

Centre de documentation  
des études québécoises (CETUQ)

---

## Rapports de recherche

# 4

---

L'institution littéraire  
et l'activité théâtrale:  
le cas de Montréal, 1880-1914

---

Par Jean-Marc Larrue

---



Université de Montréal  
Faculté des arts et des sciences  
Département d'études françaises

DEPARTEMENT D'ETUDES FRANÇAISES  
CENTRE DE DOCUMENTATION DES ETUDES QUEBECOISES  
UNIVERSITE DE MONTREAL

RAPPORTS DE RECHERCHE IV

L'INSTITUTION LITTERAIRE ET L'ACTIVITE THEATRALE:  
LE CAS DE MONTREAL, 1880-1914.

par

Jean-Marc LARRUE

Ce texte a été publié grâce à une subvention  
du Fonds FCAR

JUIN 1988



## AVANT-PROPOS

Comment écrire l'histoire du théâtre? Parce qu'il est "le genre de l'éphémère", parce que ses frontières et sa définition même ne sont pas assurées, son histoire pose le problème des sources, mais aussi de la méthode à suivre.

Le texte que nous présentons comme quatrième "Rapport de recherches" examine cette problématique, qui n'est pas propre au domaine québécois. L'exemple de l'Afrique noire est plus riche et complexe car, selon qu'on admet ou non les célébrations rituelles et les performances des griots, le théâtre d'Afrique noire est millénaire, ou prend naissance à Bingerville et à Gorée, entre 1933 et 1937. En Amérique, chacun sait que la première représentation en langue française a lieu le 14 novembre 1606, à Port-Royal. Mais pendant les deux siècles qui suivront, bien d'autres priorités requerront les colons: faire la guerre, défricher, cultiver, faire provision pour l'hiver. Tout ce temps, le théâtre vit dans une sorte d'état larvaire. Le miracle de la fin du siècle dernier, c'est la transformation de cette larve en papillon. On comprend Jean-Marc Larrue d'avoir été fasciné par cette activité protéiforme (et multilingue) qui bouleverse

Montréal. Premier "âge d'or" du théâtre à Montréal, a écrit Jean Béraud. Ce n'était pas encore l'âge du théâtre québécois; mais c'est toute cette activité théâtrale qui allait rendre possible le grand épanouissement du théâtre québécois à partir de 1968.

Période faste, certes, pour ce "texte montréalais" que le groupe de recherche "Montréal imaginaire" a entrepris d'explorer, de lire et d'analyser. Il organise un premier colloque, auquel nous sommes heureux d'inviter tous nos lecteurs. Pour l'année 1988, ce colloque remplace celui que devait organiser le CETUQ. Nous aurions souhaité nous en tenir au dernier vendredi de septembre, comme nous l'avions annoncé l'an dernier; mais en raison d'un conflit avec un autre colloque sur Montréal, nous avons reporté celui-ci au 14 octobre.

Jean Cléo GODIN  
Directeur, CETUQ

Lire Montréal

Premier colloque organisé par le groupe de recherche  
"Montréal imaginaire"

et le Centre d'études québécoises  
du Département d'études françaises  
de l'Université de Montréal

le 14 octobre 1988

Tout indique que Montréal a accédé depuis un quart de siècle à l'existence: non seulement comme ville moderne et internationale, mais surtout comme un lieu et un enjeu pour la pensée et l'imaginaire. Compte tenu d'une longue tradition québécoise essentiellement rurale et conservatrice, et parce que la métropole du Québec a été fortement marquée par le pouvoir économique anglais, cette appropriation de la réalité montréalaise n'a pas été facile et on peut affirmer qu'elle ne cesse encore de s'effectuer de diverses manières, à la fois par la mémoire et par l'innovation, à même le désordre et les conflits, selon des rêves, des désirs, des projets.

C'est sous l'angle d'une lecture de l'espace et du "texte" montréalais que nous voudrions aborder, au cours de ce premier colloque, la question de l'appropriation et de l'invention de Montréal. L'espace physique, supposant une organisation urbanistique et architecturale, débouche ici forcément sur un espace représenté, la ville réelle étant toujours aussi une ville fictive, inventée à même une structuration symbolique, des réseaux des signes, des symboles, des parcours, des tensions dynamiques ou conflictuelles.

C'est dire que nous prenons l'expression de "texte montréalais" dans un sens large, incluant par exemple l'architecture et la peinture autant que la littérature. Tout en nous situant dans le cadre d'une réflexion plus globale sur les rapports entre la ville et la culture moderne et contemporaine dans son ensemble, nous proposons d'abord ici des lectures ponctuelles qui constituent autant de tentatives de déchiffrement de l'imaginaire montréalais, à la fois dans sa dimension historique et dans son actualité.



L'INSTITUTION LITTERAIRE ET L'ACTIVITE THEATRALE:  
LE CAS DE MONTREAL, 1880-1914.

par

Jean-Marc LARRUE





## 1- PROBLEMES THEORIQUES

La complexité de l'activité théâtrale et la multiplicité des agents qui l'animent (créateurs, producteurs, critiques, spectateurs) rendent hasardeuse la recherche dans ce domaine. On hésite à s'y engager tant les enjeux sont nombreux et changeants. L'approche historique du théâtre, plus que toute autre, soulève d'infinis problèmes pour lesquels le chercheur a peu de solutions sûres. En l'absence de données fondamentales objectives, il doit se contenter d'indices, d'hypothèses, de déductions. Le théâtre n'est-il pas le genre de l'éphémère?

La représentation, surtout à une époque où n'existaient ni les ciné-caméras ni les magnétophones, laissait peu de traces. Aussi, lorsqu'on entreprend, comme nous l'avons fait, de reconstituer l'histoire d'une activité théâtrale dans un lieu (Montréal) et sur une période donnée (1880-1914), on se trouve immédiatement confronté au problème de la méthode. Comment faire pour choisir celle qui rendra le mieux compte de la complexité du champ d'étude? Quels critères retenir et pourquoi? Comment les formuler? Ces questions anodines en apparence ne doivent pas en masquer d'autres plus conséquentes tels les partis pris idéologiques (marxistes) et méthodologiques (sociologiques). Ce n'est pourtant pas à celles-ci que nous désirons consacrer les pages qui suivent mais à des problèmes plus immédiats, plus concrets.

Nos partis pris sont clairs. L'approche qui nous est

d'emblée apparue la plus appropriée à notre projet est l'approche institutionnelle. Mais cette approche, élaborée et expérimentée à partir d'un corpus très restreint (la littérature parisienne de la deuxième moitié du XIXe siècle) s'applique mal à un milieu bilingue et biculturel (Montréal) dominé par des centres étrangers (New York, Paris et Londres). Il faut donc l'adapter à la réalité qu'elle tente d'éclairer car il n'y a pas d'approche historique universelle dans le domaine du théâtre. Du moins, s'il en existe une, elle est forcément théorique, donc inapplicable dans les faits. En matière théâtrale surtout, l'objet de la recherche contraint le chercheur, lui impose des choix, lui dicte une conduite. C'est ce rapport de l'objet à la méthode que nous tentons d'illustrer dans le texte qui suit en nous resituant dans le contexte concret de la recherche.

La première question que doit se poser tout chercheur est, bien entendu celle de la méthode. Généralement il choisit une approche "prometteuse" ou "qui a fait ses preuves". Très vite, il réalise qu'elle ne lui convient pas. Se pose alors le délicat problème de l'adaptation de la méthode et des choix.

#### Discussion théorique : l'institution, un moindre mal

La sociologie littéraire et, plus précisément, l'histoire sociologique de la littérature sont traversées par une crise grave. Les courants s'y affrontent et s'y discréditent avec d'autant plus de violence qu'aucun d'entre eux ne parvient à imposer son autorité et encore moins à proposer une

application globale et satisfaisante de ses théories. Ces confrontations, fécondes mais épuisantes, placent le chercheur dans une alternative délicate: le parti pris ou le scepticisme. Dans un cas comme dans l'autre, il aura ses détracteurs. En prenant position pour un courant, il se trouve, dans l'état actuel de la question, à rejeter les autres. Et en demeurant sceptique, en n'assumant pas l'un des dogmatismes ambiants, il est voué à l'impuissance ou condamné à la marginalité.

