemple, la circulation de spectacles étrangers⁸ ». La crise du théâtre montréalais est accentuée par la Grande Dépression. À ce sujet, Jean-Marc Larrue note que ce phénomène n'est pas exclusif au Québec ; la Crise sévit ailleurs également. Cependant, « au Québec, la crise est dévastatrice parce que l'institution théâtrale est autonome⁹. » Ainsi le théâtre, opérant sans le soutien de l'État, est gravement affecté par le Krach boursier. Cependant ce dernier ne suffit pas à lui seul à expliquer la situation difficile de la vie théâtrale montréalaise. En effet, comme le note Karine Cellard, la crise « ne vas pas jusqu'à compromettre le dynamisme de quelques troupes professionnelles ou semi-professionnelles formées de

⁷ Gilbert David, « La critique dramatique au Québec », art. cité, p. 131.

⁸ Karine Cellard, « Un divertissement moral de l'entre-deux-guerres à Montréal. Analyse du fonds d'archives de la troupe Bertrand de Rosemont », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, 2001, p. 157.

⁹ Jean-Marc Larrue, « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières », *L'Annuaire théâtral*, n° 23, 1998, p. 25.

comédiens locaux¹⁰. » Bien que les tournées européennes et américaines, qui sont monnaie courante à l'époque, soient interrompues par la crise économique, cette interruption laisse, en quelque sorte, toute la place aux troupes locales. Cependant, ces troupes locales ne sont pas toujours en mesure de fournir des spectacles de qualité, notamment à cause du renouvellement hebdomadaire de l'affiche. Cette habitude, instaurée dès les années 1880 par la concurrence des troupes américaines qui, chaque semaine, arrivaient avec des spectacles différents, est conservée, sans raison ou avantage apparent, sauf la concurrence du cinéma. Ainsi, une habitude prise, peut-être à tort, dans les années 1880, perdure jusque dans les années 1920 et 1930, et « [astreint les troupes] à changer de spectacle tous les lundis, et [à répéter] la pièce à venir tandis qu'elles [jouent] la pièce en cours – à raison de 8 ou 10 représentations par semaine¹¹. » Pas surprenant, dès lors, que la plupart des entreprises théâtrales naissant dans ces conditions ne remportent pas d'immenses succès publics. Ce public, d'ailleurs, se trouve déchiré entre le cinéma et le théâtre. Le cinéma fait une rude compétition au théâtre, qui gruge davantage le portefeuille des spectateurs. C'est que « l'accessibilité au théâtre [professionnel] se limite aux classes moyennes et aisées ; le prix des places, sans être excessif, équivaut tout de même à quatre fois celui d'une entrée au cinéma, soit environ l'équivalent moyen de quatre heures travaillées¹² ». Ce n'est donc pas tout le monde qui peut se permettre le luxe d'aller au théâtre, alors que le cinéma, lui, fait voir les grandes vedettes de l'étranger et est plus abordable. De plus, alors que le théâtre ne change pas réellement

¹⁰ Karine Cellard, « Un divertissement moral de l'entre-deux-guerres », art. cité, p. 157.

¹¹ Jean-Marc Larrue, « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 », art. cité, p. 22.

¹² Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, 2000, p. 263.

ses pratiques pour faire face à la compétition, le cinéma, lui, prend de plus en plus d'expansion, notamment avec l'avènement du parlant dans les années 1930. Une autre contrainte qui influence grandement la vie théâtrale montréalaise durant l'entre-deux-guerres réside dans l'autorité qu'a toujours l'Église sur les arts. En effet, « la lutte du clergé contre la modernité est [...] menée sur tous les fronts, et l'élite bourgeoise qu'il a éduquée le soutient en endossant largement ce conservatisme¹³. » La pratique de la censure sévit toujours au théâtre, malgré « un esprit d'ouverture qui ira grandissant, notamment à la faveur du revirement de la position de l'épiscopat catholique qui [entreprend] de défendre le “bon théâtre” par de multiples initiatives¹⁴ ». L'Église demeure méfiante à l'égard des troupes mixtes, considérant qu'elles représentent un danger d'ordre moral, ce qui pousse certaines troupes « à s'autocensurer pour éviter un conflit ouvert avec les autorités religieuses¹⁵. » Cependant, les instances religieuses, sans abandonner la censure ou la condamnation d'un certain type de théâtre, encouragent également, durant l'entre-deux-guerres, l'art dramatique comme outil pédagogique, en lui imposant tout de même des règles morales strictes¹⁶.

¹³ Germain Lacasse, Johanne Massé et Bethsabée Poirier, *Le diable en ville. Alexandre Silvio et l'émergence de la modernité populaire au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012, p. 37.

¹⁴ Gilbert David [dir.], *Écrits sur le théâtre canadien-français. Études suivies d'une anthologie (1900-1950)*, Montréal, Paragraphes, 2011, p. 19.

¹⁵ Gilbert David, *Écrits sur le théâtre canadien-français*, ouvr. cité, p. 19.

¹⁶ Des prêtres comme Émile Legault (qui a travaillé avec la troupe étudiante du collège Saint-Laurent et qui fondera, en 1938, la troupe d'amateurs des Compagnons de Saint-Laurent) sont d'ailleurs reconnus pour avoir contribué à moderniser le théâtre québécois.

Théâtre d'art et théâtre commercial au sein d'une modernité libérale

Ainsi, au moment où Letondal écrit dans les périodiques, la vie théâtrale est faite d'une suite de commencements, d'échecs et de recommencements. Dans un contexte aussi difficile, la critique dramatique revêt une importance particulière, puisque la survie même du théâtre montréalais est menacée. D'ailleurs, non seulement Letondal est-il un critique important de l'époque, mais il s'illustre également, rappelons-le, en tant qu'auteur dramatique et même en tant qu'acteur. Ce double regard le pousse à écrire sur de nombreux aspects de la pratique théâtrale. En effet, s'il rédige des critiques de représentations et donne son avis sur les aspects esthétiques du théâtre, il se préoccupe également de son organisation et de son économie : les subventions et les profits, les professionnels et les amateurs, la situation des acteurs et des auteurs dramatiques, le rôle du critique de théâtre et le rôle du public, etc. Le discours critique de Letondal est donc aussi celui d'un praticien auquel la carrière théâtrale donne une expérience tangible du milieu.

Henri Letondal, dans ses écrits critiques, semble occuper une position ambivalente au sein du milieu théâtral de son époque. D'une part, il formule sa vision d'un théâtre *artistique* qui vit de l'idéal, qu'il réclame tout au long de sa carrière journalistique et pour lequel il ne cesse d'argumenter ; d'autre part, les conditions de plus en plus difficiles qui menacent l'activité dramatique professionnelle montréalaise le poussent vers un théâtre commercial qui, s'il ne répond pas aux exigences esthétiques et éthiques de Letondal, permet au moins au théâtre de survivre. Ainsi, il est intéressant d'étudier de quelle façon le discours critique de Letondal, éclairé par le contexte dans lequel il s'est énoncé, oscille entre théâtre d'art et théâtre commercial.

Nous tenterons donc, dans ce mémoire, de répondre à cette question : comment Henri Letondal, dont la pensée s'inscrit dans une modernité libérale, se situe-t-il, dans ses écrits sur le théâtre, entre le pôle du théâtre d'art et le pôle du théâtre commercial ? Durant l'entre-deux-guerres, des figures telles que Copeau, Antoine et le Cartel des quatre (Dullin, Juvet, Baty et Pitoëff) sont associés au théâtre d'art. Ce sont ces mêmes hommes de théâtre qui servent de modèles à Letondal lorsqu'il imagine son idéal théâtral. Cependant, la position du critique, au fil des années, est susceptible d'être influencée par le contexte culturel et social, ainsi que par des expériences marquantes pour lui, tel que son séjour à Paris et sa pratique artistique. Plusieurs questions se posent afin de nous éclairer sur les hésitations de Letondal entre le pôle du théâtre d'art et le pôle du théâtre commercial.

D'abord, nous définirons quelle est cette modernité libérale¹⁷ dans laquelle la pensée de Letondal s'inscrit – modernité dans laquelle nous croyons que Letondal souhaite voir entrer la pratique théâtrale. Quelles sont les manifestations de cette modernité libérale dans ses écrits sur le théâtre ? À ce sujet, nous avançons l'hypothèse que les grandes idées libérales du progrès, de l'éducation, de la liberté de pensée et d'une égalité pour tous dans l'accès à la culture se manifestent chez lui à plusieurs reprises et teintent sa vision artistique. Nous tenterons d'établir de quelle façon. Ensuite, pour situer Letondal entre théâtre d'art et théâtre commercial, nous analyserons quelles pratiques théâtrales, sur les plans esthétique, éthique et organisationnel, Letondal encourage et décourage. Nous nous intéresserons ici aux questions du répertoire et de l'esthétique scénique, du théâtre amateur et

¹⁷ Cette notion de modernité libérale nous est inspirée par les travaux de Candida Rifkind et de Germain Lacasse.

professionnel et du champ théâtral montréalais. Ces éléments nous permettront de comprendre ce dont est constitué, selon Letondal, un véritable théâtre d'art, mais aussi les éléments qu'il souhaite trouver dans un théâtre plus commercial, ainsi que ceux qu'il aimerait voir disparaître.

CHAPITRE I

THÉÂTRE, PRESSE ET MODERNITÉ LIBÉRALE

I. Une modernité libérale

i. Modernité culturelle durant l'entre-deux-guerres

L'une des premières hypothèses que nous avançons, et que nous avons énoncée dès l'introduction, est que la pensée d'Henri Letondal s'inscrit dans une modernité libérale. Il convient donc de poser ici les bases de cette notion, qui nous permettra de mieux saisir et situer les écrits sur le théâtre de Letondal. C'est durant l'entre-deux-guerres qu'il a essentiellement œuvré à titre de critique dramatique. Lorsqu'il est question de modernité culturelle au Québec, c'est généralement le *Refus Global* de 1948 qui se présente le premier à l'esprit comme en étant le point de départ. Cependant, la modernité ne saurait être contenue dans un événement ponctuel ; il s'agit plutôt d'un processus historique, comme le mentionne Jocelyn Létourneau, qui constate qu'à partir du XVI^e siècle et durant les siècles suivants, la modernité au Québec acquiert ses « caractéristiques primordiales : la primauté de la raison sur tout autre forme de rapport au monde ; l'élévation, au rang de sujet de l'histoire, de l'individu conscient de son identité singulière et autonome ; l'idée de progrès comme principe et vecteur d'évolution du monde¹⁸. » Cependant, si la modernité est un long

¹⁸ Jocelyn Létourneau, « Penseurs, passeurs de la modernité dans le Québec des années cinquante et soixante », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Constructions de la modernité au*

processus historique qui s'étend sur des siècles, c'est, selon Esther Trépanier, « principalement dans la période de l'entre-deux-guerres que commence à se définir une modernité culturelle au Québec¹⁹ », notamment grâce à l'urbanisation, à partir de 1915, qui permet la solidification du champ artistique québécois ainsi que la formation d'une critique d'art. C'est également durant cette période que se développe une culture du divertissement – avec, entre autres, le cinéma et les spectacles burlesques inspirés de la culture américaine –, ce qui permet à la modernité de « [pénétrer] la société par la culture nouvelle de ses classes populaires²⁰. » Nous avons mentionné plus haut les caractéristiques de la modernité selon Létourneau, soit l'importance de l'individu, la primauté de la raison, ainsi que le progrès comme valeur fondamentale. Cependant, cette définition est vaste, et tend plutôt vers une conception universelle de la modernité. Trépanier rappelle que la modernité culturelle québécoise ne saurait être définie selon un modèle universel, ou encore se voir attribuer les mêmes critères que ceux qui définissent la modernité culturelle française. En effet, à cause d'une conjoncture qui lui est spécifique, la modernité culturelle au Québec enregistre un certain retard vis-à-vis de la France. Si, en France, dès 1904, la loi de Combes séparant l'Église de l'État est adoptée, au Québec, le clergé conserve son contrôle sur l'éducation et la culture, ainsi qu'une influence considérable sur la vie politique au-delà même de la Seconde Guerre mondiale. C'est un aspect important, parmi d'autres, de la situation québécoise, qu'il importe de considérer au moment de déchiffrer les signes de son entrée dans la modernité. Utiliser les

Québec. Actes du colloque international tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004, p. 54.

¹⁹ Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, p. 15.

²⁰ Germain Lacasse, Johanne Massé et Bethsabée Poirier, *Le diable en ville*, ouvr. cité, p. 47.

paramètres de la modernité en France, ou encore se fier à une définition universelle de la modernité, pour déceler l'émergence d'une modernité culturelle au Québec nous empêcherait, comme le note Trépanier, d'en voir les manifestations avant les années 1940. Il importe donc de tenir compte des particularités du contexte canadien-français, afin de saisir la modernité culturelle telle qu'elle se développe au Québec durant l'entre-deux-guerres, et plus particulièrement la modernité dans laquelle nous estimons que Letondal se situe²¹.

La notion de modernité libérale est, de toute évidence, composée de deux termes. Nous nous attarderons d'abord à en définir le premier terme, soit la modernité dans laquelle, à notre avis, s'inscrit la pensée de Letondal. En regard du contexte de l'entre-deux-guerres, que nous évoquerons sous peu, nous verrons que la part « libérale » de la notion s'associe aisément aux paramètres de la modernité retenus ici pour notre analyse. Circonscrire un concept aussi vaste que celui de « modernité » est une tâche ardue, pour ne pas dire impossible ; nous en retiendrons donc les principaux aspects, ceux qui reviennent fréquemment dans les études sur la question et qui nous semblent pertinents dans le cadre de notre analyse et de son contexte. De nombreux chercheurs ont travaillé à définir la modernité, à en dégager les particularités, à en déceler les manifestations. Un aspect de la modernité qui nous semble particulièrement intéressant est celui du rapport qu'elle entretient avec le temps.

²¹ Daniel Latouche note, à propos du Montréal des années 1920, que « chacun vit à sa manière “sa” modernité tout en regardant du coin de l'œil comment font les autres » (Daniel Latouche, « 1920-1960 : l'émergence d'une modernité culturelle urbaine », dans Dany Fougères, *Histoire de Montréal et de sa région. Tome II : De 1930 à nos jours*, Montréal, Les Presses de l'Université Laval, 2012, p. 1254). Nous croyons qu'Henri Letondal, au fil de ses séjours en Europe et de ses expériences dans le milieu culturel, a développé sa propre vision de la modernité, vision qui se situe quelque part entre les innovations américaines et européennes dont il connaît l'existence, et les nécessités du contexte canadien-français.

Elzéar Lavoie parle de la modernité comme d'une « conscience de rupture²² », rupture avec le passé, qui, ce faisant, crée la Tradition. Pour Yvan Lamonde, la modernité comporte une réflexion sur le temps. Dans son texte « “Être de son temps” : pourquoi, comment²³ ? », il affirme qu'« au Québec la modernité est toujours fonction de l'ancienneté, du poids spécifique du passé et de la mémoire. Le passé passe ou casse [...] »²⁴. » Nous avons mentionné le retard culturel enregistré par le Québec vis-à-vis de la France. Aussi la modernité culturelle de l'entre-deux-guerres que nous tentons de définir, afin de situer la pensée de Letondal, n'en est pas une qui se pense en termes d'avant-garde, de table rase et d'innovation²⁵. Il s'agit plutôt d'« être de son temps ». Ce n'est pas une modernité qui rejette toute forme de tradition – le pouvoir ecclésiastique et la censure en place ne le permettraient pas –, mais plutôt une modernité qui, sans souhaiter se défaire de toute filiation avec le passé, souhaite voir la pratique – dans le cas de Letondal, théâtrale – entrer dans le présent. Il s'agit donc d'une volonté de rattraper le présent, et non pas d'une course vers l'avenir. Ainsi, si l'innovation est généralement un paramètre de la modernité qui va de soi, dans le cas de la modernité culturelle à laquelle nous nous attachons, ce paramètre pourrait être remplacé par celui de contemporanéité. Un des symptômes de ce désir d'« être de son temps » réside dans la représentation de sujets contemporains (par exemple des gares

²² Elzéar Lavoie, « La constitution d'une modernité culturelle populaire dans les médias au Québec (1900-1950) », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 253.

²³ Yvan Lamonde, « “Être de son temps” : pourquoi, comment ? », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Constructions de la modernité au Québec*, ouvr. cité, p. 23-36.

²⁴ Yvan Lamonde, « “Être de son temps” », art. cité, p. 35.

²⁵ Esther Trépanier note, à propos de la modernité dans la conjoncture québécoise de l'entre-deux-guerres, que « cette modernité n'est pas celle d'une avant-garde se lançant violemment à l'assaut de la tradition. C'est plutôt une avancée progressive contre le conservatisme qui ne définit ses paramètres que graduellement, liée qu'elle est à un processus de transformations sociales et politiques complexes » (Esther Trépanier, « La modernité : entité métaphysique ou processus historique ? Réflexion sur quelques aspects d'un parcours méthodologique », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Constructions de la modernité au Québec*, ouvr. cité, p. 50-51).

de chemin de fer, des loisirs urbains, etc.), comme le note Esther Trépanier, qui a travaillé sur la modernité en peinture entre 1919 et 1939. Germain Lacasse note cette même tendance à la scène. La représentation de la vie urbaine contemporaine s'oppose aux thèmes régionalistes valorisés par les autorités, aux yeux de qui « une littérature nationale [peut] se construire sur un nombre limité de sujets “locaux” et typiques », position à l'opposé des exotiques « pour qui une littérature nationale pouvait naître du traitement original de quelque sujet²⁶ ». Ainsi, l'exploitation de thèmes contemporains participe de la volonté d'être de son temps, volonté qui constitue un paramètre important de la modernité culturelle de l'entre-deux-guerres²⁷.

Bien que la « modernité libérale » que nous travaillons ici à définir ne va pas nécessairement de pair avec un rejet en bloc de la Tradition, elle tend tout de même à rompre avec une certaine tradition, incarnée par l'Église. En effet, une seconde particularité qui définit la modernité à laquelle nous ferons référence pour mettre en contexte la pensée de Letondal réside dans une volonté de libération vis-à-vis de l'Église et de ses préceptes – du moins sur le plan culturel. Pour Lamonde, « la non-confessionnalité [...] paraît être un autre indicateur d'une modernité balbutiante²⁸ ». Nous avons mentionné plus haut que l'Église, durant l'entre-deux-guerres, a une emprise importante sur la culture et mène un combat féroce contre la modernité. Ainsi, une mise à distance vis-à-vis des préceptes du clergé nous semble être un paramètre de la modernité à laquelle Letondal aspire. Nous parlons de mise à

²⁶ Yvan Lamonde, « Le libéralisme et le passage dans le XX^e siècle », dans Yvan Lamonde, *Combats libéraux au tournant du XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1995, p. 32-33.

²⁷ Trépanier note qu'« “Être de son temps” [devient] alors le cri de ralliement de cette génération des premiers “modernes” et [constitue] une des assises de l'idéologie de la modernité en art. » (Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, ouvr. cité, p. 13.)

²⁸ Yvan Lamonde, « “Être de son temps” », art. cité, p. 27.

distance, et non pas d'opposition tranchée, car il n'est pas réellement possible pour les journalistes de l'époque de manifester une telle opposition. Hervé Guay, dans son texte « “Où est l'immoralité ? *That is the question.*” Censure et moralité dans les chroniques culturelles des quotidiens montréalais de l'entre-deux-guerres²⁹ », le démontre bien. Au terme d'une analyse de la façon dont la censure et la moralité sont abordées dans les chroniques culturelles des grands quotidiens montréalais de 1919 à 1939, Guay remarque que les chroniqueurs n'adressent jamais de reproches directs aux autorités religieuses, ce qui est non pas le signe de leur satisfaction à l'égard du clergé, mais au contraire une « [confirmation de] la thèse de Pierre Hébert selon laquelle le Québec de l'entre-deux-guerres est une société autoritaire et non pas une démocratie libérale³⁰. » Une simple indépendance – et non une rupture draconienne – vis-à-vis des préceptes du clergé en matière de culture et de morale peut paraître insuffisante comme gage de modernité. Cependant, dans un contexte autoritaire où les pratiques de la censure et de l'autocensure sont largement répandues, une rupture complète est impossible. Ainsi, que l'individu manifeste de l'indépendance envers les autorités religieuses et leurs préceptes nous semble être, dans ces conditions, un indice suffisant de la modernité telle qu'elle s'exprime dans le milieu culturel québécois entre les deux grandes guerres.

Cette prise de distance vis-à-vis d'une autorité qui exerce une emprise importante sur la société québécoise ainsi que sur sa culture va de pair avec le troisième paramètre de la modernité culturelle à laquelle nous croyons qu'appartient Letondal,

²⁹ Hervé Guay, « “Où est l'immoralité ? *That is the question.*” Censure et moralité dans les chroniques culturelles des quotidiens montréalais de l'entre-deux-guerres », dans Marie-Thérèse Lefebvre, *Chronique des arts de la scène à Montréal durant l'entre-deux-guerres*, Québec, Septentrion, coll. “Cahiers des Amériques”, 2016, p. 134-166.

³⁰ Hervé Guay, « “Où est l'immoralité ? *That is the question.*” », art. cité, p. 165.

c'est-à-dire la valorisation de la liberté du créateur ainsi que l'affirmation de l'individu. En effet, selon Lamonde et Trépanier, « la modernité, dans la première moitié du vingtième siècle culturel canadien-français, c'est l'affirmation du créateur, de l'individu irréductible à un groupe [...]. Cette affirmation du "je" [...] s'avère une volonté d'exprimer et de faire reconnaître la subjectivité du créateur³¹. » Le modèle régionaliste est, jusque durant l'entre-deux-guerres, fortement encouragé par les autorités. On dicte les thèmes que l'on souhaite voir exploités dans les productions culturelles canadiennes-françaises. Le sujet importe plus que la façon dont il est traité ; il s'agit avant tout de faire la promotion de la nation canadienne authentique, d'un « nous » canadien – et non pas d'un « je » et de sa vision du monde. Dans ce contexte, réclamer la liberté du créateur – dans ses choix de thèmes et de formes – ainsi que la possibilité pour lui d'exprimer sa subjectivité, est un gage de modernité. Lamonde et Trépanier affirment que « l'avènement de la modernité va de pair avec la notion d'individu³² ». L'individualisme, en tant qu'affirmation de soi, apparaît ainsi comme un paramètre marquant de notre définition de la modernité culturelle. Si la modernité implique un désir de liberté du créateur en tant qu'individu, Hervé Guay note que cette « quête de liberté propre à la modernité se manifeste [également] par la recherche d'une plus grande autonomie des arts relativement aux autres sphères de la vie sociale³³ ». Ainsi, une plus grande liberté est également souhaitée pour le champ

³¹ Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 302.

³² Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, ouvr. cité, p. 13.

³³ Hervé Guay, *L'éveil culturel. Théâtre et presse à Montréal, 1898-1914*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010, p. 22.

culturel qui, durant l'entre-deux-guerres, voit l'autorité du clergé le prendre sous son aile³⁴.

ii. Modernité et libéralisme

Nous avons jusqu'à maintenant réfléchi à la moitié « modernité » de notre notion, sans beaucoup nous pencher sur sa part « libérale ». Cependant, le libéralisme s'associe aisément aux critères de la modernité que nous avons définis plus haut, surtout dans le contexte de l'entre-deux-guerres. Bien que cette période soit généralement perçue comme étant dominée par un conservatisme religieux extrêmement strict – et c'est le cas³⁵ –, il n'en demeure pas moins, comme le rappelle Yvan Lamonde dans ses travaux d'histoire culturelle, que la tradition libérale au Québec, qui s'était estompée après 1867, « [connaît] un nouveau souffle entre 1889 et 1920 et se [maintient] jusqu'à sa réaffirmation militante après 1945 par *Cité libre* et d'autres instances³⁶ ». Bien qu'une élite plus conservatrice demeure au pouvoir au moment où Letondal travaille comme critique, nous croyons que la modernité dans laquelle sa pensée s'inscrit reprend les grandes idées libérales du progrès, de l'éducation, de la liberté de pensée et d'une égalité pour tous dans l'accès à la culture. C'est pourquoi nous parlons, pour situer la pensée de Letondal, de modernité libérale. Nous ne sommes toutefois pas les premiers à rapprocher modernité et libéralisme, d'autant que le contexte de l'entre-deux-guerres québécois semble tout

³⁴ La nomination d'un censeur officiel à Montréal, au début des années 1930, constitue un exemple des pressions que le clergé continue d'exercer sur le champ culturel.

³⁵ Lamonde rappelle en effet que « l'affirmation d'une forte tradition libérale au Québec [...] n'annihile ni la résistance ni la domination circonstancielle d'une tradition conservatrice » (Yvan Lamonde, *Trajectoires de l'histoire du Québec*, Montréal, Fides, 2001, p. 32).

³⁶ Yvan Lamonde, *Trajectoires de l'histoire du Québec*, ouvr. cité, p. 32.

particulièrement s’y prêter. Pour Lamonde, la modernité qui se développe au tournant du XX^e siècle s’associe naturellement au libéralisme ; c’est « une modernité batailleuse qui [...] propose des valeurs classiques du libéralisme : libertés, affirmation de l’individu³⁷. » Nous avons parlé de la liberté du créateur et de l’affirmation de l’individu comme un des paramètres de la modernité où s’élaborent les écrits de Letondal. Or, ces paramètres reprennent une valeur centrale du libéralisme : les libertés individuelles. Toujours selon Lamonde, la tradition libérale au Québec en est une « d’adhésion aux grandes libertés issues des révolutions anglaise, états-unienne et française – liberté de parole, de presse, d’association, de culte³⁸. » Ainsi, la modernité libérale mise sur les libertés : libertés du créateur – considéré comme un individu à part entière, et non pas uniquement comme la partie d’un tout (la nation) qu’il doit servir avec son art – mais également liberté de parole et de presse. La liberté de presse revêt une importance toute particulière pour la modernité culturelle de l’entre-deux-guerres, puisque la critique culturelle alors à ses débuts doit se battre pour son droit à une parole honnête et libre, dans un contexte où la réclame publicitaire demeure une pratique extrêmement répandue. Or, sans une critique culturelle sérieuse – surtout dans le champ théâtral, qui n’est pas encore solide –, l’entrée dans la modernité des artistes de la scène demeure improbable. En effet, « le critique, à la plus ou moins fine pointe d’un domaine, peut faire partie, avec les créateurs eux-mêmes, d’une avant-garde qui voit, ailleurs, les possibles et les tendances, et ici les obstacles et les limites des pratiques³⁹. » Le critique, s’il est compétent, bien informé et libre d’écrire ce qu’il pense, peut contribuer à faire

³⁷ Yvan Lamonde, « Le libéralisme et le passage dans le XX^e siècle », art. cité, p. 33-34.

³⁸ Yvan Lamonde, *Trajectoires de l’histoire du Québec*, ouvr. cité, p. 19.

³⁹ Yvan Lamonde, « “Être de son temps” », art. cité, p. 26.

advenir la modernité culturelle, et nous croyons que c'est ce que tente de faire Letondal dans ses écrits journalistiques. Les revendications libérales de liberté de parole et de presse s'associent à l'avènement d'une modernité culturelle durant l'entre-deux-guerres, modernité qui revendique également la liberté de pensée et de subjectivité pour les créateurs.

Un autre paramètre de la modernité que nous avons définie plus haut réside dans un désir d'échapper au contrôle que l'Église souhaite préserver sur le champ culturel. Or, la pensée libérale s'accompagne traditionnellement d'une critique du clergé, d'un anticléricalisme plus ou moins virulent. Selon Lamonde, « la dénonciation des mœurs du clergé est aussi l'une des formes anciennes du libéralisme radical⁴⁰ », et à ses yeux le combat libéral « porte sur les rapports du civil et du religieux, du civil et du canonique⁴¹ ». Ainsi, la volonté, au sein de la modernité culturelle, de séparation entre l'Église et le champ artistique trouve des échos dans la tradition libérale au Québec, dont les principaux représentants ont longtemps milité pour la séparation entre l'Église et l'État. Pour Annette Hayward, « le libéralisme tend à favoriser l'innovation artistique préconisée et recherchée par [les] écrivains de la modernité⁴² ». Elle fait le lien entre la société de libre entreprise, avec la spécialisation qu'elle implique, et « l'autonomisation de l'art, sa libération des contraintes idéologiques de l'Église et de l'État⁴³ ». La distinction des compétences au sein de la pensée libérale favorise aisément le désir d'autonomisation du champ artistique de la modernité, ce

⁴⁰ Yvan Lamonde, « Le libéralisme et le passage dans le XX^e siècle », art. cité, p. 27.

⁴¹ Yvan Lamonde, « Le libéralisme et le passage dans le XX^e siècle », art. cité, p. 27-28.

⁴² Annette Hayward, « La littérature de la modernité et le libéralisme nationaliste au Québec entre 1899 et 1916 », dans Yvan Lamonde, *Combats libéraux au tournant du XX^e siècle*, ouvr. cité, p. 183-184.

⁴³ Annette Hayward, « La littérature de la modernité et le libéralisme nationaliste au Québec entre 1899 et 1916 », art. cité, p. 183-184.

qui implique, dans le contexte de l'entre-deux-guerres, une libération de l'individu vis-à-vis des préceptes enseignés par le clergé. Il est clair, pour Hayward, que la modernité culturelle, au tournant du XX^e siècle, « s'apparente mieux à une perspective libérale qu'à une perspective cléricale⁴⁴. » Nous ajoutons que cette opposition entre libéralisme et cléralisme peut aussi être rapprochée d'un autre de nos paramètres de la modernité : celui du rapport au temps. En effet, si l'Église incarne une tradition conservatrice, et qui plus est très sévère⁴⁵, la tradition libérale québécoise, durant la première moitié du XX^e siècle, vante plutôt les vertus du progrès. À l'instar de la modernité culturelle de l'entre-deux-guerres, le libéralisme de la même époque souhaite, dans une certaine mesure, rompre avec la tradition. Toutefois, la modernité culturelle de l'entre-deux-guerres, nous le rappelons, ne saurait rompre définitivement avec l'Église ; elle implique plutôt un éloignement. Cette modération, nous la retrouvons aussi dans le libéralisme québécois. Selon Claude Couture, pour qui, « dans le Québec d'avant 1960, le libéralisme classique [est] une idéologie très influente⁴⁶ », le libéralisme radical perd du terrain après le premier tiers du XIX^e siècle, et se voit remplacé par « un libéralisme "classique" plus modéré, notamment face à l'Église⁴⁷ ». Ainsi, la même modération vis-à-vis des autorités religieuses caractérise à la fois le libéralisme et la modernité culturelle de l'entre-deux-guerres.

⁴⁴ Annette Hayward, « La littérature de la modernité et le libéralisme nationaliste au Québec entre 1899 et 1916 », art. cité, p. 163-164.

⁴⁵ Selon Germain Lacasse et ses collègues, « le Québec [est le] bastion d'arrière-garde du catholicisme le plus conservateur » au début du XX^e siècle, et « même les catholiques l'admettent aujourd'hui » (Germain Lacasse, Johanne Massé et Bethsabée Poirier, *Le diable en ville*, ouvr. cité, p. 45).

⁴⁶ Claude Couture, *Le mythe de la modernisation du Québec. Des années 1930 à la Révolution tranquille*, Montréal, Éditions du Méridien, 1991, p. 11.

⁴⁷ Claude Couture, *Le mythe de la modernisation du Québec*, ouvr. cité, p. 11.

Bref, un certain nombre de paramètres que nous avons dégagés pour définir la modernité culturelle de l'entre-deux-guerres au Québec font écho à des caractéristiques du libéralisme, courant de pensée important de la période (bien qu'il ne soit pas le seul, ni le courant dominant). La modernité libérale dans laquelle nous croyons que la pensée de Letondal se situe semble donc bien adaptée au contexte dans lequel il écrit à titre de critique. Nous ajouterons aux paramètres déjà établis (soit les libertés individuelles – du citoyen, du créateur, du critique –, le désir d'une mise à distance du champ culturel vis-à-vis des autorités religieuses, ainsi que le désir d'« être de son temps ») deux grandes idées libérales qui, croyons-nous, participent de la modernité libérale de Letondal, c'est-à-dire la valorisation de l'éducation ainsi que d'une égalité pour tous dans l'accès à la culture. Ce désir libéral d'une égalité pour tous dans l'accès à la culture est à distinguer de celui incarné par le mouvement socialiste qui a donné lieu au « modernisme socialiste⁴⁸ » que Candida Rifkind a défini dans son ouvrage *Comrades & Critics*⁴⁹. En effet, l'égalité dont il est question dans la modernité que nous tentons de définir n'est pas une égalité qui s'adapte aux conditions de chacun (situation économique, milieu social, etc.). Dans une modernité libérale axée sur les libertés individuelles, ce n'est pas à la communauté d'élever tous les individus au même niveau. Les individus sont égaux en ce qu'ils sont tous libres d'accéder à la culture s'ils le désirent – ou du moins ils devraient l'être – dans la mesure où ils se donnent les moyens financiers pour y avoir accès, initiative qui est de leur ressort. Il ne revient pas donc à la société de le leur procurer. Enfin,

⁴⁸ Parmi les idées centrales de ce modernisme socialiste, nous trouvons la croyance en la possibilité d'alternatives démocratiques équitables, la nécessité d'une transformation sociale, ainsi que la conscience de l'injustice inhérente au capitalisme.

⁴⁹ Candida Rifkind, *Comrades & Critics. Women, Literature, & the Left in 1930s Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.

l'éducation fait partie des valeurs véhiculées par le libéralisme. C'est également un élément important pour l'avènement d'une modernité culturelle durant l'entre-deux-guerres, spécialement au sein de la pratique théâtrale. En effet, durant la période où Letondal écrit, nulle véritable institution ne dispense de formation théâtrale à Montréal⁵⁰. Or, en l'absence d'une formation appropriée pour les acteurs du milieu théâtral (auteurs, comédiens, metteurs en scène), la routine continue de prévaloir dans la pratique théâtrale. Dès lors, l'éducation devient, tant au sein du libéralisme que de la modernité culturelle de l'entre-deux-guerres, un enjeu important qu'il importe de ne pas négliger dans l'analyse des écrits de Letondal.

II. Un continuum entre théâtre d'art et théâtre commercial

i. Autour de la notion de théâtre d'art : histoire et définition

Si la modernité libérale est le cadre plus large dans lequel nous inscrivons la pensée de Letondal, nous souhaitons également analyser la façon dont ses écrits le situent entre le pôle du théâtre d'art et celui du théâtre commercial. Nous reprendrons, pour ce faire, l'idée du continuum développée par Jean-Michel Adam dans son article « Unités rédactionnelles et genres discursifs : cadre général pour une approche de la presse écrite⁵¹ ». Le continuum permet d'éviter les oppositions tranchées : il s'agit de réfléchir en termes de tensions entre deux positions énonciatives polaires – dans notre

⁵⁰ Plusieurs jeunes acteurs prometteurs sont envoyés en Europe pour parfaire leur formation, chose qu'ils ne peuvent accomplir à Montréal.

⁵¹ Jean-Michel Adam, « Unités rédactionnelles et genres discursifs : cadre général pour une approche de la presse écrite », *Pratiques*, n° 94, 1997, p. 3-18. Le continuum que propose Adam dans cet article sert à analyser les genres de la presse écrite, et ses pôles sont ceux de « Distance-information » et d'« Implication-commentaire ». Nous y reviendrons plus tard.

cas, « théâtre d'art » et « théâtre commercial ». Nous pourrions situer la vision théâtrale de Letondal au sein de ce continuum, selon qu'elle tend plutôt vers le pôle « théâtre d'art » ou le pôle « théâtre commercial »⁵².

Pour déterminer les paramètres du pôle « théâtre d'art », nous nous appuyons principalement sur l'ouvrage collectif paru sous la direction de Georges Banu, en 2000, intitulé *Les cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler*⁵³. Dans les chapitres « Les Cents Ans du théâtre d'art⁵⁴ » et « “Le Piccolo, c'est une histoire de théâtre d'art”, Giorgio Strehler⁵⁵ », Banu s'applique à dégager les constantes du théâtre d'art, bien qu'il admette que la notion est difficile à circonscrire. Selon lui, le théâtre d'art advient avec la mise en scène, développée par André Antoine. La mise en scène « [souhaite] se séparer [du] “théâtre de loisir” » et permet de « dépasser le divertissement⁵⁶ », en proposant une réflexion artistique plus profonde. Dans le contexte de l'entre-deux-guerres, où les mises en scènes canadiennes-françaises sont le plus souvent calquées sur celles des productions européennes ou américaines, souvent plus populaires, une mise en scène originale, qui présente une réflexion et un souci esthétique, demeure assez rare. Une représentation qui, au Canada-français, comporte une telle mise en scène, tend déjà vers le théâtre d'art.

