

## L'Équipe (1942-1948) de Pierre Dagenais

Jean Cléo Godin

Number 23, Spring 1998

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

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041347ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041347ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

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

### ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Godin, J. C. (1998). L'Équipe (1942-1948) de Pierre Dagenais. *L'Annuaire théâtral*, (23), 74–89. <https://doi.org/10.7202/041347ar>

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

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Jean Cléo Godin  
Université de Montréal

## L'Équipe (1942-1948) de Pierre Dagenais

« **C**e petit, il a décidément le théâtre dans la peau ! » Telle est la première phrase de ... *et je suis resté au Québec*, ouvrage que Pierre Dagenais fait paraître en 1974 et où il raconte les tribulations de sa carrière. Or, surtout dans la première partie consacrée à son enfance et à son adolescence, il ne cesse de répéter qu'il n'avait pas « le théâtre dans la peau » et que cette réputation d'enfant prodige qu'on lui a faite l'a sans doute voué au malheur. À la vérité, l'insistance avec laquelle il revient sur cet aspect de sa vie et de sa carrière a quelque chose de paradoxal et de pathétique, tant on sent chez ce grand homme de théâtre les tensions irrésolues entre une légitime fierté et des rancœurs tenaces, entre un début de carrière fulgurant et une maturité jonchée d'insatisfactions, sinon d'échecs. Le titre de l'ouvrage, en suggérant qu'il aurait résisté à la tentation de secouer la poussière de ses sandales sur un Québec qui n'a pas su reconnaître ses mérites, reflète les mêmes ambivalences sans donner la moindre justification. Le lecteur qui connaît les tendances francophiles de Dagenais pourrait imaginer qu'il a rêvé d'un exil en France ; pourtant, il ne mentionne nulle part une telle hypothèse, et on ne trouve nulle trace d'invitations qui lui seraient venues de Paris. Les seules invitations seraient venues des États-Unis, sans doute au début des années 1950 : dans une entrevue accordée à une journaliste des *Nouvelles illustrées*, il précise qu'il en a déjà décliné deux, la première lui proposant de monter *Huis clos* et la seconde de signer « un contrat de sept ans avec la Metro-Goldwyn-Mayer » ; il ajoute que, le cas échéant, il « n'en refuser[ait] pas une troisième » (Nadeau, 1960 : 25). Il est

permis de supposer que l'offre espérée n'est pas venue, ou que Dagenais s'est résigné (en maugréant, bien sûr) à terminer sa carrière au Québec.

Cette carrière commence vers l'âge de 10 ans alors qu'il fréquente le studio de Mme Audet, qu'il appelle sa « seconde maman » (Dagenais, 1974 : 19). Lorsqu'il entre au Collège Sainte-Marie, il est déjà connu en tant que comédien, embauché à la radio, ce qui incitera le père d'Auteuil à lui donner un rôle dans une production de *L'Aiglon*, « une assez pénible expérience » (p. 51) qui lui attire les remontrances du recteur (le père Cambron) et entraîne son expulsion du collège. Dagenais ne date pas cet événement qu'il faut sans doute situer en 1939 ou 1940<sup>1</sup>. À partir de ce moment, seul le théâtre comptera dans sa vie. Né le 29 mai 1923, il a donc 16 ou 17 ans lorsqu'il commence sa carrière professionnelle, dans *Les jours heureux* de Claude-André Puget, pièce mise en scène par Bernard Goulet<sup>2</sup>. Après cette prestation, écrit Dagenais, « ma réputation de jeune comédien était déjà solidement établie » (p. 64). S'il ne semble pas se réjouir de voir ainsi confirmée sa réputation d'enfant prodige – « Le malheur, on le constatera, fut ma précocité<sup>3</sup> » (p. 22) –, c'est qu'il n'est pas encore fixé sur ses véritables ambitions. Il découvrira bientôt que ce qui manque le plus à la scène montréalaise, ce sont les bons metteurs en scène ; en outre, s'il aime jouer, il a surtout envie de diriger. La révélation de cette vocation semble se produire un soir de générale alors qu'il se rend compte, à l'entracte, que le metteur en scène Henri Letondal a dormi durant la première partie de *L'embuscade* d'Henry Kistemaeckers<sup>4</sup> : « Nous allions donc devoir nous débrouiller seuls jusqu'à la fin de la pièce [...]. Je me permis de faire quelques modestes suggestions qui furent

---

1. Ni dans les notices biographiques, ni dans les diverses coupures de presse qu'on trouve dans le Fonds Pierre-Dagenais de la Bibliothèque nationale du Québec (aux archives de la rue Holt à Montréal), je n'ai pu relever les dates qui permettraient de préciser cette chronologie. Mme Nini Durand n'a pu, non plus, dater cet événement qui coïncide pourtant avec sa première rencontre avec Dagenais.

2. Dans *350 ans de théâtre au Canada français*, Jean Béraud parle du film *Les jours heureux*, qu'on aurait pu voir à Montréal en 1942, mais non de la production théâtrale.

3. Ce « malheur », Dagenais le traînera toute sa vie. Lorsqu'en 1979 il propose de reprendre le projet d'Henry Deyglun d'écrire la « petite histoire du théâtre québécois », il écrit : « À cinquante-six ans, je pense, chose assez étrange, être le jeune doyen (si l'on peut dire) des acteurs québécois » (projet en deux versions, vraisemblablement destiné à un organisme subventionnaire, portant le titre « Notre théâtre d'hier et d'aujourd'hui », fonds Pierre-Dagenais, Bibliothèque nationale du Québec, carton 5, chemise 8).

