

Bulletin d'histoire politique

Le spectacle de nos contradictions : trusts de production et troupes populaires, puritanismes orthodoxes et folies fin de siècle

Le théâtre au Québec, 1880-1899 (deuxième partie)

André Bourrassa



Volume 15, numéro 2, hiver 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1056120ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1056120ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association québécoise d'histoire politique
Lux Éditeur

ISSN

1201-0421 (imprimé)

1929-7653 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourrassa, A. (2007). Le spectacle de nos contradictions : trusts de production et troupes populaires, puritanismes orthodoxes et folies fin de siècle : le théâtre au Québec, 1880-1899 (deuxième partie). *Bulletin d'histoire politique*, 15(2), 129–150. <https://doi.org/10.7202/1056120ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2007

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

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

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

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

Le spectacle de nos contradictions : trusts de
production et troupes populaires, puritanismes
orthodoxes et folies fin de siècle.
Le théâtre au Québec, 1880-1899 ¹
(deuxième partie)

ANDRÉ BOURASSA
historien du théâtre
Université du Québec à Montréal

LA CONCURRENCE FRANCOPHONE : LA COMPAGNIE
FRANCO-CANADIENNE, LA TROUPE DU CONSERVATOIRE ET LA SECTION
COMÉDIE DE L'OPÉRA FRANÇAIS DE MONTRÉAL

Deux compagnies professionnelles avaient vu le jour en 1875, à savoir le Club des Variétés, fondé par Edmond Hardy, et la Compagnie Franco-Canadienne, fondée par le couple Jackson-Newcomb avec la collaboration d'Alphonse Victor Brazeau et Louis O. Labelle. Malgré certains déboires, cette dernière n'a pas cessé d'exister. Ce sont ses membres qui créèrent *Papineau* et *Le Retour de l'exilé* à l'Académie en juin 1880. La Compagnie a par ailleurs récupéré certains membres du Conservatoire.

Le Conservatoire en question avait pignon sur rue : le Théâtre Bijou se trouvait au-dessus de la fabrique de vinaigre Brousseau, dans l'ancienne École Nationale de la rue Bonsecours¹. Il avait été fondé par Paul Larcher et son épouse (d'origine suisse), mais la salle était au nom du comédien québécois Édouard Giguère². Le tréteau ne comptait que 12 planches et la salle

1. Les noms d'auteurs et de compositeurs mentionnés dans la première partie (*Bulletin d'histoire politique*, vol 15, n° 1) ne sont pas répétés.

était étroite, mais on refusa du monde à la première (*La Patrie*, 21 novembre 1887, p. 4). On joua tous les soirs, du début de mars à la Semaine Sainte (Hare, p. 92). Parmi les spectacles offerts : *Le Retour de l'exilé* de Fréchette, la première semaine de mai, et le drame lyrique *Marie-Jeanne, ou la Fille du peuple* de D'Ennery, la troisième semaine. Cette pièce, avec la non moins jeune Blanche de la Sablonnière qui était de la distribution, passa en juillet au répertoire de la Compagnie Franco-canadienne, qui avait repris ses activités au Central Dime Museum, futur Lyceum, le 5 octobre 1886. Cette dernière passa immédiatement à la Compagnie Franco-canadienne. Cette compagnie était revenue à ses activités au Central Dime Museum, le 5 octobre 1886. On y reprit *Marie-Jeanne* en juillet 1887. La jonction entre cette compagnie et la troupe du Conservatoire suscita un commentaire enthousiaste : « le théâtre français est entré à Montréal dans une nouvelle phase », on « peut dès à présent prédire un succès » (*La Patrie*, 26 et 28 juillet 1887, p. 4). Le critique et dramaturge Rémi Tremblay dédia à la vedette une chanson alors que cette dernière mit un de ses poèmes en musique³.

Le Central Museum était une ancienne patinoire couverte, connue sous le nom du marquis de Lorne et construite par W. W. Moore sur un terrain loué de Cavallo, rue Saint-Dominique, au début de 1884. L'espace avait été aménagé provisoirement en théâtre d'été en juin de la même année. Coleman y présentait du vaudeville, comme il le faisait au Square Dominion, d'où sans doute l'appellation temporaire de Dominion Palace Opera House (Graham, p. 293). L'entrée donnait sur la rue Saint-Dominique, mais Moore retapa et agrandit la structure en 1888, toujours comme théâtre d'été. En 1891, le terrain ayant été offert à l'Association Saint-Jean-Baptiste et refusé, Moore transforma les lieux en théâtre régulier, consacré au vaudeville. Il déplaça l'entrée vers la rue Sainte-Catherine, avec l'enseigne de Lyceum Opera House (Bourassa et Larrue, p. 280).