Un autre paramètre du théâtre d'art réside dans l'importance qui est octroyée au texte. En effet, selon Banu, « les défenseurs du théâtre d'art entretiennent un rapport

⁵² Nous ne prétendons pas déterminer une unique position occupée par Letondal au sein de ce continuum. Au contraire, nous croyons que Letondal est susceptible d'y occuper plusieurs positions, dépendamment du sujet qui l'occupe, de l'état de sa carrière et du moment auquel il écrit.

⁵³ Georges Banu, *Les cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler*, Montreuil-Sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2000.

⁵⁴ Georges Banu, « Les Cent Ans du théâtre d'art », dans Georges Banu, *Les cités du théâtre d'art*, ouvr. cité, p. 16-23.

⁵⁵ Georges Banu, « “Le Piccolo, c'est une histoire de théâtre d'art”, Giorgio Strehler », dans Georges Banu, *Les cités du théâtre d'art*, ouvr. cité, p. 279-284.

⁵⁶ Georges Banu, « Les Cent Ans du théâtre d'art », art. cité, p. 18.

non agressif avec l'œuvre dramatique. Ils ne dressent jamais leurs projets sur ses ruines⁵⁷. » La question du répertoire est également centrale. Dans son article « Théâtre d'art et répertoire⁵⁸ », Evelyne Ertel mentionne qu'au sein du théâtre d'art tel que pensé par Jacques Copeau ainsi que le Cartel des quatre⁵⁹, le répertoire est d'une grande importance. Avec Copeau, le répertoire est pensé comme « un projet cohérent, élaboré en vue d'un certain programme à réaliser : rehausser le niveau d'exigence artistique du théâtre sous tous ses aspects et chez tous ses acteurs (auteurs, spectateurs, interprètes)⁶⁰. » Il semble d'ailleurs que les critères de Copeau pour déterminer un bon répertoire aient été repris presque tels quels par Letondal dans ses écrits sur le théâtre. Ainsi, au sein du théâtre d'art, le texte dramatique est une instance importante qui impose le respect, et le répertoire, davantage qu'une série de choix plus ou moins réfléchis, forme un projet artistique cohérent. De plus, le seul combat auquel se livre le théâtre d'art est le combat artistique à proprement parler (par exemple, en choisissant un répertoire qui vise à rehausser les exigences artistiques au sein de la pratique). Le théâtre d'art se veut autonome ; il n'est pas l'instrument de combats extérieurs précis⁶¹. Cela ne va pas sans rappeler le désir d'autonomie du champ artistique, qui constitue un paramètre de la modernité libérale que nous avons définie plus haut. L'instrumentalisation de l'art est refusée, tant au sein de la modernité libérale qu'au sein du théâtre d'art. Il n'est pas dit, cependant, que Letondal s'y refuse de façon aussi constante et tranchée, lui qui écrit dans un

⁵⁷ Georges Banu, « Les Cent Ans du théâtre d'art », art. cité, p. 22.

⁵⁸ Evelyne Ertel, « Théâtre d'art et répertoire », dans Georges Banu, *Les cités du théâtre d'art*, ouvr. cité, p. 171-175.

⁵⁹ Durant l'entre-deux-guerres, des figures telles Copeau, Antoine et le Cartel des quatre (Dullin, Jouvet, Baty et Pitoëff) sont associés au théâtre d'art. Ce sont ces mêmes hommes de théâtre qui servent de modèles à Letondal dans l'élaboration de son idéal théâtral.

⁶⁰ Evelyne Ertel, « Théâtre d'art et répertoire », art. cité, p. 172.

⁶¹ Georges Banu, « “Le Piccolo, c'est une histoire de théâtre d'art” », art. cité, p. 284.

contexte où les pressions des autorités en matière de culture viennent de diverses sources.

Un autre aspect intéressant de la définition élaboré par Banu du théâtre d'art réside dans sa distinction entre le théâtre d'art et l'« art du théâtre ». Si l'art du théâtre s'apparente plutôt aux avant-gardes, le théâtre d'art, lui, « ne tient pas de la rébellion mais de la transformation⁶². » Moins radicaux que les tenants de l'art du théâtre, les partisans du théâtre d'art « ne s'attaquent pas à l'essence du théâtre, mais seulement à l'état du théâtre », et ils croient que c'est « grâce à une série de révisions concrètes et de métamorphoses successives que le théâtre pourra dépasser l'ancien statut de loisir⁶³ ». Le théâtre d'art vise donc la durée ; il souhaite tracer une voie dans le long terme, au sein de la pratique existante, et non pas révolutionner cette pratique en un événement marquant et destructeur. Un tel rapport au temps⁶⁴, moins urgent que celui des avant-gardes, rappelle le rapport qu'entretient la modernité libérale avec le temps, en ce que tous deux impliquent une certaine modération. Pour Banu, « le théâtre d'art reste inséparable de ce sentiment [...] où l'on s'accommode de la nature d'une pratique, tout en s'efforçant de modifier son exercice⁶⁵. » Il nous semble que c'est à ce carrefour, entre accommodement et changement, que se trouve Letondal lorsqu'il parle de théâtre d'art, et que c'est à un pareil carrefour qu'est située la modernité culturelle libérale dans laquelle il s'inscrit. Banu fait une autre distinction entre théâtre d'art et art du théâtre : si l'art du théâtre, ou le théâtre d'avant-garde, a plutôt

⁶² Georges Banu, « Les Cent Ans du théâtre d'art », art. cité, p. 18.

⁶³ Georges Banu, « Les Cent Ans du théâtre d'art », art. cité, p. 20.

⁶⁴ Banu écrit que « par rapport aux avant-gardes, le théâtre d'art introduit une relation au temps moins nerveuse et moins urgente. » (Georges Banu, « “Le Piccolo, c'est une histoire de théâtre d'art” », art. cité, p. 280.)

⁶⁵ Georges Banu, « Les Cent Ans du théâtre d'art », art. cité, p. 18.

pour public les élites, et que le théâtre commercial s'adresse aux foules, le théâtre d'art, lui, s'adresse « à des assemblées d'êtres ouverts, affectifs et pensants⁶⁶ ». Ainsi, le théâtre d'art reprend la valeur libérale d'égalité dans l'accès à la culture, en ce qu'il ne s'adresse pas uniquement aux élites. Cependant, les tenants de cette esthétique ont également « la conviction qu'il serait illusoire d'entretenir l'utopie grecque d'un théâtre de masse⁶⁷ ». Par conséquent, le public recherché par le théâtre d'art pourrait être décrit comme une élite tentant de s'ouvrir au plus grand nombre ; d'où l'invention de la formule « un théâtre élitare pour tous⁶⁸ » que lui ont donné les héritiers du Cartel des quatre. Élitare, car le théâtre d'art, bien que sans cesse aux prises avec des impératifs économiques, donne toujours la priorité à la valeur artistique et artisanale du travail de la scène ; c'est là le dernier paramètre que nous retenons pour définir le pôle théâtre d'art de notre continuum, au sein duquel nous situerons, au fil de notre analyse, la pensée de Letondal.

ii. À l'opposé du théâtre d'art, le théâtre commercial

Il nous reste à définir le pôle qui s'oppose, dans notre continuum, au théâtre d'art : le théâtre commercial. Certains des paramètres que nous avons retenus pour le théâtre d'art sous-entendent les paramètres du théâtre commercial, perçu comme son contraire. C'est le cas de la priorité que donne le théâtre d'art à l'esthétique au détriment des profits. Le pôle du théâtre commercial inverse ces deux valeurs, et ses visées mercantiles prennent le pas sur les valeurs artistiques. Ainsi, plutôt que de

⁶⁶ Georges Banu, « "Le Piccolo, c'est une histoire de théâtre d'art" », art. cité, p. 283.

⁶⁷ Georges Banu, « "Le Piccolo, c'est une histoire de théâtre d'art" », art. cité, p. 283.

⁶⁸ Nous reprenons encore ici les termes de Banu (Georges Banu, « Les Cent Ans du théâtre d'art », art. cité, p. 22).

viser un répertoire qui, à la longue, élèverait les exigences artistiques du public, des acteurs et des auteurs, le théâtre commercial oriente son choix de répertoire vers ce que le grand public court voir et aime voir. Le théâtre montréalais, durant l'entre-deux-guerres, est en crise. Dans un contexte où il est difficile de faire ses frais, et où il est question de survie plus que de succès, il n'est pas rare que la logique commerciale l'emporte sur les ambitions artistiques. C'est pourquoi le théâtre commercial, durant cette période, joue la carte de la sécurité en optant pour un répertoire dont il sait qu'il attirera le public. À Montréal, si le théâtre d'art s'adresse aux individus désireux de se cultiver, le théâtre commercial vise plutôt les masses, sans toujours les attirer. Le rapport au temps que ce choix implique semble en être un de stagnation. Le théâtre d'art s'accommode en partie de la pratique théâtrale, mais travaille également à la changer. Le théâtre commercial tend plutôt à répéter les formules qui fonctionnent. Ainsi, durant l'entre-deux-guerres à Montréal, « le vaudeville, le boulevard et le mélo [*sic*] sont fort bien représentés⁶⁹ ». S'ajoute à ce répertoire la revue théâtrale, dont le genre correspond bien à l'esthétique de la distraction⁷⁰ décrite par Germain Lacasse et ses collègues. Cette esthétique de la distraction, qui s'oppose selon Lacasse à une esthétique « traditionnelle », se développe au début du XX^e siècle, notamment avec l'industrialisation, l'arrivée du cinéma et l'influence grandissante des États-Unis. Parmi les caractéristiques de cette esthétique, nous trouvons entre autres la nouveauté : nouveauté des perceptions (le cinéma en est un bon exemple), nouveautés des objets représentés (nous revenons à la

⁶⁹ Jean-Cléo Godin, « Les gaietés montréalaises : sketches, revues », *Études françaises*, vol. 15, n^{os} 1-2, 1979, p. 145.

⁷⁰ Lacasse emprunte le terme de « distraction » à l'historien et théoricien d'art allemand Walter Benjamin.

représentation de sujets contemporains propres à la modernité). Le divertissement de masse qui se développe au début du XX^e siècle au Québec (et surtout à Montréal), et dans lequel s'inscrit le théâtre commercial, est caractérisé par « une certaine frénésie pour des amusements nouveaux et distrayants dans un contexte où l'idéologie les diabolisait fréquemment⁷¹ ». Le burlesque en est un bon exemple. Le théâtre commercial en est donc un de loisir, qui cherche à attirer les masses, et qui tend à répéter les formules qui y parviennent (en demeurant dans un répertoire de boulevard, par exemple). Les nouveautés dont parle Lacasse sont là pour divertir le spectateur ; ce ne sont pas des changements qui, comme au sein du théâtre d'art, visent l'amélioration de la pratique à long terme. La principale opposition, entre les pôles du théâtre d'art et du théâtre commercial, réside donc dans la distinction entre les intentions de rénovations esthétiques⁷² de l'un et la logique commerciale de l'autre. De cette opposition découlent les autres paramètres de chaque pôle.

III. Méthode d'analyse

i. Modèle d'analyse : aspects esthétique, éthique et organisationnel

Le modèle que nous avons choisi de suivre pour organiser notre analyse des nombreux écrits critiques de Letondal se divise en trois parties : l'esthétique, l'organisation et l'éthique. D'autres modes d'organisation auraient été possibles : nous aurions pu opter pour une approche thématique, dans laquelle nous aurions

⁷¹ Germain Lacasse, Johanne Massé et Bethsabée Poirier, *Le diable en ville*, ouvr. cité, p. 70.

⁷² Marie-Christine Lesage note, à ce sujet, que c'est « l'intention de rénovation esthétique, sous toutes ses formes, qui constitue la constante [du théâtre d'art] » (Marie-Christine Lesage, « À la recherche du théâtre d'art : *Le théâtre d'art. Aventure européenne du XX^e siècle* et *Du théâtre d'art à l'art du théâtre. Anthologie de textes fondateurs* », *Jeu*, n° 89, 1998, p. 71).

analysé les écrits de Letondal en les regroupant par grands thèmes (par exemple, le théâtre amateur et le théâtre professionnel, le rôle de la critique, le répertoire...). Nous aurions également pu classer les écrits de Letondal dans deux grandes catégories : les encouragements de Letondal et les reproches qu'il adresse, pour ensuite y placer les différents aspects de la pratique théâtrale. Cependant, ces catégories, et particulièrement celles du second modèle, impliquent, avant même que les écrits de Letondal ne soient analysés, un penchant vers le théâtre d'art ou le théâtre commercial. En effet, il est tentant de rapprocher dès le départ la section des « encouragements » du pôle du théâtre d'art, et celles des « reproches » du pôle du théâtre commercial. C'est pourquoi nous optons plutôt pour trois plans qui permettent d'aborder les écrits critiques de Letondal sans que l'analyse ne s'avère trop monolithique. Le discours de Letondal comprend sa part de contradictions et d'évolutions, dont nous pourrions tenir compte grâce aux trois catégories nommées plus haut, soit ce qui a trait à l'esthétique théâtrale, l'aspect organisationnel du milieu, et ce qui se rapporte à l'éthique dans les écrits de Letondal. Cette organisation tient compte d'une structuration de la pratique théâtrale, de ses divers possibles. Cependant, elle ne tient pas pour acquis ce que ces divers possibles devraient être, ce qui nous évite des rapprochements trop hâtifs et simplistes avec les pôles du théâtre d'art et du théâtre commercial. L'étude formelle des écrits de Letondal, quant à elle, se fera au fil de l'analyse, notamment grâce aux outils fournis par les études génériques du document de presse.

ii. L'approche du document de presse

Dans le cas d'un corpus journalistique tel que le nôtre, l'analyse du contenu est la voie qui s'impose la première. Cependant, une analyse plus formelle semble tout aussi pertinente pour bien cerner ce type de texte, et nous apportera une compréhension plus complète des écrits sur le théâtre de Letondal. En effet, la forme et le genre dans lesquels la pensée de Letondal s'articule, aux différents moments de sa carrière et à propos de divers enjeux, nous donneront des indices quant à sa position entre théâtre d'art et théâtre commercial. Notre corpus a la particularité d'appartenir au genre journalistique et, qui plus est, à une période où le métier de critique n'est pas encore clairement défini. Il nous faut donc poser ici les bases de notre méthodologie d'analyse, qui s'appuie principalement sur les travaux de Jean-Michel Adam, ainsi que sur ceux d'Hervé Guay. Les deux auteurs se complètent bien : Adam fournit les outils de base pour appréhender les documents de presse, tandis que Guay nous permet de comprendre la spécificité des discours de la presse sur le théâtre à une époque qui précède de peu la période au cours de laquelle Letondal écrit.

iii. Un second continuum

Dans son article « Unités rédactionnelles et genres discursifs : cadre général pour une approche de la presse écrite », Jean-Michel Adam donne des repères pour permettre et fournir des outils à l'analyse de la presse écrite. Parmi ceux-ci, la notion de continuum, que nous avons utilisée plus tôt pour opposer théâtre d'art et théâtre commercial. À l'origine, c'est un continuum entre le pôle « distance-information » et

le pôle « implication-commentaire » qu'Adam propose, afin de classer la multitude de genres rédactionnels. En effet, si ces genres, selon les chercheurs, varient, l'opposition entre information et commentaire s'impose pour opérer leur distinction. Adam propose donc de partir de deux positions énonciatives polaires, qui distribuent les genres de la presse sur un continuum, selon qu'ils tendent plutôt vers le pôle « Distance-information » ou vers le pôle « Implication-commentaire⁷³ ». Ce continuum permet, comme nous l'avons vu plus haut, d'éviter les oppositions tranchées. Pour Adam, il ne s'agit pas de distinguer de façon précise les différentes catégories d'écrits journalistiques, mais d'en décrire les « différences graduelles » « entre le centre et la périphérie d'une catégorie, entre les zones périphériques de catégories proches⁷⁴ ». Les limites entre les catégories sont floues, peuvent se brouiller entre elles, ce qui rend certains articles inclassables. Il faut donc analyser les textes en termes tendanciels, selon qu'ils s'approchent plus ou moins du pôle distance-information ou du pôle implication-commentaire. C'est ainsi que nous procéderons pour les écrits sur le théâtre de Letondal. Il est l'auteur d'une variété d'articles : chroniques, critiques ponctuelles, et même certains qui se rapprochent de la réclame publicitaire. Nous verrons à quels moments, et à propos de quels sujets Letondal s'approche le plus du pôle implication-commentaire, qui sous-entend une plus grande expression de sa subjectivité, ou encore du pôle distance-information, qui implique une plus grande neutralité.

⁷³ Jean-Michel Adam, « Unités rédactionnelles et genres discursifs », art. cité, p. 10.

⁷⁴ Jean-Michel Adam, « Unités rédactionnelles et genres discursifs », art. cité, p. 12.

Bien que notre intention première ne soit pas de proposer un classement générique précis des articles de Letondal, la question des genres de la presse demeure un aspect à considérer, puisque les attentes du public sont formées en partie par ces genres. Généralement, les genres de la presse se séparent en deux catégories : les genres de l'information et les genres du commentaire⁷⁵, qui constituent les deux extrémités du continuum d'Adam. Line Ross⁷⁶ considère que ce sont l'objectivité, la neutralité et l'impartialité qui distinguent l'information du commentaire. Maryse Souchard⁷⁷ apporte cependant une nuance intéressante à ces critères : selon elle, la distinction entre les deux pôles se fait au niveau de l'endossement du discours. Dans la « forme neutralisante » (à rapprocher du pôle de l'information), le discours médiatique n'endosse pas les positions et les fait plutôt intervenir comme discours de l'Autre. Dans la « forme subjective déclarée » (à rapprocher du pôle du commentaire), le média endosse et assume le discours. La question de l'endossement du discours s'avère particulièrement intéressante dans un contexte où la signature des articles n'est pas encore la norme, et où la frontière entre critique et publicité n'est pas clairement définie⁷⁸.

Nous avons mentionné la difficulté, soulignée par Adam, que présente la définition des catégories des productions discursives ; les frontières entre les genres ne sont pas étanches et certains articles brouillent les limites. Hervé Guay, qui s'est

⁷⁵ Nous reprenons ici les termes utilisés par José De Broucker dans son ouvrage *Pratique de l'information et écritures journalistiques* (José De Broucker, *Pratique de l'information et écritures journalistiques*, Paris, CFPJ, 1995).

⁷⁶ Line Ross, *L'écriture de presse : l'art d'informer*, Boucherville, Éditions Gaëtan Morin, 1990.

⁷⁷ Maryse Souchard, *Le discours de presse. L'image des syndicats au Québec (1982-1983)*, Montréal, Le Préambule, 1989.

⁷⁸ En effet, si les communiqués de presse paraissent de façon anonyme, c'est également le cas de nombreuses critiques de représentations. Faire la distinction entre un communiqué envoyé par un directeur de théâtre et un article élogieux rédigé par un journaliste est rendu plus difficile par l'absence de signature.

penché, dans son article « Prolégomènes à l'étude d'une source documentaire⁷⁹ », plus spécifiquement sur le traitement du théâtre dans la presse à la Belle Époque – période qui précède celle à laquelle Letondal écrit – note cette même difficulté quant à la confusion entre les genres journalistiques, qu'il explique « du fait que les pratiques journalistiques sont gouvernées par quantité de règles implicites avec lesquelles le rédacteur et son destinataire doivent composer⁸⁰ ». Guay propose un panorama des différents genres de la presse au moment de la Belle Époque – genres qui se poursuivent durant l'entre-deux-guerres et avec lesquels Letondal est familier. Il y a d'abord le communiqué, qui paraît avant la représentation. Il est écrit par le théâtre et reformaté par le rédacteur afin qu'il entre dans l'espace qui lui est réservé. Le communiqué sert de base à deux autres types de discours : l'encadré publicitaire et le calendrier théâtral. Ensuite, le bilan des productions, qui peut paraître avant ou après la représentation, évalue essentiellement le spectacle en termes de chiffres (recette et nombres d'entrées). La critique de représentation, qui paraît après le spectacle, est réservée à ceux qui sont assez importants pour être considérés comme un événement (ce n'est pas toujours le cas à l'époque). La critique de représentation prendra la forme, quand le théâtre tiendra plus de place dans les journaux, de revue de la semaine théâtrale ou de feuilleton, de revue de la semaine culturelle, ou de pêle-mêle culturel ou théâtral. Les genres du dessin et de la photo de représentation paraissent, eux aussi, après la représentation. Viennent ensuite le portrait et l'entrevue, qui peuvent paraître avant, pendant ou après la représentation. La nouvelle théâtrale se démarque par sa souplesse et aborde des aspects très variés de la vie

⁷⁹ Hervé Guay, « Prolégomènes à l'étude d'une source documentaire : le traitement du théâtre dans les hebdomadaires montréalais de la Belle Époque », *L'Annuaire théâtral*, n° 39, 2006, p.109-128.

⁸⁰ Hervé Guay, « Prolégomènes à l'étude d'une source documentaire », art. cité, p. 110.

théâtrale, tels que les programmes des théâtres, les changements quant aux salles, aux troupes, aux cercles amateurs, etc., et les faits divers tels que la vie intime des artistes. Le genre de l'opinion culturelle, ou chronique culturelle, consiste généralement en une lecture particulière d'événements théâtraux par un commentateur. Enfin, autre genre qui prend position : la caricature de théâtre. Les genres dominants dans les journaux semblent refléter certains aspects de la réalité de l'époque ; ainsi Guay remarque que la prédilection des hebdomadaires de la Belle époque pour les genres de l'encadré publicitaire, du communiqué, de la nouvelle et du bilan des représentations témoigne d'une relation d'abord commerciale entre les entreprises de presse et les propriétaires de théâtres.

Nous avons mentionné que le genre d'un article forme les attentes du public. En effet, à la vue d'une chronique théâtrale, qui peut généralement être repérée au premier coup d'œil grâce à son titre⁸¹ et sa forme⁸², le lecteur s'attend à une implication de la part de l'auteur, puisqu'il s'agit à priori d'un texte d'opinion. Ces attentes peuvent toutefois être trompées. Par exemple, il est courant de voir un auteur citer, dans un texte qui semble s'inscrire dans le genre de l'opinion, les propos d'un autre par le biais d'une entrevue. Ce faisant, le chroniqueur évite de trop s'impliquer, et ses propos passent pour une vérité partagée. Ce procédé rappelle la question de l'endossement du discours abordée par Souchard, citée plus haut. Alors que nous nous attendrions, dans le cas d'une chronique, à voir le discours être endossé et assumé par celui qui le tient, la technique de l'entrevue s'apparente plutôt à la forme

⁸¹ La chronique revient d'une semaine à l'autre (ou d'un jour à l'autre) sous le même titre. Par exemple, Letondal a signé dans *Le Canada*, au début des années 1930, une chronique intitulée « Propos de théâtre ».

⁸² Souvent les chroniques culturelles sont mises en relief dans la page, par exemple à l'aide d'une typographie plus voyante, d'un encadré orné, ou d'illustrations.

neutralisante : l'article est littéralement composé du discours d'un Autre, des mots de l'interviewé. C'est une technique que Letondal, comme d'autres, utilise, et ce dans un genre journalistique où le public s'attend à le voir s'impliquer et endosser son discours (la chronique). L'inverse est également possible : la subjectivité de l'auteur peut se révéler au sein d'un genre plus informatif tel que, par exemple, la nouvelle théâtrale. Il nous semble que l'implication est davantage significative lorsqu'elle s'écarte du genre dans lequel le public l'attend. C'est pourquoi nous ne nous limitons pas aux chroniques écrites par Henri Letondal ; ses prises de positions dans des articles où elles ne sont pas légitimées à l'avance par une certaine attente du public ont un potentiel révélateur non négligeable. Inversement, un ton neutre, dans un genre où nous attendrions généralement de l'implication, peut nous indiquer les sujets sur lesquels Letondal ne veut, ou ne peut, pleinement se prononcer.

iv. Des critères pour une analyse de la presse écrite

Un autre élément intéressant de la réflexion de Jean-Michel Adam sur les genres de la presse réside dans les « critères minimaux définissant les genres de la presse écrite⁸³ ». Adam en propose cinq, qui nous semblent tous pertinents dans le cadre de notre analyse. Le premier est le critère sémantique (thématique), c'est-à-dire les familles événementielles et les rubriques, qui regroupent les articles selon leur contenu et les événements sur lesquels ils sont fondés. Ce critère, que Guay appelle de son côté le critère événementiel, revêt une plus grande importance au début du XX^e siècle. En effet, si la représentation, de nos jours, est au cœur des discours sur le théâtre dans la presse, Guay souligne que ce n'était pas le cas à la Belle Époque, du

⁸³ Jean-Michel Adam, « Unités rédactionnelles et genres discursifs », art. cité, p. 17.

moins pas avant que les représentations en français de qualité soient assez nombreuses. Ainsi, une variété d'éléments autres que la représentation sont traités à titre d'événements.

Le second critère énoncé par Adam est énonciatif : il s'agit des degrés de prise en charge des énoncés et l'identité de l'énonciateur (objectivité et subjectivité – ou plutôt objectivité apparente et subjectivité assumée). Le degré de prise en charge des énoncés par leur auteur est particulièrement significatif dans un contexte où signer un article est loin d'être la règle. Guay note que diverses positions énonciatives sont possibles, dont celle où le locuteur adopte la position du journal, ce qui est généralement le cas du texte d'opinion. Cependant, les journalistes ont généralement peu de marge de manœuvre et doivent aux propriétaires de théâtres, au monde politique et au clergé une certaine déférence⁸⁴. L'identité discursive des rédacteurs peut aller de l'affirmation à l'effacement. Cette identité discursive est donnée par des indices linguistiques dans le texte. Guay note également qu'il y a différents tons possibles de l'énonciation : le ton encourageant, le ton louangeur, la distance critique, la critique, et le ton autoritaire.

Nous trouvons, en troisième position, le critère pragmatique, c'est-à-dire la visée, les intentions communicatives. À propos du critère pragmatique tel que proposé par Adam, Guay distingue, pour le discours sur le théâtre, quatre faisceaux d'intentions principales, soit : informer, louer/vanter, juger/persuader et amuser/divertir. Ces faisceaux d'intention ajoutent une dimension au continuum entre implication-commentaire et distance-information. Si l'intention d'informer ne laisse que peu de doute quant à sa position dans le continuum, les trois autres semblent à priori tendre

⁸⁴ Hervé Guay, « Prolégomènes à l'étude d'une source documentaire », art. cité, p. 121-122.

vers le pôle implication-commentaire, bien que l'intention d'amuser/divertir puisse se situer, il nous semble, des deux côtés (selon que l'on souhaite informer le lecteur tout en l'amusant, ou que l'on opte plutôt pour l'intention de s'amuser aux dépens de la rigueur de l'information qui sert alors de prétexte pour produire du ridicule).

Adam propose ensuite le critère de la longueur, qui oppose la brièveté au développement, et de la composition, c'est-à-dire les plans de textes et les séquences. Pour ce qui a trait à la composition, Guay distingue, pour la période qui l'intéresse, deux genres : les genres composites et les genres non-composites. Les genres composites contiennent plusieurs événements et demandent une organisation microtextuelle et macrotextuelle⁸⁵. L'agencement des parties est significatif : l'importance des événements traités, selon leur position et la longueur qui leur est accordée, varie. Les genres non-composites demandent moins de mise en ordre, puisqu'ils traitent généralement d'un seul événement. Cependant, leur organisation peut également accorder une importance plus grande ou moindre à certains éléments.

Enfin, le dernier critère énoncé par Adam est celui du style. Selon Bakhtine, cité par Adam, l'énoncé n'est jamais une combinaison totalement libre des faits de langue, puisqu'il se rapporte toujours à un genre. Le style est un élément qui contribue à l'unité générique d'un texte, et c'est pourquoi Adam l'inclut dans ses critères. Guay, de son côté, définit le style « comme l'écart à la norme commune qui s'est imposée au fil du temps à l'ensemble de la presse et qu'on a fini par qualifier de style journalistique⁸⁶ ». Il remarque que les articles signés ou dont l'auteur derrière le pseudonyme est reconnaissable ont souvent un style plus caractéristique, tandis que

⁸⁵ Hervé Guay, « Prolégomènes à l'étude d'une source documentaire », art. cité, p. 123.

⁸⁶ Hervé Guay, « Prolégomènes à l'étude d'une source documentaire », art. cité, p. 124.

les genres publicitaires sont redondants et stéréotypés. Pour Dominique Garand, qui a notamment travaillé sur les discours polémiques,

le discours s'affirme par un style, une certaine attitude globale qu'on pourrait appeler prise de posture. Style, bien entendu, ne renvoie pas strictement à "figures de style", mais résulte plutôt de l'inscription du sujet dans le langage, de la manière dont il fantasme son discours. [...] la prise de posture [...] redouble ou contredit, dans la forme, la cohérence sémantique du discours⁸⁷.

En prenant en compte le style, la forme des écrits sur le théâtre de Letondal, la rhétorique à partir de laquelle ils s'élaborent, nous souhaitons voir de quelle façon cette forme renforce ou encore contredit le sens du discours qu'il tient. Dans un contexte où la censure, nous l'avons vu, sévit toujours et ce, même au sein de la presse, cette question du renforcement ou de la contradiction par la forme peut s'avérer particulièrement révélatrice.

Les bases théoriques et méthodologiques ont donc été posées : nous avons défini la modernité libérale à laquelle nous sommes persuadés que Letondal appartient, ainsi que le continuum entre théâtre d'art et théâtre commercial au sein duquel nous situerons ses écrits journalistiques – écrits journalistiques que nous analyserons également sur le plan formel.

⁸⁷ Dominique Garand, *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1989, p. 30.

CHAPITRE II

TRANSFORMATIONS ESTHÉTIQUES

Les premiers éléments de la pensée de Letondal que nous analyserons dans ce chapitre sont ses « modèles esthétiques ». Le terme « esthétique » est ici à comprendre dans son sens large, c'est-à-dire la réflexion du critique sur le beau, tant sur le plan du texte que de la scène. Les principales préoccupations esthétiques de Letondal peuvent être divisées en trois catégories : celles qui ont trait au jeu de l'acteur, celles qui tournent autour de la mise en scène, et finalement celles qui portent sur le répertoire. Bien que le jeu de l'acteur et la mise en scène aient leur importance dans l'esthétique théâtrale de Letondal, c'est le répertoire, pierre angulaire de ses écrits, qui fait l'objet du plus grand nombre d'articles. Il est certain que le critique est intimement concerné par ces facettes de la pratique théâtrale, puisqu'il œuvre lui-même, en marge de sa carrière journalistique, en tant qu'auteur et acteur, et qu'il participe à la mise sur pied de multiples spectacles au fil des années.

I. Jeu de l'acteur

i. Une guerre aux cabotins

Bien que Letondal écrive durant plus d'une décennie et ce, dans plusieurs publications, ses idées concernant le jeu de l'acteur ne varient que très peu de 1921 à 1936. En effet, dès le début de sa carrière, Letondal se prononce de façon tranchée contre le « cabotinisme » et pour un jeu sobre. Le cabotinisme, expression assez fréquente chez les critiques de l'époque – et notamment utilisée par Jacques Copeau⁸⁸ –, désigne un jeu exagéré, où l'acteur force la note, que ce soit dans le comique ou dans le mélodrame, afin de faire rire ou pleurer le public. Il faut dire qu'un tel jeu déclamatoire, sur les scènes de l'entre-deux-guerres, est largement répandu. Le succès des acteurs, qu'ils fassent partie d'une tournée française ou qu'ils appartiennent à une troupe établie à Montréal, n'est pas nécessairement proportionnel à la qualité de leur jeu. La relation avec les spectateurs est plutôt basée sur un vedettariat où « chaque acteur a son public⁸⁹ » ; la vedette fait le succès d'une pièce et attire le public, plus que la qualité du spectacle en soi. Letondal, dès son tout premier article à *La Revue Moderne*, est bien conscient de cet état de faits : « En général, l'interprétation dans nos théâtres est passable. Malheureusement, lorsqu'une troupe joue avec naturel et sobriété, le public n'y trouve pas une entière satisfaction⁹⁰. » Ce

⁸⁸ Jacques Copeau dénonce en effet, en 1913, une « industrialisation effrénée » et « l'accaparement de la plupart des théâtres par une poignée d'amuseurs à la solde des marchands éhontés ; partout [...] le même esprit de cabotinage et de spéculation, la même bassesse » (Jacques Copeau, « Un essai de rénovation dramatique : le Théâtre du Vieux Colombier, *Nouvelle Revue Française* », dans *Registres I : Appels*, Paris, Gallimard, [1913] 1974, p. 20).

⁸⁹ Henri Letondal, « Entre cour et jardin », *Le Canada*, 11 février 1935, p. 6. Pour faciliter la tâche du lecteur, les références complètes aux articles de Letondal lui seront fournies dans les notes infrapaginales de ce mémoire.

⁹⁰ Henri Letondal, « Revue dramatique », *La Revue moderne*, octobre 1921, p. 23-24.

naturel et cette sobriété recherchés par Letondal – mais pas toujours recherchés par le public – demeurent, tout au long de sa carrière journalistique, sa vision idéale du jeu de l'acteur. C'est qu'à ses yeux, l'acteur est d'abord un serviteur du texte : c'est avant tout le sens du texte qui doit le diriger – et il ne s'agit pas ici de la compréhension personnelle que l'acteur fait du texte, mais du sens que l'auteur avec un grand A a voulu lui insuffler. Dans le même article de 1921, Letondal décrit le comédien qui joue les cabotins et cherche à créer des effets pour plaire au public comme « un être méprisable [qui] mériterait d'être admirablement bien sifflé », et confirme la primauté qu'il donne au texte en écrivant que ce type d'acteur, « [m]algré qu'il ait joué beaucoup de rôles, [...] semble oublier le sien, qui est de traduire la pensée de l'écrivain et la traduire le mieux possible⁹¹. » Ainsi, l'idéal de Letondal quant au jeu se rapproche du pôle du théâtre d'art au sein duquel, nous l'avons mentionné, le texte est central et a un caractère sacré. Pour Letondal, l'acteur se doit d'interpréter l'œuvre de l'écrivain aussi fidèlement et sobrement que possible, afin de la transmettre intacte au public ; traficoter le texte afin de récolter de plus nombreux applaudissements et rencontrer un plus grand succès auprès des spectateurs, bien que cela puisse vouloir dire de meilleures recettes, est une trahison envers le théâtre d'art. Cette primauté donnée au texte, si elle correspond à certains traits du théâtre d'art, n'est toutefois pas un gage absolu de modernité, puisque Letondal n'encourage pas l'acteur, qu'il ne semble pas considérer comme un artiste au même titre que l'auteur, à partager une vision artistique individuelle. Ironiquement, le critique affirme qu'être un bon acteur demande une « conscience artistique bien en éveil pour ne pas tomber dans le cabotinisme le plus détestable. La distinction entre la véritable expression et la manie

⁹¹ Henri Letondal, « Revue dramatique », *La Revue moderne*, octobre 1921, p. 23-24.

de faire des gestes pour accroître ses moyens d'action sur le public sera toujours laissé à la sincérité de chacun⁹². » Il semble que « conscience artistique » et « sincérité » soient synonymes de respect du texte et entrent en contradiction avec un théâtre commercial, où plaire au public – aux consommateurs – est prioritaire. S'opposent donc, dans les écrits de Letondal, le jeu déclamatoire⁹³, associé au théâtre commercial, et le jeu tenant plutôt du « naturel stylisé⁹⁴ » tel que défini par André Antoine et adopté par Letondal. Ce type de jeu plus sobre et naturel permettrait de rester fidèle au texte, correspondant ainsi davantage à son idéal de théâtre d'art. Lorsque le critique est témoin d'une prestation qui s'approche de cet idéal, il s'empresse de le souligner, parfois même à plusieurs reprises. C'est ce que Letondal fera pour l'acteur anglais Martin Harvey, de passage à Montréal en 1926, et dans lequel Letondal, ou plutôt Fabrio, semble trouver un acteur digne de ce nom : « Il est difficile d'atteindre à un plus haut degré de perfection scénique [...]. Très sobre de gestes, il peut avec des moyens d'une très grande simplicité parvenir à une intensité dramatique extrêmement forte⁹⁵. » Il usera d'un semblable ton louangeur pour parler, à quelques reprises, de l'actrice Ève Francis, de la tournée Gauvin, dont le « jeu est fait d'intelligence et de compréhension. N'allons pas lui demander de g...ler ses sentiments à la manière d'une mauvaise actrice [...]»⁹⁶ ! » Si Letondal, lorsqu'il trouve un acteur qui correspond à ses critères, ne manque pas de le féliciter, il ne se fait pas

⁹² Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. De la mimique », *La Patrie*, 23 mars 1925, p. 14.