4. Cette pièce figure dans la programmation de l'année 1940-1941, du théâtre Arcade (voir Kingsley, 1994 : 146).

toutes acceptées à mon grand étonnement » (p. 83). Témoin de la scène, Pierre Durand l'encourage dans cette voie ; Dagenais s'y engagera à partir de 1942, ce qui l'amènera à fonder l'Équipe.

Cette fondation se situe dans un contexte particulier, celui d'un renouveau de l'activité théâtrale : « Depuis quelque temps, on recommençait à parler théâtre chez les comédiens de la radio, condamnés à vivre l'existence étroite des studios et à qui manquait l'air empoussiéré des coulisses » (Hamelin, 1961 : 31). La création des Compagnons de Saint-Laurent en 1937 puis de la première revue *Fridolinons* en 1938 font connaître des exigences nouvelles et affirment, « pour le plus grand bien d'acteurs abandonnés à la vague direction de régisseurs, l'importance du metteur en scène » (Béraud, 1958 : 227). Cependant, pour Dagenais le père Émile Legault est un animateur plutôt qu'un véritable metteur en scène ; et s'il admire la rigueur implacable de Gratien Gélinas dans sa direction d'acteurs, son répertoire ne lui plaît guère. Avec ses amis Paul Dupuis et François Bertrand, il songe « peut-être depuis plus d'un an [...] à former une nouvelle équipe dramatique » (Dagenais, 1974 : 112) lorsqu'il rencontre un jour, en l'absence de Dupuis et Bertrand partis à la guerre, dans un restaurant, par hasard, des camarades à qui il annonce sa décision de fonder sa troupe : « Mes amis, il faut cesser de parler théâtre ; à compter de maintenant, il faut en faire. Je rentre chez moi. Je tape rapidement un manifeste et je le fais parvenir aux journalistes. Dès cette fin de semaine – c'est-à-dire dès samedi – on parlera de nous dans les journaux... » (p. 114). Le « manifeste » paraît dans *Le Jour* du 12 décembre 1942 : Dagenais y annonce que leur premier spectacle prendra l'affiche « au Monument-National, à la mi-janvier », et que « la mise en scène est avancée » (p. 116), ce qui suppose des préparatifs exigeant au moins un mois de travail. Une semaine avant la parution du manifeste, Roger Duhamel avait d'ailleurs parlé de la fondation de cette troupe « de jeunes animés du feu sacré et résolu à travailler dans la qualité » (1942 : 2). On peut supposer que l'Équipe, dont la date exacte de « fondation » n'apparaît nulle part, a vu le jour vers la mi-novembre 1942 ; Dagenais n'avait alors que 19 ans. Fondation très informelle, on l'a vu, ce qui explique un certain flottement chez les historiens du théâtre, quelques-uns faisant plutôt coïncider la naissance de la troupe avec son premier spectacle, en 1943. Du reste, Dagenais ne s'occupera de l'incorporation de la troupe que deux ans plus tard<sup>5</sup>.

---

5. Le programme du *Songe d'une nuit d'été* nous apprend en effet que « l'Équipe a été incorporée le 9 mai 1945 ».

De la première pièce retenue, Dagenais prévient dans son manifeste qu'elle « n'appartient pas tout à fait au répertoire que nous avons en vue » et qu'il s'agit, dans un premier temps, de faire « le pont entre le théâtre dit bourgeois<sup>6</sup> ou réaliste et le théâtre poétique, et entre le théâtre bizarrement qualifié de "social" et le théâtre gratuit » ou, précisera-t-il plus loin, l'« art dramatique à l'état pur » (1974 : 116-117) que l'Équipe se fixe comme idéal à atteindre. Tel que prévu, *Altitude 3200* de Julien Luchaire prend l'affiche le 14 janvier 1943, mais le récit que fait Dagenais des derniers préparatifs montre que la poursuite de l'idéal peut se heurter à d'étranges contraintes matérielles, qui ont bien failli compromettre cette première aventure, sinon la survie même de l'Équipe. Faute de moyens suffisants, l'imposant décor construit par Jean Choquet n'a pu être installé que la veille de la première. Le régisseur du Monument-National, avec qui il s'entend déjà fort mal, s'attire alors une colère spectaculaire de Dagenais qui poursuit le pauvre homme, un marteau à la main, jusque sur le trottoir. Celui-ci se venge en allant chercher un inspecteur du service des incendies qui s'amène et demande si le décor a été ignifugé. Voyant qu'il serait impossible de satisfaire à cette exigence sans retarder le premier lever de rideau, Dagenais décide de jouer le tout pour le tout et, sachant que le produit nécessaire sent l'essence, trouve en pleine nuit des bidons d'essence dont il badigeonne tout le décor, sous les yeux (et le nez) de l'inspecteur et du régisseur : « Le soir même, nous avons joué dans ce décor. Devant une salle comble à craquer. Et l'on y fumait dans ce décor ! » (p. 132). On reste évidemment sidéré devant tant d'audace ou d'inconscience, montrant à quels excès coupables pouvait céder l'impulsif Dagenais qui, tout en reconnaissant avoir posé un geste condamnable, conclut avec humour : « Mais nous avons le feu sacré. Les autres feux me laissaient bien indifférent » (p. 132)...