La situation inconfortable dans laquelle se débat aujourd'hui l'historien littéraire est un luxe dont il se serait volontiers passé. Ainsi que l'a rappelé Lucien Febvre, cité par Christophe Charle (1), le projet d'essai historique est suffisamment ambitieux en lui-même pour ne pas avoir, en plus, à louvoyer entre des écoles dont l'intransigeance exclusive masque souvent les lacunes et trahit une susceptibilité bien mal placée.

Une "histoire historique" [...], cela veut dire ou voudrait dire l'histoire d'une littérature à une époque donnée, dans ses rapports avec la vie sociale de cette époque [...]. Il faudrait, pour l'écrire, reconstituer le milieu, se demander qui écrivait, et pour qui; qui lisait, et pourquoi; il faudrait savoir quelle formation avait reçue, collègue ou ailleurs, les écrivains et pareillement leurs lecteurs; car enfin, il faudrait savoir quel succès

obtenaient et ceux-ci et ceux-là, quelle était l'étendue de ce succès et sa profondeur; il faudrait mettre en liaison les changements d'habitude, de goût, d'écriture et de préoccupation des écrivains avec les vicissitudes de la vie politique, avec les transformations de la vie religieuse, avec les évolutions de la vie sociale, avec les changements de la mode artistique, etc. (2).

Le programme proposé par Lucien Febvre est le fondement général de la sociologie littéraire depuis trente ans mais, il est si vaste et si chargé, que personne, jusqu'à présent, n'est parvenu à le réaliser totalement.

Telle est, du moins, l'opinion de Jacques Dubois qui, dans une revue synthétique et puissante, retrace à grands traits l'histoire de la sociologie littéraire moderne, histoire qui pourrait se résumer en une succession d'échecs relatifs. Dubois reproche à la première sociologie marxiste d'avoir privilégié les contenus du texte et, surtout, de concevoir la relation de l'oeuvre à la société sur le mode de reflet (3) et de considérer l'activité littéraire comme si elle n'avait pas de lieu spécifique de déploiement et d'exercice (4). Ces critiques sont reprises par Hans-Robert Jauss qui, en mettant l'accent sur la dimension communicative de la littérature, s'oppose aux théories de Lukacs et Goldmann. "La fonction de l'oeuvre d'art n'est pas de représenter le réel mais aussi de le créer"(5). Toutefois,

contrairement à Jauss, Dubois demeure fidèle à l'optique marxiste et s'en tient dans sa synthèse à des auteurs qui

saisissent la littérature comme produit d'une société historique et l'appréhendent à l'intérieur des rapports de classe (6).

Ces auteurs, Adorno (Théorie esthétique), Jean-Paul Sartre (Qu'est-ce que la littérature?) et Roland Barthes (Degré zéro de l'écriture), qui marquent les jalons essentiels de la sociologie littéraire avant Pierre Bourdieu, ont tous des faiblesses. Sartre surestime la liberté de l'écrivain et perpétue une vision idéalisée de la littérature en reconnaissant à l'écrivain une orientation délibérée de sa praxis dans le champ social (7).

Barthes a le tort de ramener le problème de l'histoire littéraire au terrain restreint de la littéralité. S'il affirme

[qu'] il est donc possible de tracer une histoire de la littérature qui n'est ni l'histoire de la langue, ni celle des styles, mais seulement l'histoire des signes de la littérature (8),

et s'il caresse l'espoir que "cette histoire formelle manifeste à sa façon, qui n'est pas la moins claire, sa liaison avec l'histoire profonde"(9), il n'a pas vu qu'à partir de 1850, le champ littéraire se referme et amène l'écrivain à écrire

davantage pour ses pairs que pour le public, donc à se couper peu à peu de la classe dont il est issu. Le fait que ce phénomène fondamental ait échappé à Barthes illustre les limites de sa théorie, une fois appliquée.

Malgré ces déficiences majeures, les thèses de Sartre et de Barthes séduisent Dubois car elles adaptent, de façon plus latente qu'active, la notion d'institution à la littérature. En effet, pour Dubois et tout un courant actuel, il est clair que cette notion indique la voie de l'avenir et s'avère la plus prometteuse. En cela, Dubois rejoint Pierre Bourdieu dont il reprend et précise les thèses. Pour être juste, il aurait fallu que Dubois rappelle l'apport considérable de Robert Escarpit (10) à cette tendance de la sociologie littéraire. Mais, pour lui, visiblement, le véritable créateur et le chef de file du mouvement est Pierre Bourdieu dont il reconnaît, au passage, l'autorité. "La thèse de Bourdieu se présente à nous comme la plus dialectique et comme la plus précise" (11).

Cette thèse, largement développée par Dubois, considère les institutions en général

comme de vastes modes d'organisation qui assurent la conservation des individus d'une collectivité donnée, les intègrent au système de production, répondent à leurs besoins. Chaque institution couvre un secteur spécifique d'activités et de pratiques,

secteur qu'elle organise sur un mode particulier (12).

A cette première définition, l'auteur ajoute certaines précisions d'importance. L'institution dispose d'une base matérielle (capitaux, équipement, administration, personnel) qui lui permet, d'une part, d'assurer la socialisation des individus par l'imposition de systèmes de normes et de valeurs. Elle a donc une fonction éducative. D'autre part, elle est idéologiquement marquée, c'est-à-dire qu'elle est, dans une certaine mesure, l'instrument du pouvoir en place et impose son idéologie.

L'articulation de ces trois niveaux de la définition amène Dubois à soutenir que

la littérature est une institution à la fois comme organisation autonome, comme système socialisateur et comme appareil idéologique (13).

Malgré tout, le concept d'institution suscite des réticences et est bien loin d'obtenir la consécration "institutionnelle" à laquelle tout nouveau courant aspire. En effet, l'institutionnalisme attaque de front l'histoire littéraire traditionnelle et s'oppose à un courant pourtant voisin, celui défendu par l'Ecole de Constance (la théorie de la réception) dirigée par Jauss.



Mais le concept a d'autres handicaps car il jouissait, jusqu'à récemment, d'une réputation mitigée dans le champ des sciences sociales. Si au départ, il profite du prestige de Durkheim, qui lui donne ses lettres de noblesse, il n'est pas inutile de rappeler que, dès 1955, Gurvitch suggère d'"excommunier" ce concept du vocabulaire sociologique car "il se révèle à la fois trop large et trop étroit" (14). Il faudra attendre quinze ans avant qu'une première tentative de réhabilitation n'ait lieu, dans des conditions difficiles (15).

Le contexte hostile explique la prudence de Sartre, Barthes et Bourdieu qui évitent d'utiliser le terme et qui, quand ils l'utilisent, le font sans hasarder ni définition ni application. C'est donc Dubois, le premier qui propose une définition claire du concept et son application au champ littéraire. Plus encore, Dubois précise la morphologie et les fonctions de l'institution littéraire et de ses composantes. Mais en développant le concept, il en dévoile tout autant le potentiel que les faiblesses. Ce n'était évidemment pas là son propos.

Le présent travail [...] n'ambitionne pas d'épuiser la problématique qui correspond à ce nouveau chapitre [l'institutionnalisme en littérature], il espère au moins en avoir construit l'objet sur des fondements théoriques sérieux (16).

On ne peut nier que Dubois ait partiellement atteint son

objectif, mais le concept n'apparaît ni universel, ni opérationnel, du moins tel qu'il nous est proposé.