⁹³ Le jeu déclamatoire, ou le « cabotinisme » tel que Letondal l'entend, consiste en un jeu emphatique, à un discours pompeux et affecté qui va à l'encontre du naturel.

⁹⁴ En 1926, à la suite du décès de l'acteur Lucien Guitry, Letondal cite une page d'Antoine en hommage au défunt, dans laquelle il souligne qu'« [i]l apportait *le naturel stylisé* [...]. Guitry réalisait quelque chose de plus *vrai* que la *vérité même*, le naturel filtré par l'art et manié par un virtuose sans égal. » (Fabrio, « Le théâtre français », *La Lyre*, juin 1925, p. 29.)

⁹⁵ Fabrio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, mai 1926, p. 5.

⁹⁶ Henri Letondal, « Le théâtre français. La venue prochaine de la tournée Gauvin », *La Patrie*, 4 octobre 1929, p. 4.

non plus timide pour ce qui est des reproches, et souligne à grands traits la « trop grande abondance de hoquets dramatiques⁹⁷ » et les « tirades [se terminant] par un cri⁹⁸ » qu'il entend trop régulièrement résonner sur les scènes montréalaises.

ii. Des obstacles au jeu de l'acteur

Il faut dire que les conditions des acteurs, durant l'entre-deux-guerres, sont loin d'être idéales, ce qui les empêche souvent d'atteindre leur plein potentiel. D'abord, Montréal n'est pas doté de véritables écoles de théâtre ; la formation vient surtout de l'expérience pratique, de cours privés ainsi que de séjours en Europe, pour certains talents prometteurs. Letondal, au fait de cette insuffisance, écrit, en 1925, dans sa chronique à *La Patrie* :

Nos acteurs, comment ont-ils poussé ? À l'ombre des comédiens français, cherchant à les imiter de toutes les manières. Ils ont acquis un métier de surface, n'ayant jamais eu l'occasion de se former autrement que par l'expérience quotidienne, en se lançant de but en blanc sur la scène, comme d'autres se jettent à l'eau pour apprendre à nager⁹⁹.

Or, sans véritable formation, qui permettrait aux comédiens – il parle des comédiens canadiens-français, qui acquièrent leur savoir « sur le tas » au sein des tournées françaises de passage à Montréal, essentiellement – d'approfondir leurs connaissances théâtrales, leur interprétation ne saurait être à la hauteur. Letondal semble vouloir pallier cette absence d'institution de formation pour les acteurs en se servant de sa chronique comme d'une leçon de jeu et d'étiquette pour comédiens inexpérimentés. En mars 1923, il se penche, dans sa chronique « Théâtre Musique Cinéma », intitulée pour l'occasion « De la mimique », sur les expressions faciales

⁹⁷ Henri Letondal, « Au théâtre de l'Orpheum. *L'homme qui assassina* », *La Patrie*, 6 octobre 1924, p. 18.

⁹⁸ Henri Letondal, « Revue dramatique », *La Revue moderne*, octobre 1921, p. 23-24.

⁹⁹ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Une scène nationale », *La Patrie*, 25 juillet 1925, p. 31.

des artistes de la scène (tant les comédiens que les chanteurs). Il y prodigue des conseils sur ce qu'il faut éviter et ce qu'il faut favoriser : « S'il faut éviter la mobilité perpétuelle du masque, les contorsions du cou et des épaules [...], il est de la plus grande utilité pour l'acteur et l'artiste lyrique de nuancer discrètement du visage les phrases qui sont exprimées¹⁰⁰. » Le jeune critique se défend toutefois de vouloir donner des leçons : « Ce ne sont pas des conseils que nous voulons donner, grand Dieu ! Nous n'avons pas encore la longue et vénérable barbe blanche qui pourrait nous donner cette prérogative¹⁰¹ ! » En effet, au moment où il écrit cet article, Letondal n'est doté ni d'une formation dramatique – chose qu'il ne possèdera jamais réellement –, ni d'une grande expérience sur le terrain, qu'il développera avec les années. Malgré tout, le ton autoritaire qu'il emploie pour s'adresser aux acteurs – car c'est bien à eux, et non à tout son lectorat, qu'il s'adresse – pousse à croire qu'il se sent responsable d'améliorer la formation lacunaire des acteurs montréalais. Il signe une série d'articles dans cette veine : en 1926 il écrit sur la manie du « je », puis, dans un autre article, sur la manie du « hein » sur scène¹⁰², et enfin il rédige un article sur les fous rires sur scène¹⁰³. Dans son texte sur le « hein », Letondal nuance son attitude professorale en y ajoutant une touche d'humour : il illustre son propos (à savoir que le tic langagier du « hein » chez les acteurs est détestable) d'une anecdote, dans laquelle il raconte qu'une actrice, coupable de cette manie, et qu'il surnomme « Mlle Incorrigible », « ajoutait le comble à cette abomination en faisant des “hein ?” au

¹⁰⁰ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. De la mimique », *La Patrie*, 23 mars 1925, p. 14.

¹⁰¹ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. De la mimique », *La Patrie*, 23 mars 1925, p. 14.

¹⁰² « Je ne connais rien de plus détestable que la manie du “hein”. Après la manie du “je” dont j'ai souligné ici même le déplorable effet dans une tirade dramatique, ce tic est ce qu'il y a de plus ennuyeux. » (Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Doit-on le dire ? », *La Patrie*, 15 janvier 1926, p. 18.)

¹⁰³ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Rire en scène », *La Patrie*, 25 février 1926, p. 18.

souffleur qu'elle n'avait pas compris¹⁰⁴ ». L'utilisation de l'anecdote permet à Letondal d'amuser ses lecteurs tout en exposant le ridicule de la situation qu'il critique ; le message passe ainsi sans susciter de polémique puisqu'il utilise un type général, « Mlle Incorrigible », plutôt qu'une cible précise. Ce genre de stratégie discursive fait partie de l'attirail favori de Letondal ; il s'en sert fréquemment pour décrier ou ridiculiser les différents acteurs du milieu (directeurs, comédiens, auteurs et même critiques). Le ton péremptoire adopté par Letondal dans ces articles voulant donner des leçons de jeu¹⁰⁵ tout comme le ton humoristique dont il se sert pour dévaloriser certains comportements ne viennent pas tellement, nous semble-t-il, d'un désir d'affirmer son savoir ou son pouvoir, mais plutôt de l'espoir de voir les choses changer et du désir d'apporter une réelle contribution à l'amélioration de la pratique théâtrale. En effet, le critique porte en lui la valeur libérale de l'éducation, qui permettra selon lui, lorsqu'elle sera répandue au sein du milieu théâtral, de faire tendre la pratique vers le théâtre d'art et la modernité. Rappelons que les acteurs sont les vecteurs qui permettent au texte de se rendre au public ; si ces acteurs, mal formés, n'arrivent pas à bien remplir leur « mission », qui « n'[est] pas de s'amuser aux dépens des spectateurs¹⁰⁶ », le théâtre demeurera dans un esprit de commerce et de cabotinisme. Ainsi, ces « leçons » de théâtre témoignent de la volonté de Letondal d'agir concrètement sur le présent. Par la suite, Letondal renoncera à ce type d'articles presque scolaires, sans toutefois cesser de critiquer le jeu des acteurs ou de

¹⁰⁴ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Doit-on le dire ? », *La Patrie*, 15 janvier 1926, p. 18.

¹⁰⁵ Letondal écrit, par exemple, à propos du rire sur scène : « que l'incident se répète, chaque semaine, et que les artistes semblent prendre plaisir à la provoquer, nous ne saurions l'admettre. » (Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Rire en scène », *La Patrie*, 25 février 1926, p. 18) Il semble ici parler d'enfants indisciplinés dont il doit faire l'éducation.

¹⁰⁶ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Rire en scène », *La Patrie*, 25 février 1926, p. 18.

défendre son idéal dans ce domaine ; d'où viendra bientôt son idée de confier la responsabilité de la formation des acteurs aux cercles amateurs. Nous y reviendrons.

Outre l'absence d'une formation suffisante des acteurs, un autre élément de la pratique pousse Letondal à faire preuve d'indulgence par rapport aux déficiences des comédiens en matière de jeu : le renouvellement hebdomadaire de l'affiche. Letondal est conscient que cette pratique nuit à la performance des acteurs : « Les théâtres de comédie et de drame, à Montréal, changent de spectacle, chaque semaine : ce qui donne aux acteurs un travail de nègre, use leur mémoire et les rend souvent impropres à “fouiller” le personnage qu'ils interprètent¹⁰⁷. » Il regrette qu'une manière de faire adoptée pour des raisons commerciales, afin d'attirer un public qui a l'habitude de ces variations frénétiques dans le répertoire, nuise à la qualité artistique des représentations. Il appelle donc à une certaine tolérance vis-à-vis des acteurs qui ne peuvent fournir à la fois quantité et qualité : « N'accusons donc pas les acteurs de jouer une pièce par semaine. Ils se plient, bien malgré eux, à une exigence du public¹⁰⁸. » Letondal déplore que « [l]es acteurs fatigués, harassés par des répétitions trop rapprochées, ayant soumis leur mémoire à l'épreuve des six jours, ne [puissent] donner leur mesure¹⁰⁹ », et rappelle que « la résistance physique d'un comédien a des limites¹¹⁰ ». Si cette indulgence dont fait preuve Letondal envers les comédiens professionnels n'est pas absente de ses écrits des années 1920, elle est beaucoup plus marquée après 1930. Il faut dire qu'il a accumulé, durant ce temps, une certaine

¹⁰⁷ Henri Letondal, « Entre cour et jardin. Musique et théâtre », *Le Canada*, 9 octobre 1934, p. 6.

¹⁰⁸ Henri Letondal, « Entre cour et jardin. Musique et théâtre », *Le Canada*, 9 octobre 1934, p. 6.

¹⁰⁹ Henri Letondal, « Revue dramatique. Le choix des pièces », *Le Canada*, 5 septembre 1934, p. 3.

¹¹⁰ Henri Letondal, « Propos de théâtre et de cinéma. Le répertoire », *Le Canada*, 19 décembre 1931, p. 7.

expérience du milieu, et qu'il a vécu les aléas de la vie de comédien professionnel¹¹¹. Cette tolérance ne fait toutefois pas changer Letondal d'avis quant au style de jeu qu'il souhaite voir sur la scène : un jeu naturel et sobre qui témoigne d'un respect pour le texte, en opposition au style déclamatoire et cabotin qui sert à récolter les applaudissements, au détriment de la qualité artistique de la représentation. Pour atteindre cette qualité dans l'interprétation d'un rôle, une formation adéquate est nécessaire, formation que Letondal tentera dans un premier lieu de dispenser dans ses chroniques, avant de la confier par la suite aux cercles amateurs.

II. Mise en scène

i. Le goût de l'illusion et des prouesses techniques

Lorsque Letondal mentionne la mise en scène d'une pièce, durant ses premières années en tant que journaliste, il parle essentiellement des décors, accessoires et costumes, ces « artifices scéniques¹¹² », comme il les appelle. Par exemple, en 1924, dans une critique de représentation de *L'Aiglon* par une troupe de tournée française, il écrit que la « mise-en-scène [*sic*] [...] est pauvre et souffre de l'éloignement dans lequel nous sommes de Paris et du magasin d'accessoires de la Porte Saint-Martin¹¹³. » Une bonne mise en scène implique donc d'abord de bons accessoires et des costumes de qualité qui, s'ils ont absents, nuisent au jeu des acteurs et à la représentation. C'est que la mise en scène, aux yeux de Letondal – du moins avant

¹¹¹ En effet, dans un article paru dans *Le Canada* le 21 mars 1936, Letondal mentionne qu'il travaille comme acteur professionnel depuis environ 4 ans.

¹¹² Henri Letondal, « Au théâtre de l'Orpheum. *L'Aiglon* », *La Patrie*, 10 novembre 1924, p. 14.

¹¹³ Henri Letondal, « Au théâtre de l'Orpheum. *L'Aiglon* », *La Patrie*, 10 novembre 1924, p. 14.

son voyage à Paris –, vise avant tout à séduire le spectateur et à le plonger dans l'ambiance voulue, afin que l'illusion scénique soit aussi complète que possible. Par exemple, dans une chronique de 1926, il complimente la mise en scène de la revue *En roulant ma Boule*, dont Raoul Déry s'est chargé : « Les effets de lumière, les décors, les costumes, la figuration, tout contribue à placer la revue dans un cadre harmonieux et séduisant¹¹⁴. » C'est ce cadre, cette atmosphère, que doit créer la mise en scène ; les artifices scéniques, lorsqu'ils sont bien utilisés, permettent de créer une illusion de réalité qui éblouit le spectateur et le plonge dans l'œuvre. Il semble que les effets utilisés pour plaire au public, qui déçoivent Letondal lorsqu'ils sont utilisés par les acteurs dans leur jeu, ne le dérangent pas outre mesure lorsqu'il est question de l'espace scénique. Il note à ce propos, sous le pseudonyme de Fabio, que « [l]'impression visuelle au théâtre, c'est presque tout. Les américains [*sic*], qui ont le sens de ce qui tape l'œil, donnent une attention toute particulière à cette question des décors que nos théâtres de l'est [*sic*] négligent par trop¹¹⁵. » Cette admiration pour les Américains et leurs décors tape-à-l'œil semble inscrire la vision Letondalienne de la mise en scène au sein du pôle du théâtre commercial : elle sert à impressionner et à attirer en grand nombre les spectateurs. Il est étonnant de lire ces mots de la part d'un critique qui, ailleurs, met le texte dramatique au-dessus de toute chose. Peut-être se permet-il cette incartade grâce au relatif anonymat que lui offre son pseudonyme. Il n'en demeure pas moins qu'avant son séjour à Paris vers septembre 1926, ce que Letondal considère comme la principale qualité d'une bonne mise en scène, que ce soit sous son pseudonyme ou sous son véritable nom, c'est le naturel et le réalisme

¹¹⁴ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Au théâtre Saint-Denis : *En Roulant ma Boule*. L'interprétation », *La Patrie*, 1^{er} février 1926, p. 18.

¹¹⁵ Fabio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, avril 1926, p. 33-34.

qui permettent au spectateur d'oublier qu'il se trouve au théâtre. Vers 1929, le discours du critique sur la mise en scène évolue, alors qu'il développe un intérêt marqué pour les éclairages, et particulièrement pour l'habileté dont font preuve les Anglais et les Américains dans ce domaine : « Les troupes anglaises qui nous visitent nous donnent, chaque semaine, une leçon de mise en scène. Chez eux, le soin du décor et de l'éclairage prime tout. [...] nous ignorons l'art de jouer avec la lumière et la mettre au service d'une œuvre dramatique¹¹⁶. » Il ajoute, à propos des éclairages élaborés de la troupe, qu'« [i]l y a là un art véritable où anglais et américains [*sic*] sont passés maîtres et où nous pourrions nous aussi nous affirmer si nous voulions être moins conventionnels¹¹⁷. » Ces affirmations dévoilent tout d'abord une facette moderne de Letondal : les avancées techniques, en matière d'éclairage, l'impressionnent et lui font envie. Cela peut rappeler cette frénésie pour la nouveauté décrite par Germain Lacasse lorsqu'il aborde l'esthétique de la distraction du début du XX^e siècle. Cependant, Letondal ne parle plus de l'éclairage comme d'un « artifice scénique », mais plutôt comme d'un « art véritable » ; ainsi la mise en scène – du moins, sur le plan de l'éclairage – n'est-elle plus uniquement un moyen d'éblouir, mais aussi un moyen d'expression artistique. L'extrait cité témoigne également du désir bien moderne de Letondal de rattraper le présent, que le Canada-français atteigne le niveau technique des Anglais et des Américains. Or, il faudrait, pour cela, « être moins conventionnels ». Selon lui, « [l]e théâtre moderne ne peut s'accommoder de la simple rampe et des herbes qui donnent une lumière crue, banale, sans chaleur. L'installation de projecteurs a démontré son utilité dans les spectacles

¹¹⁶ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Le décor », *La Patrie*, 30 septembre 1929, p. 7.

¹¹⁷ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Le décor », *La Patrie*, 30 septembre 1929, p. 7.

d'avant-garde¹¹⁸. » Cet élément esthétique devient donc non seulement un moyen, mais une condition pour faire entrer la pratique dans la modernité : un théâtre moderne nécessite la technique moderne, et non le traditionnel système de rampes et de herse. Ses élans d'admiration pour les éclairages américains et anglais ainsi que ses espoirs de voir les mêmes prodiges se réaliser sur les scènes canadiennes-françaises ne tiennent toutefois pas compte de la situation concrète des théâtres professionnels montréalais : les troupes s'établissent dans les salles sans être certaines de pouvoir y rester la saison suivante, et tentent de survivre à la crise qui sévit. Dans ce contexte, l'art de l'éclairage n'est pas prioritaire, bien que Letondal continue à y faire fréquemment référence en 1929 et 1930.

ii. Avant-garde et metteur en scène : une modernité déstabilisante

Bien que Letondal fasse preuve d'une grande ouverture d'esprit à l'égard des avancées techniques qu'il voit chez les troupes d'ailleurs, il ne se montre pas également ouvert à *toutes* les nouveautés esthétiques dont il entend parler. En 1925, il commente une mise en scène d'*Iphigénie* par le Petit Théâtre de Moscou, dont il mentionne le mobilier de style cubiste et « le décor qui rappelle, par ses lignes penchées et tracées sans aucun souci de l'équilibre, un tremblement de terre ou le cauchemar d'un cocaïnomane¹¹⁹. » Si ce formalisme dans la mise en scène lui semble ridicule, il est davantage exaspéré par la modernisation qu'ont subie les costumes des personnages, qui portent des habits modernes. « À ce compte-là, note-il, on pourrait dénaturer toutes les œuvres classiques sans trop de mal [...], il serait facile de leur

¹¹⁸ Henri Letondal, « L'éclairage. Décors et lumière », *La Patrie*, 18 mars 1930, p. 6.

¹¹⁹ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. À la manière d'Euripide », *La Patrie*, 7 mai 1925, p. 22.

donner cette forme ridicule. [...] Réjouissons-nous de ne pas avoir atteint ce degré d'irrespect pour les grands auteurs attiques¹²⁰ ». Cet extrait montre, encore une fois, la prééminence que Letondal donne au texte : la mise en scène, lorsque trop formaliste ou moderne, dénature le texte, ce qui constitue un manque de respect. Pour une pièce classique, les costumes modernes n'ont pas lieu d'être et sont une insulte pour les auteurs. La mise en scène n'a donc pas tous les droits : elle doit se plier aux exigences du texte. Letondal se montre ici plutôt conservateur, ce qui témoigne de sa difficulté à s'ouvrir véritablement aux avant-gardes dans un Canada-français qui enregistre un retard culturel important vis-à-vis de l'Europe. La hiérarchie qu'opère Letondal entre le texte et la mise en scène se reflète dans ses remarques vis-à-vis de la figure du metteur en scène – figure qui, nous l'avons vu dans le chapitre I, va de pair avec l'émergence du théâtre d'art. À ce sujet, il note, dans une chronique de 1930 :

Certes, il y a de nos jours une certaine exagération dans le rôle du metteur en scène que l'on place souvent au même rang que l'auteur. Par sa collaboration intelligente, il est souvent un travailleur précieux, mais on ne peut admettre que sa puissance créatrice soit assimilée à celle du dramaturge. Son rôle nous apparaît indispensable s'il s'appuie sur le travail du décorateur, du régisseur de la scène, des machinistes et des électriciens¹²¹.

Ainsi, même en 1930, après son séjour à Paris et sa fréquentation assidue de la scène, Letondal ne considère pas le metteur en scène, autorité et socle du théâtre d'art, comme étant l'égal de l'auteur. Bien qu'il admette son importance, il le considère comme un exécutant au même titre qu'un technicien. C'est que le sens ne vient pas de la mise en scène ; le metteur en scène n'est pas un créateur qui insuffle sa vision personnelle à l'œuvre, et son travail ne doit en aucun cas modifier, étendre ou contredire le travail original de l'auteur. Cette position de Letondal l'éloigne de la

¹²⁰ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. À la manière d'Euripide », *La Patrie*, 7 mai 1925, p. 22.

¹²¹ Henri Letondal, « L'éclairage. Décors et lumière », *La Patrie*, 18 mars 1930, p. 6.

part plus moderne du théâtre d'art, dans la mesure où il continue de défendre l'intégrité du texte. Letondal semble se servir du respect dû au texte et à l'auteur pour justifier sa méfiance à l'égard des mises en scène plus avant-gardistes et de la figure du metteur en scène. Cependant, son dédain peut aussi s'expliquer du fait que le jeune critique qui, rappelons-le, n'a pas de formation théâtrale à proprement parler et n'est pas un expert dans le domaine, n'a pas toujours toutes les connaissances nécessaires pour bien saisir les nouveautés qu'il voit ou dont il entend parler. Par exemple, dans un article où il traite des avant-gardes, il se montre déstabilisé par certaines scènes de la pièce *Départs* du français Simon Gantillon, où, par exemple, un frère et une sœur « jouent au tennis avec des mots » puis emprisonnent « un nuage rose » dans un fichu pour lui « [parler] comme à un enfant¹²² ». Les accents surréalistes de la pièce le déconcertent, et son orgueil de critique semble heurté : « Mais il paraît que c'est très beau et que vous n'y comprenez rien du tout, si vous osez prétendre le contraire¹²³. » Ainsi, la position modérée de Letondal vis-à-vis des avant-gardes et de la figure du metteur en scène s'explique en partie par la supériorité qu'il octroie au texte, mais elle provient également de connaissances dramatiques lacunaires, qui sont impossibles à pallier au Canada-français en l'absence d'écoles, et que pas même son séjour à Paris ne réussit à endiguer tout-à-fait.

Malgré tout, à partir de 1930, Letondal se met à réclamer des mises en scènes originales, plutôt que celles qui sont copiées des spectacles à succès américains et français. Dans une chronique de 1931, il utilise à nouveau l'anecdote afin de

¹²² Henri Letondal, « Propos de théâtre. Art nouveau ? ou bien art loufoque ? », *La Patrie*, 30 novembre 1929, p. 34.

¹²³ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Art nouveau ? ou bien art loufoque ? », *La Patrie*, 30 novembre 1929, p. 34.

dénoncer ces manies de la copie en mettant en scène un « directeur de théâtre dont on parle encore, parce qu'il est incorrigible, [et qui] avait adopté le système suivant : il allait passer quelques jours à New-York, visitait les théâtres, retenait les meilleures scènes, les décors les plus originaux et les plus nouvelles idées de ballet¹²⁴. » Selon lui, non seulement ces mises en scène plagiées, qui visent à copier les succès étrangers pour faire recette au Canada-Français, manquent-elles d'authenticité, mais elles ne peuvent remporter un semblable succès avec les Canadiens, qui n'ont pas les mêmes goûts que les Américains ou les Français. Ainsi, Letondal valorise, sur les scènes montréalaises, une « recherche dans la mise en scène¹²⁵ » et une certaine originalité. Cependant cette originalité demeure modérée ; il s'agit bien d' « origine », puisque ce que Letondal désire, ce sont des mises en scène faites au Canada-français plutôt que des copies de l'étranger – il n'est pas tant question de modernité que de nationalité. De plus, si Letondal considère d'abord le metteur en scène comme un « travailleur précieux », mais sans plus, dans les années 1930, ce dernier continue à gagner en importance aux yeux du critique. En 1935, alors qu'il rédige un article ponctuel portant sur une représentation de *Noé* dans un collège, Letondal remarque que, malgré la qualité générale du spectacle, « [u]ne seule chose y est absente : la mise en scène. Il suffirait d'un homme de métier pour mettre tout cela en place. Le coup de pouce¹²⁶ ! » Le metteur en scène est devenu ce « coup de pouce » nécessaire à l'unité de la représentation. Ce dernier doit également être « un homme de métier », quelqu'un qui possède les connaissances dramatiques fondamentales afin de faire un

¹²⁴ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Une fin d'année », *Le Canada*, 31 décembre 1931, [page illisible].

¹²⁵ Henri Letondal, « Feuilleton dramatique. La mesure dans l'éloge », *Le Canada*, 4 février 1933, p. 7.

¹²⁶ Henri Letondal, « Le théâtre au collège. *Noé* », *Le Canada*, 14 mai 1935, p. 3.

travail de qualité – nous retrouvons ici l'importance que Letondal donne à la formation (qui vient essentiellement du métier) et à la culture. De travailleur à la réputation surfaite, le metteur en scène devient donc cet élément qui permet au théâtre d'avancer et aux représentations de gagner en qualité artistique. Ainsi, sur le plan de la mise en scène, Letondal se trouve à un carrefour intéressant, entre théâtre d'art et modernité. S'il défend, dès ses débuts, le texte théâtral comme étant sacré, cette défense se fait au détriment d'un autre élément central du théâtre d'art : le rôle du metteur en scène, à l'égard duquel il se montre méfiant. Letondal semble incapable de placer tout à fait le metteur en scène sur un pied d'égalité avec l'auteur. De plus, l'hésitation de Letondal relativement aux mises en scène plus avant-gardistes l'inscrit dans cette modernité libérale que nous avons décrite plus tôt, et qui est marquée par un désir de modernité qui est toutefois empreint de modération. S'il est d'accord pour octroyer de l'importance au metteur en scène, il se refuse à lui donner un statut artistique semblable à celui de l'auteur ; s'il se prononce pour les avancées techniques telles que les éclairages modernes, il est contre les mises en scène formalistes plus extrêmes inspirées de mouvements tels que le constructivisme russe et le cubisme, qu'il a du mal à comprendre. Il est donc question de contemporanéité plus que d'avant-garde.

III. Répertoire

L'une des conclusions que nous pouvons tirer des deux premiers aspects esthétiques analysés plus haut est que Letondal vénère le texte théâtral et que ce

dernier revêt en quelque sorte un caractère sacré pour lui. Il n'est donc pas surprenant de constater que la question du répertoire retienne autant son attention et ce, aussi longtemps qu'il écrit dans les journaux. En effet, selon lui, « [i]l n'y a pas de saison possible sans un répertoire solidement établi. C'est là le secret du succès¹²⁷. » Le répertoire est donc à la base des succès et des échecs des différentes entreprises dramatiques à Montréal, et cet extrait est représentatif de la position que maintiendra Letondal tout au long de sa carrière journalistique à savoir, qu'un théâtre doit bien choisir les pièces qu'il met à l'affiche. Ce qui appartient au bon et au mauvais répertoire évoluera cependant au fil des ans, notamment grâce au séjour du journaliste à Paris, de 1926 à 1929.

i. De la catholicité à l'indépendance

Nous avons mentionné, dans le chapitre I, que la modernité libérale dans laquelle s'inscrit Letondal implique une prise de distance vis-à-vis de l'Église ainsi qu'un désir de voir l'art gagner en indépendance à l'égard des autorités religieuses. Cependant, avant son séjour à Paris, Letondal ne parvient pas totalement à s'émanciper des vues chrétiennes lorsqu'il s'agit du répertoire, et il arrive que les questions de moralité et de religion orientent son discours. Par exemple, en 1925, il se porte à la défense de *Si je voulais*, de Paul Géraldy, une comédie d'une morale irréprochable jouée à New-York et mal reçue par la critique. Il accuse ces critiques de faire preuve de mauvais goût, et remarque qu'« [é]videmment, il aurait fallu, pour le

¹²⁷ Henri Letondal, « Revue dramatique. Le choix des pièces », *Le Canada*, 5 septembre 1934, p. 3.

public américain un bon petit pugilat entre le mari et l'amant¹²⁸ ». La question de l'adultère au théâtre dérange Letondal, à la fois pour la morale douteuse qu'elle implique et pour son côté cliché, deux éléments qui ne conviennent pas, selon lui, à des spectateurs de bon goût tels que ceux qui fréquentent les théâtres montréalais. En 1926, quelques mois seulement avant de partir pour Paris, Letondal, sous le pseudonyme de Fabio, commente l'échec de la saison de théâtre français de l'Orphéum, et l'attribue en partie au répertoire :

L'Orphéum ne s'est pas soucié de la mentalité des Montréalais [...]. Une avalanche de Bernstein ! Et pour finir, la pièce la plus malsaine du théâtre boulevardier, *Pile ou face* de Louis Verneuil. Cette pantalonade [*sic*] peut intéresser les étrangers qui visitent Paris, ou divertir un public de noceurs et de gens qui ont bien diné. À Montréal, elle ne pouvait que froisser les sentiments des spectateurs par la crudité et l'amoralité complète des situations¹²⁹.

Ainsi, Letondal défend la bonne moralité du public montréalais qui, au contraire des noceurs étrangers, n'est pas intéressé par une pièce qui « n'a d'autre raison que de présenter une aventure grivoise¹³⁰ ». Dans l'extrait cité, Letondal mentionne une « avalanche de Bernstein » sur les scènes. La relation du critique avec cet auteur dramatique de confession juive est un bel exemple de l'évolution que lui permettra son voyage en Europe. En effet, avant ce séjour, les écrits de Letondal sont fréquemment teintés d'antisémitisme. En octobre 1925, Fabio écrit être « las de Bernstein, de Wolff et des auteurs juifs que l'on s'obstine à nous présenter » et déplore, toujours sous le pseudonyme de Fabio, la prééminence de « [l]a juiverie théâtrale, que souligne avec raison M. Henri Letondal dans la *Patrie*¹³¹ ». Fabio fait ici référence à une critique de représentation parue environ un mois plus tôt, sous la

¹²⁸ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Paul Géaldu jugé par les Américains », *La Patrie*, 9 avril 1925, [page illisible].

¹²⁹ Fabio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, janvier 1926, p. 6.

¹³⁰ Fabio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, janvier 1926, p. 6.

¹³¹ Fabio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, novembre 1925, p. 7.

signature d'Henri Letondal, où il avait écrit, à propos de la pièce *La Souriante Mme Beudet*¹³² : « Enfin ! Après toutes les juiveries du répertoire, voici une pièce nettement “française”¹³³ ». Ces remarques antisémites sont souvent lancées contre « le juif Bernstein¹³⁴ », pour lequel Letondal nourrit une nette aversion¹³⁵ – aversion qui le pousse à réaffirmer sa position dans deux journaux, sous deux signatures différentes, et à se citer lui-même afin de donner encore plus de poids à ses reproches. Ainsi, avant son séjour à Paris, Letondal se prononce contre ces « juiveries » du répertoire, et se porte plutôt à la défense de pièces telles que *La Passion* de Germain Beaulieu, « dramaturge habile, respectueux de la tradition, et fidèle au récit douloureux de la mort du Christ », pièce qui « n'a pas obtenu tout le succès que méritait une œuvre de cette valeur¹³⁶. » Ainsi, lorsque l'Orpheum subit un échec en présentant une œuvre d'un auteur juif tel que Bernstein, il est d'avis que la pièce est mauvaise et ne convient pas au public montréalais. Toutefois, lorsqu'une pièce respectueuse de la tradition catholique ne remporte pas de succès, c'est le public qui est dans le tort. Le séjour en Europe de Letondal l'amènera à nuancer sa position. En effet, dès le premier article suivant son retour au pays, dans lequel il parodie la traditionnelle

¹³² Letondal apprécie particulièrement cette pièce, qu'il qualifie de « peinture de la vie de province », car elle « ne présente pas que des personnages, elle campe des êtres qui vivent leur tragique aventure au lieu de la jouer tout simplement. » (Henri Letondal, « À l'Orpheum. *La Souriante Mme Beudet* », *La Patrie*, 19 octobre 1925, p. 18)

¹³³ Henri Letondal, « À l'Orpheum. *La Souriante Mme Beudet* », *La Patrie*, 19 octobre 1925, p. 18.

¹³⁴ Fabio, « Le mois théâtral à Montréal », *La Lyre*, octobre 1925, p. 36.

¹³⁵ Letondal n'est pas le seul critique de son époque à être dérangé par Bernstein. Dans son article « La fin de l'âge des pères ? », Hervé Guay mentionne que Bernstein fait partie des auteurs, avec Alexandre Dumas fils et Eugène Brieux, dont les « idées et les situations qu'ils présentent [...] défraient les manchettes des périodiques montréalais. » (Hervé Guay, « La fin de l'âge des pères ? La réception du théâtre de Dumas fils, de Brieux et de Bernstein dans les salles “françaises” de Montréal de 1900 à 1918 », *L'Annuaire théâtral*, n° 43-44, 2008, p. 168). Il ajoute que « la discussion sur l'œuvre de Bernstein se révèle sans doute celle où, derrière le scandale des situations présentées – leur immoralité –, ce sont tout autant sinon davantage les transgressions esthétiques mises en avant par les tenants d'un naturalisme perçu comme exacerbé (refus d'une belle langue) qui dérange la bourgeoisie montréalaise du début du siècle. » (Hervé Guay, « La fin de l'âge des pères ? », art. cité, p. 176)

¹³⁶ Fabio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, novembre 1925, p. 7.

entrevue des retours d'Europe à laquelle il n'a pas eu droit en s'interviewant lui-même, il mentionne « [l]e grand talent de Bernstein¹³⁷ ». Letondal explique ce retournement dans son discours ainsi :

J'ai professé autrefois pour Henry Bernstein une violente antipathie. Je ne le connaissais pas. Il était de bon ton, il y a dix ans, de déverser sur Bernstein et Bataille les pires jugements et d'utiliser le mot "faisandé" pour chacune de leurs œuvres. Fort heureusement, l'esprit évolue : ce qui permet de juger les gens avec moins d'intransigeance. J'ai connu Henry Bernstein et je lui ai parlé. C'est un homme extraordinaire¹³⁸.

Cet article, dans lequel Letondal semble vouloir faire amende honorable, est écrit dans un ton très personnel, et fait partie des chroniques de Letondal qui se positionnent sans équivoque au sein du pôle « implication-commentaire » des genres de la presse. En effet, non seulement écrit-il au « je », mais il fait également état de ses rencontres et de son évolution comme critique, en mentionnant ses sentiments passés et présents à l'égard de Bernstein et en admettant ses erreurs de jugement. Les articles de ce type, où Letondal revient sur une position et présente ce qui ressemble à des excuses, sont rares, et ce, même s'il lui arrive de s'engager dans d'autres polémiques, notamment avec le directeur de tournées J.-A. Gauvin, avec lequel il ne se montre pas toujours tendre. Cette nouvelle ouverture d'esprit va de pair avec une diminution importante des références à la moralité dans les articles de Letondal, bien qu'il demeure tout de même attaché à la religion catholique. Si la religion et la morale ne sont pas à proscrire du théâtre, elles ne suffisent toutefois plus à faire la valeur d'une pièce. De plus, les concessions faites au nom de la morale catholique, telles que les coupures et la censure des textes de théâtre opérées au sein des cercles d'amateurs, seront désormais vivement dénoncées par Letondal. Ainsi, la modernité libérale du

¹³⁷ Henri Letondal, « En manière d'introduction », *La Patrie*, 22 juin 1929, p. 36.

¹³⁸ Henri Letondal, « Théâtre, musique, cinéma. Un grand écrivain : Henry Bernstein », *La Patrie*, 19 janvier 1929, p. 4.

critique se voit renforcée par un séjour en Europe qui élargit ses horizons. Ses critères quant au répertoire qu'il souhaite voir jouer sur les scènes montréalaises ne tiennent plus ouvertement compte de la religion¹³⁹ ; il s'agit dorénavant de faire entrer la dramaturgie canadienne-française dans une modernité semblable à celle qu'il pu voir à l'œuvre en France.

ii. Le mauvais répertoire

S'il faut à Letondal un séjour en Europe pour s'éloigner des préceptes de la religion catholique en matière d'arts, et que, sur ce plan, sa position évolue nettement, la vision qu'il a du répertoire qui lui déplaît – indépendamment des questions abordées plus haut – est assez nette et ce, bien avant son voyage. En 1924, il fait état de ce qui est joué sur les scènes montréalaises avec désolation : « La vogue passagère des tournées officielles, l'engouement pour les vedettes parisiennes, les réclames tapageuses en faveur des importations artistiques, l'encombrement de nos théâtres par un répertoire faisandé, voilà le bilan de nos saisons de comédie¹⁴⁰. » Cet extrait résume, dans les grandes lignes, tout ce que Letondal reproche au répertoire : le choix de pièces répétitives et désuètes, les œuvres sélectionnées en fonction des vedettes qui les joueront, et la logique commerciale que ce type de répertoire suppose. Ce « répertoire faisandé » dont il est question comprend surtout des pièces boulevardières – essentiellement des vaudevilles et des mélodrames, que Letondal accuse d'être composés « de simples idioties » dont le dénouement est « voisin de la

¹³⁹ Notons que, bien que Letondal ne défende plus la bonne moralité catholique des pièces du répertoire et qu'il semble être contre l'influence des autorités religieuses en matière de culture, il ne se permet pas non plus de dénoncer directement l'influence cléricale sur le théâtre.