Il faut s'attarder autant que Dagenais lui-même – qui cite intégralement une longue critique de Judith Jasmin dans *Le Canada* et des extraits plus courts d'autres textes<sup>7</sup> – sur la réception critique faite à ce spectacle, car elle permet de bien voir l'horizon d'attente que le travail de l'Équipe vient rencontrer : « La grande nouveauté de l'Équipe, c'est qu'elle a un metteur en scène » (Jasmin, citée par

---

6. Dagenais répète qu'il a le théâtre « bourgeois » en horreur, qu'il distingue soigneusement, ailleurs, du théâtre « réaliste » : « Un seul style m'horripile dans le champ littéraire de la création dramatique et c'est le style dit "bourgeois" » (1974 : 160).

7. Dagenais cite sans préciser la référence, et les coupures de presse (à la seule exception du texte de Louis Morisset) ne se trouvent malheureusement pas dans le fonds de la Bibliothèque nationale du Québec.

Dagenais, 1974 : 136). Louis Morisset, avec un léger recul, propose sa propre synthèse des principales critiques parues :

Sans doute la pièce était bien choisie, pleine d'une fraîcheur, d'une jeunesse et d'un entrain qui reposaient des vieux mélodrames. Sans doute l'interprétation fut-elle, en général, excellente. Mais je crois que ce spectacle – ceci soit dit sans diminuer en rien le mérite des interprètes – était surtout remarquable par sa coordination parfaite, par son ensemble, par le réglage savant de l'éclairage, par des jeux de scène d'une inspiration bien moderne – toutes choses qui relèvent du metteur en scène digne de ce nom. La véritable révélation d'*Altitude 3200*, ce fut Pierre Dagenais, metteur en scène (1943 : 58).

Béraud retient dans *350 ans de théâtre au Canada français* un long passage de la critique qu'il a écrite dans *La Presse* :

La troupe qu'a formée Pierre Dagenais est tout ce qu'on peut attendre d'une équipe de jeunes gens et de jeunes filles qui abordent ensemble la scène après [...] avoir acquis une formation pour le théâtre qui ne tient pas qu'à l'instinct ou à des dispositions de tempérament, mais aussi à une culture générale, à des aptitudes intelligemment développées, à un sens très précis de ce qu'il faut faire ou ne pas faire à la scène, tout cela qui est très nouveau chez nous pour des débutants, et qui montre bien que nous avons affaire à une génération dont on peut espérer beaucoup plus, dans ce domaine, que de la précédente (1958 : 249-250).

Cette génération a l'âge de Dagenais, qui n'a pas encore 20 ans ; mais il est clair que ses aînés, lassés de spectacles trop souvent bâclés et d'un répertoire qui a terriblement vieilli, y voient le signe d'un renouveau attendu.

Dagenais avait annoncé quatre autres productions pour cette première saison, mais il ne montera que la plus moderne : *Tessa ou la nymphe au cœur fidèle* de Jean Giraudoux, créée au Monument-National le 30 septembre 1943. La pièce correspond davantage, cette fois, au répertoire « poétique » qui intéresse l'Équipe, et l'accueil semble tout aussi favorable que pour le premier spectacle, bien que les critiques, qui approuvent, craignent visiblement que le public ne suive pas. Ainsi, Marcel Valois écrit dans *La Presse* : « La présentation scénique, l'atmosphère générale de la pièce sont impeccables comme l'interprétation. Il n'y

a qu'à souhaiter à l'Équipe de jouer chaque soir devant un public susceptible d'apprécier la qualité du spectacle » (cité dans Dagenais, 1974 : 151). Il semble pourtant que les salles aient été pleines, mais ce spectacle qui nécessite quatre décors (également créés par Choquet) et pour lequel Dagenais a commandé une musique originale à Laurent Jodoin – qui « a accepté, sans la moindre hésitation, de travailler gratuitement pour moi si la production ne rapporte aucun profit mais l'Union des Musiciens interdit à ses membres pareille générosité » (Dagenais, 1974 : 150) –, ce spectacle coûte plus cher que le précédent, de sorte qu'il entraîne un déficit de 1 300 dollars. Selon Dagenais, cette perte le laisse « tout à fait indifférent », mais il l'accepterait plus facilement si les gouvernements ne venaient gruger plus du tiers des recettes. Ses doléances concernant l'absence de soutien des pouvoirs publics commencent après cette seconde production, et il les reprendra constamment, avec d'autant plus d'amertume que, autour de lui, on impute ses problèmes financiers à sa mauvaise gestion. Il croit améliorer sa situation en choisissant une troisième production moins coûteuse, un drame policier d'Emlyn Williams, *L'homme qui se donnait la comédie*, créée le 13 janvier 1944 (cette fois, c'est Jacques Pelletier qui signe le décor). Malheureusement, après une première triomphale, le public boude cette production, ce qui entraîne un déficit de trois mille dollars. Plus furieux que découragé devant ce qu'il appelle « *l'incompréhensible* de la machine théâtrale » (1974 : 154), Dagenais réagit en publiant « Le climat du théâtre<sup>8</sup> », où il tente d'exposer plus clairement la politique de l'Équipe. Il décide également de donner une forme plus spectaculaire à son combat contre les pouvoirs publics. Ces pouvoirs, en plus de prélever des taxes, interdisaient qu'on joue le dimanche. Toutes les troupes préféraient contrevenir à ce règlement et payer l'amende, les recettes du dimanche étant généralement les meilleures. Dagenais avait déjà payé deux fois cette amende, de 80 dollars chaque fois. Mais un dimanche soir, lorsque deux policiers viennent réclamer leur dû, il décide que cela se fera publiquement, juste avant le lever du rideau. Il termine son discours enflammé en priant « les deux policiers qui se trouvent derrière ce rideau de bien vouloir venir sur scène faire observer la loi ». Honteux, les policiers ont préféré « filer à l'anglaise » (p. 166). L'amende dut quand même être payée quelques jours plus tard ; Dagenais n'avait pas gagné, mais il avait su rallier le public à sa cause.