Après *Marie-Jeanne*, la Compagnie offrit des mélodrames comme *Chicot*, de Brazeau lui-même, *Le Roman d'un jeune homme pauvre* et surtout *La Grâce de Dieu* devant un millier de spectateurs. Pour les grandes œuvres, la Compagnie pouvait compter sur des comédiens d'origine belge, française aussi bien que québécoise⁴. Leur salle s'appelait encore Lyceum, au début de 1893, quand ils montèrent *Le Doigt de dieu* d'Anicet Bourgeois en janvier, *Le Médecin des enfants* de D'Ennery en février⁵, *L'Enfant prodigue* en juin et *Le Voyage de M. Perrichon* en juillet (Hare, p. 94).

Il revint à Ernest Lavigne, semble-t-il, de proposer la fondation d'un opéra français à Montréal. Certes, il songeait à exploiter de cette façon un pavillon du Parc Sohmer⁶. Lavigne entrevoyait une cinquantaine d'œuvres possibles (*La Patrie*, 28 janvier 1893, p. 3), proposition soutenue par le chanteur Maurice Robineau Sallard (*La Patrie*, 28 mars 1893, p. 6). L'idée fit son

chemin, mais on jugea plus sûr de s'installer à l'ancien Lyceum, devenu l'Empire. On regroupa 35 actionnaires, comme l'éditeur Trefflé Berthiaume, le musicien éditeur Edmond Hardy, le peintre Édouard Meloche, le député fédéral Raymond Préfontaine et l'avocat Archibald Dunbar Taylor, nouveau propriétaire de la salle. À la direction : Hardy et Sallard. La décoration de la salle fut confiée à Meloche et celles de la scène au peintre Joseph René Garand. L'Empire devint le Théâtre Français.

L'organisation était complexe. On créa la Compagnie de l'Opéra français de Montréal, une coquille vide pour laquelle on allait embaucher en Europe chaque année des chanteurs et des musiciens, mais on la dédoublait d'une section de comédie, qui serait généralement animée par les mêmes artistes, ce qui devait se révéler un défi presque insurmontable, d'autant plus que cette section comédie allait affronter la concurrence de la Compagnie franco-canadienne qui se produisait sur le même plateau. On se trouvait à faire ainsi pour Montréal un travail semblable à celui que Maurice Grau, à New York, accomplissait pour toute l'Amérique du Nord, mais les possibilités de rentabilisation n'étaient pas les mêmes ; on allait un jour s'en ressentir.

La troupe de comédiens, chanteurs et musiciens français débarqua en septembre 1893. On présenta l'opéra-comique *La Fille du tambour-major* en octobre. Un accrochage avec un groupe d'étudiants de l'Université Laval à Montréal, qui avaient été tapageurs mais sympathiques, prit des proportions exagérées. À tel point que Jules-Paul Tardivel, du journal de droite *La Vérité*, profita d'un article sur l'Université Laval pour revenir sur l'incident et s'en prendre au prétendu laxisme du vice-recteur démissionnaire, Jean-Baptiste Proulx (Barrière 2002, p. 40 et 75). Celui-ci, qui avait effectivement des préjugés favorables au théâtre, était redouté à cause de son combat pour l'indépendance de la succursale montréalaise. Il est peu probable que la démission de Proulx ait un lien direct avec l'incident du Théâtre Français, car elle survint trois ans plus tard, mais la lettre de dénonciation des étudiants par son président du conseil auprès de l'archevêque ne l'a sûrement pas aidé. De toutes façons, Proulx, qui était revenu à Saint-Lin, où il avait eu comme paroissien son ancien condisciple Wilfrid Laurier, devenu Premier ministre en 1896, avait été dépêché par lui à Rome pour défendre la cause des libéraux constamment accusés en public par le clergé ; il devait surtout défendre son ami Laurent-Olivier David, dramaturge, journaliste et politicien, dont un ouvrage avait été mis à l'Index en 1896⁷.

La section comédie reprit *Le Voyage de M. Perrichon* que la Compagnie Franco-canadienne venait tout juste d'offrir ; la comparaison fut défavorable aux Français qui avaient de la difficulté à combiner les deux genres (*La Presse*, 6 octobre 1893, p. 5). À la mi-octobre, on offrit la comédie *Les Surprises du*

divorce, mais sous le titre censuré *Les Surprises du mariage* ; le critique de *La Patrie*, Horace St-Louis dénonça cette censure (St-Louis, 10 octobre 1893, p. 4). La troupe ne savait trop qui de gauche qui de droite il fallait le plus craindre. Par exemple, pour *Le Petit Duc*, fin octobre, on fut honoré par la présence d'Adolphe Chapleau, devenu lieutenant-gouverneur, et d'Hector Fabre, commissaire-général du Canada à Paris et frère de l'évêque de Montréal, mais ce dernier tirait à boulets rouges sur le théâtre.