¹⁴⁰ Fabio, « Le théâtre à Montréal », *La Lyre*, octobre 1924, p. 9.

sottise¹⁴¹. » C'est toutefois le répertoire qui attire le public et Letondal l'admet : « Chez nous, le mélodrame est encore le genre de théâtre qui a le plus de chances de réussir¹⁴² ». Bien que les chances soient minces pour que le mélodrame disparaisse des scènes, Letondal formule tout de même, en 1924, le souhait que les « dramaturges modernes [...] [élèvent] le vulgaire mélo au rang qu'il mérite¹⁴³ », souhait qu'il ne verra pas se réaliser, puisque les directeurs s'obstinent à jouer sans cesse les mêmes pièces. Il souligne cette tendance avec humour, après avoir appris qu'une tournée française jouerait *La Dame aux camélias*, que Letondal considère comme « la plus grande rengaine du répertoire » et qui est jouée « [i]nvariablement, chaque année, à moins d'un cataclysme, de la grippe espagnole ou de l'abandon du Canada par les troupes françaises (les troupes de comédie s'entend !)¹⁴⁴ ». Cet humour fait place, au fil des années, à une véritable exaspération vis-à-vis de cette logique commerciale qui pousse les troupes à « marcher dans les sentiers battus du succès¹⁴⁵ », alors que les seules nouveautés consistent en des spectacles inspirés du music-hall et du burlesque américain, ce qui est loin de convenir à Letondal¹⁴⁶. Bien que n'ayant pas encore séjourné en France, le critique sait que de jeunes auteurs y écrivent des pièces « de la plus grande originalité. Mais nous sommes loin d'un tel mouvement » remarque-t-il, « et les théâtres montréalais nous confinant dans l'éternel cercle des pièces

¹⁴¹ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Le mélodrame », *La Patrie*, 2 août 1924, [page illisible].

¹⁴² Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Le mélodrame », *La Patrie*, 2 août 1924, [page illisible].

¹⁴³ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Le mélodrame », *La Patrie*, 2 août 1924, [page illisible].

¹⁴⁴ Henri Letondal, « Au théâtre de l'Orpheum. *La Dame aux Camélias* », *La Patrie*, 3 novembre 1924, p. 18.

¹⁴⁵ Henri Letondal, « Au théâtre de l'Orpheum. *La Dame aux Camélias* », *La Patrie*, 3 novembre 1924, p. 18.

¹⁴⁶ À ce sujet, il écrit : « Le music-hall [...], loin de se renouveler, tombe dans la routine et la plus désespérante banalité. » (Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. La grande pitié du Music-hall », *La Patrie*, 7 octobre 1925, p. 18)

boulevardières nous finissions par croire que le théâtre français n'a pas évolué¹⁴⁷. »

Devant ce renouveau qui a lieu en France, Letondal est envieux et souhaiterait voir le milieu théâtral montréalais, qui tire de l'arrière, se mettre au goût du jour. Ce désir ne se dément pas avec les années, pas plus qu'il n'est satisfait. En 1929, Letondal demande encore que l'on « [donne] autre chose que le mélodrame banal et périmé¹⁴⁸ » et réaffirme que « le mélodrame a fait son temps¹⁴⁹ ». En 1934, alors critique au *Canada*, il rappelle que le mélodrame « sévit » toujours, et souligne le caractère commercial de ce type de spectacle, où « l'auditoire applaudit des deux mains et [où] la vente dans la salle de la “crème à la glace” et des breuvages gazéifiés ne gêne en aucune façon¹⁵⁰ ». Le mélodrame, devenu l'emblème du répertoire commercial que Letondal désapprouve, n'est, aux yeux du critique, qu'un pur divertissement, qui va à l'encontre du théâtre qu'il désire voir joué.

iii. Le répertoire rêvé

Si Letondal désapprouve un répertoire dont l'unique fonction est de divertir le public, c'est qu'il croit qu'un répertoire mieux choisi serait composé d'« ouvrages dignes d'intérêt et susceptibles d'instruire le public » afin de développer ses goûts en matière d'art et de « [faire] progresser le théâtre de chez nous¹⁵¹ ». Ainsi, il attribue au répertoire une fonction d'éducation, valeur libérale centrale aux yeux du critique, parce qu'elle permettrait à la pratique de se moderniser et d'avancer – objectif qui est,

¹⁴⁷ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. La renaissance du théâtre français par les jeunes auteurs », *La Patrie*, 11 novembre 1925, p. 18.

¹⁴⁸ Henri Letondal, « L'art dramatique. Le dernier refuge du théâtre français à Montréal », *La Patrie*, 27 juillet 1929, p. 30.

¹⁴⁹ Henri Letondal, « Le théâtre français. Oui ou non ? », *La Patrie*, 26 décembre 1929, p. 4.

¹⁵⁰ Henri Letondal, « Entre cour et jardin. Musique et cinéma », *Le Canada*, 1^{er} août 1934, p. 3.

¹⁵¹ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Feuilleton dramatique », *Le Canada*, 7 janvier 1933, p. 6.

même dans les années 1930, loin d'être atteint selon Letondal, qui écrit : « nous n'allons pas vers le progrès, mais nous opérons un sérieux recul¹⁵² ». Cette fonction d'éducation que Letondal octroie au répertoire rappelle la mission que Jacques Copeau, admiré de Letondal, donne au répertoire, qui doit « rehausser le niveau d'exigence artistique du théâtre sous tous ses aspects et chez tous ses acteurs (auteurs, spectateurs, interprètes)¹⁵³ ». Le critique montréalais est las de voir toujours les mêmes pièces boulevardières, et rêve d'une troupe qui « chercherait à nous faire connaître tout d'abord nos auteurs dramatiques, puis ceux de l'étranger [...] et enfin le théâtre classique français dont nous sommes privés¹⁵⁴. » C'est là le répertoire idéal auquel il arrive après plusieurs années de réflexion sur le sujet : le théâtre canadien, les bons ouvrages modernes de l'étranger¹⁵⁵, et les classiques¹⁵⁶. Ce programme est également très près de ce que Jacques Copeau préconise au niveau du répertoire¹⁵⁷. Toutefois, Letondal ne croit pas qu'il soit réaliste de demander aux troupes professionnelles, qui ont du mal à faire leurs frais, de jouer un tel répertoire qui, bien qu'idéal sur le plan artistique, ne parviendrait probablement pas à attirer les foules. C'est donc aux cercles amateurs qu'il confie cette mission éducative, alors qu'il se montre moins idéaliste quant au répertoire des troupes professionnelles, car, dans leur cas, « [l]e difficile est de plaire à tous les publics. Pour vaincre la difficulté, l'on a jusqu'ici alterné les spectacles de drame, de comédie dramatique et de comédie

¹⁵² Henri Letondal, « Propos de théâtre. Feuilleton dramatique », *Le Canada*, 7 janvier 1933, p. 6.

¹⁵³ Evelyne Ertel, « Théâtre d'art et répertoire », art. cité, p. 172.

¹⁵⁴ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Feuilleton dramatique », *Le Canada*, 7 janvier 1933, p. 6.

¹⁵⁵ Ces ouvrages étrangers sont composés, certes, du théâtre français, mais également des œuvres écrites dans d'autres langues – en anglais par exemple – lorsqu'il existe des traductions de qualité.

¹⁵⁶ Aux yeux de Letondal, ce sont les auteurs grecs, ainsi que Molière et Shakespeare qui forment l'armature de ce qu'il nomme « les classiques ».

¹⁵⁷ En effet, dans son texte « Théâtre d'art et répertoire », Evelyne Ertel mentionne que, selon Copeau, le répertoire devrait être composé des classiques français et étrangers, des meilleures pièces récentes et de quelques pièces inédites. (Evelyne Ertel, « Théâtre d'art et répertoire », art. cité.)

légère. C'est encore une excellente formule¹⁵⁸. » Conscient de la nécessité, pour les troupes professionnelles, de plaire à leur public, le critique est disposé à faire un compromis entre l'artistique et le commercial. Il espère tout de même voir jouer « des œuvres variées, fournissant au spectateur une autre pâture que les morbidesses du répertoire actuel¹⁵⁹. » En effet, un répertoire répétitif n'est pas susceptible de permettre une évolution dans les goûts du public, et confine la pratique dans un état de stagnation.

Bien que Letondal n'exige pas des troupes professionnelles un répertoire exclusivement composé d'œuvres étrangères modernes et de classiques et qu'il accepte que des concessions soient faites en ce domaine, la question du théâtre canadien demeure sensible, et le critique en réclame, tant chez les amateurs que chez les professionnels. Si la question du théâtre canadien n'est pas absente des chroniques de Letondal au début de sa carrière, c'est réellement vers la fin de 1929 qu'elle devient centrale dans son discours – ce tournant étant peut-être lié à l'annonce, faite le même mois et soulignée par Letondal dans sa chronique à *La Patrie*, qu'un théâtre canadien sera bâti à Montréal. Letondal remarque qu'« on peut devenir facilement xénophobe en constatant le peu de cas que l'on fait de la production dramatique canadienne » et demande : « Laissons les comédies parisiennes aux troupes de tournée [...] et donnons la large part aux écrivains de théâtre du Canada¹⁶⁰. » Le critique se lance alors dans une véritable croisade pour le théâtre canadien, qu'il mènera jusqu'en 1934. Cependant, le théâtre canadien qu'il défend et réclame n'est

¹⁵⁸ Henri Letondal, « Revue dramatique. Le choix des pièces », *Le Canada*, 5 septembre 1934, p. 3.

¹⁵⁹ Fabio, « Le mois théâtral à Montréal », *La Lyre*, octobre 1925, p. 36.

¹⁶⁰ Henri Letondal, « Un théâtre national. Et nous ?... », *La Patrie*, 11 novembre 1929, p. 7.

pas celui « du genre “étoffe du pays”¹⁶¹ » similaire à celui donné par les Soirées du bon vieux temps de Conrad Gauthier, que Letondal appelle, en 1925, les « soirées du *mauvais* vieux temps¹⁶² ». Il espère plutôt voir jouer la production canadienne courante, choses rendue difficile du fait que « les œuvres qui ont été publiées [...] ne constituent qu’une infime partie de la production dramatique¹⁶³ », ce qui complique l’accès aux textes. En 1925, il mentionne parmi les « excellentes pièces¹⁶⁴ » canadiennes des œuvres de Louis Guyon, Germain Beaulieu, Louvigny de Montigny, Félix-Gabriel Marchand et Auguste Choquette. Or, aucune des pièces citées ne date d’après 1910. En 1932¹⁶⁵, il cite à nouveau Beaulieu et Marchand, et ajoute Rodolphe Girard et Choquette à la liste des auteurs qui composent la dramaturgie canadienne-française. Ce sont encore Beaulieu, Guyon et Marchand qu’il cite lorsqu’il contredit les affirmations de Mgr Camille Roy à propos de l’absence d’œuvres de théâtre canadiennes-françaises substantielles¹⁶⁶. Ainsi, si Letondal ne cesse d’affirmer que le théâtre canadien-français existe, il n’arrive à s’appuyer que sur une poignée d’auteurs, et l’abondance de bonnes pièces canadiennes-françaises qu’il souligne semble être davantage rhétorique que concrète. Letondal s’acharne tout de même à prouver l’existence de ces pièces : « Et le pire, c’est qu’il existe, le théâtre canadien d’expression française. Il existe et le temps n’est pas loin où, avec la collaboration de

¹⁶¹ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Qui donc osera ? », *Le Canada*, 20 août 1932, p. 9.

¹⁶² Fabio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, mars 1925, [page illisible].

¹⁶³ Henri Letondal, « L’an neuf. Souhaits », *La Patrie*, 4 janvier 1930, p. 34.

¹⁶⁴ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Une scène nationale », *La Patrie*, 25 juillet 1925, p. 31.

¹⁶⁵ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Une fin d’année », *Le Canada*, 31 décembre 1931, [page illisible].

¹⁶⁶ Henri Letondal, « Feuilleton dramatique. Comment on écrit l’histoire ! », *Le Canada*, 30 novembre 1933, p. 3.

ceux qui ont beaucoup d'idéal, nous arriverons à le prouver victorieusement¹⁶⁷. » Son désir de légitimation le pousse à adopter un langage révolutionnaire, où il est question d'idéal et de victoire. Il signera plusieurs articles dans cette veine dans les années 1930, articles où il se montre très impliqué et revendicateur. Cette implication ne se fait pas qu'à l'écrit, d'ailleurs : il fait jouer plusieurs pièces à la radio, dans son émission à CKAC, « [d]ans l'ardeur d'une croisade en faveur du théâtre canadien¹⁶⁸ ». Il note d'ailleurs, vers la fin de sa carrière, avoir eu pour opposants, dans cette croisade, « tous ceux qui n'y croient pas, en particulier des gens de lettres dont l'autorité domine notre gouvernement¹⁶⁹. » Letondal, qui se montre généralement neutre vis-à-vis des autorités gouvernementales et religieuses – c'est le cas notamment avec la nomination d'un censeur à Montréal – y fait ici référence sous le mode de la confrontation, ce qui montre à quel point le sujet lui tient à cœur. Vers la moitié de la décennie 1930, toutefois, le sujet semble avoir été épuisé par le critique, qui est alors engagé dans la direction du théâtre Stella et occupé par son travail à la radio, alors que ses articles au *Canada* sont de moins en moins nombreux. Malgré tout, la question du théâtre canadien-français est l'un des enjeux dramatiques qui soulève le plus les passions du critique, convaincu que les œuvres des auteurs d'ici, combinées à des pièces étrangères de qualité et aux classiques, constituent la formule qui permettra au théâtre d'instruire le public et de faire entrer la pratique dans une modernité artistique.

¹⁶⁷ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Une fin d'année », *Le Canada*, 31 décembre 1931, [page illisible].

¹⁶⁸ Henri Letondal, « Programmes. L'œuvre de "Radio-Théâtre" », *Le Canada*, 10 septembre 1932, p. 7.

¹⁶⁹ Henri Letondal, « Programmes. L'œuvre de "Radio-Théâtre" », *Le Canada*, 10 septembre 1932, p. 7.

iv. Une modération empreinte de contradictions

Nous avons mentionné que Letondal, las du répertoire répétitif joué en boucle pour des raisons essentiellement commerciales, souhaite voir des nouveautés sur les scènes montréalaises. Toutefois, lorsqu'il parle de nouveauté, il s'agit plus de mettre au programme des pièces contemporaines méconnues du public que de jouer des pièces très novatrices sur le plan de la forme. En effet, nous l'avons vu, Letondal a des réserves vis-à-vis des avant-gardes. S'il met de l'avant, à plusieurs reprises, les jeunes auteurs et la production contemporaine, il se méfie des mouvements modernes radicaux. Une chronique du critique, qu'il signe en 1929 à *La Patrie*, incarne bien cette position de l'entre-deux. Il parle, dans un premier temps, du répertoire de la tournée française organisée par M. Gauvin, et qui met en vedette l'actrice Ève Francis. Letondal dit avoir reçu de Gauvin « une lettre dans laquelle il se défend d'avoir organisé une saison d'«avant-garde», chose que je ne songerais pas à lui reprocher. [...] Deux seules pièces, si je ne m'abuse, seront véritablement de cette catégorie, détestables pour cette raison qu'elles sont issues du snobisme parisien¹⁷⁰ ». Ainsi, dans cette chronique, le terme d'« avant-garde » est associé au snobisme, aux œuvres qui s'adressent uniquement à une petite part du public. Mentionnons que Letondal n'utilise pas toujours « avant-garde » comme un terme péjoratif – selon son humeur, semble-t-il, le terme est utilisé soit comme un synonyme de « snob » et prend une connotation péjorative, soit il est utilisé comme un synonyme de « moderne », et devient alors positif. Ainsi Letondal se prononce contre un répertoire trop « snob » ou hermétique, c'est-à-dire un répertoire qui ne peut être compris par la plus large part du public. C'est ici un reflet de ses valeurs libérales : l'accès pour tous

¹⁷⁰ Henri Letondal, « Propos de théâtre. "Avant-garde !" ... », *La Patrie*, 7 septembre 1929, p. 32.

à la culture est primordial, et n'est pas possible dans le cas d'un répertoire qui s'adresse à une minorité d'initiés. D'ailleurs, si l'on peut considérer que Letondal fait partie des initiés canadiens-français, sa formation théâtrale demeure lacunaire, et il n'est pas en faveur d'un répertoire trop hermétique parce qu'il n'est pas uniquement hors d'atteinte pour la majorité du public, mais également pour lui-même. Bien qu'il ne soit pas pour un répertoire trop « snob », Letondal conseille tout de même à Gauvin « de faire valoir tous les aspects du théâtre français contemporains [sic], et non pas l'unique plan de la pièce pour vedettes¹⁷¹. » S'il est conscient que certaines innovations artistiques sont susceptibles d'effaroucher le public montréalais, il souhaite tout de même que le répertoire « de vedettes », trop commercial à son goût, soit remplacé par un répertoire plus contemporain. Il fait preuve d'une modération propre à la modernité libérale à laquelle il appartient, tout en affichant un désir de changer la pratique caractéristique du théâtre d'art. Ce désir de changement, toutefois, demeure dans les limites du raisonnable, et s'accommode en partie des exigences commerciales qu'implique la réalité concrète d'un milieu théâtral qui traverse une crise. Letondal souhaite donc un théâtre contemporain, certes, mais il est contre « cette soif de l'original [qui] conduit certains auteurs à l'incohérence la plus complète¹⁷². » Il reproche d'ailleurs à ce type d'auteurs de faire preuve d'un élitisme inutile, voire nuisible : « Écrire comme tout le monde, penser comme tout le monde et se faire comprendre de tout le monde est une chose qui répugne à l'auteur

¹⁷¹ Henri Letondal, « Propos de théâtre. "Avant-garde !"... », *La Patrie*, 7 septembre 1929, p. 32.

¹⁷² Henri Letondal, « Propos de théâtre. Art nouveau ? ou bien art loufoque ? », *La Patrie*, 30 novembre 1929, p. 34.

dramatique moderne qui fréquente les studios, [et] les scènes surréalistes¹⁷³ ». Cet extrait témoigne encore une fois de la modernité libérale à laquelle Letondal appartient, mais aussi d'une certaine frustration à l'égard de certains courants qui le dépassent. S'il est pour les œuvres contemporaines et originales, il est contre la figure de l'artiste incompris, dont l'« ultra-modernisme » est empreint de snobisme et produit des œuvres incompréhensibles pour le plus grand nombre. C'est que ce type de théâtre est plus susceptible, au Canada-français, d'effrayer le public et de vider les salles que de contribuer au mouvement de renaissance théâtrale espéré par Letondal, mouvement qu'un répertoire composé d'œuvres étrangères contemporaines, des classiques et de pièces d'auteurs canadiens-français pourrait engendrer. C'est ce changement qu'il espère apporter dans le milieu, à l'aide de ses armes de critique, mais également en tant que praticien.

v. La revue théâtrale : un conflit entre le critique et le praticien

Le programme de répertoire établi par Letondal paraît donc, en théorie du moins, clair et sans faille : les classiques, les œuvres étrangères contemporaines et le théâtre canadien-français. Il semble toutefois y avoir chez Letondal un conflit entre les formes savantes et les formes populaires qui n'est pas réglé, et qui le suivra jusqu'à la fin de sa carrière de critique, ce qui explique en partie la modération dont il fait preuve dans ses écrits sur le répertoire. Il arrive toutefois que cette modération fasse plutôt place aux contradictions ; c'est le cas avec la question de la revue théâtrale. Ce type de spectacle, composé de plusieurs sketches humoristiques portant souvent sur

¹⁷³ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Art nouveau ? ou bien art loufoque ? », *La Patrie*, 30 novembre 1929, p. 34.

l'actualité, est vu par bien des critiques comme un « art mineur, populaire, qui [fait] subir des accrocs à la langue¹⁷⁴. » La revue est bien loin de correspondre aux idéaux esthétiques de Letondal : son ancrage dans l'actualité abandonne l'universalité et l'intemporalité qu'apprécie Letondal, et la mise en scène rudimentaire (due à l'enchaînement de sketches) et le jeu des acteurs, qui tient compte du public et mise sur une complicité entre la scène et la salle, vont à l'encontre de l'illusion réaliste et du jeu sobre que le critique apprécie. D'ailleurs, Fabio affirme son dégoût pour ce type de théâtre :

J'en ai conçu un écoeurement complet. Comment peut-on abaisser le théâtre français à un tel niveau ? Car, de l'esprit, ne pensez pas en trouver la moindre parcelle dans ces spectacles cousus, ou plutôt décousus, tant bien que mal... Mais des plaisanteries grasses, des sous-entendus, des farces de juif, de nègre et d'américain, des chansons à peine adaptées de l'anglais, vous en trouverez en quantité¹⁷⁵.

S'il est possible pour Fabio de prendre position de façon aussi tranchée à l'égard de la revue théâtrale, il n'en va pas de même pour Letondal, qui est lui-même auteur de plusieurs textes appartenant à ce genre qui va, rappelons-le, à l'encontre de bien des aspects esthétiques qu'il défend dans ses chroniques. Pour se sortir de cette contradiction entre son discours et sa pratique, Letondal tente d'opérer une distinction entre la mauvaise revue et la bonne. La mauvaise revue est le fruit de l'influence américaine : elle est « le curieux mélange de numéros de music-hall que l'on pare du titre pompeux de "revue"¹⁷⁶. » Elle est donc essentiellement composée de numéros de danse et d'humour, qui visent à remporter un succès commercial. La bonne revue, elle, est un « genre dramatique [...] qui n'est point à dédaigner » et qui « demande

¹⁷⁴ Germain Lacasse, *Le diable en ville*, ouvr. cité, p. 61.

¹⁷⁵ Fabio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, mars 1926, p. 3.

¹⁷⁶ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Pour une revue d'actualité », *La Patrie*, 16 décembre 1925, p. 18.

beaucoup de verve et d'à-propos¹⁷⁷. » Il existe donc une revue « intelligente et composée soigneusement » et une « “idée de revue” [...] où le texte est inexistant, les danses abondantes, les décors magnifiques, et les figurantes jolies¹⁷⁸. » Ainsi, la bonne revue, comme celle qu'il se targue d'écrire – de façon sous-entendue –, a du contenu, elle est sérieuse et vise à corriger les mœurs par le rire plutôt qu'à divertir sans autre but. Mentionnons que cet article, où Letondal opère sa gymnastique afin de légitimer un certain type de revue, précède la représentation d'une de ses propres œuvres ; il le souligne de façon à peine voilée en écrivant : « On parle beaucoup en ce moment de deux journalistes, dont l'un est connu par ses caricatures, qui livreraient au public la revue que nous attendons¹⁷⁹. » Ainsi, Letondal qui, comme critique, valorise généralement un théâtre appartenant plutôt au théâtre d'art, se voit obligé de marcher sur ses convictions lorsqu'il est question du genre de la revue, puisqu'il en écrit lui-même. Il s'évertue donc à redorer le blason de ce type de pièces plutôt associées au théâtre commercial et qu'il critique vertement sous le pseudonyme de Fabio. C'est une autre manifestation du conflit entre théâtre d'art et théâtre commercial qui habite Letondal : le théâtre d'art qu'il souhaite, il ne l'écrit pas, et donne plutôt dans un genre qui s'inscrit dans le théâtre commercial auquel il fait des reproches. Il valorise donc dans ses chroniques un type de revue qui comporte un but éducatif – corriger les mœurs –, composée pour la plus grande part de textes spirituels inspirés de l'actualité. Pour ce qui est du cas de la revue théâtrale, le critique et le

¹⁷⁷ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Pour une revue d'actualité », *La Patrie*, 16 décembre 1925, p. 18.

¹⁷⁸ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Pour une revue d'actualité », *La Patrie*, 16 décembre 1925, p. 18.

¹⁷⁹ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Pour une revue d'actualité », *La Patrie*, 16 décembre 1925, p. 18. Il est à noter que Letondal signe de nombreuses caricatures et illustrations pour accompagner ses articles dans *La Patrie*.

praticien vont dans des sens contraires, ce qui montre bien le déchirement de Letondal entre des idéaux artistiques élevés et inspirés de ce qu'il voit ailleurs, et la dure réalité – tant par rapport aux possibilités du milieu que par rapport à ses propres capacités d'écriture.

CHAPITRE III

UNE ÉTHIQUE THÉÂTRALE À GÉOMÉTRIE VARIABLE

L'ensemble des articles sur le théâtre de Letondal est en majeure partie composé de chroniques, genre journalistique s'inscrivant plutôt vers le pôle de l'opinion¹⁸⁰ où l'auteur est amené, généralement, à prendre parti et à commenter les différents aspects de la vie théâtrale de façon subjective¹⁸¹. Ce corpus est à même de laisser transparaître les positions éthiques de son auteur par rapport au milieu théâtral sur lequel il écrit et dans lequel il évolue. Si les principes moraux qui régissent la vie sociale de l'entre-deux-guerres au Canada-français sont clairement définis – principalement par l'Église –, les considérations éthiques qui régissent le champ artistique sont multiples, et il n'est pas toujours aisé pour Letondal de trancher entre les « bonnes » attitudes et les « mauvaises ». Les écrits critiques du journaliste s'organisent autour de trois modèles éthiques principaux, que nous pourrions appeler « l'art pour l'art », « l'art pour le profit » et « l'art pour l'épanouissement ». Il est aisé de rapprocher le modèle de l'art pour l'art du pôle du théâtre d'art, et le modèle de l'art pour le profit du pôle commercial. Nous verrons cependant que Letondal, bien

¹⁸⁰ Jean-Michel Adam ainsi que les auteurs qu'il cite dans son article « Unités rédactionnelles et genres discursifs » rapprochent en effet la chronique du pôle « implication-commentaire ».

¹⁸¹ Notons toutefois qu'il arrive fréquemment à Letondal, dans ses chroniques, d'objectiver certains aspects de la vie théâtrale en faisant appel à des sources extérieures au moyen de l'entrevue et de la citation. Il serait inexact d'affirmer que Letondal se montre subjectif dans toutes les chroniques qu'il signe ; certaines questions le poussent toutefois à s'impliquer davantage (le théâtre canadien, par exemple). Ainsi, il arrive à Letondal de s'approcher plutôt du pôle « distance-information » lorsqu'il signe un article qui, dans sa forme, a tout d'une chronique – genre qui s'inscrit à priori au sein du pôle « implication-commentaire ».

qu'il souhaite rester fidèle à son idéal du théâtre d'art sur le plan éthique, se montre parfois hésitant ; ses idées à ce sujet ne sont pas toujours cohérentes et témoignent d'un conflit entre ce grand art qu'il recherche et son désir de voir les artistes montréalais remporter du succès sur le plan financier, ce qui rend la question de l'art pour l'épanouissement plus délicate à rapprocher d'un des deux pôles. En effet, si le critique souhaite un épanouissement individuel pour les acteurs (notamment sur le plan financier et par rapport à la reconnaissance du public, ce qui le rattache au libéralisme qui le caractérise et au pôle plus commercial du théâtre), il espère aussi un épanouissement collectif sur le plan culturel, qui serait favorisé par le théâtre d'art.

I. L'art pour l'art

i. Le théâtre, objet de culte

Dans le Canada-français des années 1920 et 1930, la religion a beaucoup d'influence et dicte les principes éthiques qui régissent la vie sociale. Il semble que, pour Letondal, ce qui remplace cette religion au sein du milieu théâtral, c'est le caractère sacré de l'art. Nous avons mentionné à quelques reprises le grand respect porté par Letondal au texte dramatique, objet sacré du théâtre d'art. Cette dévotion hante ses écrits critiques et se manifeste à travers les nombreuses métaphores religieuses qui associent le théâtre à un objet de culte. Par exemple, en 1925, il écrit que « [l]e théâtre [...] demande un dévouement voisin de l'apostolat¹⁸². » Un tel lexique religieux teinte fréquemment le discours de Letondal lorsqu'il parle du métier d'acteur qui, ironiquement, est assez mal vu par les autorités religieuses de l'époque.

¹⁸² Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Leur récompense », *La Patrie*, 20 février 1925, p. 14.

Dans une chronique de 1926, il parle, par exemple, de la « vocation théâtrale » qui demande « une volonté de créer des personnages et de leur prêter l'idéal et la foi dont on dispose¹⁸³ ». Il écrit qu'il s'agit d'une « carrière ingrate qui demande beaucoup de renoncement¹⁸⁴ » et, devant la pénurie d'acteurs professionnels de talent qu'il constate, il préconise « [q]ue les apôtres du théâtre français au Canada forment des élèves et les guident avec sagesse¹⁸⁵ ». Ainsi, « l'œuvre généreuse¹⁸⁶ » du théâtre au Canada doit être servie par des comédiens désintéressés et prêts à se lancer dans cette carrière difficile. Letondal encourage ces acteurs-missionnaires (il mentionne d'ailleurs souvent la « mission » des comédiens, qu'ils soient amateurs ou professionnels) à faire preuve de conviction¹⁸⁷ et à adopter une posture éthique qui se rapproche de l'art pour l'art, c'est-à-dire faire du théâtre pour la beauté du théâtre, et non pour sa propre gloire ou pour son profit personnel. Si Letondal parle d'abnégation lorsqu'il traite du métier d'acteur, c'est qu'à ses yeux, nous l'avons mentionné, les comédiens doivent d'abord et avant tout servir le texte théâtral, et ce, à une époque où l'on se permet de le couper, de le modifier et de le triturer pour diverses raisons, essentiellement morales et commerciales. Le critique mentionne qu'il y a bien des « lois qui garantissent la propriété littéraire et artistique¹⁸⁸ » et qui

¹⁸³ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Une succession problématique », *La Patrie*, 3 février 1926, p. 18.

¹⁸⁴ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Une succession problématique », *La Patrie*, 3 février 1926, p. 18.

¹⁸⁵ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Une succession problématique », *La Patrie*, 3 février 1926, p. 18.

¹⁸⁶ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Une succession problématique », *La Patrie*, 3 février 1926, p. 18.

¹⁸⁷ Par exemple, en 1929, Letondal félicite Jos. Cardinal d'avoir maintenu la comédie française au Théâtre Saint-Denis, plutôt que d'avoir voué la salle à d'autres types de spectacles tels que le cinéma ou le music-hall. Il écrit qu'« [i]l faut le louer d'avoir agi avec une telle conviction » et le dépeint comme le sauveur du théâtre français à Montréal (Henri Letondal, « Début de saison. Ce qui nous reste..... », *La Patrie*, 24 août 1929, p. 30).

¹⁸⁸ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Le domaine public », *La Patrie*, 11 mars 1926, p. 18.

placent pendant un certain temps les textes à l'abri. Cependant, « il est fatal que les œuvres tombent dans ce que l'on est convenu d'appeler le domaine public. Triste domaine, hélas ! Car c'est alors le pillage, la saccage, la déformation, le morcellement, l'adaptation grotesque¹⁸⁹. » Ainsi, lorsque les œuvres de théâtre ne sont plus protégées par les lois existantes, qui sont, selon Letondal, « imparfaites et sujettes à subir maints accrocs¹⁹⁰ », elles se voient souillées par le « domaine public » à des fins mercantiles. Il est donc du devoir des « apôtres du théâtre », critiques et comédiens, de protéger l'art dramatique en faisant preuve de principes éthiques inébranlables, afin de le préserver de la déchéance d'une « époque où l'on se permet de disloquer les chefs-d'œuvre [...] [et] les drames les mieux inspirés pour en faire des scénarii commodes et pas trop longs, parsemés d'épisodes invraisemblables¹⁹¹ ». Letondal souhaite donc protéger les œuvres théâtrales d'une dégradation dont les causes seraient commerciales. Il arrive que ce désir de préservation s'applique également à des lieux théâtraux. Par exemple, en 1929, le critique réagit aux rumeurs de démolition du Théâtre Chanteclerc :

Une salle de spectacles où tant de souvenirs sont attachés devrait être conservée à l'art dramatique. Tous les amateurs de théâtre penseront comme nous que ce serait non pas criminel, mais tout au moins injuste pour le passé du Théâtre Chanteclerc, de le démolir pour y construire un édifice commercial¹⁹².

Le Chanteclerc s'apparente à un temple, qu'il serait injuste de démolir à des fins commerciales – de la même façon qu'il serait impensable de démolir une église pour y construire un cinéma. Ainsi, chez Letondal, le théâtre est sacralisé : le lexique religieux qu'il utilise pour en parler en témoigne. Cette dévotion, qui demande travail

¹⁸⁹ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Le domaine public », *La Patrie*, 11 mars 1926, p. 18.

¹⁹⁰ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Le domaine public », *La Patrie*, 11 mars 1926, p. 18.

¹⁹¹ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Le domaine public », *La Patrie*, 11 mars 1926, p. 18.

¹⁹² Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Le théâtre français : démoliront-“ils” ? », *La Patrie*, 6 août 1929, p. 4.

et don de soi pour la cause de l'art, semble inscrire Letondal dans la posture éthique de l'art pour l'art. Cependant, il nous semble que le critique, même lorsqu'il défend le théâtre d'art contre les intérêts personnels et les profits des différents acteurs du milieu, opère lui-même une certaine instrumentalisation du théâtre.

ii. L'art au service de l'art

En effet, Letondal ne croit pas que le théâtre trouve son unique raison d'exister dans sa beauté, dans la perfection de sa forme ou encore dans sa fonction de divertissement. En 1930, Letondal écrit une chronique en réaction à une conférence de Frank Ferguson, « auteur dramatique, qui a sur le théâtre des idées fort originales. Pour lui, la seule fonction de théâtre est de divertir. Il est donc par principe contre le théâtre d'art¹⁹³. » Nous avons mentionné, dans le chapitre I, que le théâtre d'art vise à dépasser le simple divertissement en proposant une réflexion sur le monde. Letondal va en ce sens lorsqu'il se prononce en faveur d'un « art intellectuel et durable¹⁹⁴ » plutôt qu'un « art commercial¹⁹⁵ » tel que celui présenté par Ferguson. Aux yeux du critique, qui reprend à ce sujet certaines idées de Firmin Gémier et de Jacques Copeau, le théâtre est doté d'une fonction d'éducation ; l'art est un outil de développement intellectuel et culturel. En 1926, Letondal cite dans sa chronique « M. Gémier, [pour qui] le théâtre devrait viser plus haut, il devrait être la grande école des

¹⁹³ Henri Letondal, « Le théâtre. L'art dramatique vu par un Américain », *La Patrie*, 20 mars 1930, [page illisible].

¹⁹⁴ Henri Letondal, « Le théâtre. L'art dramatique vu par un Américain », *La Patrie*, 20 mars 1930, [page illisible].

¹⁹⁵ Henri Letondal, « Le théâtre. L'art dramatique vu par un Américain », *La Patrie*, 20 mars 1930, [page illisible].

peuples, une école de générosité, d'idéal supérieur, d'édification¹⁹⁶. » Si cet idéal d'éducation de l'humanité par l'art tel que pensé par Gémier est noble et obtient l'approbation de Letondal, il demeure assez vague. Le critique précise ses idées à ce sujet, et la mission éducative du théâtre, si elle demeure chère au cœur de Letondal, est mise au service, non pas de l'humanité dans son entier, mais du milieu théâtral lui-même. En effet, le journaliste ne manque pas de constater la « dégradation » qu'a subie le théâtre à Montréal – dégradation qu'il attribue notamment à une « industrialisation effrénée¹⁹⁷ ». Letondal reprend ici les termes exacts de Copeau qui, en 1913, décriait « [u]ne industrialisation effrénée qui, de jour en jour plus cyniquement, dégrade [la] scène française¹⁹⁸ » pour la confiner dans une pratique commerciale, « une production de plus en plus folle et vaine¹⁹⁹ » et « un goût public de plus en plus égaré²⁰⁰ ». Letondal rapproche la situation canadienne de celle du théâtre français telle que décrite par Copeau. Ainsi, c'est entre autres ce goût égaré du public canadien que Letondal souhaite voir corrigé grâce à l'art. Si le théâtre est sacré et est présenté par le critique comme un objet digne de dévotion, Letondal se soucie tout de même de certains aspects pratiques, puisqu'il cherche à corriger le goût du public pour voir la pratique se solidifier et avancer. Letondal souhaite donc voir l'art se mettre au service du milieu artistique : le théâtre doit être choisi et interprété dans le but d'instruire le public ; ce faisant, il permettra au champ de se solidifier et le libérera de la logique commerciale dans laquelle l'enferme la compétition féroce des

¹⁹⁶ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Pour l'apaisement international », *La Patrie*, 16 janvier 1926, p. 39.

¹⁹⁷ Henri Letondal, « Revue dramatique », *Le Canada*, 1^{er} octobre 1934, p. 6.

¹⁹⁸ Jacques Copeau, « Un essai de rénovation dramatique », art. cité, p. 20.

¹⁹⁹ Jacques Copeau, « Un essai de rénovation dramatique », art. cité.