---

8. Le texte, qu'il dit avoir fait parvenir à « différents journaux », est cité dans ... *et je suis resté au Québec* (1974 : 156-159). Je le reproduis en annexe.

L'accumulation des déficits l'incite surtout à chercher un administrateur : « Sans administrateur, ce garçon n'ira pas loin : il n'a aucun sens des affaires », disent alors « les gens sérieux » (p. 174). La quatrième production de l'Équipe, le *Marius* de Marcel Pagnol – c'est Janine Sutto qui a fait la suggestion ; le film avec Raimu vient de sortir –, créée le 11 mai 1944, a connu un succès éclatant ; la recette semble bonne. Dagenais décide de poursuivre sur cette lancée avec *Fanny* et fait alors appel à M<sup>e</sup> Rodolphe Godin, qui administre déjà les affaires de Gélinas et qui se montre aussitôt d'accord avec le choix de cette cinquième pièce, à être créée le 6 décembre 1944, toujours au Monument-National :

Même auteur. Même metteur en scène. Mêmes acteurs. Même décorateur. [...] Critique unanime et encore plus élogieuse que pour *Marius*. Même climat poétique et même feu sacré ! Nous ne pouvons cependant donner que sept représentations de la pièce parce que, après un soir de première absolument triomphal, nos salles se vident de plus en plus, jour après jour (Dagenais, 1974 : 176).

Malgré les services d'un administrateur chevronné, le déficit s'élève à cinq mille dollars cette fois ! On aura beau admettre qu'on a toujours tort de programmer un spectacle à l'approche de Noël, l'échec de *Fanny* demeurera pour Dagenais de l'ordre de *l'inexplicable*... Sans véritablement chercher à se l'expliquer, il y réfléchit tout de même un peu : il a le sentiment que « l'Équipe vient de périr en mer » (p. 182).

C'est pourtant dans un tel contexte que s'élaborera le spectacle le plus mémorable de l'histoire de l'Équipe, le plus constamment cité : le *Songe d'une nuit d'été*, créé dans les jardins de l'Ermitage, le 10 août 1945. Comment est né ce projet ? Il semble qu'il ait été proposé à Dagenais par son ami Bertrand qui, souhaitant « que l'Équipe fasse renaître la beauté pure et ensorcelante des spectacles de madame Audet » (p. 185), lance l'idée de monter cette pièce qu'elle a produite avec son fils André dans les années 1930<sup>9</sup> ; le jeune « Pierrot Dagenais », en lutin Puck, y avait été remarqué, un critique soulignant son « inimitable et pétillante interprétation » (p. 23). Bertrand, qui « financerait cette périlleuse traversée », rapporte d'Europe une traduction originale<sup>10</sup>, celle de Charles Spaak, que l'Équipe

9. D'après Béraud, cette production aurait suivi de près *Hansel et Gretel*, vraisemblablement en 1935 (1958 : 221).

10. En modifiant légèrement le titre, qui devient *Un songe de nuit d'été*.



retient de préférence « à la version plus que fantaisiste d'Henri Ghéon » (p. 185-186) – sans doute celle qui avait été utilisée par le studio de Mme Audet.

Le programme de ce spectacle, le seul conservé dans le fonds d'archives<sup>11</sup>, ne donne certes pas l'impression que cette troupe se sent menacée. Rupert Caplan, alors « supervisor » à la CBC, y signe un texte intitulé « Pierre Dagenais and his dream ». Le père Legault y signe un texte sur les Compagnons. Il y a aussi un texte plus court sur le Montreal Repertory Theatre. Tout cela laisse croire que Dagenais a cherché et obtenu une légitimation, sinon une consécration de la part des voix les plus autorisées de l'époque. De toute évidence, ce programme se présente lui-même comme la célébration d'un événement exceptionnel. Morisset y va d'une longue présentation de la traduction, sous le titre « Le grand art de Paul Spaak<sup>12</sup> ». En couverture 3, Françoise Loranger (qui signe Françoise Loranger-Simard) intitule « Coup d'audace » un bilan des activités de l'Équipe depuis *Altitude 3200*, notant « le choix étonnant de certaines pièces, les fautes de distribution, tous les tâtonnements, toutes les faiblesses d'un jeune directeur sans expérience », rappelant que cette jeune troupe a toujours souhaité et espère encore « monter et jouer des pièces canadiennes », avant de dégager l'importance de cette création du *Songe* : « C'est la première fois que les Canadiens-français ont l'occasion de voir et d'entendre une pièce de Shakespeare jouée en français à Montréal ; j'ajoute avec orgueil que c'est à des Canadiens-français qu'ils le doivent<sup>13</sup>. » C'est aussi, sans doute, l'une des premières fois qu'on tente de jouer en plein air et de nuit. « L'entreprise est un casse-cou », mais ce *Songe* « est une réussite qui se présente comme le meilleur spectacle que l'Équipe a mis sur pied jusque-là », écrit Jean Hamelin (1961 : 34). Béraud est plus précis dans son éloge : « *Le songe*, la plus complète réussite de Pierre Dagenais, l'est aussi, selon Marcel Valois, pour les interprètes qu'il a dirigés [...]. L'utilisation de décor naturel par Jacques Pelletier et les costumes de Laure Cabana ajoutent encore à l'enchantement de la soirée » (1958 : 253).

---

11. Carton 7, chemise 6. Un autre programme y a été déposé, celui de la pièce *Le diable s'en mêle*, produite par « Pierre Dagenais présente » et non par l'Équipe.