### Les faiblesses du concept de l'institution

Le principal reproche que l'on pourrait formuler à l'égard de ce concept est qu'il reste trop marqué par son origine. Bourdieu, Dubois, Christophe Charle et bien d'autres, ont surtout étayé leur théorie par l'examen du champ littéraire français de la deuxième moitié du XIXe siècle. Or cet épisode de l'histoire littéraire n'est pas universel et son importance transhistorique demeure discutable. Si Christophe Charle peut affirmer que "cette époque [...] voit la structuration du champ littéraire dans ses formes actuelles" (17), c'est qu'il ne tient pas compte des autres littératures nationales et du rapport de celles-ci au champ littéraire français. Corollairement, l'autonomisation définitive du champ perceptible vers cette époque reste, en somme, assez limitée, puisqu'elle ne concerne que la littérature parisienne.

Cet attachement à la période 1850-1900 a d'autres conséquences. Bourdieu, comme Dubois, fonde la structure et le fonctionnement du champ sur la dichotomie opposant le champ de production restreinte au champ de grande production.

Ainsi que le rappelle Pierre Bourdieu,

[à partir de 1830, [...], la société littéraire [et en particulier la "littérature artiste"] s'isole dans l'indifférence ou dans l'hostilité à l'égard du public qui achète et qui lit (18).

De là naît le concept de champ restreint. Ce champ devient sans cesse plus autonome et fonctionne en vase clos avec ses propres instances et ses propres normes. La production y est faite par des producteurs (de plus en plus professionnels) pour des producteurs.

A l'inverse, le champ de grande production n'a pas d'autonomie et il vise essentiellement à satisfaire le plus grand public possible. Ses principes de fonctionnement sont d'ordre économique.

La grande production tend vers l'élaboration d'une littérature moyenne apte à satisfaire l'intérêt du public le plus large, toujours pour des motifs de rentabilité. Ce qui définit cet art moyen est le souci de correspondre au plus grand dénominateur social par une neutralisation de tous les thèmes idéologiques propres à la controverse (19).

Cette dichotomie structurelle du champ littéraire établit un principe dynamique interne et un jeu de concurrence (20), ce que Bourdieu appelle la dialectique de la distinction, tout à fait séduisants et fructueux. Mais, en même temps, elle réduit l'universalité du concept d'institution.

### De l'universalité du concept

La théorie de Bourdieu (à la suite de celles de Sartre et de Barthes) et l'application qu'en propose Christophe Charle (21) ne laissent planer aucun doute sur le bien-fondé de ces champs. Or, Bourdieu et Charle hésitent eux-mêmes à en reconnaître le caractère général. Il est symptomatique que dans sa brève analyse du théâtre, Bourdieu illustre son principe d'opposition entre les deux modes de production, en l'appliquant au théâtre français de 1970 (22). Il reconnaît implicitement que le mouvement décelé plus tôt (au XIXe siècle) concerne le genre romanesque seulement et non l'institution littéraire dans son ensemble. Plus précis, Charle, qui s'en tient au théâtre de la fin du XIXe siècle, substitue aux deux champs, les notions de théâtre bourgeois et de théâtre d'avant-garde (23). Or, si ces deux dichotomies sont structurellement équivalentes, les caractéristiques du champ de production restreinte ne sont pas celles de l'Avant-garde en théâtre (24). De même, en raison des contraintes économiques auxquelles elle doit se plier, l'activité dramatique est largement commerciale et le "théâtre bourgeois", s'il correspond partiellement aux définitions du champ de grande

production, relève d'une autre nécessité.

Ces différences d'ordre morphologique et historique font que les rapports qui lient les deux champs théâtraux (théâtre bourgeois et Avant-garde) ne sont pas assimilables aux rapports dynamiques liant les deux sphères définies par Bourdieu. De là découle le statut particulier du théâtre, statut qui se manifeste tant dans son organisation que dans son évolution. Cette deuxième réduction de l'universalité du concept d'institution se double d'une autre limitation d'ordre spatio-culturel.

Lorsque Charle décrit l'activité théâtrale française de 1850 à 1900, il limite exclusivement son propos au théâtre parisien (25). Cela étonne d'autant plus que la naissance de l'avant-garde, élément central de sa thèse, est un phénomène européen (26). Qu'on songe, par exemple, au Théâtre d'art de Moscou ou, bien avant, à l'apparition de la troupe de Saxe-Meiningen. Le silence de Charle sur cette dimension et son obstination à considérer Antoine comme l'inventeur isolé de l'Avant-garde reflètent bien l'attitude générale des institutionnalistes qui, dans leur ensemble, font preuve d'une étroitesse de vue surprenante. Et le fait qu'ils évitent d'établir des rapports extra-institutionnels (avec d'autres littératures), confère à leur analyse un ethnocentrisme d'autant plus blâmable qu'il est occulté.

### La valorisation de l'instance de production

D'un autre point de vue, l'accent mis sur le dualisme (champ restreint/champ de grande production) pousse Bourdieu et Dubois à privilégier, dans leur explication du mécanisme institutionnel, le rôle de l'instance de production, comme si cette instance était le moteur institutionnel. Bourdieu a beau insister sur le fait reconnu que

la transformation des instruments de production artistique précède nécessairement la transformation des instruments de perception artistique et que la transformation des modes de perception ne peut s'opérer que lentement puisqu'il s'agit de déraciner un type de compétence artistique [...] pour lui en substituer un autre par un nouveau processus d'intériorisation nécessairement long et difficile (27);

il demeure que la primauté chronologique de l'oeuvre sur l'habitus ne justifie pas de reléguer l'instance de consommation à un niveau secondaire. Jauss l'a bien souligné lorsqu'il a remarqué que le formalisme, comme le marxisme, ont laissé pendant le problème du public consommateur.

Leurs méthodes saisissent le fait littéraire dans le circuit fermé d'une esthétique de la

production et de représentation. Ce faisant, elles dépouillent la littérature d'une dimension pourtant nécessairement inhérente à sa nature même de phénomène esthétique ainsi qu'à sa fonction sociale: la dimension de l'effet produit (Wirkung) par une oeuvre et du sens que lui attribue le public, de sa réception. [...]. Le public en tant que facteur spécifique ne joue [ici] qu'un rôle tout à fait réduit (28).

En réaction, Jauss a déclaré la primauté de la perception sur la production. Mais il a commis une erreur inverse à celle des institutionnalistes. Ces deux instances, production et consommation, ne sont-elles pas également indispensables au concept institutionnel et, de façon plus générale, à l'activité culturelle? C'est sans doute cette indissociabilité qui a poussé ultérieurement le chef de file de l'Ecole de Constance à revenir sur sa position et à reconnaître les limites de ses propres énoncés (29).

L'importance que les défenseurs de la thèse institutionnelle accordent à l'instance de production, par rapport aux autres instances, et le fait, encore une fois, qu'ils se limitent à la littérature française expliquent en partie leur difficulté à rendre compte des "littératures minoritaires". En assimilant sous cette dénomination (30) les littératures proscrites (internes au champ mais non consacrées), les littératures de

masse (romans-photos, feuilletons, séries, certains types romanesques), les littératures parallèles et sauvages et les littératures régionales (auxquelles est assimilée la littérature québécoise) (31), Dubois souligne le manque de souplesse du système. Il est forcé de créer un "pot-pourri", sous-champ institutionnel, où entre indistinctement tout ce que l'institution centrale (qu'il a lui-même définie) refuse de légitimer.

Il s'agit là d'une généralisation fort discutable puisque ces littératures n'ont ni la même origine, ni la même dynamique. Elles ne répondent pas aux mêmes besoins culturels, ne s'adressent pas au même public. On ne peut pas comparer la situation institutionnelle de la littérature québécoise, par exemple, à celle du roman-photos français. Et si on le fait, on présuppose que la littérature québécoise serait en quelque sorte un sous-produit de la littérature française et ne pourrait viser l'autonomie. Ce que Dubois semble confondre ici, ce sont les sous-champs propres à une littérature et des littératures nationales parallèles implantées ou naissantes. Et cette confusion est sûrement due à une conception (trop) ethnocentrique (française) du monde littéraire francophone. D'un point de vue historique, cela ramène à un même plan des sous-champs ou des courants littéraires qui convoitent la consécration et le pouvoir institutionnels et des institutions en devenir (comme la littérature québécoise à une certaine époque), ce qui n'est justifiable ni structurellement, ni diachroniquement.