²⁰⁰ Jacques Copeau, « Un essai de rénovation dramatique », art. cité.

cinémas, cabarets et autres compétiteurs qui font la vie dure au théâtre français en ces temps de crise. Letondal exprime assez clairement cette idée de « l'art au service de l'art » lorsqu'il écrit, en 1935, que « le théâtre peut servir l'art dramatique, en opérant un réveil salutaire²⁰¹ » à une « époque de plus en plus éprise de mouvement, de distractions futiles, de cocktails et de pitreries²⁰². » Ce « réveil salutaire », le théâtre d'art peut l'opérer sur le public, uniquement préoccupé par son amusement, et sur les acteurs du milieu, qui sont davantage motivés par leurs ambitions personnelles que par le progrès de leur art, ce qui empêche le théâtre de sortir du régime de production accéléré qui sévit.

Ainsi, la posture éthique de l'art pour l'art, ou plutôt de l'art au service de l'art, est celle à laquelle Letondal semble vouloir être associé. C'est effectivement le modèle éthique qui sied le mieux à ses idéaux esthétiques, inspirés du théâtre d'art. C'est également l'attitude qui est le plus susceptible d'apporter des solutions, sur le long terme, à la crise théâtrale qui fait rage, et qui permettrait à la pratique d'entrer dans la modernité en dispensant une instruction artistique. Cependant, nous avons vu, dans le chapitre II, qu'il arrive à Letondal d'adopter des positions contradictoires sur le plan esthétique, contradictions qui proviennent d'un conflit non réglé chez lui, entre les formes artistiques populaires et savantes. De la même façon, sur le plan éthique, Letondal n'arrive pas toujours à maintenir une posture détachée des contingences matérielles de façon cohérente, et les positions éthiques qu'il voudrait

²⁰¹ Henri Letondal, « Entre cour et jardin. Musique et théâtre », *Le Canada*, 12 janvier 1935, p. 8. Dans cette chronique, Letondal fait état d'une pièce, jouée à Paris, mettant en scène un directeur de théâtre aux idéaux artistiques nobles, mais qui finit par voir sa pièce détruite par les visées commerciales de ceux qui prennent part au projet.

²⁰² Henri Letondal, « Entre cour et jardin. Musique et théâtre », *Le Canada*, 12 janvier 1935, p. 8.

tranchées sont parfois ébranlées par la réalité du milieu dans lequel il évolue, et probablement par ses ambitions personnelles.

II. L'art pour l'épanouissement

i. Le vain désir de se donner en spectacle

Nous avons vu que, pour Letondal, l'acteur rêvé, qui partagerait ses idéaux sur le plan éthique, en est un qui fait preuve de dévotion et qui est prêt à s'oublier au nom de la noble cause du théâtre d'art au Canada-français. Il n'est donc pas étonnant de constater le mépris que conçoit le critique à l'égard des acteurs qui choisissent ce métier à des fins d'épanouissement personnel – que ce soit pour y trouver la célébrité ou simplement du plaisir. Le répertoire « de vedettes », qui a été traité dans le chapitre II et que Letondal réproche, découle de ce modèle éthique de l'art pour l'épanouissement. Aux yeux du critique, « [l]e théâtre n'est pas un prétexte pour acteurs ; il n'a pas entièrement, non plus, sa raison d'être dans l'interprétation. Autrement conçu, c'est le plus beau cabotinisme érigé en doctrine et les comédiens n'ont plus besoin de pièces : ils n'ont plus qu'à les écrire eux-mêmes²⁰³. » Le théâtre n'existe pas pour permettre à des acteurs en mal de gloire personnelle de monter sur scène pour être applaudis. Il devrait, nous l'avons vu, viser à élever la culture générale et, par là, faire avancer la pratique. Si Letondal fait des reproches sur leur prédilection pour un répertoire de vedettes à tous les types de troupes, c'est principalement aux acteurs amateurs qu'il s'en prend lorsqu'il est question de « [j]ouer pour soi, pour la vaine gloriole des applaudissements, pour le plaisir de se

²⁰³ Henri Letondal, « Revue dramatique », *La Revue moderne*, novembre 1921, p. 21-22.

mettre du gras sur la figure, [ce qui] est une chose vaniteuse et puérile²⁰⁴. » À ses yeux, « [m]ieux vaut posséder en soi un idéal²⁰⁵ » – idéal qui, de préférence, est le même que celui de Letondal – plutôt que de vouloir se donner en spectacle pour son agrément personnel. L'expression du « gras sur la figure » est fréquemment utilisée – avec mépris – par Letondal²⁰⁶ lorsqu'il écrit sur ces acteurs amateurs qui « bornent leur ambition à leur succès personnel²⁰⁷ » plutôt que de contribuer au développement du théâtre canadien-français, en proposant des formules plus modernes et des pièces moins usées que les succès joués par les professionnels²⁰⁸.

Le dégoût marqué de Letondal pour toute forme d'ambition personnelle chez les amateurs a quelque chose d'ironique, de la part d'un homme aspirant lui-même à remporter du succès à titre d'auteur. Un article de 1924 paru à *La Lyre* sous le pseudonyme de Fabrio en témoigne. Letondal se permet d'y faire la promotion d'une pièce qu'il a lui-même signée, et qui est jouée au Théâtre du Monument National. Il émet d'abord des réserves à l'égard d'une autre pièce jouée au même endroit : l'opéra comique d'Alphonse Lavallée-Smith intitulé *Gisèle*. Il en vient ensuite à sa propre pièce, *L'Erreur du docteur Sartène*, qu'il décrit comme « ayant des tendances au grand-guignol²⁰⁹ ». Il écrit que « M. Henri Letondal, [...] a montré un talent exceptionnel d'écrivain de théâtre²¹⁰ ». Nous avons également mentionné dans le

²⁰⁴ Henri Letondal, « “Notre” théâtre. Un succès bœuf ! », *La Patrie*, 13 janvier 1930, p. 6.

²⁰⁵ Henri Letondal, « “Notre” théâtre. Un succès bœuf ! », *La Patrie*, 13 janvier 1930, p. 6.

²⁰⁶ Par exemple, il écrit dans un autre article à *La Patrie* que l'amateur, « égoïste et vaniteux, son ambition se limite à son “moi”, aux applaudissements qu'il pourra obtenir en apparaissant sur une scène avec du gras sur la figure. » (Henri Letondal, « Théâtres irréguliers. Qui a raison ? », *La Patrie*, 23 janvier 1930, p. 8)

²⁰⁷ Henri Letondal, « Sur la scène. Rideau ! », *La Patrie*, 10 mars 1930, p. 8.

²⁰⁸ Nous reviendrons plus longuement sur la différence établie par Letondal entre les amateurs et les professionnels dans le Chapitre IV.

²⁰⁹ Fabrio, « Le théâtre à Montréal », *La Lyre*, décembre 1924, p. 14.

²¹⁰ Fabrio, « Le théâtre à Montréal », *La Lyre*, décembre 1924, p. 14.

chapitre II que Letondal fait la promotion du genre de la revue théâtrale, alors même qu'elle va à l'encontre de ses idéaux sur le plan du répertoire et que ce type de pièce s'inscrit plutôt dans le pôle du théâtre commercial. Son obstination à défendre un genre qui détonne à ce point avec ce qu'il préconise en temps normal n'est certainement pas étrangère au fait qu'il soit lui-même l'auteur de plusieurs revues théâtrales, que l'on peut voir annoncées dans les mêmes journaux où le critique écrit. Par exemple, une réclame publicitaire anonyme parue dans *Le Canada* en 1935, alors que Letondal écrit encore pour ce journal – il signe d'ailleurs un article sur la musique à la même page que la publicité pour sa pièce –, fait savoir que sa revue *Vas-y Francis !* sera jouée au théâtre Stella, et mentionne que « le succès remporté par les précédentes revues de cet auteur nous fait bien augurer de l'accueil qui sera réservé à [celle-ci]²¹¹. » Le même type d'encart publicitaire paraît en 1936 pour annoncer *As-tu vu mes jumelles ?*, la « grande revue d'actualité de Henri Letondal²¹² ». Ainsi, l'homme de théâtre n'est pas étranger au désir de reconnaissance et de succès qui anime les différents acteurs du milieu. Il s'affaire lui-même à s'attirer un tel succès en faisant sa propre promotion sous un pseudonyme, et en tentant de réhabiliter un genre théâtral dans lequel il écrit lui-même. Qu'il fasse des reproches aussi nombreux et virulents aux amateurs qui sont animés par des désirs semblables aux siens ; qu'il leur reproche de faire preuve d'une éthique théâtrale douteuse et de manquer d'idéal, soulève des questions relativement à l'éthique théâtrale de Letondal lui-même. Ou, du moins, cette contradiction témoigne encore une fois du conflit qui oppose le praticien au critique, et des compromis, parfois maladroits, qu'il essaie de faire dans ses écrits

²¹¹ [Anonyme], « La Revue de Henri Letondal au Théâtre Stella, le 4 mars », *Le Canada*, 25 février 1935, p. 7.

²¹² [Anonyme], « *As-tu vu mes jumelles ?* », *Le Canada*, 28 mars 1936, p. 6.

critiques pour justifier et valoriser sa propre pratique. Il semble que ce qui différencie, aux yeux de Letondal, son propre désir d'épanouissement de celui des acteurs – et qui plus est amateurs, est le fait que l'auteur canadien-français contribue, même lorsqu'il écrit pour sa propre gloire, à grossir le nombre d'œuvres canadiennes-françaises, et travaille ainsi à l'épanouissement de la culture de chez lui, contrairement aux acteurs amateurs qui choisissent des pièces, le plus souvent étrangères, en fonction des rôles qui pourront les mettre en valeur.

ii. L'épanouissement national avant l'épanouissement personnel

Si Letondal réagit aussi vivement à l'égard de ceux qui se servent du théâtre pour flatter leur égo ou simplement pour leur plaisir personnel, c'est qu'il croit que c'est là une des causes de la crise théâtrale au Canada-français. Dans un article de 1924, il demande, en s'adressant toujours aux amateurs :

Que l'on mette de côté la sotte vanité d'être « un directeur artistique », « un régisseur général », « un premier rôle » ; que l'on songe à l'avenir du théâtre canadien [...] ; que l'on n'oublie pas que « notre théâtre » n'est pas entre les mains des troupes de passage, mais en nos propres mains et que le pays n'attend que le courage de ses comédiens pour s'enorgueillir d'une scène nationale ! [...] Si nous continuons dans cette indifférence quotidienne, nous risquons fort d'être submergés par la production européenne et américaine. Notre théâtre ne sera pas canadien²¹³.

Dans cet article, Fabio fait un appel à tous dans le but de rallier les troupes autour de l'idée d'un théâtre nettement canadien, qui permettrait de se « présenter à l'étranger avec un régionalisme évident²¹⁴ » – c'est-à-dire avec une dramaturgie caractéristique qui ferait la réputation de la nation à l'étranger (quoique Letondal n'ait jamais été très en faveur d'un terroir trop prononcé et semble plutôt vouloir trouver un compromis entre le folklore et un théâtre plus mondain). Il faut donc oublier sa vanité personnelle

²¹³ Fabio, « Le théâtre à Montréal », *La Lyre*, octobre 1924, p. 9.

²¹⁴ Fabio, « Le théâtre à Montréal », *La Lyre*, octobre 1924, p. 9.

et s'assembler autour de cet idéal de théâtre national, qui animera Letondal tant qu'il écrira comme critique. Sa crainte de la domination de la culture canadienne-française par les cultures américaine et française n'est pas infondée, puisque ce sont alors les troupes de tournées des États-Unis et de la France qui occupent la plupart des scènes montréalaises. Cependant, le « nationalisme » de Letondal ne se fait pas au détriment des artistes de l'étranger et ne provient pas d'un sentiment xénophobe (les bonnes pièces de l'étranger font partie, rappelons-le, de son répertoire idéal) ; il souhaite seulement que les artistes canadiens-français soient priorisés en terre canadienne-française, qu'ils puissent trouver du travail sur les scènes montréalaises. Mais une chose, à ses yeux, empêche l'érection d'un théâtre national : « C'est encore et toujours le manque de solidarité des comédiens qui retarde ce mouvement dramatique canadien-français²¹⁵. » Le « mouvement » dont il parle, c'est la mise sur pied d'« un théâtre populaire s'inspirant directement des méthodes qui firent la renommée d'Antoine, de Gémier, et de Copeau, c'est-à-dire apportant au public une formule nouvelle de l'art dramatique²¹⁶ » et dont le but « serait de donner au Canada français [sic] une littérature dramatique abondante et des acteurs formés à bonne école²¹⁷. » Letondal souhaite donc que les acteurs du milieu se serrent les coudes et oublient leur ambition personnelle, afin de créer un théâtre d'art nouveau et rassembleur, à l'image des réformes opérées en Europe par des hommes tels que Copeau, Antoine et Gémier (c'est-à-dire un théâtre accessible à tous, et qui par sa qualité permettrait d'élever les esprits de toute une collectivité). Ainsi, Letondal est contre une posture éthique de « l'art pour l'épanouissement » lorsque cet épanouissement est individuel – bien qu'il

²¹⁵ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Chacun sa place », *La Patrie*, 4 mars 1926, p. 18.

²¹⁶ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Chacun sa place », *La Patrie*, 4 mars 1926, p. 18.

²¹⁷ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Chacun sa place », *La Patrie*, 4 mars 1926, p. 18.

semble lui-même être l'exception à cette règle –, mais pour un art qui permettrait l'émergence d'une culture nationale. Il incite donc les artistes à oublier leurs propres aspirations pour adhérer à cette cause. Ce faisant, Letondal sacrifie un part de liberté artistique, pourtant indispensable au sein d'une modernité culturelle telle qu'il la désire (et centrale dans la modernité libérale qui le caractérise généralement), et qui prime également au sein du théâtre d'art. Sans aller jusqu'à essayer d'imposer des thèmes régionaux comme c'était le cas durant la fameuse querelle entre exotiques et régionalistes, Letondal tente de conscientiser tous les acteurs du milieu théâtral à la nécessité de donner naissance à une culture nationale forte.

Il semble que ce désir ardent de Letondal de voir le théâtre canadien-français se développer et se démarquer à l'étranger provient en partie d'un sentiment d'orgueil blessé. En effet, le critique se montre chatouilleux par rapport à l'image que le Canada projette à l'étranger, image qui est, selon lui, faussée. Dans un article de 1924, Letondal rapporte une blague de mauvais goût, faite par le directeur artistique d'une troupe française en tournée, qui affirme ne pas comprendre le français tel que parlé et écrit par les Canadiens. Il écrit à ce sujet :

Comment ne pas deviner que ces mots de parisien gouailleur et de boulevardier cherchant à faire de l'esprit, ont été dits avec l'intention de viser le français que nous parlons ? Susceptibilité ? Probable. Et si nous sommes devenus des gens chatouilleux sur cette question, c'est bien à la suite de plaisanteries répétées, venant de personnes qui, moins que d'autres, ont le droit d'être exigeants²¹⁸.

Le sujet est à ce point sensible que le critique répond à l'outrage par l'insulte : il s'en prend à son tour à la langue parlée par les Français, qui est truffée d'anglicismes, et se réjouit de parler anglais, ce qui lui permet de comprendre ces « snobs ». Letondal est

²¹⁸ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Gracieusetés », *La Patrie*, 15 janvier 1924, [page illisible].

très préoccupé par l'image de la culture canadienne-française à l'étranger (particulièrement en France), et réagit vivement lorsqu'un étranger se permet de critiquer la production nationale. Dans l'extrait cité plus haut, Letondal s'en prend à ceux qui se permettent de se moquer de la langue qu'il parle en s'attaquant à leur crédibilité ; il les présente comme des gens qui n'ont pas « le droit d'être exigeants », sous-entendant que leur propre parler, ainsi que le théâtre qu'ils jouent (il les traite de boulevardiers), sont loin de leur donner la légitimité de se montrer pointilleux. Ce n'est pas le seul article où Letondal réagit de la sorte, et, bien qu'il s'attaque à la crédibilité de ceux qui critiquent, cette susceptibilité est non pas le signe d'un réel sentiment de supériorité à leur égard, mais plutôt le signe de l'importance qu'il octroie aux jugements extérieurs, et particulièrement à ceux qui viennent de France. En 1925 par exemple, Letondal s'inquiète de l'image que donnent du Canada les « Soirées du bon vieux temps » de Conrad Gauthier qui, selon lui, consistent en une « ridicule et inutile parade de “canayens”²¹⁹ » et, à propos de la langue qui y est parlée, il écrit : « Il y a de quoi rougir. Ce qui m'apparaît encore plus dangereux pour notre réputation, c'est que des étrangers [...] emporteraient de nous un souvenir qui les ferait rigoler pendant de longues années²²⁰ ! » Ainsi, les aspects de la culture canadienne qui pourraient être moins flatteurs ou trop « canayens » auraient intérêt à être estompés, afin d'éviter aux Canadiens d'être ridiculisés outre-mer. C'est donc un sentiment d'orgueil mêlé de gêne qui pousse Letondal à désirer que tous se mobilisent afin de favoriser le développement de la culture nationale, et plus particulièrement du théâtre, pour corriger l'image qu'ont les Français du Canada et

²¹⁹ Fabio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, mars 1925, [page illisible].

²²⁰ Fabio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, mars 1925, [page illisible].

pour que cesse leur condescendance²²¹. À la suite de son séjour à Paris, Letondal devient moins réactif à cet égard. Bien que le sujet de la légitimation de la culture canadienne-française à l'étranger continue de le préoccuper, il se montre moins prompt à insulter les « snobs » parisiens : il les donne plutôt en exemple à suivre. Plutôt que de faire valoir les différences entre les deux nations, il fait désormais valoir davantage les similitudes existantes, ainsi que celles à favoriser à l'avenir. Quand il recommande un certain type de répertoire, par exemple, il mentionne qu'il a vu un pareil choix de pièces à Paris et que cela fonctionnait bien. En 1929, alors que le Canada est encore une fois mal représenté en France, Letondal, fâché de la situation, fait valoir que les liens unissant les deux pays n'en sont pas « d'atavisme », mais bien de parenté ; il parle d'« hérédité directe²²² ». Dans son texte « Un certain regard mondain : le public en question dans *La Revue populaire* et *La Revue moderne* », Sylvano Santini mentionne que « [l]a hantise d'un théâtre français durable à Montréal ne découle pas tant du manque de culture théâtrale des spectateurs que du souci des Canadiens français quant à leur *identité* : on ne saurait penser la formation d'une identité nationale indépendamment de la fondation de domaines et d'institutions culturels²²³. » Cette question de l'identité, qui est généralisée au Canada-français jusque dans les années 1940 selon Santini, entre certainement en jeu chez Letondal, tant dans ses réactions émotives aux blagues et insultes faites par les Français à

²²¹ En 1924, Letondal est à la fois flatté et insulté par l'agréable surprise qu'exprime André Antoine à la suite de la réception positive de la tournée Calmettes au Canada : « S'imaginent-ils alors en venant chez nous jouer la comédie devant une peuplade d'Iroquois ? [...] Hélas ! nous avons encore des illusions sur les relations artistiques entre la France et le Canada ! Nous nous imaginions (bien naïvement, du reste) que notre pays avait été découvert pour la dernière fois ! » (Fabrio, « Le théâtre », *La Lyre*, juillet 1924, p. 29)

²²² Henri Letondal, « Nous n'avons pas de chance ! Le Canada français représenté sur une scène parisienne », *La Patrie*, 3 octobre 1929, p. 7.

²²³ Sylvano Santini, « Un certain regard mondain. Le public en question dans *La Revue populaire* et *La Revue moderne* », dans Gilbert David [dir.], *Écrits sur le théâtre canadien-français*, ouvr. cité, p. 110.

l'égard des Canadiens-français, que dans sa volonté d'établir des parallèles entre les deux cultures.

Ainsi, le sentiment d'orgueil national de Letondal est fréquemment mis à dure épreuve par la représentation faite du Canada-français et de sa culture à l'étranger. Le critique porte en haute estime le théâtre français, et voudrait que cette estime soit réciproque. Toutefois, le théâtre canadien-français n'est pas parvenu à un stade qui lui permet de recevoir des éloges ; Letondal en est conscient et semble en concevoir un sentiment de honte. Nous croyons que ce sentiment d'illégitimité est ce qui le pousse à demander à tous les acteurs du milieu théâtral montréalais de laisser de côté leurs ambitions artistiques personnelles et de faire preuve de solidarité : la réputation nationale est en jeu.

Ainsi, dans les deux premiers modèles éthiques que nous avons abordés, Letondal souhaite projeter l'image d'un critique ayant des idéaux nobles²²⁴ : celui de l'art pour l'art, ainsi que celui de l'art pour l'épanouissement national. Ces deux postures ne sont pas irréconciliables, puisque le combat auquel Letondal associe le théâtre est, dans les grandes lignes, un combat essentiellement artistique ; sa cause est celle de l'épanouissement du théâtre canadien-français. Ce avec quoi ces postures sont irréconciliables, toutefois, c'est le modèle éthique de l'art pour le profit.

²²⁴ Bien que, dans tous les cas, le critique ne se montre pas aussi désintéressé qu'il veut le montrer, puisque ses ambitions et émotions personnelles entrent en jeu.

III. L'art pour le profit

i. L'esprit de commerce, un danger pour l'art dramatique

Le théâtre d'art et le théâtre commercial sont opposés l'un à l'autre au sein du continuum que nous avons cerné. C'est aussi de cette façon que Letondal, de prime abord, présente les choses : le théâtre, lorsqu'il vise à faire de l'argent, devient une industrie, et non un art, ce qui est tout sauf souhaitable. Cette posture éthique est celle que Letondal adopte dans la plupart de ses articles. Il se désole de voir certains groupes ne penser qu'à faire des profits. En 1926, il reproche, sous son pseudonyme, aux troupes de tournée françaises d'être obsédées par l'argent : « Les dollars ! Il semble que certains comédiens français de passage au Canada n'aient que cette expression-là dans la bouche : les dollars ! Ils en rêvent, ils en perdent l'appétit. Le matin, première question : "Le change ? Quel est le taux de change ?" [...] L'art succombe sous les dollars²²⁵ ! » L'obsession du profit est présentée comme une chose méprisable et n'ayant pas lieu d'être chez des artistes dignes de ce nom. Dans cet extrait, Letondal oppose très clairement l'art et le commerce, en affirmant que l'un tue l'autre ; il n'est pas possible pour art et dollars de cohabiter. Si le critique lance d'abord ses accusations de mercantilisme aux acteurs des troupes de tournées, sa cible change rapidement, et ce sont les directeurs de troupes (de tournée ou pas, professionnels ou amateurs) qui incarnent le plus souvent, dans les écrits de Letondal, le contre-modèle de l'art pour le profit. La figure du directeur de théâtre devient

²²⁵ Fabio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, 1^{er} février 1926, p. 5.

rapidement l'un des boucs émissaires favoris du critique²²⁶. La description qu'il en fait, dans une chronique parue au *Canada*, résume assez bien ses idées sur la question :

Des directeurs ! Certes il en fleurit sur toutes nos petites scènes, et même sur les grandes ! Le titre est beau à porter. Il permet d'employer un langage abusif à l'adresse des interprètes, de morigéner les débutants, de frapper du pied... et de se donner le plus beau rôle de la distribution. Mais de vrais directeurs, instruits, bien avisés, ayant l'intelligence de leur métier, j'avoue ne pas en avoir encore rencontrés. Par contre j'ai trouvé quantité d'entrepreneurs de spectacles, [...] de ces sortes d'individus qui réussissent admirablement à faire travailler les autres... et qui empochent les profits. [...] Ces gens-là sont directement responsables de notre indigence théâtrale²²⁷.

Le directeur est opposé à l'artiste : le premier exploite et corrompt le second dans le but d'encaisser un bon profit. Encore une fois, entrepreneuriat et art sont irréconciliables, et l'esprit de commerce est ce qui cause « l'indigence » dans laquelle se trouve le théâtre à Montréal. C'est donc d'abord contre le théâtre commercial que Letondal s'inscrit. C'est que, répétons-le, l'art a une valeur éducative à ses yeux. C'est d'ailleurs ce qui le pousse à espérer un financement public afin de pouvoir mettre sur pied un théâtre municipal. Il écrit, à ce sujet : « nous aurons beau posséder une population importante, des ponts et des édifices géants, battre tous les records de la statistique, si nous n'avons rien en art, nous sommes inférieurs à la plus humble sous-préfecture de France qui subventionne son théâtre municipal²²⁸ ». Un tel théâtre, qui n'aurait pas besoin de se soucier de faire des profits, pourrait se concentrer sur la valeur artistique des spectacles à l'affiche. Toutefois, le financement public des arts

²²⁶ Sous le pseudonyme de Fabio, Letondal se montre fréquemment polémique à l'égard du directeur J. A. Gauvin, et lui lance de nombreuses piques. La figure du directeur assoiffé de profit revient également à de multiples reprises sous la signature de Letondal, dans tous les journaux où il écrit, et il est rarement présenté sous un bon jour.

²²⁷ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Aurons-nous un théâtre ? », *Le Canada*, 9 janvier 1930, p. 7.

²²⁸ Henri Letondal, « L'art et les artistes. Montréal, deuxième ville française du monde ! », *La Patrie*, 24 février 1930, p. 8.

tarde à venir, et les troupes n'échappent pas à l'appât du gain, qui empêche l'art dramatique d'entrer dans la modernité.

ii. Un désir honteux de faire de l'argent

Les positions de Letondal à l'égard des profits, dans les extraits cités plus hauts, sont claires : le théâtre ne doit surtout pas être traité comme une entreprise à but lucratif, puisque là n'est pas sa mission, qui est plutôt d'ordre artistique et éducative. Le journaliste ne manque pas de juger sévèrement les comédiens, impresarios et directeurs qui utilisent le théâtre pour gagner de l'argent. Cependant, lorsqu'il est question des auteurs dramatiques, le ton de Letondal change. En 1930, il déplore que « [l]es auteurs qui “font de l'argent” et qui alimentent de leurs productions en série le théâtre dit “commercial” sont généralement considérés par leurs confrères comme des mercantils²²⁹. » Il trouve regrettable que les auteurs ne puissent pas accumuler à la fois du capital financier et du capital symbolique. Il est toutefois le premier à décrier les choix commerciaux lorsqu'ils sont faits par les directeurs de théâtre, affirmant que désir de faire du profit et qualité artistique sont irréconciliables. Letondal tente, dans ce même article où il défend les auteurs plus populaires, un compromis, en écrivant que, pour être reconnu comme dramaturge, « [i]l ne s'agit pas de sacrifier au goût du jour son talent et ses idées, mais de les adapter à une formule plaisante. [...] Être méconnu, ce serait méconnaître le goût de ses contemporains²³⁰. » Ainsi, l'auteur qui fait des compromis entre le « goût du jour » et ses propres idées, un auteur qui fait des concessions artistiques dans le but d'être reconnu, est dans son juste droit, et son

²²⁹ Henri Letondal, « Littérature dramatique. Les méconnus », *La Patrie*, 2 juillet 1930, [page illisible].

²³⁰ Henri Letondal, « Littérature dramatique. Les méconnus », *La Patrie*, 2 juillet 1930, [page illisible].

attitude est tout à fait légitime. Il faut dire qu'il arrive aussi à Letondal de mettre de l'eau dans son vin lorsqu'il est question des directeurs. S'il est, le plus souvent, intransigeant à leur égard, il lui arrive d'admettre qu'ils doivent bien pouvoir vivre de leur métier. Dans une chronique de 1930 dans laquelle Letondal formule ses souhaits pour l'année à venir, il écrit : « Je souhaite aux directeurs et impresarii une année fructueuse, aussi bien artistiquement que financièrement, – les deux vont de pair pour justifier le mot “succès” (n'oublions pas que les entrepreneurs de spectacles à l'instar des autres commerçants ont à gagner leur vie)²³¹. » Cette fois, Letondal constate la nature commerciale du métier de directeur sans la décrier, et va jusqu'à la légitimer en disant qu'ils doivent bien vivre de leur métier, ces pauvres entrepreneurs de spectacles. Les contradictions dans le discours de Letondal sont donc assez marquées, lorsqu'il est question des profits au théâtre. Il faut dire que, tout comme l'affirme Sylvain Schryburt, avant 1940, « [défendre] un théâtre où la qualité du répertoire est un critère de réussite plus significatif que les recettes au guichet [...] [est une] position marginale²³² ». Schryburt note également que rares sont les praticiens qui, à cette époque, prennent la plume pour écrire sur le théâtre, et encore moins pour défendre une pareille position. Ce « quasi-silence » des praticiens est dû, selon lui, à « un manque d'intérêt pour la chose écrite, voire même à une posture anti-intellectuelle²³³ », mais aussi « à la nature même de leur engagement dans le champ théâtral : ces derniers *font* du théâtre, ils ne cherchent pas à le renouveler ou à le

²³¹ Henri Letondal, « L'an neuf. Souhaits », *La Patrie*, 4 janvier 1930, p. 34.

²³² Sylvain Schryburt, « Rendre compte d'un quasi-silence. Les écrits des praticiens de théâtre », dans Gilbert David [dir.], *Écrits sur le théâtre canadien-français*, ouvr. cité, p. 170.

²³³ Sylvain Schryburt, « Rendre compte d'un quasi-silence », art. cité, p. 169.

penser autrement²³⁴. » Ainsi, il est délicat pour Letondal, à la fois critique et praticien, de se positionner contre un théâtre visant avant tout à faire du profit. C'est toutefois ce qu'il tente de faire²³⁵, bien qu'il n'y parvienne pas toujours parfaitement – les contradictions à cet égard se multiplient, et témoignent encore une fois du déchirement entre les idéaux du critique et la réalité du praticien, surtout vers le milieu des années 1930 où la troupe Barry-Duquesne, qu'il a toujours soutenue, est menacée de disparition. En effet, il n'est pas réaliste de croire que le milieu théâtral puisse changer du tout au tout ; il faut s'accommoder de certains aspects de la pratique pour pouvoir apporter du changement sur le long terme. D'ailleurs, cet esprit de compromis dont fait preuve Letondal entre l'artistique et le commercial s'apparente à la modération caractéristique de la modernité libérale à laquelle il appartient. Somme toute, la nécessité de faire des compromis n'estompe pas les contradictions dans le discours de Letondal sur la question des profits, qui demeurent bien présentes et qui semblent être problématiques pour le critique.

iii. Une cible toute désignée

Les troupes d'amateurs deviendront la cible de Letondal et lui permettront de « résoudre » le conflit que l'on retrouve dans ses écrits entre diabolisation des profits et désir légitime de vivre de son art. Si les amateurs ne sont pas absents de la pensée de Letondal durant ses premières années comme critique, c'est réellement à partir de

²³⁴ Sylvain Schryburt, « Rendre compte d'un quasi-silence », art. cité, p. 169-170.

²³⁵ Sylvain Schryburt inscrit Henri Letondal parmi les praticiens de l'entre-deux-guerres qui n'ont pas écrit pour « transmettre un savoir théâtral, exposer leurs vues sur leur pratique ou réfléchir à l'état du théâtre de leur temps. » (Sylvain Schryburt, « Rendre compte d'un quasi-silence », art. cité, p. 169) Notre analyse montre au contraire que Letondal réfléchit et écrit régulièrement sur la pratique et tente de la changer grâce à ses articles. Le fait qu'il fasse du théâtre semble davantage le motiver à écrire que l'amener à se taire. Son implication dans le milieu, toutefois, complique certaines prises de position.

la seconde moitié de 1929 qu'il commence à parler de façon récurrente de ces troupes et que le rôle qu'il leur conseille d'adopter se précise. Ce dernier est assez clair : « l'amateur ne joue pas la comédie pour gagner sa vie, par conséquent il peut se permettre d'interpréter un répertoire qui ne soit pas commercial, il doit faire œuvre d'éducation et non pas œuvre de cabotin²³⁶. » Ainsi, aux yeux de Letondal, les amateurs sont ceux qui sont le plus susceptibles de faire entrer le théâtre dans la modernité et de faire œuvre éducative. Ne faisant, en principe, du théâtre que par passion pour cet art, et ayant d'autres moyens de payer les factures, contrairement aux professionnels, les amateurs sont ce qui se rapproche le plus de l'artiste dévoué à l'art dramatique et uniquement animé par son amour du théâtre. C'est, du moins, la manière dont Letondal perçoit leur « mission » et le virage qu'il les incite à prendre. Cependant, Letondal dénonce à de multiples reprises la trahison des amateurs envers le théâtre : ils font de l'argent ! En 1933, Letondal accuse les amateurs de nuire aux professionnels en leur faisant une compétition déloyale :

les amateurs ont miné sourdement notre édifice dramatique : ils triomphent aujourd'hui et font de l'argent ! De l'aveu même du directeur d'une de ces organisations de théâtre irrégulier, les représentations sont données dans le seul but de faire recette. [...] Voilà, par conséquent, de faux amateurs (des professionnels déguisés) [...]. Du théâtre joué par des acteurs qui n'ont aucune formation, aucune curiosité littéraire, mais qui exploitent l'art dramatique dans un simple but d'argent. [...] L'amateur, qui ne gagne pas sa vie avec le théâtre, doit être au service du théâtre²³⁷.

Dans cette pièce, les amateurs campent le rôle du vilain aux yeux du critique : ils nuisent aux professionnels – puisque l'argent que gagnent les amateurs devrait revenir aux professionnels –, et minent l'édifice dramatique, rien de moins. Letondal s'applique dans de nombreux articles à affirmer la différence entre les troupes professionnelles et les troupes d'amateurs ou, comme il les appelle souvent, les

²³⁶ Henri Letondal, « “Notre” théâtre. Un succès bœuf ! », *La Patrie*, 13 janvier 1930, p. 6.

²³⁷ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Feuilleton dramatique », *Le Canada*, 7 janvier 1933, p. 6.

troupes de théâtre irrégulier (terme plutôt péjoratif qui laisse nettement voir la hiérarchie que le critique opère entre professionnels et amateurs). Les professionnels sont dans leur bon droit de faire des profits, puisque qu'ils vivent du théâtre. Il est donc légitime, pour eux, de privilégier l'art pour le profit, au moins en partie. Toutefois, « tant que [les] amateurs perdront leur temps à jouer [...] dans le simple but de faire de l'argent, [le] théâtre continuera sa marche à reculons au lieu d'aller vers le progrès²³⁸. » Le théâtre commercial est, pour les professionnels, un moyen de survivre en ces temps de crise, mais, chez les amateurs, c'est un retour en arrière regrettable qu'ils font subir à tous.

Les reproches durs et incessants que le critique adresse aux troupes d'amateurs ne proviennent pas d'une antipathie à leur égard. Cependant, Letondal réagit à une situation théâtrale²³⁹ qui contrarie plusieurs des valeurs de modernité libérale qu'il endosse. De nombreuses troupes d'amateurs, à l'époque, sont encadrées par des aumôniers, ou alors elles se soumettent aux impératifs de la moralité catholique pour éviter la censure. Cet état de faits va à l'encontre de la distanciation du théâtre vis-à-vis des préceptes religieux propre à la modernité libérale à laquelle appartient Letondal, distanciation qu'il opère lui-même à titre de critique, nous l'avons vu. Mais plus que la proximité entre le clergé et les troupes d'amateurs, ce sont les modifications apportées aux textes que Letondal trouve scandaleuses. Ces modifications consistent généralement à retrancher les rôles de femmes et les passages considérés comme immoraux. Pour Letondal, qui rêve de théâtre d'art, de

²³⁸ Henri Letondal, « Feuilleton dramatique. Comment on écrit l'histoire ! », *Le Canada*, 12 janvier 1933, p. 3.

²³⁹ Sur la question des amateurs et de leur traitement dans les articles d'Henri Letondal, voir également Marie-Noëlle Lavertu, « Les amateurs vus par Henri Letondal », *Jeu*, n° 146, 2013, p. 160-165.

telles coupures sont de véritables mutilations. Il souligne d'ailleurs l'hypocrisie de la situation du théâtre :

Nous lui refusons volontiers le mérite de contribuer à notre développement intellectuel et nous voulons qu'il soit une chose pernicieuse. À côté de cela nous encourageons les représentations d'amateurs où les chefs-d'œuvre de la littérature française sont odieusement tronqués, les vers classiques impunément mutilés, où les rôles de femmes sont tenus par des hommes. Eh bien, pouvons-nous dire sérieusement que le *Contrôleur des Wagons-Lits*²⁴⁰ de Bisson, travesti pour hommes avec une charmante ingénuité, n'est pas cent fois plus immoral que la pièce elle-même dans son texte original²⁴¹ ?