12. Et confond Charles, le traducteur, et Paul Henri Charles, le ministre des Affaires étrangères de Belgique d'alors. Une lettre adressée à Bertrand par l'ambassade de Belgique précise qu'il s'agirait plutôt d'un « proche parent » (fonds Pierre-Dagenais, Bibliothèque nationale du Québec, carton 1, chemise 7).

13. Il s'agit d'une demi-vérité, puisque les Canadiens français ont eu l'occasion de voir Mounet-Sully dans le rôle-titre d'*Hamlet* en 1984 et Sarah Bernhardt dans le même rôle en 1905. Mais, sauf erreur, Dagenais fut le premier professionnel québécois à monter Shakespeare en français.

Selon son habitude et malgré les difficultés financières, Dagenais n'a rien sacrifié de ce qu'il croyait nécessaire à cette réalisation artistique : pas même une musique originale, commandée à Maurice Blackburn, qu'il ne pourra cependant pas utiliser, ne pouvant payer les cachets des musiciens ! Si ce spectacle grandiose n'entraîne pas de déficit, c'est que, pour une fois, ce n'est pas lui qui paie mais Bertrand qui fait « bon accueil à presque toutes mes exigences de metteur en scène » (Dagenais, 1974 : 186) et qui a probablement obtenu une aide de ses amis militaires : « En retour d'un service qui nous est rendu par le colonel Favreau, nous offrons gratuitement notre première représentation aux soldats de l'armée canadienne », écrit Dagenais (p. 188), sans préciser la nature de ce « service ». On n'ose imaginer l'étendue du désastre s'il n'y avait eu ces circonstances particulières car, après une première soirée toute étoilée, il y eut trois soirées pluvieuses, ce qui fit fuir le public. Il ne resta qu'à se rattraper un peu en trichant sur la taxe d'amusement : lorsque l'inspecteur se présenta pour vérifier le nombre de billets vendus, on lui offrit « un p'tit scotch » pour le réchauffer, pendant que Bertrand, Paradis et Dagenais remplissaient leurs poches de talons de billets (p. 192). L'aventure se termina dans une certaine euphorie. Elle sera suivie d'un événement heureux pour Dagenais, aussitôt invité par la vénérable Shakespeare Society de Montréal à monter un *King Lear*, expérience qui amènera certains à voir en lui « l'Orson Welles canadien du Québec<sup>14</sup> ». Dans l'immédiat, elle sera surtout suivie d'un incident moins heureux, Dagenais se retrouvant pour la première (mais non la dernière) fois dans une cellule de la prison de Bordeaux parce qu'il doit « encore près de neuf cents dollars de taxe d'amusement [aux] différents gouvernements. Une dette de *Fanny*<sup>15</sup> » (p. 194). Il se vengera vingt ans plus tard en consacrant son premier et plus virulent « coup de gueule » à cette institution. Entre-temps il est clair que les problèmes de l'Équipe s'accroissent, rendant sa survie de plus en plus problématique.

« Quand je sors de Bordeaux, je respire un grand air d'estime du monde et, pourtant, je sens déjà que mon beau grand vaisseau ne sera plus désormais qu'un petit canoë de passage et d'aventures éphémères. Peu importe, on joue maintenant *Liliom* de Molnar. Et puis *Huis clos* de Jean-Paul Sartre » (Dagenais, 1974 : 195). Réduire la taille de son « vaisseau », cela signifie qu'il renoncera à

14. C'est Dagenais lui-même qui le suggère dans un *curriculum vitae* de cinq pages daté de 1982 (fonds Pierre-Dagenais, Bibliothèque nationale du Québec, carton 5, chemise 7).

15. Dans son premier pamphlet *Coups de gueule*, il prétend plutôt qu'il a été emprisonné pour avoir « dû emprunter sans autorisation au ministère de la Guerre un montant ridicule », montant nécessaire pour convaincre des machinistes de lever le rideau (1965 : 5).

jouer au Monument-National, salle la plus prestigieuse mais également la plus coûteuse, où il a tenu à s'installer dès le départ pour bien marquer qu'il ne voulait pas « former une chapelle » (p. 156). L'Équipe ira donc jouer au Gesù, où d'autres difficultés l'attendent. Non pas avec *Liliom*, créée soit à l'automne 1945, soit en janvier 1946<sup>16</sup>, mais avec *Huis clos* qui sera jouée en même temps que *Le testament du père Leleu* de Roger Martin du Gard, une œuvre dont on parlera aussi peu qu'on parlera abondamment de la pièce de Sartre. « Du metteur en scène, Pierre Dagenais, on loue d'abord l'audace justifiée pour avoir abordé cette heure et quarante minutes de progression dramatique faite de crescendos et de decrescendos réglés avec maîtrise » (Béraud, 1958 : 257). Les jésuites, qui ne se sont pas méfiés au départ parce que Sartre n'est pas encore très connu – le « petit maître de la censure » est si ignorant qu'il prononce *Huis closse!* –, tentent de l'interdire, voyant comme une véritable provocation, sinon un sacrilège<sup>17</sup>, qu'on joue cette pièce « infernale » sous le maître-autel de leur église ; c'était compter sans l'entêtement de Dagenais. On connaît la suite, devenue légende : Sartre vient à Montréal et, les représentations étant terminées sur scène, demande qu'on joue pour lui, de nuit, dans une suite de l'Hôtel Windsor. Après *Altitude 3200* et le *Songe d'une nuit d'été*, c'est la production de l'Équipe dont Dagenais gardera le meilleur souvenir (Dagenais, 1976 : 823).