L'institution éclatée : de la théorie à la situation montréalaise

Les lacunes principales décelées jusqu'à présent relèvent à la fois des limites de l'objet d'étude et du point de vue des institutionnalistes. D'une part, malgré l'instabilité apparente de la littérature française entre 1850 et 1900 (renouvellement des écoles, rapports à la politique, etc.), ils font affaire à un champ d'activités relativement homogène puisqu'il s'agit de la littérature française dominante, celle qu'on publie et consacre à Paris. D'autre part, ils évitent d'établir les rapports qui lient cette littérature à d'autres littératures nationales d'Europe. En somme, non seulement leur sujet d'étude est homogène, mais en plus, il est artificiellement abstrait d'une réalité littéraire plus large.

Cette attitude, si elle ne porte pas à grave conséquence pour une institution structurée et puissante comme l'institution littéraire française, amène à de véritables non-sens lorsque l'analyse se porte en milieu excentré (les régions) et surtout lorsque ce milieu est bilingue et biculturel. Les recherches entreprises à l'Université de Nice relèvent ce danger.

Les études sur la littérature ont tendance à s'enfermer dans le cadre linguistique d'une écriture dominante. Même [...] lorsqu'elles concernent une littérature dominée, la pratique linguistique étudiée tend à être

considérée en dehors des rapports de force qui pèsent sur elle (32).

Cette volonté abstractive illustre bien l'attitude de Bourdieu, de Dubois et de Charle. Elle caractérise aussi toute une tradition critique qui, ici, a toujours considéré la littérature québécoise ou bien comme une littérature absolument autonome, ou bien comme une excroissance de la littérature française, mais rarement comme une littérature d'expression française d'Amérique du Nord. Les études comparées entre les littératures anglaise et française locales sont d'ailleurs assez récentes.

Cela surprend d'autant plus qu'en raison des enjeux et des intérêts économiques attachés à l'institution littéraire (et surtout au théâtre), il est inévitable que se produisent des mouvements transculturels à l'intérieur de l'institution. De même, il est tout à fait plausible que, pour des raisons conjoncturelles, une institution "emprunte" un courant ou une mode à une autre institution et plus encore qu'elle lui "emprunte" une instance. A ce propos, Gilles Marcotte précise la place des oeuvres dans l'activité littéraire québécoise.

Jules Fournier [vers 1900] prétendra qu'une douzaine de bons ouvrages de troisième ordre ne font pas plus une littérature qu'une hirondelle ne fait le printemps. Il aura tort. Dans cette histoire, le printemps peut

fort bien se passer d'hirondelles. Elles (les oeuvres) viendront plus tard, ou non. On oserait presque dire: peu importe.

Tel est le premier paradoxe qu'il faut relever, quand on parle de l'institution littéraire au Québec: elle précède les oeuvres, elle se crée dans une indépendance relative par rapport aux oeuvres, elle a préséance sur les oeuvres (33).

Les oeuvres romanesques et poétiques, c'est-à-dire une bonne part de biens produits, viennent d'ailleurs (en l'occurrence de France). Dans le domaine du théâtre, les sources sont nettement plus diversifiées.

Ce que Marcotte établit si clairement, c'est qu'une institution peut fort bien être structurellement homogène, mais culturellement éclatée. Dans le Québec des années 1900, les principaux auteurs (ceux qui se lisent) et les éditeurs sont français, mais les libraires et le public sont québécois (le cas de la critique s'avère plus ambigu). Pourtant il s'agit bien d'une institution. Et la dynamique interne de cette institution à un moment donné, ce n'est pas tant le dualisme de deux champs de production (restreinte et de masse), de l'apparition d'une Avant-garde ou de la dialectique de la distinction; mais la revendication d'une main-mise nationale sur toutes les sphères de l'activité. S'il le faut, cette volonté d'hégémonie ne provoque

pas une simple révolution de palais à l'intérieur de l'institution (comme c'est le cas pour les courants littéraires qui se succèdent en France), mais donne naissance à une nouvelle institution qui est nationale, c'est-à-dire culturellement homogène. Cette dimension, fondamentale au Québec, semble échapper aux institutionnalistes d'Europe.

Mais en réalité, l'institution culturelle ne peut jamais être absolument homogène dans une collectivité moderne et, de surcroît, minoritaire. En effet, les échanges inter-culturels et internationaux sont intégrés aux institutions et il apparaît impossible, sauf en cas d'autarcie provoquée par un protectionnisme hermétique, d'y échapper. C'est ainsi qu'aujourd'hui, 75% des biens culturels (disques et livres) consommés au Québec sont produits ailleurs et par de étrangers (34). Cette constatation nous amène à nous démarquer de l'historisme traditionnel (qui rattache la notion de progrès à l'évolution des faits). La prise en main des instances institutionnelles par les nationaux ne constitue donc ni un but absolu, ni un aboutissement ultime et inévitable. En d'autres termes, le maintien d'une institution éclatée ne doit pas être interprété comme un échec historique, mais résulte, si c'est le cas, des conditions conjoncturelles dans lesquelles il se situe et par lesquelles il se justifie.

Essai d'adaptation du concept : l'activité théâtrale  
professionnelle à Montréal entre 1880 et 1914

En 1880, l'activité culturelle locale et en particulier le théâtre étaient soumis, parfois même intégrés, à l'activité américaine. Durant la presque totalité des vingt dernières années du XIXe siècle, Montréal est un "one week stand" (35) parmi d'autres pour l'industrie théâtrale new-yorkaise. Evidemment, cet état conjoncturel ne pouvait pas s'éterniser puisqu'il reposait sur la négation de la réalité sociale et linguistique de la ville.

Dès lors, considérer, comme cela s'est souvent fait (36), l'histoire du théâtre francophone local en ignorant ou en sous-estimant l'existence de l'autre théâtre, le théâtre dominant, fausse fondamentalement les données et ouvre des perspectives étranges. Il en résulte des affirmations fallacieuses, telle celle émise par Léopold Houlié en 1945, selon lequel, " la carrière réelle du théâtre français (d'expression française) au Canada a débuté [...] avec la visite de Sarah Bernhardt, l'été et l'automne de 1880" (37). Or, les premières pièces produites en français sur les scènes permanentes locales apparurent plus de treize ans après la célèbre visite (38) ! Le seul moyen d'éviter ce type d'erreurs est de prendre des précautions élémentaires qui consistent en une définition claire du champ d'étude et en sa délimitation dans le temps et dans l'espace en fonction de la réalité à laquelle il se rattache. Il s'agit en somme, avant de hasarder toute conclusion, de situer la

complexité de l'événement ou du thème abordés.

### La définition du champ d'étude

Dans notre cas, cela revient à élargir notre champ d'étude et à l'étendre, le cas échéant, à toutes les manifestations théâtrales, quels que soient la langue, la nationalité, les intérêts ou le statut de ceux qui les suscitent et de ceux qui y participent. Cela signifie que nous soumettrons à notre analyse l'activité francophone et l'activité anglophone, le théâtre amateur et le théâtre scolaire, sans discrimination préalable des genres. Ainsi tout ce qui, à partir d'un texte écrit ou d'un canevas d'improvisation, permettrait ou permet effectivement à un groupe d'interprètes (ou à un interprète) de jouer devant des spectateurs venus les (l')écouter; et toutes les étapes de la production théâtrale, du texte à la représentation, de la réception critique à l'accueil public, pourront relever de notre champ d'étude et nous servir à étayer certaines de nos affirmations. Cela, outre le théâtre traditionnel, englobe donc les théâtres lyriques et le "non-legitimate theatre" (vaudeville américain, revue, burlesque, etc.).