La section comédie visait trop bas, offrant les insignifiants *Durand et Durand* d'Ordonneau et Valbrègue et *Toto chez Tata* de Meilhac et Halévy, sans aucun rapport de qualité par rapport aux opéras présentés. Le critique de la *Canada-Review* servit cet avertissement : « Que notre bonne petite troupe reste ce qu'elle nous est apparue dès le début [...]. Mais si elle se lance dans des inepties dramatiques [...], nous lui servirons, selon ses mérites, non des corbeilles fleuries mais des trognons de choux » (Roulland, p. 795). La comédie-vaudeville *Les Amours de Cléopâtre* de Marc Michel et Alfred Delacour dont on avait encore censuré le titre pour *Les Aventures de Cléopâtre* ; Saint-Louis revint à la charge, puis se déchaîna une troisième fois quand il s'aperçut, à la rentrée de 1894, qu'on avait retranché des répliques jugées grivoises dans l'opéra bouffe *Le Grand Mogol* d'Audran⁸. La section d'opéra, avec des œuvres telles que *Carmen* en décembre 1893 ou des Offenbach bien connus comme *Monsieur Choufleuri restera chez lui le...* et *La Périchole* en janvier et mars, visait décidément plus haut que celle de la section comédie qui continuait de s'enfermer avec *L'étincelle* d'Édouard Pailleron et *La Perruque* de Delacour et Deslandes. Évidemment, la comédie *Divorçons* de Sardou en décembre fournissait de quoi faire jaser, mais ce n'était rien à côté de la réaction à l'opérette *Les Mousquetaires au couvent*, dont, par précaution, on avait pourtant retiré les deux derniers mots du titre à l'affiche, ce qui fit encore sursauter St-Louis (*La Patrie*, 23 novembre 1893, p. 3).

Il y eut un phénomène auquel le public bourgeois ne s'attendait pas : l'influence des unions internationales dans le milieu de l'opéra, si largement dominé par les trusts. Un seul technicien au Théâtre Français avait été formellement syndiqué ; il était membre de la section 56 de l'Union protectrice des employés de théâtre, mais dix musiciens décidèrent de se mettre en grève, le 23 janvier 1884, quand la direction imposa un huitième spectacle pour le salaire de sept, avec menace d'une coupure de 25 % du salaire à leur rentrée s'ils débrayaient. Jean Goulet avait exercé à Liège le métier de typographe, métier fortement syndiqué au Québec ; on se souviendra que c'est dans ce milieu qu'Albert Saint-Martin commençait alors à œuvrer⁹. Il y eut finalement entente ; on avait prévu clôturer en février mais on termina en avril. C'est la Compagnie Franco-canadienne qui prit la scène pour l'été (Béraud, p. 86).

Pour la saison 1894-1895, il n'y eut plus qu'un seul directeur, Hardy; Saillard ayant quitté pour New York. On y trouvait par ailleurs une Québécoise, Germaine Duverney. Les ecclésiastiques ne durent pas dormir en ce début de saison, en voyant à l'affiche *La Belle Hélène*, *Madame l'archiduc*, *Barbe-Bleue* et *Mignon*¹⁰. Suivirent des œuvres majeures comme *Faust*, *La Traviata* et *Carmen*, mais aussi quelques belles comédies, comme *Tailleur pour dames* de Georges Feydeau en octobre, *Le Gendre de M. Poirier* d'Augier et Sandeau en novembre et *La Grammaire* en février. Mais quelque chose n'allait pas; le problème était peut-être lié à la crainte bien vaine de voir la salle du Monument National, qui venait d'être inaugurée, absorber la clientèle francophone. On cherchait donc à occuper tout l'espace théâtral en dédoublant la compagnie par l'envoi de l'équipe d'opéra à l'Académie de musique alors que l'équipe de comédie restait au théâtre Français, l'actuel Métropolis. Pour éviter l'écartèlement total, des administrateurs décidèrent d'envoyer des têtes chercheuses à la Nouvelle-Orléans, fin-février, pour y embaucher six interprètes additionnels; mais c'était de la fuite en avant. Hardy comprit qu'on fonçait sur un mur et démissionna le 24 mars; il fut aussitôt remplacé par Arthur Durieu, de la Nouvelle-Orléans.

Le dédoublement ne fut pas heureux; on revint à la cohabitation au Français et, pendant que l'équipe de comédie faisait dans la bagatelle avec des saynètes comme *Durand et Durand*, l'opéra donna un grand coup: *Rigoletto*, *Le Trouvère*, *Le Barbier de Séville*, *La Favorite* et *Lucie de Lamermoor*. La saison se termina cependant dans un désordre total, car la Société d'Opéra, qui ne pouvait ni payer ses dettes ni obtenir les compléments de capital promis, fut mise en liquidation aux premiers jours d'avril. Rachetée par quelques administrateurs sous le nom de Syndicat de l'Opéra, la troupe boucla la saison, mais le chef J. J. Goulet ne revint pas.