Pourtant, à plusieurs signes, on sent que le rêve de Dagenais s'est brisé. Dans ... *et je suis resté au Québec*, il prend 80 pages pour décrire l'aventure de l'Équipe jusqu'à *Huis clos* ; il règle le reste de l'histoire en trois pages (qui ne sont pas de lui, puisqu'il cite une critique élogieuse de René Lévesque) ! C'est peut-être pour rendre la politesse – « échange de bons procédés », écrit Béraud (1958 : 258) – aux « Anglais » qui l'ont invité et de qui il se sent davantage apprécié<sup>18</sup> qu'il offre à Herbert Whittaker de faire la mise en scène de son prochain spectacle ; c'est également une façon de prendre ses distances par rapport à

16. Assez curieusement les dates de création des spectacles joués au Gesù ne sont signalées avec précision ni par Béraud ni par Hamelin. Si l'on sait que *Huis clos* est créée en janvier 1946 (Béraud, 1958 : 257), on ignore à quelle date a été créée *Liliom* qui, d'après Dagenais (1974 : 195), aurait précédé la pièce de Jean-Paul Sartre. Pour *Le héros et le soldat de chocolat* de George Bernard Shaw, dirigée par Herbert Whittaker, et pour *Le grand poucet*, Béraud les situe « en fin de saison » 1946 (1958 : 258).

17. D'autant plus que Muriel Guilbault y apparaissait « toute nue, sous une jolie robe longue et transparente » (Dagenais, 1974 : 196).

18. Dans un *curriculum vitae* non daté de trois pages, il écrit à la deuxième page : « Les Canadiens français l'oublient ; les Canadiens anglais s'en souviennent » (fonds Pierre-Dagenais, Bibliothèque nationale du Québec, carton 5, chemise 7).

l'Équipe, au moment où le Montreal Repertory Theatre l'invite à nouveau. Quant au répertoire, il parle de lui-même : l'Équipe termine sa saison 1946 avec *Le grand poucet* de Puget et commence l'année 1947 avec *Les fiancés du Havre* d'Armand Salacrou et *L'école des femmes* de Molière. Évidemment, Puget ne sera pas présenté dans son réalisme habituel et empoussiéré, Dagenais ayant commandé les décors et les costumes à nul autre que le grand caricaturiste Robert La Palme. Mais *L'école des femmes*, « monté hâtivement pour satisfaire aux exigences des abonnements pris en début de saison [...] passe difficilement la rampe et souffre de plusieurs erreurs de distribution » (Hamelin, 1961 : 37). Seule la pièce de Salacrou, jouée pour la première fois à Montréal, correspond à l'esprit novateur et au projet de l'Équipe de proposer au public un « théâtre poétique ».

Avec *Les parents terribles* de Jean Cocteau, créée le 18 octobre 1947, l'Équipe retrouve tout son mordant, toute l'audace qui la caractérise et qui lui coûte cher. Cette fois, la « dose de vitriol dans les rapports familiaux » (Béraud, 1958 : 262) est si forte que les jésuites, sur le qui-vive depuis *Huis clos*, brandissent la censure, ce qui oblige Dagenais à retourner « au Monument-National où le conflit se perd dans une salle inhospitalière, trop peu garnie » (Hamelin, 1961 : 38). « L'Équipe en est mortellement touchée », commente Béraud, qui laisse entendre que là se termine l'existence de la troupe. À vrai dire, on se demande pourquoi Dagenais s'obstine à continuer. Tout se passe comme s'il avait voulu assumer plus pleinement encore, et personnellement, la responsabilité d'un échec : peut-on s'expliquer autrement sa décision de programmer sa propre pièce *Le temps de vivre*, sachant pertinemment qu'elle marquerait pour la troupe le temps de... mourir ? « Pierre Dagenais, qui a été l'instigateur et l'âme de cette troupe pendant cinq années, aura également été son fossoyeur » (Larrue, 1993 : 262). La pièce, créée au Monument-National en février 1948, « se solde par un échec trop vite consommé, le chant du cygne de l'Équipe dont l'arrêt de mort est déjà prononcé depuis longtemps, seule l'échéance ayant par bonheur été retardée » (Hamelin, 1961 : 39). En février 1948<sup>19</sup>, après un peu plus de cinq années mouvementées qui ont beaucoup enrichi la scène théâtrale montréalaise, l'Équipe est définitivement démembrée. Dagenais n'a pas encore 25 ans et il est déjà endetté de 40 mille dollars environ.

---

19. Et non en 1947, comme le prétendent certains qui excluent *Le temps de vivre* (Béraud) ou datent incorrectement cette dernière pièce de 1947 : voir dans *The Oxford Companion to Canadian Theatre* par exemple, l'article « Équipe ».