### La délimitation de la période

La période que nous nous proposons d'analyser s'étend de 1880 à 1914. La raison qui nous a amené à la choisir tient au fait qu'elle constitue un cycle homogène, cycle correspondant à la

crise institutionnelle. Bien que mouvementée et déchirée, la période délimitée conserve la même logique dynamique en matière de théâtre. A partir de 1914, de nouveaux facteurs, tout à fait extérieurs (cinéma et guerre mondiale) modifient ces données et provoquent la naissance d'un cycle différent.

### Le lieu

Finalement, en choisissant délibérément de nous limiter à l'activité montréalaise, nous ne nions pas l'existence d'activités similaires dans d'autres régions (Québec, Outaouais, Mauricie, etc.), mais nous avons implicitement admis le caractère original de Montréal qui, il ne faut pas l'oublier, demeure le seul "one-week stand" québécois de l'époque.

Par Montréal, nous entendons l'agglomération de Montréal. La ville, en effet, évolue et s'étend au cours des années. C'est la période des annexions. Mais nous comprenons aussi la banlieue immédiate (Lachine, Pointe-Claire, Longueuil) où évoluent les cercles amateurs. Dans le domaine du théâtre scolaire, nous avons encore élargi nos limites, car l'infrastructure collégiale relève d'une autre logique, et il nous a semblé pratique d'intégrer Sainte-Thérèse, malgré son éloignement (vingt kilomètres), au théâtre collégial de Montréal.

### Méthode retenue

Dans l'alternative décrite plus tôt (39), nous optons finalement pour le parti pris, mais critique. En effet, nous pensons que le concept de l'institution reste, malgré ses lacunes et moyennant des aménagements appropriés, celui qui peut le mieux rendre compte de l'objet de notre étude et en révéler le fonctionnement dans sa conjoncture et dans sa morphologie. L'activité théâtrale à Montréal entre 1880 et 1914 nous offre, en effet, l'image d'une institution (francophone) qui s'implante au coeur -- et au détriment -- d'une institution (américaine) et qui se dote progressivement des rouages nécessaires à son action. Son originalité, attribuable à des conditions proprement internes, mais également à des pressions extrinsèques à son exercice, nécessite, comme nous l'avons vu, la redéfinition et l'adaptation de certains aspects fondamentaux du concept original. Ainsi, les conditions pratiques de l'action institutionnelle, caractéristiques de Montréal, nous imposent d'accorder aux instances de consommation, le public, une importance particulière. Car, à bien des égards, la dynamique interne de l'institution relève d'une chasse au public. L'analyse de ce public, de sa constitution, de ses goûts et de son pouvoir nous semble importante dans cette approche.

### Objet d'étude et hypothèse de travail

Notre projet n'ambitionne donc pas de faire l'histoire



globale du théâtre à Montréal entre 1880 et 1914, mais de comprendre le fonctionnement de l'institution du théâtre professionnel de Montréal, entre 1880 et 1914, et d'identifier ses principaux agents. Pour mener cette entreprise à terme, nous émettons l'hypothèse qui suit.

Entre 1880 et 1914, l'activité dramatique professionnelle montréalaise s'institutionnalise. Elle se donne progressivement, les instances de production (et/ou de reproduction), de distribution, de consécration et de consommation, fondements de toute institution. Mais, cette action instituante du champ théâtral est d'abord le fait d'agents étrangers et anglophones. Puis à mesure que l'activité se développe, les francophones revendiquent une part grandissante du pouvoir institutionnel. Cette revendication, qui se joue tantôt sur le mode de la collaboration, tantôt sur celui de la confrontation, aboutit à partir de 1900 à un schisme institutionnel et à l'apparition de deux entités parallèles et concurrentes: le théâtre d'expression française et le théâtre d'expression anglaise. Cette concurrence réside, principalement, dans les limites de l'instance de consommation dont une fraction importante (surtout les francophones) est sollicitée par les deux camps.

Ultérieurement, l'entité francophone, enfin autonome, est à son tour aux prises avec un problème d'hégémonie. Un courant québécois pointe et revendique la légitimité institutionnelle et les avantages économiques qui y sont rattachés. L'entité anglophone, majoritairement dominée par les Américains, est peu

confrontée à ces velléités nationalistes, mais elle vit d'autres tiraillements tout aussi douloureux.

Evidemment, l'évolution de l'institution ne peut être envisagée in-abstracto. Les pressions extérieures, politiques, sociales, économiques, morales, religieuses et celles issues d'autres théâtres étrangers (français, anglais, américain) constituent l'ensemble des rapports extra-institutionnels indispensables à la compréhension de l'histoire de l'activité dramatique à Montréal.

Cette perspective explique l'économie générale de notre recherche. Nous tenterons, dans un premier temps, de comprendre le fonctionnement de l'institution telle qu'elle est en 1880. Nous chercherons ensuite à déceler les signes avant-coureurs du schisme linguistique. Cela nous amènera à étudier le fonctionnement des non-professionnels et à évaluer leur action, car ce sont souvent les seuls agents qui produisent des spectacles en français à Montréal, au début de notre période. Puis nous suivrons l'évolution de l'activité professionnelle francophone jusqu'à son aboutissement, c'est-à-dire, jusqu'au moment où, ayant atteint la maturité institutionnelle, elle sera elle aussi menacée par des courants schismatiques internes. A cette phase de son développement, elle constituera l'objet premier de notre étude. L'institution anglophone et les activités non professionnelles seront alors reléguées au rang d'agents para-, péri- ou contre-institutionnels, selon le cas.

## 2-L'APPLICATION DU CONCEPT: CHOIX DES SOURCES ET INDICATEURS

Pour rendre compte d'une activité aussi vaste que l'activité dramatique d'un lieu et d'une époque, il faut, au préalable, définir un cadre d'analyse adéquat et sûr. Sans ce cadre, la mise en perspective des innombrables données, importantes ou secondaires, qui pourraient caractériser cette activité risque au mieux de rester limitée, au pire de résulter en un essai d'histoire anecdotique. Pour éviter cela, nous avons opté pour une approche résolument objectiviste qui nous semble seule susceptible d'appréhender l'histoire du théâtre montréalais dans sa réalité et sa totalité. Evidemment, les dangers que recèle cette approche (40) sont grands, mais ils ne sont pas inévitables. Ils nous apparaissent surtout moins graves que ceux auxquels succombe une certaine histoire de la littérature.

Le principe d'une telle démarche objectiviste n'est pas récent. Déjà en 1952, Victor Zoltovski (41), reprenant les concepts élaborés par François Simiaud, entreprenait une étude de type conjoncturel de la littérature française du XIXe siècle. A l'aide de chiffres qu'il puisait dans deux bibliographies exhaustives, Zoltovski traçait des diagrammes de la production littéraire particulièrement éloquentes et surtout nouveaux.

L'impact de cette première application a été considérable et durable. En 1968, Jack Poggi (42) évaluait l'influence de la conjoncture économique sur la production théâtrale américaine en faisant l'inventaire des créations de Broadway de 1899 à 1967.

Plus récemment, Christophe Charle (43) parvenait à préciser l'ampleur et la nature de la crise qui frappa le marché littéraire européen à la fin du XIXe siècle, grâce à des relevés statistiques basés sur le nombre de titres et d'exemplaires d'oeuvres vendus. En 1975, Baudouin Burger (44) appliquait partiellement, mais avec succès, la même méthode au théâtre canadien de langue française, de la Conquête à 1825. Pour la première fois, l'importance relative du théâtre francophone local était quantifiée et resituée dans le contexte plus général de l'activité dramatique canadienne.

Notre projet s'apparente à celui de ces quatre auteurs, mais les conditions dans lesquelles nous nous trouvons sont différentes. Si le but primordial demeure l'établissement d'un cadre sûr, les moyens pour y parvenir n'ont rien d'universel. Ils dépendent des ressources, présentes ou potentielles, dont on dispose. Or, il faut admettre que l'activité dramatique montréalaise entre 1880 et 1914 a laissé peu de traces matérielles. Les sources importantes sont rares. On connaît le Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, les ouvrages historiques de Jean Béraud, de Léopold Houllé et de Franklin Graham, les mémoires de Palmieri, le livre Que sont-ils devenus? de Robert Prévost, ainsi que le célèbre Annuaire Théâtral de 1908. Nous disposons également de quelques thèses et d'articles récents portant sur des aspects précis de cette activité (Jeanne Corriveau et le théâtre de collège (45), Ramon Hathorn, sur les tournées de Sarah Bernhardt, Jean Cléo Godin sur le dramaturge Julien Daoust) (46).