La réelle immoralité, aux yeux de Letondal, demeure bien plus dans les travestissements et autres coupures dans les textes, faits au nom de la moralité catholique, que dans quelques scènes grivoises – bien que ce ne soit pas celles qu'il préfère, lui qui souhaite que le théâtre soit un moyen d'éducation culturelle plus que de pur divertissement. Cependant, ces modifications ainsi que l'encadrement religieux des troupes d'amateurs attirent une large frange du public plus conservateur, qui ne se rend pas aux représentations professionnelles. Letondal le constate : « il est incontestable que ces amateurs se partagent tout un public qui met rarement les pieds dans les théâtres de comédie. Ces auditeurs n'ont de l'art dramatique que cette seule figure, le plus souvent travestie²⁴². » Ainsi, l'excès de moralité pousse les amateurs à tronquer les pièces, ce qui leur permet d'attirer et de fausser le goût d'un public « dont la curiosité intellectuelle n'est pas encore suffisamment éveillée pour qu'ils se rendent ensuite au théâtre régulier et constatent leur erreur²⁴³. » Ces amateurs font une concurrence déloyale aux professionnels en profitant de l'avantage que leur procure leur encadrement religieux.

²⁴⁰ *Le Contrôleur des Wagons-Lits*, pièce d'Alexandre Bisson, est décrite par Letondal lui-même comme un « vaudeville pimenté et grivois » (Henri Letondal, « *Le Contrôleur des Wagons-Lits*, au Collège Sainte-Marie », *La Patrie*, 16 février 1926, p. 18).

²⁴¹ Henri Letondal, « Opinions. Place au théâtre ! ... », *La Patrie*, 6 juillet 1929, p. 30.

²⁴² Henri Letondal, « Théâtre, Musique, Cinéma. Théâtre irréguliers : la mission des troupes d'amateurs », *La Patrie*, 10 septembre 1929, p. 4.

²⁴³ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Boulevard du Crime ! », *Le Canada*, 27 février 1932, p. 7.

Les amateurs sont donc une cible toute désignée pour Letondal : en opérant une distinction tranchée entre les amateurs et les professionnels, il arrive à résorber les contradictions au sein de son propre discours sur les profits au théâtre. Il peut donc continuer à présenter la posture éthique de l'art pour le profit comme détestable, et à lui opposer ses idéaux plus nobles de l'art pour l'art et du développement d'un théâtre national, en adressant des reproches sévères aux troupes d'amateurs ayant des visées commerciales (selon ses dires). Son propre désir de voir les acteurs et les dramaturges gagner leur vie et faire de l'argent est légitimé du fait qu'ils sont des « professionnels »²⁴⁴. Ainsi, le rôle des amateurs est complexe : c'est à eux qu'incombe la lourde mission de sauver le théâtre au Canada-français en le faisant entrer dans la modernité. Toutefois, ils ne doivent pas chercher à en tirer un quelconque épanouissement personnel ou de la gloire. Ils ne doivent pas non plus espérer gagner de l'argent. C'est donc une totale dévotion à la cause de l'art dramatique que demande Letondal aux amateurs, dévotion que lui-même oublie de temps à autre. La quantité de reproches que Letondal leur adresse peut laisser croire qu'il en a contre eux, cependant il considère les troupes d'amateurs comme tout aussi nécessaires à la vitalité du milieu dramatique que les troupes professionnelles. D'ailleurs, tous les amateurs ne sont pas aussi néfastes que ceux qu'il dépeint comme des « professionnels déguisés » aux visées commerciales ; « [i]l fait en outre la distinction entre les amateurs cultivés, [...] et les mauvais amateurs, qui “stagnent”

²⁴⁴ Notons que Letondal fait une distinction entre les acteurs amateurs et les acteurs professionnels, en arguant que les amateurs ont un autre emploi qui leur permet de gagner leur vie. Cependant il ne fait pas la même distinction chez les auteurs. Il semble lui-même se considérer comme un dramaturge « professionnel », bien qu'il cumule plusieurs occupations (journaliste, animateur de radio et même comme dégustateur pour la Commission des Liqueurs du Québec – c'est là une des raisons de son séjour à Paris) pour gagner sa vie. Cela montre bien que la séparation entre professionnels et amateurs n'est pas aussi claire qu'il le prétend, d'autant plus que le milieu culturel montréalais vit un moment charnière de son développement.

dans un répertoire que Letondal qualifie de “faisandé”, manière polie de dire qu’ils produisent des pièces pourries²⁴⁵. » Nous verrons, dans le chapitre IV, quel rôle ces amateurs cultivés sont susceptibles de jouer, selon Letondal, au sein du milieu théâtral montréalais en difficulté.

²⁴⁵ Hervé Guay et Marie-Noëlle Lavertu, « Henri Letondal et la querelle des bons et des mauvais amateurs », présentation dans le cadre du colloque « Traversées : la critique moderne au Québec (1920-1960) », Montréal, UQAM, 6-7 mars 2014.

CHAPITRE IV

UNE ORGANISATION À REVOIR

Les articles de Letondal les plus profondément ancrés dans le pôle « implication-commentaire » sont motivés par la volonté du journaliste de voir le théâtre montréalais sortir de la crise qui sévit. Les aspects esthétiques et éthiques de la pratique, abordés dans les chapitres précédents, importent certainement, aux yeux du critique. Ceux-ci comptent en outre parmi les causes de la crise et appellent la mise en œuvre de certaines réformes, mais c'est avant toute chose l'organisation du champ théâtral montréalais qui nécessite des rénovations, car le problème aux dires du critique se trouve aux fondations mêmes de l'« édifice théâtral²⁴⁶ ». Les éléments organisationnels suscitent donc l'écriture de nombreux textes, qui s'inscrivent presque tous au sein du pôle implication-commentaire du continuum des genres de la presse. Les articles tournent essentiellement autour de quatre thèmes : les troupes d'amateurs – qui ont déjà été abordés en partie dans les chapitres précédents –, les troupes professionnelles, le public, ainsi que la critique culturelle. Chacun de ces aspects organisationnels pose un certain nombre de problèmes, que Letondal tente de mettre en lumière, et qu'il espère contribuer à régler.

²⁴⁶ Nous reprenons ici une expression que Letondal utilise fréquemment pour parler du théâtre canadien-français.

I. Le potentiel du Petit Théâtre

i. La mission des amateurs

La question des troupes d'amateurs a été abordée précédemment, tant sous l'angle esthétique qu'éthique, mais elle fait également partie de l'aspect organisationnel du milieu théâtral tel que dépeint par Letondal dans ses articles. C'est que, pour Letondal, les amateurs ont un rôle clé à jouer dans l'entrée du théâtre au sein de la modernité qu'il appelle de ses vœux. Le critique place donc de grands espoirs dans ces troupes qui, nous l'avons vu, le déçoivent régulièrement, ce qu'il ne manque pas de souligner dans les colonnes des journaux. Cependant, si le versant des « mauvais » amateurs a été étudié dans le chapitre précédent, nous avons mentionné qu'il existe aussi, aux yeux de Letondal, de bons amateurs, amateurs qu'il s'empresse d'encourager dès qu'il prend connaissance d'une initiative allant dans la direction de son idéal artistique et de la modernité libérale qu'il prône. En effet, si les mauvais amateurs vont à contresens de cette modernité libérale – notamment à cause de leur proximité avec l'Église, de l'autocensure qu'ils opèrent dans le but d'obtenir l'aval des autorités cléricales et de leur refus de jouer du théâtre plus contemporain et moins commercial –, les bons amateurs, eux, remplissent une mission qui correspond aux attentes et aux valeurs de Letondal.

Le critique reconnaît assez tôt dans sa carrière journalistique la valeur et le potentiel du mouvement amateur, et va jusqu'à écrire, en 1924, qu'« il faut bien avouer que le mouvement amateur est le seul qui soit vraiment digne d'intérêt²⁴⁷. »

²⁴⁷ Fabio, « Le théâtre à Montréal », *La Lyre*, octobre 1924, p. 9.

Dans ce même article, il distingue les bons amateurs des mauvais²⁴⁸, les seconds étant bien plus nombreux que les premiers, et espère que le mouvement des bons amateurs se développera dans la métropole. Pour ce faire, il suggère aux amateurs de « réunir en une vaste organisation tous les cercles dispersés, fonder une société, établir un programme, et fixer à chacune des troupes “sa mission”²⁴⁹ ». Ce type d’appel à la solidarité revient souvent chez Letondal, tant lorsqu’il parle des amateurs que des professionnels. Il déroge ainsi, dans une certaine mesure, à la modernité libérale auquel il adhère, en appelant à laisser de côté certaines libertés artistiques individuelles dans le but de créer un mouvement collectif – il en a été question dans le chapitre précédent. Ce type de demandes, lorsqu’elles s’adressent aux amateurs, se font toutefois sur un ton autoritaire²⁵⁰, beaucoup plus que lorsque Letondal s’adresse aux professionnels, qu’il semble plutôt considérer comme ses pairs. D’ailleurs, au départ, la mission que confie Letondal aux amateurs se définit essentiellement en fonction des professionnels, auxquels ils ne doivent surtout pas nuire, par exemple lorsqu’il écrit que « [les amateurs] doivent puiser dans la collection des œuvres qui n’ont pas l’occasion d’être jouées par les scènes régulières²⁵¹. » C’est donc, dans un

²⁴⁸ Il précise que ces mauvais amateurs sont « ces troupes d’indécrottables jouvenceaux qui se complaisent dans les interprétations les plus cocasses de pièces de la *Petite Illustration*, qui s’attaquent sans vergogne aux pièces à costumes, [...] et vont propager dans la banlieue les ignobles produits d’une littérature à coups de ciseaux. » (Fabrio, « Le théâtre à Montréal », *La Lyre*, octobre 1924, p. 9.)

²⁴⁹ Fabrio, « Le théâtre à Montréal », *La Lyre*, octobre 1924, p. 9.

²⁵⁰ Par exemple, cet article à *La Lyre* où Fabrio demande la création d’un mouvement chez les amateurs, il conclut en écrivant : « C’est un simple projet que je demande aux amateurs sérieux de considérer avec attention. » (Fabrio, « Le théâtre à Montréal », *La Lyre*, octobre 1924, p. 9.) Le fait que le critique se donne le droit de faire des demandes aussi directes, en se montrant assez paternaliste, témoigne du rapport de forces inégal entre le journaliste et les amateurs auxquels il s’adresse. Guay et Lavertu notent que « [c]e discours à sens unique démontre à la fois la puissance de Letondal dans la presse où le rapport de force entre le critique et les troupes d’amateurs est en effet disproportionné, mais également sa faiblesse dans le champ théâtral, puisque rares sont ceux qui se montrent désireux d’appliquer concrètement ses recommandations. » (Hervé Guay et Marie-Noëlle Lavertu, « Henri Letondal et la querelle des bons et des mauvais amateurs », art. cité.)

²⁵¹ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Théâtre d’amateurs », *La Patrie*, 2 octobre 1925, p. 14.

premier temps, de variété qu'il s'agit : comme les professionnels doivent, nous l'avons vu, jouer un répertoire plus commercial afin de survivre, le rôle des amateurs est, non pas de copier ce qui se joue sur les scènes régulières²⁵², mais bien d'offrir un répertoire moins usuel aux spectateurs. Cependant, à mesure que le critique se familiarise avec le mouvement du « petit théâtre », ou « *little theatres* », l'étendue du mandat dont il gratifie les amateurs gagne en profondeur. Ce mouvement, qui voit le jour aux États-Unis au début du XX^e siècle, et qui poursuit les mêmes objectifs que le théâtre d'art européen et que ceux de nombreux réformateurs de la scène, s'inscrit dans la lignée du théâtre d'art. Parce qu'elles s'inspirent elles-mêmes en grande partie de Copeau et du Cartel pour définir leurs propres critères esthétiques, ces « petites scènes » présentent un répertoire qui correspond de très près à celui dont rêve Letondal : les classiques, le répertoire contemporain et le répertoire étranger. Le terme « petit » vient du fait que les troupes jouent dans des salles modestes, « [c]e faisant, ces groupes se situent volontairement en marge du théâtre dominant, ce qui leur permet non seulement d'y aller d'innovations esthétiques mais aussi de présenter un répertoire plus exigeant, parfois innervé par des préoccupations sociales²⁵³. » Ainsi, le mandat que devraient, selon Letondal, remplir les troupes de théâtre irrégulier se complexifie à mesure qu'il constate le potentiel du petit théâtre. Il finira par se déplier en trois volets essentiels : l'éducation, l'avancement artistique et la promotion des auteurs canadiens. Les valeurs de la modernité libérale sont donc au

²⁵² Il affirme d'ailleurs, dans ce même article, que les amateurs jouant le répertoire professionnels ne pourrait produire qu'« une pâle imitation de théâtre régulier et [que] les représentations ne sauraient offrir d'intérêt au public. » (Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Théâtre d'amateurs », art. cité.)

²⁵³ Hervé Guay et Marie-Noëlle Lavertu, « Henri Letondal et la querelle des bons et des mauvais amateurs », art. cité.

cœur du mouvement amateur tel que compris par le journaliste. Ce dernier ne formule pas, dans ses chroniques, les responsabilités qu'il attribue aux amateurs de façon sous-entendue. Bien au contraire ! Letondal se fait un devoir de répéter, aussi souvent qu'il le croit nécessaire, en quoi elles consistent :

les troupes d'amateurs doivent faire œuvre utile. Faire œuvre utile, c'est donner des spectacles qui instruisent, développent le goût, forment l'esprit critique des auditeurs, et leur apportent un sujet de discussion et de réflexion. [...] Il est bon de répéter encore une fois qu'un mouvement théâtral doit d'abord se préoccuper de la production littéraire du pays²⁵⁴.

Chez Letondal, il est inutile de chercher ce que les amateurs *pourraient* faire, puisque ses textes insistent sur qu'ils *doivent* faire. Moins que des conseils, ce sont presque des ordres que le critique exprime. Cependant, ces demandes autoritaires n'obtiennent que très peu de réponses de la part des amateurs, tant sur le plan du discours que de la pratique, ce qui « [amène] le critique à prendre systématiquement la peine de signaler les manifestations artistiques allant dans le sens de ses exhortations, tout en déplorant qu'elles ne soient pas plus suivies²⁵⁵. » Somme toute, le critique est convaincu que les amateurs sont susceptibles de combler plusieurs lacunes, au sein de l'organisation théâtrale, lacunes qui empêchent celle-ci d'être féconde. Il croit fermement que « leur influence peut être bienfaisante, efficace, et utile à notre développement intellectuel²⁵⁶. » Nous avons mentionné que le Canada-français est doté d'une institution théâtrale rudimentaire à cette époque ; selon lui, le théâtre amateur pourrait, s'il adoptait le modèle du petit théâtre – qui favorise la formation des acteurs au moyen d'ateliers et d'expérimentations scéniques – pallier ce manque de développement. Cependant, la mission d'éducation ne s'arrête pas aux acteurs en

²⁵⁴ Henri Letondal, « Amateurs de théâtre. Les caractères de LaBruyère et les maximes de M. du Roure », *La Patrie*, 13 décembre 1929, p. 7.

²⁵⁵ Hervé Guay et Marie-Noëlle Lavertu, « Henri Letondal et la querelle des bons et des mauvais amateurs », art. cité.

²⁵⁶ Henri Letondal, « L'an neuf. Souhait », *La Patrie*, 4 janvier 1930, p. 34.

herbe : elle vise également le public. En « [adoptant] la seule formule intéressante, utile et instructive : les œuvres modernes offrant un véritable mérite et les pièces d’auteurs canadiens²⁵⁷ », les amateurs doteraient également le public d’un lieu pour parfaire son éducation, et élargiraient l’horizon culturel des spectateurs en leur présentant autre chose que « le répertoire désuet des mélodrames et des comédies d’il y a cinquante ans²⁵⁸ ». Ce faisant, les amateurs s’engageraient sur la voie de la modernité, que pourraient ensuite emprunter les professionnels, assurés qu’ils seraient d’un public préparé à les recevoir.

ii. Des amateurs exemplaires

Nous avons mentionné que Letondal s’empresse de souligner les initiatives des amateurs lorsqu’elles vont dans le sens des conseils et instructions qu’il prodigue dans ses articles, bien qu’elles soient rares. Deux troupes s’attirent la majorité des éloges du critique : les Compagnons de la Petite Scène et le Montreal Repertory Theatre. Les Compagnons de la Petite Scène, troupe d’amateurs créée en 1921 et dirigée par Alfred Vallerand et Georges L. Fortin, s’inscrit dans la veine du Vieux Colombier de Paris²⁵⁹. Elle est considérée à l’époque comme un théâtre d’avant-garde. Selon Jean-Marc Larrue, cette troupe « marque les débuts de la “modernité théâtrale” caractérisée ici par la venue d’une nouvelle génération d’auteurs (européens), par de véritables mises en scène, faites d’audace, d’originalité et de

²⁵⁷ Henri Letondal, « “Notre” théâtre. Un succès bœuf ! », *La Patrie*, 13 janvier 1930, p. 6.

²⁵⁸ Henri Letondal, « “Notre” théâtre. Un succès bœuf ! », *La Patrie*, 13 janvier 1930, p. 6.

²⁵⁹ À propos de cette parenté dont se réclament ouvertement les Compagnons de la Petite scène, Letondal écrit : « Laissons-leur cette petite vanité bien inoffensive ! » (Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Une scène d’avant-garde », *La Patrie*, 9 février 1925, p. 18.) Ce type de commentaire témoigne du sentiment paternaliste de Letondal à l’égard des amateurs, qui persiste, quoique moins fortement, même lorsque ces amateurs ont une vision artistique très proche de la sienne.

recherche²⁶⁰ ». Letondal admire le courage et l'ambition de ces amateurs et se réjouit de constater que « [l]e cabotinisme est absent de ce théâtre irrégulier. Son succès est le résultat d'un effort commun auquel personne ne se dérobe et la bonne volonté qui règne au milieu des Compagnons de la Petite scène est un facteur de réussite que le théâtre professionnel doit nécessairement leur envier²⁶¹. » Le critique retrouve chez ces Compagnons l'esprit de solidarité qu'il espère voir se développer, tant chez les amateurs que chez les professionnels. Il est très rare que Letondal donne une troupe d'amateurs en exemple à suivre aux professionnels – du moins avant la fondation du Montreal Repertory Theatre – ; qu'il le fasse ici donne la mesure de son enthousiasme. Peu après la parution de cet article, il écrit, sous le pseudonyme de Fabio, que « [l]es Compagnons de la Petite scène constituent chez nous le théâtre d'avant-garde, ainsi appelé parce qu'il crée une voie dans le domaine de la production dramatique²⁶². » Il s'empresse également de souligner qu'ils « ne jouent pas pour faire de l'argent. Le succès artistique est pour eux le plus important²⁶³. » Voilà donc une troupe qui correspond tout à fait au pôle du théâtre d'art tel que souhaité par Letondal : son but est de rénover la pratique existante, sans souci de faire des profits, et le caractère artisanal du théâtre est privilégié. Cependant, les efforts des Compagnons de la Petite scène, appuyés par Letondal, « ne [déclenchent] pas de grand mouvement de masse²⁶⁴ », et demeurent une manifestation isolée de modernité parmi la multitude des troupes d'amateurs à Montréal. Le groupe finit par cesser son

²⁶⁰ Jean-Marc Larrue, « Sur les scènes montréalaises », *Cap-aux-Diamants*, n° 35, 1993, p. 34.

²⁶¹ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Une scène d'avant-garde », *La Patrie*, 9 février 1925, p. 18.

²⁶² Fabio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, mars 1925, [page illisible].

²⁶³ Fabio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, mars 1925, [page illisible].

²⁶⁴ Jean-Marc Larrue, « Sur les scènes montréalaises », art. cité, p. 34.

activité, au grand regret de Letondal qui écrit, dans un texte où il souligne encore une fois la nécessité d'un petit théâtre à Montréal, que « là comme ailleurs, l'enthousiasme du début s'[est] rapidement transformé en désespoir et, le cœur serré, légèrement humiliés par ce nouvel échec, les Compagnons de la Petite scène [ont dit] adieu au théâtre²⁶⁵. » Cet échec semble avoir marqué le critique : en 1933, une décennie plus tard, il le rappelle à la mémoire de ses lecteurs, réaffirmant l'avant-gardisme de la troupe et regrettant que « le public [ait été] trop lent à favoriser la tentative des Compagnons de la Petite scène [...] [qui] dut abandonner ses représentations²⁶⁶. » Il faut dire que l'époque des Compagnons de la Petite Scène correspond à un moment important de la carrière dramatique de Letondal qui, enthousiasmé par le mouvement du petit théâtre, avait, avec Antoinette Giroux, tenté de monter *Le Paquebot Tenacity* de Charles Vildrac, en mars 1922. Larrue note que « [c]e spectacle surprenant [...] incite [...] les Compagnons de la Petite Scène [...] à présenter en mars 1923 les deux premiers actes de *Mort à Cheval* d'Henri Ghéon²⁶⁷ ». L'essai de petit théâtre de Letondal ne remporte pas le succès escompté et s'avère une aventure sans lendemain²⁶⁸ ; il est plausible que l'échec de la troupe de Compagnons de la Petite Scène, avec laquelle Letondal entretenait une certaine proximité, au moins sur le plan artistique, rappelle au critique l'échec de ses propres tentatives²⁶⁹.

²⁶⁵ Henri Letondal, « L'œuvre nécessaire. Un petit théâtre », *La Patrie*, 23 octobre 1929, p. 4.

²⁶⁶ Henri Letondal, « Feuilleton dramatique. L'échoppe... ou le petit théâtre », *Le Canada*, 14 janvier 1933, p. 3.

²⁶⁷ Jean-Marc Larrue, « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 », art. cité, p. 23-24.

²⁶⁸ À ce sujet, voir Hervé Guay et Marie-Noëlle Lavertu, « Henri Letondal et la querelle des bons et des mauvais amateurs », art. cité.

²⁶⁹ En effet, Letondal s'est lancé, au moins deux fois, dans des projets inspirés du petit théâtre, avec l'espoir de faire naître un mouvement de ce type au Canada-français. En 1922, il prend part à la représentation du *Paquebot Tenacity* de Charles Vildrac. Puis, en 1928, Letondal présente une pièce de son cru, *Chérubin* 1930 qui, aux dires de Jean Béraud, prend pour modèle *Amphitryon* 1938 de Jean

Or, les espoirs de Letondal à l'égard d'un petit théâtre canadien-français sont donc déçus, puisque la seule troupe d'amateurs de langue française correspondant à ses idéaux fait long feu. Cependant, loin de le décourager, ces échecs semblent conforter le critique dans son idée qu'un théâtre amateur inspiré du mouvement des *little theatres* est absolument nécessaire, afin de tracer la voie à la modernité. C'est le public qu'il blâme pour l'échec des Compagnons de la Petite Scène. Or, si un petit théâtre parvenait à former ce public et à parfaire ses goûts en matière de théâtre, ce genre de problème cesserait – c'est du moins ce que croit Letondal.

Malgré son ardent désir de voir s'établir une petite scène à Montréal, c'est avec un certain scepticisme que Letondal accueille le projet du Montreal Repertory Theatre (M.R.T.) de Martha Allen, en 1929. Le M.R.T. est « un de ces théâtres d'art qui [s'inscrivent] dans la tradition amorcée en 1887 à Paris par le Théâtre-Libre d'André Antoine²⁷⁰ », et les débuts de la troupe sont notamment influencés par les États-Unis où, après 1917, « on [voit] surgir en divers coins du pays des théâtres d'art à but non lucratif²⁷¹. » Même si le M.R.T. s'inscrit clairement dans la veine du petit théâtre que Letondal souhaite tant voir s'établir à Montréal, l'idée d'une troupe bilingue le refroidit :

La question que j'ai posée par écrit, samedi soir, à la docte assemblée qui siégeait au Victoria Hall, m'a valu une réponse vibrante de Mlle Martha Allan. J'avais demandé si le « petit

Giraudoux. L'auditoire rassemblé par ces deux événements est plutôt limité, puisque les deux soirées donneront lieu à seulement trois représentations au total, ce qui déçoit les attentes du critique.

²⁷⁰ Philip Booth, « Le Montreal Repertory Theatre et les théâtres d'art », *L'Annuaire théâtral*, n° 13-14, 1993, p. 59.

²⁷¹ Philip Booth, « Le Montreal Repertory Theatre et les théâtres d'art », art. cité, p. 62. Booth cite à ce sujet le manifeste de 1925 des Washington Square Players, qui deviendront sous peu la New York Theatre Guild – une inspiration importante du M.R.T., dans lequel on pouvait lire : « Nous prônons une seule politique au sujet des pièces que nous entendons monter : elles doivent afficher une valeur artistique. » (Philip Booth, « Le Montreal Repertory Theatre et les théâtres d'art », art. cité, p. 62.) Le M.R.T. et ses influences américaines s'inscrivent donc clairement dans la veine du théâtre d'art tel que défini dans le chapitre I, c'est-à-dire un théâtre qui fait passer le caractère artistique avant toute chose, et surtout avant les gains financiers.

théâtre » qu'elle préconisait avec Sir Barry Jackson²⁷² devrait être de langue anglaise ou française, ou simplement bilingue. [...] Mlle Martha Allan me fit répondre qu'elle n'admettrait pas un autre petit théâtre qu'une scène bilingue [...]. Je ne m'attendais point à cette réponse car je ne crois pas à la réussite d'un théâtre bilingue. Cela représente à mes yeux une chose tellement invraisemblable²⁷³.

Letondal, qui se montre souvent idéaliste et ne se gêne pas pour formuler de grands projets dans ses chroniques, est sur ses gardes. Ses premières impressions sur le projet du M.R.T. se concluent ainsi : « il est permis d'être pessimiste sur cette question et de jeter un regard inquiet sur l'avenir d'une scène canadienne ainsi fatalement conçue²⁷⁴. » Le critique qui, en général, lorsqu'une initiative qui correspond à sa vision artistique point à l'horizon, se montre enthousiaste et encourageant, est, dans le cas du M.R.T., très pessimiste, pour ne pas dire cynique. Plus que les difficultés logistiques d'un théâtre bilingue, qu'il évoque dans son article pour expliquer son manque de confiance, il semble que c'est surtout le sort réservé au théâtre français au sein d'une organisation se voulant bilingue, mais régie essentiellement par des Canadiens d'origine anglophone, qu'il redoute. Un sentiment de compétition entre les initiatives canadiennes-anglaises et canadiennes-françaises est d'ailleurs manifeste, à partir de la fondation du M.R.T., dans les chroniques de Letondal. Il est fréquent de le voir regretter que les troupes d'amateurs francophones soient en retard sur le mouvement du petit théâtre, alors qu'au Canada-anglais, « les *little theatres* accomplissent un travail de renaissance dramatique qui est en tous points remarquable²⁷⁵. » Il est en fait assez rare que Letondal parle du mouvement de petit théâtre sans opérer de comparaison entre ce qui se fait chez les Canadiens-

²⁷² Cet homme, « fondateur du *Birmingham Repertory Theatre*, [...] effectuait [à l'époque] à travers le pays une tournée de conférences pour promouvoir la cause des théâtre d'art (*little theatres*). » (Philip Booth, « Le Montreal Repertory Theatre et les théâtres d'art », art. cité, p. 59.)

²⁷³ Henri Letondal, « Théâtre canadien. Un théâtre bilingue », *La Patrie*, 11 novembre 1929, p. 7.

²⁷⁴ Henri Letondal, « Théâtre canadien. Un théâtre bilingue », *La Patrie*, 11 novembre 1929, p. 7.

²⁷⁵ Henri Letondal, « Le mouvement dramatique. Pourquoi nous avons besoin de posséder un "petit théâtre" », *La Patrie*, 21 décembre 1929, p. 38.

français et leurs compatriotes de langue anglaise, et cette comparaison est inévitablement à l'avantage de ces derniers²⁷⁶. La fréquence de ces comparaisons, désavantageuses pour les Canadiens-français qui constituent pourtant son lectorat, a-t-elle pour but d'exciter un esprit de compétition afin de voir naître un pareil mouvement sur les scènes francophones ? C'est possible, à moins qu'elles ne soient le signe d'une impatience croissante de la part de Letondal devant l'apathie des amateurs francophones à s'inscrire dans ce mouvement.

Pour ce qui est du M.R.T., le scepticisme des débuts fait progressivement place à de l'admiration et des encouragements. Les craintes de Letondal par rapport au théâtre français semblent d'abord être fondées. Ainsi se plaint-il, en 1932, de l'association et de la non-réalisation de sa promesse de créer des spectacles bilingues. Elle « est demeurée essentiellement anglo-saxonne, écrit-il, elle n'a donné qu'un spectacle français, et cela sans faire appel aux cercles d'amateurs canadiens-français²⁷⁷. » Cependant, la troupe entre graduellement dans ses bonnes grâces, et le dépit disparaît des références de Letondal au M.R.T., à partir de la fin de 1932, où elles deviennent presque qu'intégralement élogieuses. Il est heureux de voir des pièces canadiennes au programme de la troupe, et affirme que « [d]es foyers de

²⁷⁶ En 1930, il « souhaite aux amateurs de comprendre leur but qui a été maintes fois défini et qui est utilisé avec profit par nos compatriotes de langue anglaise. » (Henri Letondal, « L'an neuf. Souhais », art. cité). Quelques jours plus tard, il mentionne que « le mouvement de "petit théâtre" [est] plus poussé chez nos compatriotes de langue anglaise que chez nous » (Henri Letondal, « Une année dramatique. 1930 », *La Patrie*, 7 janvier 1930, p. 8.) À propos de la fondation de la Theatre Guild of Montreal, il écrit : « Ne nous étonnons pas que nos compatriotes anglais aient pris cette initiative. Ils ont du théâtre une autre conception que nous, sa valeur éducative ne leur échappe pas. » (Henri Letondal, « L'actualité dramatique. Du "Petit Théâtre" au "Theatre Guild" : des paroles aux actes – et nous ? », *La Patrie*, 7 mars 1930, p. 8.) Ce ne sont là que quelques exemples des constantes comparaisons que Letondal opère avec le théâtre canadien-anglais, qu'il admire et envie.

²⁷⁷ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Aurons-nous un théâtre ? », *Le Canada*, 9 janvier 1932, p. 7.

production comme le M.R.T. sont indispensables à notre vie artistique²⁷⁸ » ; il va jusqu'à qualifier la scène de « notre unique groupe d'avant-garde²⁷⁹ ». Il faut dire qu'avec la création de la section française au M.R.T., à laquelle Letondal participe, et qui valorise les œuvres et les acteurs du pays²⁸⁰, son sentiment d'appartenance à l'égard de la troupe augmente. Le M.R.T. partage une large part des conceptions de Letondal quant au rôle que devrait jouer le théâtre amateur : constituer « un instrument de formation et d'éducation²⁸¹ », mettre de côté les visées commerciales au profit de la valeur artistique des productions, et valoriser le répertoire canadien tout en faisant travailler les artistes locaux. Alors qu'il en est à ses dernières années comme critique, Letondal se penche sur l'état d'avancement du théâtre montréalais : « Évolution du théâtre français à Montréal ? Certes. Depuis une dizaine d'années, cette tendance se manifestait timidement jusqu'au jour où Mlle Martha Allan fonda son Montreal Repertory Theatre²⁸² ». Le M.R.T. incarne donc une voie possible et le potentiel que Letondal voit dans le mouvement amateur, et il se réjouit que la troupe réussisse mieux que les Compagnons de la Petite Scène ne l'avaient fait. Cependant, le M.R.T. demeure une exception, et la majorité des amateurs « sont fermement décidés à se maintenir dans leur répertoire habituel. Aucun signe d'évolution, de progrès, de curiosité littéraire²⁸³ », ce qui pousse le critique à continuer de tenir des

²⁷⁸ Henri Letondal, « Feuilleton dramatique. L'échoppe... ou le petit théâtre », *Le Canada*, 14 janvier 1933, p. 3.

²⁷⁹ Henri Letondal, « Entre cour et jardin », *Le Canada*, 10 octobre 1934, p. 3.

²⁸⁰ Dans un article très flatteur à l'égard de Martha Allan, Letondal rappelle qu'elle « a de grandes sympathies pour les Canadiens-français dont elle admire les qualités artistiques. [...] Elle a d'ailleurs créé une section française du Montreal Repertory Theatre pour la production d'œuvres canadiennes par des interprètes du pays. » (Henri Letondal, « Propos de théâtre. Pour le "petit théâtre" », *Le Canada*, 25 février 1933, p. 9.)

²⁸¹ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Pour le "petit théâtre" », *Le Canada*, 25 février 1933, p. 9.

²⁸² Henri Letondal, « Le théâtre à Montréal. Début de saison », *Le Canada*, 16 septembre 1933, p. 7.

²⁸³ Henri Letondal, « Entre cour et jardin. Musique et théâtre », *Le Canada*, 20 octobre 1934, p. 3.

propos très sévères et tranchés au sujet des amateurs, par exemple lorsqu'il affirme, en 1934, que « [s]ur eux repose toute la responsabilité de la misérable situation du théâtre français à Montréal²⁸⁴. » Ainsi, si les Compagnons de la Petite Scène et le M.R.T. insufflent de l'optimisme à Letondal, ses attentes envers le mouvement amateur demeurent généralement déçues. Les deux troupes sont toutefois d'excellents exemples du genre d'organisation théâtrale dont devrait se doter le mouvement amateur s'il était réformé et si les associations d'artistes s'unissaient dans un but de rénovation artistique en adoptant le modèle du petit théâtre.

II. Les professionnels en difficulté

i. Manque de salles

Les amateurs tiennent une place importante dans les écrits sur le théâtre de Letondal, puisque ces organisations sont à l'origine d'une grande partie des problèmes du champ théâtral, tout en recelant des solutions potentielles. Les troupes d'amateurs ne sont toutefois pas les seules à accaparer l'attention de Letondal, qui aborde fréquemment les différents aspects de la pratique théâtrale professionnelle à Montréal. L'un des principaux irritants qu'il soulève par rapport à l'organisation du théâtre dans la métropole réside dans le manque criant de scènes décentes où les troupes peuvent se produire. C'est surtout durant ses années à *La Patrie* que le sujet est traité, bien qu'il en soit question à quelques reprises dans *Le Canada*. L'argumentation de Letondal sur le problème des salles en est un de logique, terme qui figure d'ailleurs dans le titre de la première chronique qu'il consacre à ce sujet

²⁸⁴ Henri Letondal, « Entre cour et jardin. Musique et théâtre », *Le Canada*, 17 novembre 1934, p. 6.

(« Théâtre Musique Cinéma. Soyons logiques ! »). Il y écrit : « Nous formons des artistes, des musiciens, instrumentistes, chanteurs et comédiens, et nous n'avons pas de théâtre et de salle de concerts pour eux. Ceci paraît d'un illogisme déconcertant²⁸⁵. » Il s'interroge également au sujet du bien-fondé d'un système où des artistes prometteurs sont envoyés, à l'aide de bourses gouvernementales, en Europe dans le but de parfaire leur formation, uniquement pour revenir au Canada et constater qu'il n'y a aucune scène prête à les accueillir. La question des retours d'Europe le préoccupe, et il joue la carte de l'économie pour faire valoir, sous le pseudonyme de Fabrio, son point²⁸⁶ :

Dame, nous voudrions bien que la province de Québec profite de ses deniers. Elle les donne à une jeune comédienne, à un jeune pianiste, non pas pour que ceux-ci s'éloignent à jamais du pays qui les a nourris, mais pour qu'ils reviennent en possession d'une formation artistique solide et prêts à enseigner aux autres. Or, en négligeant de posséder un théâtre nous faisons exactement le contraire. [...] Nous perdons tout et notre prestige n'y gagne rien²⁸⁷.

Ce ne sont pas uniquement les retours d'Europe qui souffrent de ce manque de salles appropriées : les tournées françaises et les troupes locales en subissent également les contrecoups, selon Letondal. Ce dernier attribue bon nombre des difficultés rencontrées par les professionnels à un manque d'espace, et présente la situation comme étant simple à régler : il suffirait de construire des salles. Cependant, la situation des troupes professionnelles, entre les deux grandes guerres, est très instable : « en 1914, Montréal comptait huit troupes francophones relativement

²⁸⁵ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Soyons logiques ! », *La Patrie*, 13 avril 1925, p. 14.

²⁸⁶ Cet article de *La Lyre* est directement lié à l'article de Letondal paru deux mois plus tôt dans *La Patrie* intitulé « Théâtre Musique Cinéma. Soyons logiques ! », cité plus haut. Fabrio, qui écrit sur le retour d'Antoinette Giroux au Canada, mentionne que « le critique de *La Patrie* en a profité pour demander où jouerait la jeune artiste à son retour. M. Henri Letondal, qui s'exprime toujours avec franchise (ce dont je m'empresse de le louer), touche un point sensible et soulève une question dont on a toujours évité de parler jusqu'ici. » (Fabrio, « Le théâtre français », *La Lyre*, juin 1925, p. 29.) Ce type de jeu sur le pseudonyme, dont Letondal se sert pour s'encenser lui-même, n'est pas rare chez le critique.