\* \* \*

L'Équipe était-elle venue trop tôt, avec des ambitions trop grandes ? Son « malheur » fut-il, à l'instar de celui de Dagenais, la « précocité » ? Ces jeunes comédiens « résolus à travailler dans la qualité », déterminés à produire des spectacles « montés avec le souci de la perfection et l'ambition d'atteindre à la beauté » (Duhamel, 1942 : 2) ont bel et bien réalisé leurs objectifs. Quant à Dagenais, il a imposé de nouveaux standards de qualité pour la mise en scène, mais son refus de tout compromis a sans doute empêché la troupe de se donner des assises financières solides : « L'intransigeance de Dagenais, si elle entraîne l'Équipe à sa perte, a pour effet de rehausser la qualité générale des spectacles produits au Québec » (Larrue, 1993 : 262). On peut considérer que Dagenais, avec la fougue qui l'a toujours caractérisé – et avec un ressentiment de plus en plus sensible au fur et à mesure que les problèmes s'accumulent –, passe trop de temps à se défendre de sa réputation de piètre administrateur, alors qu'il aurait eu intérêt à se faire de meilleurs alliés plutôt. On ne peut cependant lui donner tort lorsqu'il se plaint des pouvoirs publics qui, au lieu de soutenir les entreprises culturelles, ne se soucient que de prélever une taxe qui les ruine. C'est en anglais, dans un journal anglophone de Montréal, qu'il interviendra pour la dernière fois sur cette question : « There is no theatre for French plays in Montreal, and such organizations as l'Équipe have not the means to build one. It is evidently a duty which falls on our Provincial and Municipal governments » (Dagenais, 1947). Faute de salle appropriée, l'Équipe a dû jouer au Monument-National, trop grand et vieillot, ou au Gesù où la censure ecclésiastique brime sa liberté. Avec de meilleures conditions matérielles, il est probable que l'Équipe aurait connu un meilleur sort et aurait vécu plus longtemps. À considérer l'évolution du théâtre à Montréal, le démembrement de l'Équipe paraît tragiquement absurde : en 1948, la création du Rideau Vert marque le début d'une ère décisive dans l'institution théâtrale, que viendra consolider le Théâtre du Nouveau Monde en 1951. L'un et l'autre existent toujours, précisément parce qu'ils ont pu profiter de cet appui des pouvoirs publics que Dagenais a réclamé en vain.

Dagenais en aura pour une vingtaine d'années à rembourser sa dette. Ce sont ses engagements à la radio et à la télévision qui lui permettront de le faire, car sa carrière sur scène, commencée à l'âge de 10 ans, est virtuellement terminée à 25 ans. Devenu critique au *Journal des vedettes* en 1964, il parle du « fiasco retentissant du soir de la première » du *Temps de vivre*. « Je faillis pourtant en mourir », écrit-il avec humour et un apparent détachement qui masque mal, cependant, une blessure profonde et un sentiment d'échec : « *Le temps de vivre* fut

de courte durée et *Aurore l'enfant martyre*, la pauvre petite, va certainement manger beaucoup, beaucoup d'autres sandwiches au savon avant que *Le temps de vivre* ne ressuscite » (1964 : 6). Après l'Équipe, il dirigera encore quelques productions sous le titre « Pierre Dagenais présente » : c'est ainsi qu'il retournera dans les jardins de l'Ermitage à l'été 1949, pour jouer en extérieur *Le diable s'en mêle*, une « féerie canadienne » de son cru qui lui avait été commandée pour le centenaire de Baie-Saint-Paul. Il montera le *Brutus* de Paul Toupin en 1952, puis sa propre pièce *Isabelle*, en 1966. Surtout, il écrit une centaine<sup>20</sup> de textes pour la radio, des nouvelles et des romans dont quelques-uns demeurent inédits. Après 1980, il semble s'intéresser particulièrement au cinéma et, en 1984, il propose à Téléfilm Canada un scénario intitulé *Geneviève* qui sera finalement refusé, mais dont la version romanesque paraîtra sous le titre *Jusqu'au bout de l'amour* (Dagenais, 1989). Il meurt le 24 décembre 1990.

---

20. Des milliers, si l'on compte chacune des émissions d'une série.

## ANNEXE

## Le climat du théâtre\*

• *L'expérience* que j'ai entreprise avec mes camarades de l'Équipe n'est pas une expérience technique dans un sens déterminé d'avance. Le seul fait que nous présentions nos spectacles au Monument National montre à lui seul que, loin de viser à former une chapelle, nous chercherons à satisfaire un public aussi nombreux que possible. Nous pourrons commettre des erreurs, mais nous essaierons de présenter une forme de théâtre – je ne trouve pas de meilleur terme pour désigner les moyens artistiques mis en œuvre dans la réalisation d'un spectacle – qui correspondra au goût du public du théâtre à Montréal dans son ensemble. Nous ne nous prononçons ni pour ni contre la musique de scène, ni pour ni contre le décor symbolique, ni pour ni contre tel ou tel style. L'éclectisme est, à mon sens, une vertu indispensable du metteur en scène qui est animé du feu pur du drame. Si, dans plusieurs années, il se dégage de nos efforts tout simplement honnêtes, je ne dis pas un style, mais une certaine esthétique dramatique, le public, aussi bien que nos propres tendances, aura contribué à la déterminer. Devant un texte à mettre en scène, nous ne tenterons pas de le faire entrer de force ou de le distendre dans un style adopté d'avance comme une marque de commerce ; nous ne chercherons pas seulement à exploiter dans la pleine mesure de nos modestes moyens les ressources poétiques qu'il offrira à notre imagination, nous essaierons toujours de le faire conformément au goût du public. Nous ne voulons pas faire une sorte de théâtre ; nous voulons faire du théâtre tout court.

• Du théâtre poétique. On m'a reproché d'avoir trop obscurément défini ce que j'entendais par théâtre poétique. Que voilà un bizarre reproche, comme si la poésie était un feu qui peut se définir autrement que par la sensation de sa brûlure !