La portée et l'intérêt de ces sources demeurent limités et ne sont complétés par aucun recensement statistique. Même les archives municipales de Montréal ne contiennent pas de renseignements d'ensemble révélateurs. Ceci s'explique par la destruction accidentelle (incendie) et la disparition probable de certains documents, mais surtout par le fait que la taxe d'amusement (à partir de laquelle on pourrait connaître les recettes, les taux de fréquentation et le rythme de production des différents théâtres) n'est instaurée qu'en 1915. Avant cette date, le témoignage d'une quelconque activité théâtrale se trouve dilué dans le volumineux rapport du trésorier municipal. Par recoupements, on parvient cependant à déceler certaines tendances. Ainsi, de 1880 à 1884, les théâtres ne sont pas taxés en tant que tels, mais assimilés aux "cirques et diverses exhibitions".

TABLEAU 1

Cirques, exhibitions, etc.

Montants perçus annuellement

1880	591,50	\$
1881	591	\$
1882	2	\$
1883	710	\$
1884	922	\$

Ce relevé, correspondant aux années civiles, ne présenterait aucun intérêt s'il ne soulignait le caractère particulier de l'année 1882. C'est en 1882, en effet, qu'eut lieu l'Exposition internationale de Montréal. Pour l'occasion, toutes les activités récréatives de la ville, y compris le théâtre, passent sous une autre rubrique comptable. Cette exception mise à part, on note une progression constante des montants perçus en taxes.

En 1885, la politique comptable de la ville est modifiée. Elle regroupe désormais sous l'appellation "Amusements" tout ce qui relève du commerce du loisir. Elle modifie, en même temps, son mode et son taux de taxation. Ce nouveau système, le système des permis, dure de 1885 à 1889 inclusivement et fournit les montants suivants: 1885 = 279\$, 1886 = 461\$, 1887 = 559\$ 1888 = 179\$, 1889 = 309\$.

Après 1889, la ville transforme encore son mode de taxation. Seuls les cirques sont frappés d'une taxe, payable cette fois au greffier municipal. A partir de 1899, les autorités se ravisent et imposent à nouveau le système des permis. Les permis, "licenses" (sic) ou patentes, sont accordés par le service de police qui en perçoit le coût. Celui-ci varie, pour un théâtre, de 5\$ en 1899 à 50\$ en 1900. Il passe à 100\$ en 1905, à 500\$ en 1910 et culmine à 625\$ en 1911, sans égard à la taille de l'établissement concerné.

Le problème, ici encore, réside dans le laxisme et le changement des définitions. De 1900 à 1903, les théâtres sont

assimilés aux musées, salles de concert et salles de danse. Le nombre de permis accordés au cours de la période est le suivant:

Tableau 2

Nombre annuel des permis octroyés aux  
"musées", théâtres, salles de danse et  
de concert

1900	31
1901	26
1902	24
1903	23
1904	22
1905	21

En 1906, les salles de danse, les musées et certains théâtres sont traités séparément, mais une nouvelle rubrique est créée, celle des "Lieux d'amusements". C'est à ces derniers que sont assimilés les établissements spécialisés dont les spectacles de vaudeville américain et de burlesque.

Tableau 3

Nombre annuel de permis octroyés pour  
les théâtres, salles de danse, musées  
et autres lieux d'amusements

	Théâtres	Salles	Musées	Autres
1906	7	2	1	13
1907	18	0	1	30
1908	12	0	1	38
1909	17	0	1	40

En 1907, la définition de théâtre a été élargie afin d'englober les salles de danse.

Un dernier changement apparaît en 1910, alors que prolifèrent les salles de cinéma, appelées salles de vues. Les salles de danse redeviennent distinctes des théâtres qui, à leur tour, sont assimilés aux salles de cinéma, tandis que les musées et les lieux d'amusements sont regroupés sous une même rubrique.



Tableau 4

Nombre annuel des permis octroyés aux  
théâtres, salles de vues, de danse et  
autres lieux, musées, etc.

	Théâtres et autres salles de vues	Salles de danse	Musées et lieux
1910	27	7	7
1911	66	7	7
1912	63	5	7
1913	74	7	5
1914	64	6	7

Ces informations disparates témoignent bien de la réalité dans laquelle doit se débattre un chercheur en histoire du théâtre à Montréal. L'absence de politique cohérente des autorités en matière théâtrale, la rareté et le peu d'intérêt des documents officiels le forcent à chercher dans d'autres directions. Faute de données premières sûres et suffisantes, il faut donc retourner aux sources directes et tenter de reconstituer, à partir d'elles, le calendrier de l'activité dramatique montréalaise d'août 1880 à juillet 1914. Nous avons, dans ce but, consulté la plupart des quotidiens et périodiques (47) publiés à Montréal à cette époque et encore disponibles aujourd'hui. Outre le calendrier des spectacles, cette

consultation a permis de recueillir une multitude de renseignements que des études antérieures n'avaient pas conservés.

Entre 1880 et 1914, la presse témoigne de l'activité dramatique de deux façons: les annonces et les articles. Les premières, payées directement par les établissements ou les troupes, comportent des informations objectives, simples et commodes. Les seconds sont nettement plus riches, mais plus difficiles à traiter. Rédigés par des chroniqueurs relativement spécialisés (surtout à partir de la fin du siècle) ou des critiques d'occasion, ils constituent une donnée réflexive autant révélatrice du théâtre joué que du théâtre vu. Ces deux sources d'information, auxquelles il faut ajouter, ici et là, un éditorial ou un commentaire plus poussé, posent, en raison de leur volume et de leur variété, des problèmes de traitement que seule la technique informatique parvient à résoudre (48). Le tableau qui en résulte demeure perfectible et ne constitue qu'un cadre utile à l'analyse, même s'il comporte deux faiblesses majeures inhérentes aux sources dont il est issu.

#### Les limites des sources retenues

Si les journaux rendent régulièrement et assez fidèlement compte de l'activité professionnelle (puisque'il y va de leur intérêt), ils montrent moins d'empressement à traiter des activités amateurs et scolaires qui, elles, ne leur rapportent

rien (financièrement). De plus, chaque journal, quotidien ou périodique, ne couvre pas également toutes les manifestations professionnelles et non-professionnelles. Des ententes tacites ou contractuelles, qui fluctuent au cours des années, lient certains critiques à certains établissements. A cela s'ajoute la politique linguistique des différentes publications. Les journaux francophones touchent indifféremment aux représentations françaises ou anglaises, tandis que The Montreal Star, The Gazette et The Montreal Herald restent généralement confinés aux spectacles donnés en anglais. Ceci a pour effet d'assurer une meilleure couverture journalistique aux activités des anglophones qu'à celles des francophones.

Malgré ces réserves, on peut affirmer que le tableau d'ensemble fourni par la presse est satisfaisant en ce qui a trait au théâtre professionnel (49) et s'avère plus complet que celui établi par Jeanne Corriveau pour le théâtre collégial (50).

La deuxième grande faiblesse de notre démarche tient, paradoxalement, à l'absence d'informations contextuelles. Cela est dû à la nature du journalisme spécialisé de l'époque. Plus portée au compte rendu peu compromettant qu'à l'enquête, la critique journalistique ne divulgue rien d'indiscret et s'en tient à des considérations générales et esthétiques. Elle aborde rarement les questions d'organisation, fournit peu de données financières ou économiques, et hésite à traiter des problèmes légaux et des conditions matérielles de la représentation ou de celles des divers agents de production (51). Ces informations,

pourtant essentielles à toute analyse historique, doivent être obtenues d'autres sources ou par d'autres moyens: recoupements, déductions, hypothèses.