²⁸⁷ Fabrio, « Le théâtre français », *La Lyre*, juin 1925, p. 29.

stables [, et] au début des années 1930, à part le Stella [...] et la Société canadienne d'opérette d'Honoré Vaillancourt [...], rares sont les troupes qui survivent plus d'une saison.²⁸⁸ » Dans ce contexte difficile, plusieurs salles qui, à une époque plus florissante, étaient consacrées au théâtre, changent de vocation et se mettent à abriter des spectacles plus rentables (que ce soit du burlesque ou du cinéma). En 1929, Letondal déplore qu'« il n'y [ait] plus guère que deux salles de spectacles qui accueillent le théâtre d'expression française²⁸⁹. » En des temps aussi durs, il est peu probable qu'un entrepreneur se risque à lancer la construction d'une salle exclusivement réservée au théâtre français. Letondal en est conscient et propose une solution : subventionner le théâtre²⁹⁰.

ii. Théâtre national et désir d'indépendance

Dès la seconde moitié des années 1920, Letondal emploie le terme de « théâtre national » pour désigner une organisation, qui serait subventionnée par le gouvernement pour programmer du théâtre. Ce théâtre national éliminerait la nécessité de faire des profits et permettrait à tous d'assister à des représentations abordables et de qualité, adoptant ainsi une fonction d'éducation du public. Ce ne serait pas le seul, argue-t-il dans ses chroniques, puisque les gouvernements d'autres démocraties libérales investissent dans la culture²⁹¹. Dans une chronique de 1930,

²⁸⁸ Jean-Marc Larrue, « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières », art. cité, p. 24-25.

²⁸⁹ Henri Letondal, « Théâtre, Musique, Cinéma. Le théâtre qui meurt », *La Patrie*, 26 juin 1929, p. 4.

²⁹⁰ Cette solution éloigne Letondal de la modernité libérale qui le caractérise généralement, et témoigne d'une certaine sensibilité nationaliste qui, bien qu'elle ne soit pas dominante, est existante chez le critique.

²⁹¹ Par exemple, il écrit qu'en Italie, « la Chambre des députés [est] convaincue de l'opportunité de donner une plus grande valeur au théâtre, comme élément très important de l'éducation nationale » (Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Soyons logiques ! », *La Patrie*, 13 avril 1925, p. 14.). Il

Letondal reprend les termes d'Eugène Lassalle²⁹² pour définir clairement ce que devrait être un théâtre national : « Pour qu'un théâtre soit vraiment national, il faut qu'il soit desservi par une troupe exclusivement nationale, il faut y faire jouer autant que possible des œuvres écrites par les auteurs du pays et soumises à un comité de lecture. Quant au répertoire étranger, on devra le choisir en raison des goûts, des mœurs et de la mentalité du public²⁹³. » Cette définition correspond bien aux idéaux artistiques de Letondal. La question du comité de lecture et du choix pointilleux du répertoire va de pair avec le théâtre d'art vers lequel il souhaite voir la pratique se diriger, et la prééminence donnée aux artistes du pays, auteurs et acteurs, répond à son désir que la dramaturgie et les acteurs théâtre canadien-français soient favorisés. Pas étonnant, dès lors, que le critique défende cette idée de théâtre national aussi fréquemment dans ses chroniques. En plus de permettre l'épanouissement du théâtre canadien-français²⁹⁴, un théâtre national apporterait un élément de solution à une situation déplorable : « [n]otre indépendance théâtrale est nulle : il nous faut compter sans cesse sur les troupes de passage, sur les tournées françaises, les spectacles de music-hall ou le cinéma de l'étranger²⁹⁵. » Or, Letondal est convaincu qu'« une ville

mentionne également, dans un article paru dans *Le Canada* en 1936, la création, en temps de crise, de troupes d'état aux États-Unis, qui, sous le patronage du gouvernement, donnaient des représentations pour le peuple, à bon prix.

²⁹² Letondal cite l'ouvrage *Comédiens et amateurs : le théâtre et ses dessous* d'Eugène Lassalle, préfacé par Frédéric Pelletier et paru en 1919. Il note que le livre comporte un chapitre intitulé « Un théâtre national à Montréal ». Letondal n'est donc pas le seul à se pencher sur la question. De plus, le fait qu'il considère que cette étude, faisant état de l'actualité théâtrale de 1919, est toujours pertinente dans les années 1930, témoigne de la réelle stagnation du milieu dramatique. Letondal le remarque, et trouve « lamentable de constater que nous sommes toujours au même point. » (Henri Letondal, « L'expression dramatique. Pas encore ! », *La Patrie*, 21 avril 1930, [page illisible].)

²⁹³ Henri Letondal, « L'expression dramatique. Pas encore ! », *La Patrie*, 21 avril 1930, [page illisible].

²⁹⁴ Le critique est effectivement persuadé que « s'il y avait une scène permanente où l'auteur canadien pouvait se faire jouer, le répertoire de pièces canadiennes serait cent fois plus important, les œuvres plus solides, et les auteurs plus expérimentés. » (Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Une scène nationale », *La Patrie*, 25 juillet 1925, p. 31.)

²⁹⁵ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Une scène nationale », *La Patrie*, 25 juillet 1925, p. 31.

de l'importance de la nôtre devrait avoir son indépendance au point de vue dramatique. En effet, nous sommes tributaires de l'étranger pour tous nos spectacles²⁹⁶. » Ainsi, la volonté d'indépendance, qui s'était manifestée chez Letondal à l'égard de l'Église catholique, s'applique aussi aux spectacles étrangers, qui ont alors une grande emprise sur les scènes montréalaises. Loin de se fermer aux productions culturelles des autres pays – rappelons que les bonnes pièces de l'étranger figurent dans le répertoire idéal du critique –, il souhaite toutefois que le Canada-français puisse s'appuyer avant tout sur ses propres moyens, tant au niveau des troupes que de la dramaturgie. Il est clair, à ses yeux, que c'est « en instituant une scène nationale [que] nous deviendrons indépendants de l'étranger et [que] nous pourrons compter sur nos propres ressources. Nous n'aurons plus à craindre la faillite des tournées et le choix douteux [*sic*] d'un répertoire²⁹⁷. »

Le projet d'un théâtre national est ambitieux, et les nombreuses requêtes de Letondal n'ont pas de suite dans la pratique. C'est peut-être la raison qui le pousse, après quelques temps, à parler surtout d'un théâtre municipal (bien que l'idée d'un théâtre national ne s'efface pas de ses chroniques et revienne à l'occasion). Dans une chronique de 1929, Letondal s'applique à faire la distinction entre un théâtre national et un théâtre municipal. Toujours convaincu qu'un théâtre national serait une chose excellente, il convient que la fondation d'un tel établissement pose plusieurs difficultés sur le plan organisationnel, notamment à cause du bilinguisme, du recrutement des artistes et du choix de répertoire. Il opte donc pour l'option plus réaliste d'un théâtre municipal, qui « pourrait à la rigueur favoriser une heureuse

²⁹⁶ Henri Letondal, « L'œuvre nécessaire. Un petit théâtre », *La Patrie*, 23 octobre 1929, p. 4.

²⁹⁷ Fabio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, décembre 1925, p. 5.

émulation entre gens de théâtre montréalais ou québécois²⁹⁸ », à un théâtre national qui

serait une institution fixe, réglementée, sous le contrôle absolu du gouvernement. Le fonctionnement d'un théâtre municipal permet davantage à l'initiative personnelle de se manifester ; car le contrôle du théâtre est cédé à un directeur qui doit garantir un certain montant d'argent et déposer un cahier de charges²⁹⁹.

Le critique, fidèle à la modernité libérale dans laquelle il s'inscrit, ne souhaite pas la mise sur pied d'un théâtre qui devrait se soumettre à l'autorité gouvernementale, et penche plutôt pour un théâtre municipal, sorte d'entre-deux entre un théâtre privé et un théâtre subventionné, où le directeur serait davantage libre de faire ses propres choix artistiques. Letondal continuera à espérer et à demander, dans ses chroniques, à ce que le théâtre soit subventionné – que ce soit au niveau municipal ou national. Bien qu'aucune initiative ne soit prise en ce sens, Letondal persiste et signe : « s'il ne reste qu'un Montréalais pour croire en la construction prochaine d'une salle de comédie, je veux bien être celui-là³⁰⁰ ! » C'est pourquoi il continue, jusqu'à la fin de sa carrière de critique, à affirmer l'effet bénéfique³⁰¹ qu'aurait un théâtre subventionné sur l'institution théâtrale et les professionnels de la scène, dont il s'affaire également à encourager les initiatives aussi souvent que possible³⁰².

²⁹⁸ Henri Letondal, « La même question. Théâtres nationaux », *La Patrie*, 18 novembre 1929, p. 7.

²⁹⁹ Henri Letondal, « La même question. Théâtres nationaux », *La Patrie*, 18 novembre 1929, p. 7.

³⁰⁰ Henri Letondal, « L'œuvre nécessaire. Un théâtre », *La Patrie*, 26 septembre 1929, p. 16.

³⁰¹ Letondal, également impliqué dans le milieu musical montréalais, a contribué au fait que les Concerts symphoniques obtiennent une subvention gouvernementale. Ce qu'il voit bien fonctionner pour la musique lui laisse probablement croire que de telles subventions auraient le même effet positif sur le théâtre, ce qui explique peut-être la force de ses convictions à ce sujet.

³⁰² Les principales troupes dont Letondal parle dans ses chroniques sont la Société canadienne d'opérette, la troupe Barry-Duquesne, ainsi que les initiatives d'Antoinette Giroux et l'Union artistique canadienne du Stella que fondera cette dernière. Il se montre le plus souvent très encourageant envers ces organisations ; bien qu'il ne s'empêche pas de leur faire des reproches, il enrobe souvent ces derniers d'optimisme et d'appels à l'indulgence, ce qui détonne par rapport au traitement qu'il réserve aux amateurs.

III. Un rapport conflictuel avec le public

i. À la défense des spectateurs

Il n'est pas rare, à l'époque où Letondal écrit, de lire des articles sur le théâtre dans lesquels le public est accusé de l'insuccès d'une représentation, ou même de la crise dans laquelle se retrouve le théâtre montréalais. C'est ce que fait voir Sylvano Santini dans le texte « Un certain regard mondain. Le public en question dans *La Revue populaire* et *La Revue moderne* ». Santini y mentionne que « la hantise de la pérennité du théâtre en français à Montréal traverse l'ensemble des écrits sur le théâtre au Canada français³⁰³ ». Selon lui, cette hantise, à laquelle, nous l'avons vu, Letondal n'échappe pas, « trouve sa portée affective dans les différentes opinions qui attribuent la cause de ce problème, soit au manque de culture et d'enthousiasme du public, soit à la fréquente médiocrité des représentations³⁰⁴. » Ainsi le public est une cible pour bon nombre de journalistes qui, inquiets de la survie d'une pratique théâtrale menacée, cherchent à désigner un coupable. Letondal entretient, pour sa part, une relation contrastée avec les spectateurs, dont il se fait parfois l'avocat, et parfois le juge.

Letondal est au fait de cette tendance marquée chez les journalistes à rendre responsable des nombreux insuccès dramatiques le public. En 1924, dans son tout premier article à *La Lyre*, Fabrio constate l'échec d'une représentation du *Légataire universel* dans laquelle Maurice de Féraudy tient la vedette. Il prévoit que

[d]evant la malheureuse aventure dont Maurice Féraudy a été victime, on accusera naturellement le public, on lui reprochera son abstention, on cherchera dans le dictionnaire de

³⁰³ Sylvano Santini, « Un certain regard mondain », art. cité, p. 109.

³⁰⁴ Sylvano Santini, « Un certain regard mondain », art. cité, p. 109.

mauvais langage les épithètes les plus déplaisantes pour qualifier sa façon d'agir. Et je ne puis m'empêcher de songer avec attendrissement au malheureux sort de notre excellent public que l'on condamne à tort et à travers, que l'on tient responsable de tous les insuccès. Lorsqu'il fait bon accueil à un spectacle, on l'accuse de se laisser séduire par les affiches tapageuses, et lorsqu'il tourne le dos à un artiste, on le traite d'imbécile³⁰⁵ !

Letondal se montre donc sensible à l'égard de ces spectateurs au dos large, malmenés par la critique. Toutefois, dans les années qui suivent, il se rendra lui-même coupable de tous les manques de considérations envers le public dénoncés précédemment, sauf peut-être de l'utilisation du « mauvais langage ». En effet, Letondal a le plus souvent son lot de reproches à faire aux spectateurs. Il lui arrive cependant de se porter à la défense de ces derniers ; ce faisant, il adopte, non pas une position nuancée sur le sujet, mais plutôt deux positions contradictoires, qu'il endosse alternativement, en fonction de la représentation ou de la situation théâtrale dont il est question. Ainsi, lorsqu'il s'agit, par exemple, de l'échec des Compagnons de la Petite Scène, groupe qu'admire Letondal, c'est que le public n'a pas compris leur travail. Toutefois, lorsqu'une troupe de tournée française et ses vedettes essuient un échec, ce sont le plus souvent les artistes qui sont à blâmer, car « il ne faut pas toujours accuser le public (qui a bon dos) de la faillite d'une saison ou d'une entreprise artistique³⁰⁶ ». Il semble donc que la défense des spectateurs, chez Letondal, repose davantage sur la propre opinion qu'a le critique des représentations qui sont boudées ou encouragées par ces derniers, que par réel souci de protéger le public. Malgré tout, la modernité libérale de Letondal perçoit dans sa défense du public lorsqu'il est question du niveau d'éducation artistique des spectateurs, qui est, à son avis, insuffisant. Selon lui, si le public n'encourage pas toujours les entreprises théâtrales qui ont du mérite, ce n'est pas parce qu'il fait preuve de mauvaise foi, mais plutôt parce que de lourdes lacunes

³⁰⁵ Fabrio, « Le théâtre. *Vive la Canadienne*. Opérette en 3 actes », *La Lyre*, avril 1924, p. 5.

³⁰⁶ Fabrio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, décembre 1925, p. 5.

subsistent dans ses connaissances artistiques et théâtrales. Letondal cite d'ailleurs, en 1932, le travail de Margaret Mary Bisson³⁰⁷, étudiante à McGill, qui appuie ce point de vue. Son mémoire, portant sur l'histoire du théâtre français à Montréal, conclut qu'« aucune tournée n'a pu réussir, par suite de manque de préparation du public canadien³⁰⁸. » Selon Letondal, « ce manque de préparation s'explique facilement : l'éducation première ne vise pas à cultiver le sens artistique des élèves et l'enseignement du théâtre est totalement ignoré au profit des représentations de patronage³⁰⁹ ». Le critique croit fermement qu'une meilleure formation artistique dans les établissements scolaires permettrait au théâtre, mais également à la musique³¹⁰ et aux autres manifestations culturelles de qualité, de remporter davantage de succès. Il affirme d'ailleurs que « [l]es artistes de feu le Théâtre des Arts n'auraient jamais subi d'échec si la population avait été préparée à les recevoir³¹¹. » Ce n'est donc pas le public qui est à blâmer, mais bien l'absence d'une formation dramatique digne de ce nom dans les collèges³¹², lacune qui empêche les spectateurs d'apprécier un théâtre plus moderne s'inscrivant dans le pôle du théâtre d'art au lieu du théâtre commercial auquel ils sont habitués, ce dernier ne nécessitant pas de connaissances plus poussées pour être apprécié. La modernité libérale de Letondal lui permet donc de se porter à la défense d'un public auquel on reproche de ne pas faire preuve d'assez d'intérêt ou de

³⁰⁷ Margaret Mary Bisson, *Le théâtre français à Montréal, 1878-1931*. Mémoire de maîtrise, Université McGill, 1932, 144 p.

³⁰⁸ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Boulevard du Crime ! », *Le Canada*, 27 février 1932, p. 7.

³⁰⁹ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Boulevard du Crime ! », *Le Canada*, 27 février 1932, p. 7.

³¹⁰ Bien que nous nous concentrons ici sur les écrits sur le théâtre de Letondal, ce dernier a également consacré bon nombre de textes à la musique, et a milité pendant de nombreuses années pour l'enseignement du solfège à l'école.

³¹¹ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Boulevard du Crime ! », *Le Canada*, 27 février 1932, p. 7.

³¹² Les représentations sous patronage religieux qui sont données dans les collèges ne constituent pas, aux yeux du critique, une formation adéquate ni même souhaitable, puisque « les pièces [y] sont dénaturées sans scrupules. » (Henri Letondal, « Propos de théâtre. Boulevard du Crime ! », *Le Canada*, 27 février 1932, p. 7.)

culture, mais à qui les moyens ne sont pas donnés pour lui permettre de développer cet intérêt et cette culture. Mentionnons que Letondal s'inscrit également dans une perspective libérale lorsqu'il fait allusion, toujours pour défendre le public contre les reproches incessants qui lui sont adressés, au coût élevé des représentations – ce qui montre que le critique se soucie de l'accès au théâtre pour le plus grand nombre. Par exemple, il remarque, en 1924, que « les spectateurs sont toujours les mêmes » dans les salles et se demande : « le prix élevé des fauteuils en est-il la cause³¹³ ? » Le prix plus abordable des places est d'ailleurs l'un des avantages que Letondal associe à la mise sur pied d'un théâtre subventionné.

ii. Des reproches mérités

Si Letondal se porte à la défense du public montréalais à plusieurs reprises, la tendance aux reproches demeure la plus forte dans ses écrits sur le théâtre. En effet, bien qu'il tente parfois de faire la part des choses, ce qui témoigne de sa volonté de ne pas être injuste envers les spectateurs, l'apathie ambiante qu'il constate le fait réagir. Peu après un article paru dans *La Lyre* où il défend le public contre les critiques des journalistes, en 1924, il signe dans *La Patrie* une chronique où il l'accuse de « [laisser] volontiers, par son indifférence, le théâtre devenir la proie des ignorants et des désœuvrés, et le répertoire tomber ainsi dans les bas-fonds d'une littérature où l'habileté du métier ne saurait racheter les ordures qui s'y trouvent étalées³¹⁴. » Ici, c'est donc l'indifférence d'un public qui ne se soucie pas suffisamment du théâtre de son pays qui empêche une dramaturgie de qualité de s'épanouir sur les scènes. Ce

³¹³ Fabio, « Le théâtre à Montréal », *La Lyre*, octobre 1924, p. 29.

³¹⁴ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. La faveur du public », *La Patrie*, 24 juillet 1924, p. 12.

faisant, le public laisse le théâtre commercial occuper toute la place. En 1925, devant l'échec de la saison française de l'Orpheum qui « ne connaît pas le succès qu'elle mérite³¹⁵ », Letondal se demande si « les montréalais [*sic*] ne se désintéressent pas complètement du théâtre³¹⁶ ». Le critique adresse donc exactement les reproches au public qu'il dénonçait dans le même journal, un an plus tôt. Le problème de l'apathie du public, qui le pousse à écrire une affirmation aussi radicale que « le théâtre français est bien mort à Montréal³¹⁷ », motive la rédaction de nombreux articles au fil des ans, dans lesquels il se montre très engagé, et dont le style se démarque. Il écrit, par exemple, des scénettes dans lesquelles il met en scène des Montréalais dialoguant sur le théâtre, et adoptant des attitudes que Letondal désapprouve (les mauvaises excuses pour ne pas aller au théâtre, l'indifférence vis-à-vis de la vie théâtrale montréalaise, l'intérêt pour l'aspect mondain du théâtre plutôt que pour son aspect artistique, etc.). Ce type de scénette caricaturale plaît à Letondal, et il n'utilise pas ce type d'article ménageant une certaine place à la fiction uniquement pour faire des reproches au public (il signe notamment plusieurs articles de ce genre pour se moquer des amateurs, ou encore des directeurs de théâtre). La fiction est toutefois toujours utilisée dans le but de critiquer, en les illustrant, certaines attitudes. L'indifférence du public pousse donc Letondal à tenter d'opérer un éveil, ce qui peut expliquer la forme plus élaborée de certains articles qu'il consacre à ce sujet. Par exemple, en 1930, il signe une chronique qui détonne nettement de son style habituel : il s'agit d'un texte très métaphorique où il se présente, lui, le critique comme un rêveur qui est posté en

³¹⁵ Fabio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, décembre 1925, p. 5.

³¹⁶ Fabio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, décembre 1925, p. 5.

³¹⁷ Fabio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, décembre 1925, p. 5.

« haut de [sa] tour³¹⁸ », et écrit : « En bas, un ronflement nous avertit que le gardien de notre maigre cité artistique dort de plus belle. Nous avons beau lui jeter quelques cailloux pour l'éveiller, le sommeil lourd de notre cerbère est d'une profondeur égale à son indifférence³¹⁹. » Letondal se présente comme un observateur voyant plus loin que les autres (probablement grâce à ses connaissances sur le théâtre) ; le public, lui, est le défenseur, malheureusement endormi, de l'édifice théâtral montréalais – « cerbère » que Letondal tente de réveiller à coups de chroniques alarmantes. Il n'est pas rare que le critique utilise l'ironie et l'humour pour piquer l'attention de son lecteur ; cependant, ici, son écriture est plutôt symbolique et poétique ; ce style est rare dans ses écrits, ce qui peut donner un indice de l'importance que Letondal accorde à cet enjeu, et la responsabilité qu'il ressent relativement à l'apathie du public à laquelle il espère mettre fin à force de lancer des cailloux.

Lorsque Letondal se fait le juge du public plutôt que son défenseur, il accompagne presque toujours ses critiques de l'idée, formulée plus ou moins explicitement, que les spectateurs ont une responsabilité à l'égard du théâtre français au Canada. En effet, le critique considère le théâtre comme un devoir auquel toute la communauté devrait se plier – rappelons qu'en digne partisan du théâtre d'art, Letondal considère ce dernier comme d'une importance capitale. La portée de l'éducation dans sa pensée, et la valeur éducative dont il pare le théâtre, en font pour lui un événement de qualité, susceptible d'enrichir la culture et les connaissances des Canadiens-français. Par conséquent, il va de soi qu'à ses yeux, tous devraient se rendre aux représentations lorsqu'un spectacle de qualité est présenté. Pour en

³¹⁸ Henri Letondal, « Une année dramatique. 1930 », *La Patrie*, 7 janvier 1930, p. 8.

³¹⁹ Henri Letondal, « Une année dramatique. 1930 », *La Patrie*, 7 janvier 1930, p. 8.

convaincre ses lecteurs, il utilise fréquemment un ton moralisateur. Par exemple, en 1925, Letondal s'attaque aux excuses futiles que les Montréalais se trouvent pour ne pas aller au théâtre. Il commence par un dialogue où les personnages utilisent de bêtes excuses pour éviter de se rendre au spectacle³²⁰. « Quelle fécondité d'imagination, commente-il, nous avons pour nous dérober, lorsqu'il s'agit de contribuer par notre présence au succès d'une troupe ou d'un artiste de concert³²¹ ! » Letondal se fait donc le juge des bonnes et des mauvaises raisons de ceux et celles qui ne vont pas au théâtre, chose qu'il présente plus comme une tâche qui incombe au public plutôt que comme un divertissement qu'il peut se permettre selon son bon plaisir. Les libertés individuelles propres à la modernité libérale sont encore une fois laissées de côté au profit d'un objectif collectif : favoriser un mouvement théâtral viable au Canada-français. Le journaliste déplore d'ailleurs fréquemment – et parfois avec humour – que ce soient « toujours les mêmes³²² » qui remplissent leur devoir envers le théâtre : « On dirait que c'est le même auditoire qui se déplace et se transporte d'un spectacle à un autre. [...] Donnons une semaine de repos à ces infatigables auditeurs : ce sera bien mérité. Chacun son tour³²³. ». L'expression est étonnante : Letondal semble évacuer toute la question du loisir et ce, à une époque où le loisir gagne en importance. Le théâtre relève plus d'un travail que d'un divertissement – chose qui s'explique par la hantise de la survie du théâtre français abordée plus tôt, et qui

³²⁰ « La température est trop humide. » (Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Les excuses faciles », *La Patrie*, 9 octobre 1925, [page illisible].)

³²¹ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Les excuses faciles », *La Patrie*, 9 octobre 1925, [page illisible].

³²² Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Toujours les mêmes », *La Patrie*, 21 octobre 1925, p. 18.

³²³ Henri Letondal, « Théâtre Musique Cinéma. Toujours les mêmes », *La Patrie*, 21 octobre 1925, p. 18.

influence nettement Letondal dans son rapport aux spectateurs³²⁴. Ainsi, s'il lui arrive de défendre le libre choix du public³²⁵ en matière de spectacles, il se montre le plus souvent exigeant et autoritaire à son égard, lui attribuant une responsabilité dans la vie théâtrale, presque au même titre que les praticiens qui en vivent. Les contradictions dans la relation qu'entretient Letondal avec le public de théâtre sont probablement reliées au fait qu'il a un pied dans chaque camp. En effet, comme critique, il se place du côté de la réception, aux côtés des spectateurs. Cependant, il est aussi praticien, et prend de plus en plus part à la vie dramatique avec les années. Il se trouve donc plus ou moins en marge des deux groupes, dans une position d'entre-deux. D'ailleurs, en 1934, il signe une chronique qui illustre assez bien sa posture ambivalente à l'égard du public, lorsqu'il se demande à nouveau pourquoi « ce sont toujours les mêmes qui viennent chaque semaine³²⁶ » :

Cela provient-il de l'indifférence du public, ou de manque d'éducation ? Il y a un peu des deux, mais il y a surtout une absence d'orientation. Le spectateur montréalais est dirigé de tous les côtés : s'il n'aime pas le théâtre, c'est que personne ne lui a appris à l'aimer. Son goût a été faussé par des entrepreneurs de spectacles n'ayant guère de scrupules³²⁷.

Ce goût, faussé par des visées commerciales, ainsi que le manque de direction et d'éducation du public, font partie des problèmes auxquels Letondal espère remédier dans ses nombreux écrits sur le théâtre.

³²⁴ En 1919, le critique lance un cri d'alarme : « Que tous ceux qui aiment le théâtre fassent leur devoir ! [...] soyons présents à toutes les manifestations d'art dramatique. Sinon, c'est la faillite complète de tout ce qui est théâtre. L'édifice menace de s'écrouler, c'est à nous de le maintenir debout. Nous serons bien avancés, si nous devons plus tard pleurer sur des ruines ! » (Henri Letondal, « Le théâtre. En plein crise !... », *La Patrie*, 5 décembre 1929, p. 17.)

³²⁵ Il écrit par exemple, en 1929 : « Il est temps que l'on demande au public ce qu'il en pense. [...] Si nous lui donnions la parole, pour une fois ! » (Henri Letondal, « Théâtre, Musique, Cinéma. Renaissance dramatique : pour un théâtre Canadien », *La Patrie*, 26 juillet 1929, [page illisible]). Il affirme même, en 1930, que « le public est souverain juge en matière théâtrale », mais affirme malgré tout que ce dernier « aime qu'on le guide et qu'on l'éclaire » (Henri Letondal, « Les amateurs. On m'écrit », *La Patrie*, 17 janvier 1930, p. 14.).

³²⁶ Henri Letondal, « Entre cour et jardin. Musique et théâtre », *Le Canada*, 9 octobre 1934, p. 6.

³²⁷ Henri Letondal, « Entre cour et jardin. Musique et théâtre », *Le Canada*, 9 octobre 1934, p. 6.

IV. Le rôle central de la critique de théâtre

i. La franchise : droit et devoir du critique

Il est fréquent que Letondal, dans ses chroniques, s'adonne à des réflexions métacritiques, auxquelles il consacre même des articles en entier à l'occasion. C'est que la critique théâtrale à Montréal est encore en développement, qu'elle travaille à tailler et conserver sa place dans les quotidiens. Hervé Guay note, au sujet de l'émergence difficile de la critique francophone à Montréal, que « la moitié des hebdomadaires comportent, dans les années 1910, une portion critique susceptible de faire contrepoids aux formes publicitaires³²⁸ ». La situation n'est pas tellement changée à l'époque où Letondal travaille comme critique, bien que la proportion entre la critique et la publicité, dans la rubrique culturelle, varie avec les années et selon les publications. De plus, la distinction entre publicité et critique de représentation n'est pas toujours facile à établir, comme nous l'avons mentionné dans le Chapitre I. La signature des articles n'étant toujours pas la norme à l'époque où Letondal écrit, il est difficile de savoir si le journaliste à l'origine d'un texte élogieux a été impressionné par une troupe, ou s'il a recopié le communiqué fourni par un impresario. Ce type d'article, qui fait la publicité d'un spectacle sous le couvert d'une critique anonyme, Letondal l'appelle la « critique-réclame³²⁹ », et s'y oppose dès les premiers mots qu'il noircit à *La Revue Moderne*. D'ailleurs, tout au long de sa carrière journalistique, Letondal signe ses articles, endossant ainsi clairement son discours. Même s'il est vrai que, pendant ses années à *La Lyre*, Letondal se sert d'un pseudonyme. Malgré

³²⁸ Hervé Guay, « Un canal étroit. Le théâtre dans les hebdomadaires montréalais (1898-1916) », dans Gilbert David [dir.], *Écrits sur le théâtre canadien-français*, ouvr. cité, p. 84.

³²⁹ Henri Letondal, « Revue dramatique », *La Revue moderne*, décembre 1921, p. 25.

tout, cette façon de faire rend plus facile l'identification de l'auteur que l'absence de signature³³⁰. La question de la signature lie d'ailleurs Letondal à la modernité libérale : son nom permet de singulariser ses articles dans une page peuplée de texte anonymes, ce faisant il affirme son individualité en tant que critique.

Pour revenir à la question de la « critique-réclame », cette dernière est à l'opposé des convictions de Letondal par rapport au rôle que peut et doit jouer la critique dans le milieu théâtral montréalais. En effet, les critiques « ont pour mission de dire la vérité³³¹ », ce qu'ils ne font pas toujours ; d'ailleurs Letondal « [plaint] de tout [son] cœur ceux de [ses] confrères dont le sens critique est au service des agents d'annonces³³². » La critique théâtrale ne doit pas emprunter une logique commerciale, mais bien proposer une réflexion honnête sur les différents aspects de la vie dramatique (puisque les spectacles ne constituent pas le seul critère événementiel des écrits sur le théâtre, ni même le principal), toujours dans le but de contribuer à l'émergence d'un théâtre d'art au Canada-français. Évidemment, Letondal est conscient de la nécessité de la publicité, d'autant plus que le public, dans le contexte de l'entre-deux-guerres, n'est pas nombreux à se rendre aux représentations. Cependant, le critique préférerait voir paraître dans les journaux une réclame plus modérée et moins tapageuse, qui ne créerait pas de fausses attentes chez le public : « En adoptant ce genre de réclame, la direction du théâtre trouvera un public mieux disposé, moins exigeant, et qui saura découvrir de lui-même le talent des acteurs.

³³⁰ Il est d'ailleurs difficile de croire que l'anonymat de Letondal est resté entier très longtemps, d'autant plus que des liens évidents entre les articles qu'il signait à *La Lyre* sous son pseudonyme et ceux qu'il signait, parallèlement, de son propre nom à *La Patrie*, fournissent de sérieux indices quant à l'identité de Fabio.

³³¹ Fabio, « Le mois théâtral à Montréal », *La Lyre*, octobre 1925, p. 36.

³³² Fabio, « Le théâtre. Vive la Canadienne. Opérette en 3 actes », *La Lyre*, avril 1924, p. 5.

C'est pourquoi la discrétion dans l'éloge est de mise³³³ ». Les attentes de Letondal à cet égard semblent toutefois passer inaperçues, puisqu'il traite du sujet dès les années 1920 et jusqu'en 1936. Cet acharnement témoigne de la volonté du journaliste de voir une critique artistique sérieuse s'épanouir et gagner en légitimité, car à ses yeux, « [u]ne critique libre et indépendante n'a jamais nui au théâtre³³⁴. » Fidèle à la perspective libérale qu'il endosse, Letondal défend l'expression de la liberté de presse dans la critique dramatique, liberté qui est, selon lui, essentielle au développement du théâtre canadien-français. Cette conviction s'affirme dès ses débuts dans les journaux, lorsqu'il répond aux reproches qui lui ont été faits par des gens du milieu, l'accusant de se montrer trop sévère dans la chronique « Revue dramatique » qu'il rédige à la *Revue Moderne* :

Cela tient, sans doute, à ce [que ces personnes] sont tellement habituées aux « bouquets de fleurs » et à « l'encens parfumé » de la critique-réclame, qu'elles sont déroutées par ma franchise. Je n'ai fait qu'indiquer dans quelle ornière malpropre s'embourbait le théâtre français à Montréal. On ne saurait me taxer d'exagération parce que j'ai émis des opinions qui sont, j'en suis sûr, celles de la majorité³³⁵.

Cet extrait est emblématique de la façon dont Letondal rétorque aux accusations dont il est la cible : il est très rare qu'il revienne sur ses propos ou qu'il s'en excuse, et jamais il ne retire des reproches qu'il croit mérités, convaincu qu'il est de son droit et de son devoir de critique de donner un avis franc.

ii. Pour et contre l'indulgence

Letondal nourrit donc une nette aversion pour les éloges constants qui fusent dans les journaux, et qui ont pour effet de tromper le public et d'amoindrir l'impact des

³³³ Henri Letondal, « Revue dramatique. Un peu de discrétion », *Le Canada*, 25 août 1934, p. 9.

³³⁴ Henri Letondal, « Entre cour et jardin. Musique et théâtre », *Le Canada*, 11 février 1935, p. 6.

³³⁵ Henri Letondal, « Revue dramatique », *La Revue Moderne*, décembre 1921, p. 25.

éloges bel et bien mérités. Il défend également la liberté de presse et son droit, comme critique, de se montrer honnête dans ses écrits. Il irait donc de soi que le journaliste se prononce également contre l'indulgence dans la critique (la ligne entre indulgence et éloge non mérité est en effet bien mince). Cependant, comme dans bien d'autres cas lorsqu'il est question du théâtre national, Letondal ne se démarque pas par sa cohérence. Il lui arrive fréquemment de se prononcer de façon tranchée contre l'indulgence ; l'une de ses expressions favorites est d'ailleurs que « l'indulgence est la pire forme de l'indifférence³³⁶ » (expression qu'il utilise à la fois sous son pseudonyme à *La Lyre* et sous son vrai nom à *La Patrie*). Il affirme aussi que « l'indulgence bénisseuse est un danger³³⁷ », et que le public « se désintéresse avec raison d'une critique éternellement louangeuse où les défauts les plus apparents sont ignorés à plaisir³³⁸. » Évidemment, il est cohérent pour un homme qui défend la liberté de presse et qui prône une critique honnête de désapprouver une réception critique teintée d'indulgence – ce n'est pas là le moyen d'atteindre la modernité théâtrale qu'il espère. Cependant, lorsque le théâtre canadien-français est en jeu – et non uniquement le théâtre français à Montréal –, Letondal est prêt à sacrifier une partie des libertés individuelles de la critique au profit de la collectivité, comme il le fait pour les libertés individuelles des artistes lorsqu'il leur demande de faire passer l'épanouissement national avant leur épanouissement personnel. En effet, le journaliste est tout disposé à faire preuve d'indulgence lorsqu'il s'agit d'une troupe professionnelle formée de gens du pays ou d'une pièce d'un auteur local, et ce qu'il qualifie de la « pire forme de l'indifférence » devient, lorsqu'on traite de théâtre

³³⁶ Fabio, « Le théâtre. Vive la Canadienne. Opérette en 3 actes », *La Lyre*, avril 1924, p. 5.

³³⁷ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Encore des précisions !... », *Le Canada*, 27 août 1932, p. 9.

³³⁸ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Encore des précisions !... », *Le Canada*, 27 août 1932, p. 9.

national, un aimable service rendu aux siens. Il écrit à ce sujet : « J'ai tant à cœur le progrès et le développement littéraire et intellectuel que je me reprends à chanter en bon choriste le vieux refrain remis en vogue par la Société Canadienne d'Opérette : "Encourageons les nôtres"³³⁹... » Il n'abdique toutefois pas tout esprit critique, et affirme que la devise « Encourageons les nôtres » « [lui] va parfaitement, s'il s'agit d'encourager les nôtres à sortir de l'ornière et, comme dans la chanson, à "aller de l'avant". Mais pour applaudir béatement, comme en extase, aux petits triomphes des nôtres qui se croient arrivés parce que leur main a la force physique de tenir une plume ou une baguette, merci³⁴⁰ ! » Ainsi l'épanouissement du théâtre national ne passe pas par une indulgence aveugle, mais il nécessite tout de même une critique bienveillante quand sont touchées la dramaturgie nationale et les troupes locales, qui sont alors en plein développement. Letondal s'avère, encore une fois, un homme du juste milieu, favorisant une posture critique quelque part entre « le monsieur qui trouve tout bien et dit comme tout le monde³⁴¹ » et le « monsieur qui n'aime rien³⁴² ». Ainsi, la franchise valorisée par le critique réside dans le fait de ne pas formuler d'éloges exagérés, mais également dans le fait de donner aux troupes et aux auteurs les compliments qu'ils méritent en toute bonne foi. D'ailleurs, pour Letondal, et surtout en ce qui concerne le théâtre canadien-français, « [l]e juste milieu que l'on juge nécessaire, entre le tombage et l'encensement, serait plus près de la louange que de l'éreintement³⁴³. »

³³⁹ Fabio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, mars 1927, p. 28.