• Il y a une poésie des mots que distille la musique des vers ; il y a une poésie de la musique, qui se trouve dans son rythme ; il y a une poésie du rythme, qui est la danse. Trois modes de poésie pure, c'est-à-dire trois arts qui font, aussi directement que possible, participer l'homme, à travers la nature, à cette mystérieuse vie seconde qu'elle recèle, à cette Beauté immatérielle, poignante et ineffable qui est comme l'âme du monde, à ce paradis voilé, secret, interdit aux anges et aux hommes, ni humain ni céleste, qui, pour cela même, produit dans l'homme une sorte de grisant ensorcellement. Trois arts où l'homme s'efface, où il s'épuise à se désincarner pour révéler à travers le voile le

---

\* Texte envoyé par Pierre Dagenais aux journaux de Montréal à l'hiver ou au printemps 1944 (je n'ai pu retrouver la date exacte, ni le lieu de publication) et repris dans ... *et je suis resté au Québec* (1974 : 156-159). Je le reproduis avec l'aimable autorisation de Mme Nini Durand et des Éditions La Presse.

plus tenu possible cette vie magique et merveilleuse. La poésie du théâtre, c'est, pour ainsi dire, la poésie incarnée. Ce monde secret, où « *tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté* »,<sup>1</sup> cette vie seconde dans laquelle les pires excès des passions humaines acquièrent une stupéfiante et paisible grandeur, ce paradis interdit dont les arts abstraits du vers, de la musique, de la danse et de la peinture (qui est aussi un mode de poésie pure) s'efforcent de nous faire éprouver le charme. Le théâtre, lui, a pour tâche redoutable de le concrétiser pour ainsi dire, de le représenter, de le réaliser.

• On pourrait employer le terme de magie. Il y a, en effet, une sorte de sortilège dans le drame. À l'origine, ne mettait-il pas les spectateurs en présence des dieux ? Le plateau est un lieu de prodiges.<sup>2</sup> Dès le lever du rideau, l'ensorcellement s'accomplit. Chez les spectateurs, le sentiment du présent s'évanouit. Un rêve naît devant eux, qui n'a pas le caractère morbide de l'hallucination. Dès les premières répliques, la salle prend le large, elle dérive en attendant que les spectateurs aient appris de leurs propres bouches ce que sont ces personnages fantastiques et pourtant réels qui se sont mis subitement à vivre sous leurs yeux. Puis, si rien sur le plateau ne vient rompre le charme, les spectateurs, mystérieusement liés aux acteurs comme à des créatures issues de leur imagination et cependant douées d'une vie propre, sont saisis et comblés par le drame. Il n'y a plus de place en eux que pour ce rêve. Dans la salle close et attentive, isolée du monde extérieur, la poésie règne.

• Le climat de la poésie est le climat naturel du théâtre. De même, toutefois, qu'un montagnard qui a vécu longtemps dans les plaines éprouve quelques difficultés à se réhabituer à l'altitude, s'il retourne dans son pays natal, le théâtre à Montréal a besoin d'une réadaptation progressive à sa condition première.<sup>3</sup> L'Équipe n'a donc pas l'intention d'aller plus vite en besogne que les circonstances le lui permettent.

• Si j'ai donné l'impression que l'Équipe s'imagine pouvoir montrer au public de Montréal, dès maintenant, ce qu'est la perfection de l'art dramatique, j'en suis désolé, car nous sommes loin de nourrir une aussi ridicule prétention.

• Nous sommes seulement un groupe de jeunes comédiens de bonne volonté qui avons le respect et l'amour de notre très noble profession. Nous voulons travailler. Nous croyons savoir ce qui nous est possible et ce qui nous dépasse. Cela entre aussi dans les considérations qui nous incitent à avancer prudemment dans le répertoire. »

---

1. Charles Baudelaire.

2. Voilà bien ce que madame J.-L. Audet et son fils André m'avaient appris.

3. La chose est encore vraie aujourd'hui.



## Bibliographie

- BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France.
- DAGENAI, Pierre (1947), « Dagenais makes appeal for aid », *The Standard*, 7 juin.
- DAGENAI, Pierre (1964), « La critique de Pierre Dagenais : *Le temps de vivre*, une pièce canadienne », *Le Journal des vedettes*, 18 juillet, p. 6.
- DAGENAI, Pierre (1965), *Coups de gueule*, « Bordeaux soue à cochons », vol. 1, n° 1. [Fonds Pierre-Dagenais, Bibliothèque nationale du Québec, carton 5, chemise 14.]
- DAGENAI, Pierre (1974), ... *et je suis resté au Québec*, Montréal, Éditions La Presse. (Coll. « Chroniqueurs des deux mondes ».)
- DAGENAI, Pierre (1976), « Pierre Dagenais », dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 821-824. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 5.)
- DAGENAI, Pierre (1989), *Jusqu'au bout de l'amour*, Montréal, Éd. Louise Courteau.
- DUHAMEL, Roger (1942), « Une nouvelle troupe de théâtre à Montréal », *Le Devoir*, 5 décembre, p. 2.
- HAMELIN, Jean (1961), *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Éditions du Jour. (Coll. « Les idées du jour ».)
- KINGSLEY, Jean-Paul (1994), *Le théâtre de l'oubli. Souvenirs et impressions*, Montréal, Éditions Maxime.
- LARRUE, Jean-Marc (1993), *Le monument inattendu. Le Monument-National 1893-1993*, Montréal, HMH. (Coll. « Les Cahiers du Québec - Histoire ».)
- MORISSET, Louis (1943), « Pierre Dagenais et son "Équipe" », *Amérique française*, vol. II, n° 5 (février), p. 57-59.
- NADEAU, Monic (1960), « Serons-nous responsables de l'exil de Pierre Dagenais », *Nouvelles illustrées*, 9 avril, p. 25. [Fonds Pierre-Dagenais, Bibliothèque nationale du Québec, carton 5, chemise 9.]