### Le choix des indicateurs

Pour réaliser notre étude, nous avons eu à déterminer des indicateurs. A l'instar de Burger (52), nous avons d'abord privilégié le nombre de productions. Par production nous entendons la présentation d'une pièce particulière faisant l'objet d'un seul spectacle ou d'une même série de spectacles au cours de la même semaine. Ainsi, un spectacle constitué de deux oeuvres distinctes (une comédie et un drame, par exemple), nécessite deux productions. Si ce spectacle est répété douze fois dans la même semaine, ces deux productions donnent lieu à douze représentations. Si, comme cela arrive parfois, le spectacle est reconduit pour une seconde semaine, on le traitera comme un nouveau spectacle. Ce traitement nous est imposé par le fonctionnement même des théâtres de l'époque (à chaque semaine correspond une nouvelle affiche) et par des contraintes informatiques.

Pour pallier cette lacune, nous aurions pu définir un nouvel indicateur: le nombre de titres. Mais cela ne nous est pas apparu pertinent. Nous lui avons préféré un autre type d'indicateur, beaucoup plus puissant et révélateur: le nombre des représentations.

Le nombre des représentations révèle, mieux que les productions, le fonctionnement et l'importance relative des différentes sphères de l'activité dramatique (collégiale, amateur et professionnelle, française et anglaise, locale et extérieure, etc.), car il se situe à l'intersection des instances de production (auteurs, interprètes, producteurs) et de consommation (public) théâtrales.

Ces deux indicateurs, nombre de productions et nombre de représentations données seront fréquemment associés au cours de cette étude. Leur relative commodité ne doit cependant pas masquer leurs limites. Nous les contrôlerons par d'autres indicateurs (53) chaque fois que cela sera possible ou nécessaire. Mais, en même temps, nous garderons à l'esprit que la liste des indicateurs disponibles ne sera jamais épuisée et que d'autres indicateurs, pourtant puissants, demeurent encore inexploitable. Il en va ainsi du nombre de spectateurs présents à chaque représentation, de leur origine sociale, de leur âge et de leur sexe; des recettes des théâtres et des budgets des troupes, du nombre d'exemplaires de pièces mis en vente et achetés, etc.

Si les deux indicateurs que nous privilégions nous semblent satisfaisants, pour l'instant, c'est donc moins parce qu'ils constituent un reflet fidèle de l'activité dramatique montréalaise entre 1880 et 1914, que parce qu'ils fournissent des tendances d'évolution et contribuent à resituer les différents

sous-champs de l'activité dans un contexte plus précis. A partir de là, l'analyse devient réalisable mais nécessite, pour suppléer aux chaînons manquants, l'émission de nombreuses hypothèses. Cette dernière opération est hasardeuse, mais dans l'état actuel de nos connaissances, elle est indispensable. Comme l'affirme Christophe Charle,

tant qu'une histoire économique, à la manière des études d'entreprises [...] ou une sociologie historique de la culture [...] ne seront pas faites, il faudra s'en tenir là [suppléer les vides par des hypothèses], plutôt que de donner pour une sociologie de la littérature constituée et achevée l'union d'un empirisme étroit et du lieu commun non vérifié et simplement vraisemblable (54).

C'est pour minimiser les risques évoqués par Charle et pour respecter quelques généralités historiques que nous avons entrepris de diviser notre champ d'étude en sous-champ ou sphères d'activité.

#### Les sous-champs ou sphères d'activité

Nous savons que l'activité dramatique, par sa nature et le nombre des agents qu'elle implique, se prête mal à la synthèse. Sa dimension économique, son impact social et ses contraintes

matérielles la distinguent des autres pratiques littéraires et expliquent la rareté des analyses de même que la prudence des chercheurs à son endroit. L'un d'entre eux, Laurent Mailhot, témoigne en ces termes de son expérience.

Il y a - il y avait? - de multiples raisons à la réticence de la critique universitaire [...]: le manque d'instruments de base solides, les textes inédits ou introuvables, la dispersion des documents connexes, l'ignorance où nous sommes souvent du contexte socio-historique, matériel, technique, de la mise en scène, de la production, de la réception et, surtout, je pense, la difficulté d'ordre théorique et méthodologique que représente l'étude complète du phénomène théâtral (55).

De toutes les difficultés soulevées par Mailhot, celle qui nous concerne le plus provient du contexte social de Montréal au tournant du siècle. Dans un univers homogène, stable et autonome, le rapport du contexte social à la pratique théâtrale est manifeste et logique. Mais Montréal n'a, à cette époque, rien d'homogène, de stable ou d'autonome. Métropole canadienne, elle vit tous les problèmes des grandes agglomérations de l'ère industrielle: bouleversement des traditions, glissement des valeurs, montée de la criminalité, etc. A ces difficultés de croissance, Montréal en ajoute d'autres, plus originales. Elle

est en effet la plus grande ville bilingue et bi-culturelle du monde occidental. Dire qu'à cause de cela, elle vit doublement sa crise de croissance serait à peine exagéré, car la présence de deux cultures dominantes (il y a les autres, minoritaires) et des deux langues qui les véhiculent, place la ville dans un état de faiblesse - les forces vives sont divisées - et de dépendance à l'égard des grands centres culturels que sont Londres, New York et Paris.

Ce statut original complique singulièrement l'analyse déjà difficile du phénomène théâtral. Il impose d'emblée une première mise en perspective des indicateurs: le découpage linguistique. Quoique commode et nécessaire, ce découpage comporte des risques. Les critères linguistiques sont réducteurs et parfois fallacieux. Ils s'avèrent également difficiles à appliquer. Si la langue des auteurs ne crée aucun problème, celle des acteurs est plus imprécise. Que dire alors de celle des groupes de production ou du public? Nous avons d'ailleurs quelques preuves et d'innombrables indices de l'ambivalence de ce dernier. Ces réserves nous obligent à considérer le découpage linguistique de l'activité dramatique comme une hypothèse de travail pratique, inévitable, mais périlleuse. Il ne s'agit certainement pas d'une représentation fidèle de la réalité historique. C'est plutôt une simplification basée sur un critère privilégié mais signifiant, la langue de la représentation. A ce critère, premier mais non exclusif, il faudra ajouter d'autres données, apporter quelques nuances.



Dans un même ordre d'idées, la présence à Montréal, comme dans toutes les villes d'importance, de différentes catégories d'agents de production, permet de classer les activités des gens de théâtre en trois grands groupes: le théâtre professionnel, le théâtre amateur et le théâtre scolaire. Les critères de classement sont, là encore, réducteurs et discutables. Sans ignorer la condition de l'acteur, la nature de la troupe, le but et la rentabilité des entreprises théâtrales, nous avons pris le risque de la schématisation, en appliquant au théâtre les principes de bénévolat et de professionnalisme utilisés dans d'autres domaines. Ceux-ci ne s'appliquent pas au théâtre scolaire qui, bien entendu, nécessite des critères particuliers. Nous devons donc là, comme précédemment, resituer l'activité dans son contexte historique en adaptant, autant que possible, notre hypothèse aux nuances de la réalité.

La troisième mise en perspective des indicateurs est d'ordre temporel. Nous avons choisi, en effet, de diviser la période étudiée, de 1880 à 1914, en saisons plutôt qu'en années. Ce choix est plus risqué qu'il ne paraît. L'année civile est fixe et presque universelle, tandis que la saison varie en durée. D'un point de vue statistique, la première est plus nette que la seconde. D'un point de vue historique, elle s'avère moins signifiante. La saison constitue théoriquement un tout. Pour cette raison, nous l'avons privilégiée. Mais cela ne doit pas fausser la réalité et, s'il nous est apparu judicieux, même nécessaire, de faire commencer les saisons en août (d'août à juillet), nous devons reconnaître que cette décision cause certains problèmes (56).