³⁴⁰ Fabio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, janvier 1927, p. 23-24.

³⁴¹ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Un juste milieu », *Le Canada*, 16 janvier 1932, p. 7.

³⁴² Henri Letondal, « Portraits. Le monsieur qui n'aime rien », *La Patrie*, 3 février 1930, p. 7.

³⁴³ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Un juste milieu », *Le Canada*, 16 janvier 1932, p. 7.

iii. Des appels à l'action répétés

La critique de théâtre a donc, selon Letondal, un rôle important à jouer dans le milieu dramatique montréalais ; une critique éclairée et bien au fait des avancées théâtrales – qu'elles soient locales ou à l'étranger – est susceptible de contribuer à faire entrer l'art dramatique dans la modernité. En effet, contrairement aux directeurs et aux membres des troupes de théâtre, les « gens du dehors, qui pour être plus loin de la scène, en ont quand même une bonne vue d'ensemble et pourraient quelque fois donner un bon coup de main et empêcher le “char” du théâtre de rester en panne et surtout d'aller à reculons³⁴⁴. » Letondal souligne à nouveau l'importance de la « vue d'ensemble » du critique (c'était aussi le cas dans un article, cité plus haut, où il présentait le critique comme un observateur du haut de sa tour), qui lui permet de voir plus loin que les praticiens, qui ne voient souvent pas plus loin que les recettes de la soirée. Les critiques s'avèrent donc précieux et, si leurs conseils étaient mis en pratique, ils pourraient empêcher le théâtre montréalais de stagner, ou pire, de reculer. Letondal, en tant que critique, se présente comme un œil extérieur ; cependant il est largement engagé dans la pratique théâtrale de son époque et ce, à divers niveaux, ce qui rend le recul qu'il affirme posséder moins significatif qu'il ne voudrait bien l'admettre. Par contre, ses connaissances artistiques, bien que limitées par la situation culturelle canadienne-française de l'entre-deux-guerres³⁴⁵, lui permettent effectivement d'envisager des solutions facilitant une entrée dans la modernité

³⁴⁴ Fabio, « Le mois théâtral », *La Lyre*, novembre 1926, p. 8.

³⁴⁵ Il faudra attendre jusqu'en 1954 pour que la province soit dotée d'une école professionnelle de formation théâtrale, avec la mise sur pied de la section d'art dramatique du Conservatoire de musique et d'art dramatique de Montréal (Danièle Le Blanc, « La Formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création : courants et contre-courants », *L'Annuaire théâtral*, n° 16, 1994, p. 193-212.).

modérée dont il est partisan (en attestent sa position quant au répertoire, à un théâtre national ou municipal, aux amateurs...). Le travail de la critique de théâtre en est donc un de guide, de meneur, voire de visionnaire : « le rôle du critique est de guider l'opinion et non de se laisser balloter par elle³⁴⁶. » Le critique est donc à l'avant-garde ; ses interventions doivent favoriser la marche vers le théâtre d'art et la modernité, et non amener le milieu à tourner en rond autour d'un théâtre commercial dépendant uniquement du succès populaire, des revenus au guichet.

Les réflexions de Letondal ne semblent guère prises en compte. C'est peut-être pourquoi il s'empresse de souligner avec enthousiasme les initiatives qui vont dans le sens de ses conseils – comme il le fait avec les amateurs. Par exemple, en 1929, il se réjouit que l'impresario J. A. Gauvin – avec lequel il ne se montre pas toujours tendre – ait écouté ses recommandations quant au choix de jouer *L'Otage* de Paul Claudel³⁴⁷. C'est que Letondal est animé par une réelle volonté de rénover la pratique théâtrale à Montréal, et se désole que ce ne soit pas le cas de plus de gens. Plus les années passent, plus le critique exhorte à l'action dans ses chroniques – ultime tentative pour éveiller à la fois praticiens et spectateurs. Par exemple, il écrit, en 1931 : « À force de pleurer sur notre indigence, nous allons finir par ressembler à ces neurasthéniques de carrière qui se complaisent dans les idées les plus noires. Avouons une fois pour toutes que nous ne sommes pas riches... et mettons-nous au travail³⁴⁸. » Le critique, qui regrette que « nous [passions] notre temps à disserter au

³⁴⁶ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Un juste milieu », *Le Canada*, 16 janvier 1932, p. 7.

³⁴⁷ « La suggestion que nous faisons à M. Gauvin, au début de l'été, a été chaleureusement accueillie par ce dernier » (Henri Letondal, « Le théâtre français. *L'Otage* », *La Patrie*, 17 août 1929, p. 30).

³⁴⁸ Henri Letondal, « Propos de théâtre. Une fin d'année », *Le Canada*, 31 décembre 1931, [page illisible].

lieu d'agir³⁴⁹ », applique à quelques reprises ses propres conseils et agit à titre de praticien – sans toutefois remporter toujours beaucoup de succès³⁵⁰. Les réponses à ses appels à l'action ne semblent cependant pas être nombreuses puisque, tout comme ses demandes pour un théâtre national ou encore ses exigences par rapport aux amateurs, ils reviennent dans ses chroniques de façon répétitive, et s'étendent sur de longues périodes. La répétition semble en fait faire partie intégrante de la rhétorique de Letondal, qui l'utilise consciemment. Le journaliste explique la récurrence de certains leitmotivs ainsi : « nous partons de ce principe que c'est en frappant régulièrement sur un même point que l'on arrive à un résultat : même si notre insistance devait encore durer vingt-cinq ans³⁵¹ ». S'il compare fréquemment le théâtre canadien-français à un édifice, Letondal agit, lui, comme un marteau, qui s'acharne à frapper sur le même clou.

Pour lui, l'organisation du théâtre à Montréal a besoin de sérieuses rénovations, afin que la pratique puisse un jour s'approcher d'une modernité artistique semblable à celle que connaissent l'Europe ou encore les États-Unis. La situation pourrait être résumée ainsi : « Il n'y a ni théâtre d'application, ni théâtre subventionné. Il y a un public qui attend. Et voilà pourquoi le rideau ne se lève pas³⁵². » Il est donc urgent, pour Letondal, de fonder un théâtre d'application, c'est-à-dire une scène destinée à former des acteurs (cette responsabilité incombe alors aux amateurs), et un théâtre subventionné afin que ces acteurs puissent avoir une carrière dans une troupe qui,

³⁴⁹ Henri Letondal, « L'art et les artistes. Montréal, deuxième ville française du monde ! », *Le Canada*, 24 février 1930, p. 8.

³⁵⁰ À ce sujet, voir Hervé Guay et Marie-Noëlle Lavertu, « Henri Letondal et la querelle des bons et des mauvais amateurs », art. cité.

³⁵¹ Henri Letondal, « Sous le pont ! Un théâtre », *La Patrie*, 24 février 1930, p. 8.

³⁵² Henri Letondal, « Sur la scène. Rideau ! », *La Patrie*, 10 mars 1930, p. 8.

libérée de la nécessité de faire des profits, pourrait se concentrer sur la valeur artistique de ses spectacles. Le rôle de la critique de théâtre consiste à réclamer et à encourager de telles initiatives, tout en se montrant franche afin de permettre des avancées à tous les niveaux (jeu, mise en scène, dramaturgie...). Letondal est tenace et poursuit pendant plus d'une décennie son combat pour le théâtre d'art et l'entrée de la pratique dramatique canadienne-française dans la modernité. Il quittera pourtant le métier de critique dramatique, laissant à d'autres la responsabilité de ce lever de rideau dont il rêve. Toutefois, il ne quitte pas sans en avoir vu les premiers balbutiements grâce aux amateurs laïcs du M.R.T. et aux textes d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin – gages d'une première modernité qui voit le jour³⁵³ alors que Letondal, lui, se tourne vers le cinéma américain.

³⁵³ Daniel Chartier note en effet que *Cocktail* et *Le jeune dieu*, pièces de théâtre d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin jouées dans les années 1930, « [ont] été à la source d'une modernité littéraire nationale » (Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, 2000, p. 242).

CONCLUSION

Pour comprendre la pensée critique de Letondal telle qu'elle se dégage de ses nombreux écrits journalistiques, nous l'avons étudiée sous trois plans : le théâtre dans son aspect esthétique, dans son aspect éthique, ainsi que dans son aspect organisationnel. Sa réflexion sur le théâtre nous a paru devoir être considérée dans l'optique plus large d'une modernité libérale, qui caractérise assez bien, dans l'ensemble, les discours et positions de Letondal par rapport au théâtre de son temps. Il arrive cependant que le critique se détache de cette modernité libérale, notamment lorsqu'il est question de se donner les moyens d'atteindre un théâtre d'art tel qu'il en rêve.

Une modernité modérée sur le plan esthétique

Sur le plan esthétique, le combat que mène Letondal face aux acteurs qui adoptent un style de jeu cabotin témoigne du sérieux que le critique octroie à la pratique théâtrale. L'aspect ludique et populaire de ce type de jeu qu'il appelle « cabotinisme », qui remporte pourtant du succès avec le public, déplaît grandement à Letondal. Ce faisant, le critique s'éloigne du pôle du théâtre commercial, pour s'approcher d'un théâtre d'art où le texte a une valeur sacrée, nous l'avons vu. La question du jeu de l'acteur confirme toutefois la modernité libérale de Letondal sur le plan de la valorisation de l'éducation : en effet, il est primordial pour ce dernier que les acteurs bénéficient d'une formation théâtrale plus solide (sur le plan du jeu ainsi qu'au niveau de la connaissance du répertoire), ce qui favoriserait l'entrée du théâtre canadien-français dans une certaine modernité. La modernité que désire Letondal

demeure toutefois modérée – modération qui constitue un trait de la modernité libérale définie dans le premier chapitre de ce mémoire. En effet, à propos de certains types de mises en scène, Letondal se montre réticent ; il se méfie des avant-gardes, et va jusqu'à ridiculiser les mises en scène – qui voient le jour dans les théâtres européens, principalement – dont la tendance formaliste est plus marquée. Il est probable que cette méfiance vienne en partie des connaissances théâtrales lacunaires du critique ; puisqu'il est autodidacte, et que le Canada-français n'est pas doté d'une véritable institution de formation théâtrale, Letondal n'a peut-être pas tous les outils pour apprécier des productions avant-gardistes rejetant des codes auxquels il adhère. Cette méfiance témoigne également de la sensibilité bourgeoise du critique. S'il est pour une modernisation de certains aspects esthétiques du théâtre (le répertoire, le jeu des acteurs), il ne soutient ni un théâtre typiquement populaire, ni un théâtre trop hermétique qu'il qualifierait de « snob » (auquel correspondent selon lui les productions plus avant-gardistes). Le juste milieu semble être, sur le plan esthétique, le mot d'ordre du critique. Son désir de tenir l'Église à l'écart de l'activité théâtrale pour ce qui est du choix des pièces et de la direction des troupes ainsi que sa défense de certaines œuvres qui ne sont pas entièrement morales ou plus fantaisistes témoignent de la modernité de Letondal. Toutefois, l'homme de théâtre ne semble pas prêt à accepter toutes les innovations esthétiques de son temps.

Mise de côté des libertés individuelles au profit d'un épanouissement national

La modération de Letondal à l'égard des innovations esthétiques se retrouve également dans sa vision éthique du théâtre. En effet, ce dernier ne se fait pas le

défenseur d'un modèle éthique de l'art pour l'art, au sein duquel le théâtre n'aurait pour raison d'être que sa valeur esthétique. Si le théâtre revêt une valeur sacrée pour le critique – ce en quoi il se rapproche du pôle du théâtre d'art –, il n'est pas exempt d'une certaine forme d'instrumentalisation politique : le théâtre doit servir la cause de l'épanouissement du théâtre national. Le libéralisme auquel nous associons Letondal suppose la valorisation des libertés individuelles – tant celles du public que des artistes et des critiques. Pourtant, les libertés des artistes se voient parfois dévoyées par l'homme de théâtre, lorsqu'il est question de la question nationale. En effet, Letondal refuse de façon catégorique – surtout lorsqu'il est question des amateurs – que les acteurs soient motivés par un quelconque épanouissement individuel. Il demande au contraire aux artistes de faire des efforts collectifs, notamment dans le but de favoriser l'ouvrage des auteurs canadiens. Ce type d'appels à la solidarité, fréquents dans les chroniques de Letondal, l'éloignent de la modernité libérale qui le caractérise généralement, et témoignent de la sensibilité nationaliste du critique. Il faut dire qu'étant lui-même un auteur canadien, il prêche pour sa paroisse. Enfin, toujours sur le plan éthique, la question des profits au théâtre semble poser certains problèmes au critique. Son libéralisme le pousse à espérer que les artistes puissent faire de l'argent et vivre de leur métier, tandis que son attachement au théâtre d'art lui interdit d'adhérer à de telles visées mercantiles. Ce tiraillement semble trouver sa solution dans une division du travail entre amateurs et professionnels. Les profits sont acceptables, et même valorisés, pour les professionnels, bien que Letondal ne juge pas tous les moyens acceptables pour atteindre ces profits ; il conserve entre autres certaines exigences sur le plan du répertoire. Il se montre donc bel et bien moderne et libéral en ce qui a trait aux professionnels. Cependant, pour ce qui est des amateurs,

le profit ne doit en aucun cas être une motivation : leur objectif doit être celui du théâtre d'art – ce qui rattache Letondal à la modernité, mais l'éloigne de ses positions libérales. C'est d'ailleurs probablement lorsqu'il est question des amateurs que Letondal s'inscrit le plus vers le pôle du théâtre d'art. Or, il est difficile de réconcilier le théâtre d'art dont il rêve et le libéralisme qui le caractérise. C'est la formule du Montreal Repertory Theatre qui y réussit le mieux grâce au principe de mécénat adopté par la troupe ; ce n'est pas pour rien que Letondal l'apprécie autant.

Les défis de l'organisation du milieu théâtral : modernité libérale et nationalisme

En effet, le mouvement du Petit théâtre, duquel s'inspire le M.R.T., est le modèle qu'adopte, lorsqu'il le découvre, Henri Letondal comme étant celui que les amateurs devraient reproduire. Le M.R.T. est ce qui se rapproche le plus du théâtre d'art désiré par le critique ; puisque la troupe est financée au moyen du mécénat, elle est exempte des obligations de plaire au peuple à tout prix, mais doit tout de même produire des œuvres de qualité. Une autre forme de financement, beaucoup moins libérale, est pourtant considérée et réclamée pendant de nombreuses années par le critique : un financement public, de ce qui serait un théâtre national ou municipal. À partir du moment où Letondal commence à réfléchir et à écrire sur un théâtre subventionné, il le fait sans relâche, et la question le préoccupe jusqu'à la toute fin de sa carrière. Ce faisant, il s'éloigne de la modernité libérale, qui suppose le libre marché et qu'il revient aux individus de se donner les moyens d'accéder à la culture et de créer, pour s'inscrire à nouveau dans une forme de nationalisme. L'examen de ses demandes récurrentes de Letondal d'un théâtre national ou municipal qui serait

subventionné par la collectivité fait entrevoir une position semblable à celle dont il fait preuve lorsqu'il est question du travail des auteurs canadiens. Aussi le besoin criant de financement qu'il reconnaît constitue-t-il, dans une certaine mesure, un aveu des limites des sociétés libérales à régler les problèmes que rencontre le théâtre canadien-français. Cependant, la modernité libérale de Letondal est bien présente lorsqu'il écrit sur le rôle du critique, et qu'il défend sa liberté d'expression, ainsi que son droit et son devoir d'honnêteté dans ses écrits journalistiques. L'esprit de solidarité qu'il demande parfois aux artistes, surtout aux amateurs, ne donne pas lieu à une forme d'indulgence aveugle dans les critiques de représentations que signe Letondal. Au contraire, ce dernier s'avère convaincu que le meilleur moyen d'aider les troupes théâtrales à progresser est de leur donner un avis franc.

Une subjectivité assumée

Les positions de Letondal, dans ses écrits sur le théâtre, sont, nous l'avons vu, souvent sujettes à des changements – parfois draconiens. Ceci révèle un individu non exempt de conflits intérieurs, déchiré entre la pratique et la critique, entre la culture populaire et la culture savante, entre ce qu'il est possible de faire sur les scènes canadiennes-françaises de son époque et ce qu'il voudrait y faire. Par contre, tous les revirements dans la pensée de Letondal ne doivent pas être perçus comme des contradictions : nous avons étudié une production critique qui s'étend sur deux décennies, essentiellement constituée de chroniques (bien que les articles ponctuels de Letondal sur le théâtre aient été consultés dans le cadre de notre recherche), genre où une prise de position affirmée est attendue du lectorat, ce qui encourage probablement son auteur à se montrer plus catégorique qu'en d'autres circonstances.

Certains changements de cap de la part de Letondal montrent qu'il s'adapte aux réalités de son temps, et qu'il sait faire preuve de flexibilité sur certains points (la façon dont il dépeint Bernstein à deux époques de sa vie en est un bon exemple). Le critique demeure toutefois rigide sur certaines questions : le théâtre canadien, le théâtre subventionné, le mouvement amateur (à partir du moment où il trouve la mission qu'il leur assigne), etc. Ces questions sont probablement celles qui lui tiennent le plus à cœur ; ses réflexions à ce sujet participent d'ailleurs à l'élaboration de pistes qui permettront au théâtre de sortir, éventuellement, de la crise, et de pénétrer plus avant dans la modernité. L'insistance dont fait preuve Letondal sur certains sujets est d'ailleurs un trait caractéristique de la voix critique qui est la sienne. En effet, il ne se lasse pas de taper sur le même clou, tant et aussi longtemps qu'un sujet le préoccupe et demeure irrésolu. Les tonalités privilégiées par le critique pour aborder ces sujets sensibles varient : il adopte parfois un ton alarmant, parfois autoritaire, parfois humoristique. L'ironie et la caricature³⁵⁴ servent en effet au journaliste autant que les reproches – et sont parfois plus efficaces. Ainsi, si nous reprenons les quatre faisceaux d'intention tels que décrits par Jean-Michel Adam, soit informer, louer-vanter, juger-persuader et amuser-divertir, il est aisé d'affirmer qu'un seul de ces faisceaux d'intention ne domine jamais seul dans les articles de Letondal : celui d'informer. La subjectivité y est toujours palpable, et chaque événement théâtral est susceptible d'alimenter la verve animée du critique. Nous avons mentionné la posture souvent autoritaire qu'adopte Letondal dans ses articles, tant lorsqu'il s'adresse au public qu'aux acteurs et aux directeurs de troupes. Cette assurance,

³⁵⁴ Rappelons d'ailleurs que Letondal s'adonne au dessin, et que plusieurs portraits (d'acteurs qu'il a interviewés, par exemple) accompagnent ses articles.

malgré son jeune âge, venant sans doute du fait que sa famille a toujours évolué dans le milieu artistique, contribue probablement à faire de Letondal l'un des personnages les plus fascinants des médias et de la scène théâtrale montréalaise de son époque³⁵⁵.

Il est indéniable que Letondal a eu une influence considérable sur le milieu théâtral montréalais de l'entre-deux-guerres, non pas uniquement au moyen de ses armes de critique et de ses entrées dans plusieurs médias, mais également grâce à la variété de ses initiatives comme praticien. Un article signé par Henri Girard à *La Revue Moderne* en 1940 tend à le confirmer. L'auteur commence par rappeler « l'absence de théâtre français à Montréal³⁵⁶ » à la fin de la saison précédente. « Or, cette année, sans que rien ne nous y eût préparés, nous voyons surgir et s'affirmer une saison théâtrale telle que nous n'en osions plus espérer³⁵⁷. » Ce renouveau théâtral provient d'abord, selon Girard, du théâtre radiophonique, qui a redonné le goût du théâtre au public, ce à quoi Letondal n'est pas étranger, puisqu'il a travaillé longtemps à la radio, notamment pour affirmer l'existence du théâtre canadien-français et le faire connaître. Girard souligne également, parmi les causes de la renaissance théâtrale qui voit le jour, la contribution du théâtre amateur et le travail de Mario Duliani, directeur de la section française du M.R.T. Le critique termine son article en se réjouissant de la naissance d'une nouvelle troupe professionnelle : « Le grand animateur du théâtre qu'est Henri Letondal nous présente les Comédiens Associés [...], une troupe remarquable. Nous n'en avons peut-être jamais eu de plus homogène. [...] Une fois de plus, Henri Letondal a le cran de fonder une troupe et de

³⁵⁵ « Letondal was a fascinating figure on the theatre scene of Montreal at this time. » Lorne Huston, « Exploring Boundaries : Martha Allan and French/English-Canadian Theatre Communities in Montreal (1929-1933) », article à paraître. Nous remercions l'auteur de nous y avoir donné accès avant même sa publication.

³⁵⁶ Henri Girard, « Le théâtre. Renaissance », *La Revue moderne*, janvier 1940, p. 13.

³⁵⁷ Henri Girard, « Le théâtre. Renaissance », *La Revue moderne*, janvier 1940, p. 13.

diriger un théâtre³⁵⁸. » Ainsi, l'apport de Letondal au théâtre de son époque est multiple. Dans les journaux, il s'est distingué d'une critique conservatrice qui ne cessait de revendiquer un théâtre d'une moralité sans faille. Il a de plus milité et encouragé des initiatives allant dans le sens de la modernité qu'il espérait voir se développer sur les scènes montréalaises. Mais c'est aussi par son travail à la radio, ainsi que par son œuvre théâtrale et sa contribution, à divers titres, à plusieurs troupes de théâtre, que Letondal a pu marquer la vie dramatique de l'entre-deux-guerres au Canada-français. C'est donc bel et bien en parallèle des autres aspects de sa carrière – y compris ses écrits journalistiques portant sur des disciplines autres que le théâtre, telles que la musique et le cinéma – que devrait être compris le travail que nous avons entrepris dans ce mémoire. L'étude des nombreuses œuvres théâtrales dont il est l'auteur serait elle aussi à même d'enrichir considérablement les analyses que nous avons présentées ici, lesquelles ne rendent compte que d'un aspect de l'homme-orchestre que fut Henri Letondal. S'il ne fallait reconnaître qu'une chose au journaliste, ce serait d'avoir cru à une vie théâtrale plus libre au Canada français à une époque où les contraintes qui pesaient sur celle-ci étaient considérables.

³⁵⁸ Henri Girard, « Le théâtre. Renaissance », *La Revue moderne*, janvier 1940, p. 13 et 26.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Sources primaires

Écrits d'Henri LETONDAL :

La Revue moderne, 1921

La Patrie, 1922-1927, 1930

La Lyre (Fabrio), 1924-1927

Le Canada, 1930-1936

Sources secondaires

ADAM, Jean-Michel, « Unités rédactionnelles et genres discursifs : cadre général pour une approche de la presse écrite », *Pratiques*, n° 94, 1997, p. 3-18.

BANU, Georges (dir.), *Les cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler*, Montreuil-Sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2000.

BANU, Georges, « Les Cent Ans du théâtre d'art », dans Georges BANU, *Les cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler*, Montreuil-Sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2000, p. 16-23.

BANU, Georges, « “Le Piccolo, c’est une histoire de théâtre d’art”, Giorgio Strehler », dans Georges BANU, *Les cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler*, Montreuil-Sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2000, p. 279-284.

BERNARD, Jean-Paul, *Les Rouges. Libéralisme, nationalisme et anticléricalisme au milieu du XIX^e siècle*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1971.

BISSON, Margaret Mary, *Le théâtre français à Montréal, 1878-1931*. Mémoire de maîtrise, Université McGill, 1932, 144 p.

BOOTH, Philip, « The Montreal Repertory Theatre, 1930-1961: a history and handlist of productions », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1989, 254 p.

BOOTH, Philip, « Le Montreal Repertory Theatre et les théâtres d'art », *L'Annuaire théâtral*, n° 13-14, 1993, p. 59-74.

BOUCHARD, Alfred, *La langue théâtrale*, Slatkine, Paris-Genève, 1982.

BOURASSA, André-G., « Scène québécoise et modernité », dans Yvan LAMONDE [dir.] et Esther TRÉPANIÉ [dir.], *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 139-171.

BRIN, Colette, CHARRON, Jean et DE BONVILLE, Jean, *Nature et transformation du journalisme : théorie et recherches empirique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004.

CAMBRON, Micheline, *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides, 2005.

CELLARD, Karine, « Un divertissement moral de l'entre-deux-guerres à Montréal. Analyse du fonds d'archives de la troupe Bertrand de Rosemont », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, 2001, p. 156-182.

CHARTIER, Daniel, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, 2000.

COPEAU, Jacques, « Un essai de rénovation dramatique : le Théâtre du Vieux Colombier, *Nouvelle Revue Française* », dans *Registres I : Appels*, Paris, Gallimard, [1913] 1974, p. 19-32.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre : A – K*, Larousse (In extenso), Paris, 1998.

COUTURE, Claude, *Le mythe de la modernisation du Québec. Des années 1930 à la Révolution Tranquille*, Montréal, Éditions du Méridien, 1991.

CUNNINGHAM, Joyce, « L'ancien théâtre Stella (1930-1936) », *Jeu*, n° 6, 1977, p. 62-79.

CUSIN, Michel, « Le désir et la parole dans le discours polémique » dans *Le discours polémique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1980.

DAVID, Gilbert [dir.], « Dossier Québec 1930-1950 : aspect d'une sortie de crise », *L'Annuaire théâtral*, n° 23, 1998.

DAVID, Gilbert, « L'offensive du théâtre théocentrique : le messianisme des clercs entre la Crise et l'après-guerre », *L'Annuaire théâtral*, n° 23, 1998, p. 38-52.

DAVID, Gilbert [dir.], *Écrits sur le théâtre canadien-français. Études suivies d'une anthologie (1900-1950)*, Montréal, Paragraphes, 2011.

DAVID, Gilbert, « La critique dramatique au Québec. Reconnaissance d'un terrain (presque) vierge », dans Hélène BEAUCHAMP [dir.] et Gilbert DAVID [dir.], *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 123-139.

DE BROUCKER, José, *Pratique de l'information et écritures journalistiques*, Paris, CFPJ, 1995.

DENIZOT, Marion, « Une généalogie méconnue du théâtre populaire en France : Jacques Copeau, le régime Vichy et l'influence de la tradition barrésienne », *L'Annuaire théâtral*, n° 45, 2009, p. 137-151.

DENIZOT, Marion, « Le(s) répertoire(s) du théâtre populaire : des rapports protéiformes à l'idée de nation », *L'Annuaire théâtral*, n° 53-54, 2013, p. 43-62.

DUTIL, Patrice, *L'Avocat du diable. Godfroy Langlois et le libéralisme progressiste dans le Québec de Wilfrid Laurier*, Montréal-Toronto-Paris, Éditions Robert Davies, 1995.

ERTEL, Evelyne, « Théâtre d'art et répertoire », dans Georges BANU, *Les cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler*, Montreuil-Sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2000, p. 171-175.

FOUGÈRES, Dany [dir.], *Histoire de Montréal et de sa région. Tome II : De 1930 à nos jours*, Montréal, Les Presses de l'Université Laval, 2012.

GARAND, Dominique, *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1989.

GIRARD, Henri, « Le théâtre. Renaissance », *La Revue moderne*, janvier 1940, p. 13 et 26.

GODIN, Jean-Cléo, « Les gaietés montréalaises : sketches, revues », *Études françaises*, vol. 15, n° 1-2, 1979, p. 143-157.

GUAY, Hervé, « Prolégomènes à l'étude d'une source documentaire : le traitement du théâtre dans les hebdomadaires montréalais de la Belle Époque », *L'Annuaire théâtral*, n° 39, 2006, p. 109-128.

GUAY, Hervé, « La fin de l'âge des pères ? La réception du théâtre de Dumas fils, de Brieux et de Bernstein dans les salles "françaises" de Montréal de 1900 à 1918 », *L'Annuaire théâtral*, n° 43-44, 2008, p. 167-180.

GUAY, Hervé, *L'éveil culturel. Théâtre et presse à Montréal, 1898-1914*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010.

GUAY, Hervé, « Un canal étroit. Le théâtre dans les hebdomadaires montréalais (1898-1916) », dans Gilbert DAVID [dir.], *Écrits sur le théâtre canadien-français. Études suivies d'une anthologie (1900-1950)*, Montréal, Paragraphes, 2011, p. 57-84.

GUAY, Hervé, « “Où est l’immoralité ? *That is the question.*” Censure et moralité dans les chroniques culturelles des quotidiens montréalais de l’entre-deux-guerres », dans Marie-Thérèse LEFEBVRE [dir.], *Chronique des arts de la scène à Montréal durant l’entre-deux-guerres*, Québec, Septentrion, coll. “Cahiers des Amériques”, 2016, p. 134-166.

GUAY, Hervé et LAVERTU, Marie-Noëlle, « Henri Letondal et la querelle des bons et des mauvais amateurs », présentation dans le cadre du colloque « Traversées : la critique moderne au Québec (1920-1960) », UQAM, 6-7 mars 2014.

HAYWARD, Annette, « La littérature de la modernité et le libéralisme nationaliste au Québec entre 1899 et 1916 », dans Yvan LAMONDE [dir.], *Combats libéraux au tournant du XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1995, p. 159-84.

HUSTON, Lorne, « Exploring Boundaries : Martha Allan and French/English-Canadian Theatre Communities in Montreal (1929-1933) », article à paraître.

LABRIE, France, HÉBERT, Lorraine et CARMELAIN, Lorraine, « D’hier à aujourd’hui : un itinéraire de formation », *Jeu*, n° 33, 1984, p. 152-169.

LACASSE, Germain, MASSÉ, Johanne et POIRIER, Bethsabée, *Le diable en ville. Alexandre Silvio et l’émergence de la modernité populaire au Québec*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, 2012.

LAMONDE, Yvan [dir.], *Combats libéraux au tournant du XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1995.

LAMONDE, Yvan, « Le libéralisme et le passage dans le XX^e siècle », dans Yvan LAMONDE [dir.], *Combats libéraux au tournant du XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1995, p. 9-38.

LAMONDE, Yvan, « Quelle histoire nous racontons-nous ? Fiction littéraire et histoire », *Les Cahiers des dix*, n° 55, 2001, p. 103-115.

LAMONDE, Yvan, *Trajectoires de l’histoire du Québec*, Montréal, Fides, 2001.

LAMONDE, Yvan, « “Être de son temps” : pourquoi, comment ? », dans Ginette MICHAUD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE [dir.], *Constructions de la modernité au Québec. Actes du colloque international tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004, p. 23-36.

LAMONDE, Yvan et TRÉPANIÉ, Esther [dir.], *L’avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.

LARRUE, Jean-Marc, « Sur les scènes montréalaises », *Cap-aux-Diamants*, n° 35, 1993, p. 32-37.

LARRUE, Jean-Marc, « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières », *L'Annuaire théâtral*, n° 23, 1998, p. 19-37.

LATOUCHE, Daniel, « 1920-1960 : l'émergence d'une modernité culturelle urbaine », dans Dany FOUGÈRES [dir.], *Histoire de Montréal et de sa région. Tome II : De 1930 à nos jours*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2012, p. 1250-1283.

LAVERTU, Marie-Noëlle, « Les amateurs vus par Henri Letondal », *Jeu*, n° 146, 2013, p. 160-165.

LAVOIE, Elzéar, « La constitution d'une modernité culturelle populaire dans les médias au Québec (1900-1950) », dans Yvan LAMONDE et Esther TRÉPANIER [dir.], *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 253-299.

LE BLANC, Alonzo, « L'institution théâtrale francophone à Montréal au début du XX^e siècle », *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6, 1988-1989, p. 153-161.

LE BLANC, Danièle, « La Formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création : courants et contre-courants », *L'Annuaire théâtral*, n° 16, 1994, p. 193-212.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse, « Analyse de la programmation radiophonique sur les ondes québécoises entre 1922 et 1939 : musique, théâtre, causeries », *Les Cahiers des dix*, n° 65, 2011, p. 179-225.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse [dir.], *Chronique des arts de la scène à Montréal durant l'entre-deux-guerres*, Québec, Septentrion, coll. "Cahiers des Amériques", 2016

LESAGE, Marie-Christine, « À la recherche du théâtre d'art : *Le théâtre d'art. Aventure européenne du XX^e siècle* et *Du théâtre d'art à l'art du théâtre. Anthologie de textes fondateurs* », *Jeu*, n° 89, 1998, p. 71-73.

LES ÉTATS GÉNÉRAUX DU THÉÂTRE D'AMATEURS, *Le théâtre d'amateurs au Québec : son histoire, sa réalité et son développement*, 1979, 55 p.

LÉTOURNEAU, Jocelyn, « Penseurs, passeurs de la modernité dans le Québec des années cinquante et soixante », dans Ginette MICHAUD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE [dir.], *Constructions de la modernité au Québec. Actes du colloque international tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004, p. 53-64.

LIZÉ, Claude, « Institution littéraire, institution théâtrale et théâtre régional », *Recherches théâtrales au Canada*, vol. 12, n° 1, printemps 1991, p. 37-55.

MÉCHOULAN, Éric, « La construction de la modernité historiographique au Québec : *Les Normes* de Maurice Séguin », dans Ginette MICHAUD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE [dir.], *Constructions de la modernité au Québec. Actes du colloque international tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004, p. 176-204.

MICHAUD, Ginette et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth [dir.], *Constructions de la modernité au Québec. Actes du colloque international tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « La valeur “modernité” en littérature québécoise : notes pour un bilan critique », dans Ginette MICHAUD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE [dir.], *Constructions de la modernité au Québec. Actes du colloque international tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004, p. 285-301.

PAGÉ, Pierre, avec la collaboration de LEGRIS, Renée, *Le Comique et l'humour à la radio québécoise. Aperçus historiques et textes choisis 1930-1970*, vol. 2, Montréal, Fides, 1979.

PARMENTIER, Francis, « Formes, contenu et évolution du libéralisme d'Arthur Buies », dans Yvan LAMONDE [dir.], *Combats libéraux au tournant du XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1995, p. 73-98.

PONTAUT, Alain, *Dictionnaire critique du théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1972.

RIFKIND, Candida, *Comrades & Critics. Women, Literature, & the Left in 1930s Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.

ROSS, Line, *L'écriture de presse : l'art d'informer*, Boucherville, Éditions Gaëtan Morin, 1990.

ROY, Fernande, « Le journal *L'Autorité* dans le cadre de la presse libérale montréalaise », dans Yvan LAMONDE [dir.], *Combats libéraux au tournant du XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1995, p. 231-246.

ROY, Fernande et DE BONVILLE, Jean, « La recherche sur l'histoire de la presse québécoise. Bilan et perspectives », *Recherches sociographiques*, vol. 41, n° 1, 2000, p. 15-51.

SANTINI, Sylvano, « Un certain regard mondain. Le public en question dans *La Revue populaire* et *La Revue moderne* », dans Gilbert DAVID [dir.], *Écrits sur le théâtre canadien-français. Études suivies d'une anthologie (1900-1950)*, Montréal, Paragraphes, 2011, p. 109-140.

SCHRYBURT, Sylvain, « Rendre compte d'un quasi-silence. Les écrits des praticiens de théâtre », dans Gilbert DAVID [dir.], *Écrits sur le théâtre canadien-français. Études suivies d'une anthologie (1900-1950)*, Montréal, Paragraphes, 2011, p. 169-198.

SOUCHARD, Maryse, *Le discours de presse. L'image des syndicats au Québec (1982-1983)*, Montréal, Le Préambule, 1989.

TASCHEREAU, Sylvie, « Les années dures de la crise », dans Dany FOUGÈRES [dir.], *Histoire de Montréal et de sa région. Tome II : De 1930 à nos jours*, Montréal, Les Presses de l'Université Laval, 2012, p. 807-833.

TRÉPANIÉ, Esther, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998.

TRÉPANIÉ, Esther, « La modernité : entité métaphysique ou processus historique ? Réflexion sur quelques aspects d'un parcours méthodologique », dans Ginette MICHAUD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE [dir.], *Constructions de la modernité au Québec. Actes du colloque international tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004, p. 39-52.

TOURANGEAU, Rémi, « Des éducateurs à l'avant-garde du théâtre québécois », *L'Annuaire théâtral*, n° 3, 1987, p. 71-96.

VAÏS, Michel [dir.], *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*, Jeu/Québec Amérique, Montréal, 2008.