Un quatrième indicateur apparaît fructueux puisqu'il est révélateur des goûts du public: les genres dramatiques. Evidemment leur détermination se heurte aux écueils habituels: laxisme et glissement des définitions, vieillissement des modes, incompetence ou désintérêt des analystes, disparition des textes, etc. Pourtant, l'analyse des genres, si grossière soit-elle, demeure un fondement de l'esthétique des récepteurs et éclaire souvent le dynamisme interne de l'institution.

Finalement, nous avons éprouvé la nécessité de distinguer les théâtres locaux des théâtres de tournées, bien que, ici aussi, les définitions fluctuent et les critères restent discutables. Mais, sans cette distinction, la vitalité caractéristique du théâtre montréalais serait éludée.

#### CONCLUSION

Les problèmes évoqués au cours de ce texte n'ont rien d'original. Ce sont ceux qu'on rencontre dès qu'on entreprend l'étude socio-historique d'une activité aussi complexe que l'activité théâtrale. Mais, au-delà des considérations de méthodes qui constituent l'essentiel de notre propos, nous voudrions souligner la difficulté dans laquelle se trouve le chercheur québécois face à un champ encore peu exploré et en l'absence d'une méthode sûre et adaptée à sa réalité. Ces méthodes, en effet, ne sont ni universelles, ni même transposables. Sans engager un débat qui pourrait être fort long,

nous nous contenterons d'affirmer que la recherche littéraire au Québec souffre aujourd'hui des mêmes lacunes qui affligeaient le champ de la création il y a quelque trente ans. Nous n'avons pas encore dans le domaine socio-historique - particulièrement en matière théâtrale - de méthodes qui nous conviennent parfaitement. C'est la nécessité d'adapter à notre situation, ou de nous approprier, une approche - l'approche institutionnelle - qui a justifié cette première ébauche méthodologique.

NOTES

- 1- Christophe Charle, la Crise littéraire à l'époque du naturalisme, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1979, p.15.
- 2- Lucien Febvre, Combats pour l'histoire, Paris, Armand Colin, 1953, p.264.
- 3- Jacques Dubois, l'Institution de la littérature, Bruxelles, Fernand Nathan, 1978, p.4.
- 4- Ibid., p.10.
- 5- Hans-Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard N.R.F., 1978, p.33.
- 6- Jacques Dubois, op. cit., p.19.
- 7- Ibid., p.20.
- 8- Roland Barthes, le Degré zéro de l'écriture, Paris, Editions du Seuil, 1972, p.7.
- 9- Ibid.
- 10- Robert Escarpit, Sociologie de la littérature, Paris, P.U.F., 128 pages et le Littéraire et le social, Paris, Flammarion, 1970, 318 pages.
- 11- Jacques Dubois, op. cit., p.30.
- 12- Ibid., pp. 32-33.
- 13- Ibid., p.34.
- 14- Georges Gurvitch, "le Concept de structure sociale", Cahiers internationaux de sociologie, vol. XIX, 1955, p.45.
- 15- René Lourau, l'Analyse institutionnelle, Paris, Editions de Minuit, 1970, 302 pages.
- 16- Jacques Dubois, op. cit., p.17.
- 17- Christophe Charle, op. cit., p. 16.

- 18- Pierre Bourdieu, "le Marché des biens symboliques", l'Année sociologique, vol. 22, 1971, p.55.
- 19- Jacques Dubois, op. cit., p.41.
- 20- Pierre Bourdieu, art. cit., p. 59.
- 21- Christophe Charle, op. cit..
- 22- Pierre Bourdieu, art. cit., p.83.
- 23- Christophe Charle, op. cit., p.131 et ss.
- 24- Ibid..
- 25- ibid., p.116.
- 26- Dans une étude antérieure, nous précisions ce caractère pan-européen en comparant la scénographie nord-américaine et pan-européenne. Voir "Montréal à la Belle-Epoque", Jeu 27, 1983-2, pp.5-26.
- 27- Pierre Bourdieu, l'Amour de l'art, Paris, Editions de Minuit, 1969, p.78.
- 28- Hans-Robert Jauss, op. cit., p.44.
- 29- "Si l'on considère [...] les tâches que devront assumer la théorie et l'histoire de l'art qui sont en train de se reconstituer, on verra que l'esthétique de la réception peut contribuer à leur accomplissement, certes, en opérant la rupture initiale avec les conventions scientifiques pré-établies, mais non pas revendiquer la qualité pleine et entière de paradigme méthodologique. Elle n'est pas une discipline autonome [...] mais une réflexion méthodologique partielle susceptible d'être associée à d'autres et d'être complétée par elles dans ses résultats". Hans-Robert Jauss, op. cit., p.244.
- 30- Jacques Dubois, op. cit., pp.129-150.
- 31- Ibid.
- 32- Henri Gordin, Production littéraire et situations de contacts inter-ethniques, Nice, Presses universitaires de Nice, 1974, p.3.

- 33- Gilles Marcotte, "l'Institution", Liberté, no 134, avril-mai 1981, pp.5-6.
- 34- Pierre Racine, "le Business de la culture", Plus, la Presse, vol.2, no 13, 31 mars 1984, pp.2-3.
- 35- Il s'agit d'une ville où les troupes en tournée séjournent six jours, du lundi au samedi inclusivement.
- 36- L'immense majorité des études traitant du théâtre local ne portent que sur le théâtre d'expression française.
- 37- Léopold Houlé, Histoire du théâtre au Canada, Montréal, Fides, 1945, p.75.
- 38- Cf. p.
- 39- Cf. p.
- 40- Ces risques sont précisés par Christophe Charle, op. cit., p.27.
- 41- Victor Zoltovski, "les Cycles de la création littéraire et artistique", l'Année sociologique, 1952, pp. 163-206.
- 42- Jack Poggi, Theater In America - The Impact Of Economic Forces, Ithaca, Cornell University Press, 1968, 328 pages.
- 43- Christophe Charle, op. cit.
- 44- Baudouin Burger, l'Activité théâtrale au Québec (1765-1825), Montréal, Parti pris, 1974, 410 pages.
- 45- Jeanne Corriveau, Jonathas du R.P. Gustave Lamarche et le théâtre collégial, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Montréal, 1965, 190 pages et Germain Beaulieu, "Soirées de Famille", Annuaire théâtral 1908-1909, pp.58-65.
- 46- Cf. bibliographie pour la liste complète.
- 47- Cf. bibliographie.
- 48- Au total, cela représente 150 000 entrées informatiques.
- 49- Encore faut-il retenir quelques silences inexpliqués:

certaines parcs "d'amusements" et le Théâtre Français.

50- Jeanne Corriveau, op. cit., a établi sa liste à partir d'archives et de programmes d'époque conservés dans les diocèses et les maisons d'enseignement.

51- Il existe heureusement une exception: l'Affaire des Nouveautés. Cf. p.

52- Baudouin Burger, op. cit.

53- Par exemple, le nombre de salles, de troupes, la longévité des organisations, le profil des carrières, la politique de censure, etc.

54- Christophe Charle, op. cit., p. 28.

55- Laurent Mailhot, "le Théâtre québécois et la critique universitaire", Canadian Drama/Art dramatique canadien, vol. 1, no 2, 1975, p.77.

56- Nous rappellerons des phénomènes aussi marquants que l'inauguration des saisons d'été ou des tentatives de "dumping" étranger.

## Table des matières

1- PROBLEMES THEORIQUES	1
.Discussion théorique: l'institution, un moindre mal	2
.Les faiblesses du concept de l'institution	9
.De l'universalité du concept	11
.La valorisation de l'instance de production	13
.L'institution éclatée : de la théorie à la situation montréalaise	16
.Essai d'adaptation du concept : l'activité théâtrale professionnelle à Montréal entre 1880 et 1914	20
2- L'APPLICATION DU CONCEPT : CHOIX DES SOURCES ET INDICATEURS	26
.Les limites des sources	33
.Le choix des indicateurs	35
.Les sous-champs	37
Conclusion	