Meloche déplora dans un rapport de mai 1895 que Durieu importait des décors alors que les professeurs et élèves de l'École des arts et manufactures étaient en mesure de faire ce travail¹¹. Il démissionna de son poste de vice-président en octobre. La saison de 1895-1896 s'ouvrit sur l'opéra-comique *Le Songe d'une nuit d'été* de Thomas¹² et des opéras comme *Mireille* et *Roméo et Juliette* de Gounod. Quant à la section comédie, elle n'était plus qu'un parent pauvre: il n'y eut en tout et partout qu'un mélodrame, fin janvier 1896. Coup de tonnerre: le 11 février, au retour d'une tournée à Québec, le rideau ne s'ouvrit pas: personne n'avait été payé depuis 40 jours. Certains administrateurs furent accusés de délit d'initiés et poursuivis.

Devant le désastre qui frappait les artistes étrangers qui n'avaient même pas de quoi rentrer chez eux, des amateurs organisèrent pour leur bénéfice des concerts au Parc Sohmer et au Monument National. À cet endroit, on

présenta *Le Prophète* de Meyerbeer¹³. Une soirée d'adieu se tint le 25, comprenant des arias d'œuvres restés dans les cartons, dont *Hamlet* de Thomas¹⁴. Des comédiens et chanteurs restèrent pour tenter leur chance. Certains d'entre eux montèrent *Napoléon* au Monument National, d'autres *Le Trouvère* à Sherbrooke, d'autres encore *Rigoletto* à la Salle Jacques-Cartier de Québec. Tout n'était donc pas à recommencer, mais il fallait s'y prendre autrement, en comptant davantage sur les talents locaux et en investissant un peu moins dans les voyages outre-mer.

À QUÉBEC

Faute de pont reliant la capitale à la Pointe Lévis où se rendait le chemin de fer, certaines grandes productions américaines demeuraient parfois inaccessibles. Cet handicap n'empêcha pas la Salle de musique de jouer son rôle. On y présenta *Il ne faut désespérer de rien* de Joseph Marmette en 1880 et la trilogie *Rouge et bleu*, comédies de Léon Pamphile Le May. On put applaudir quelques fois Albani, mais en concert ; elle était à Québec en février 1889 et en mai de l'année suivante (Albani, p. 145 et 158).

L'Opéra Français de Montréal vint trois fois durant la saison 1893-1894 avec quelques-unes des productions montées à Montréal. Aucune comédie ne figurait au programme de novembre. En décembre, il est sûr qu'on n'a pas tenu compte des remarques du critique St-Louis à propos des *Amours de Cléopâtre*. Mais outre la censure, qui souleva moins de poussière qu'à Montréal, un critique parla de fausse représentation parce ce qu'on avait annoncé des comédiens de France à la Salle de musique, un lieu huppé de la haute-ville, alors qu'on trouvait sur scène le couple québécois D'Arcy et D'Artigny, de la Compagnie Franco-canadienne, qui se produisait en même temps dans la basse-ville, à la Salle Jacques-Cartier ; on peut conclure aujourd'hui qu'on était alors manifestement en présence de valeurs interchangeables.

La compagnie se présenta à Québec au grand complet, comédie et théâtre lyrique, fin janvier et début février 1894. Même scénario que la fois précédente, avec en prime, dans l'assistance, le vice-roi venu inaugurer le premier carnaval. *Le Grand Mogol* était probablement lui aussi encore censuré, malgré ces jours festifs d'avant le Mardi Gras. Mais alors que le critique de *L'Événement* loua « cette belle musique, ces vers si pétillants d'esprit », le triste Tardivel dénonça dans *La Vérité* cette troupe de carnaval et ses « représentations certainement répréhensibles, pour ne dire rien de plus » (Barrière 2002, p. 63). La joute allait être serrée entre *L'Électeur*, organe des libéraux, et *La Vérité*, journal des gens de droite¹⁵. Alors que *L'Électeur* tentait de démontrer

qu'il n'y avait entre lui et l'évêque Louis-Nazaire Bégin qu'un simple « différend » et qu'il réclamait le droit à la récréation et aux amusements, l'évêque mit carrément le journal à l'Index le 22 décembre 1896, l'envoyant ainsi rejoindre le livre déjà condamné de David.

En mai 1894, alors que Théophred Hamel était directeur de la Salle de musique, Edmond Marie Templé tenta la fondation d'un Théâtre Français de Québec; il comptait sur certains membres de l'Opéra français de Montréal en congé, dont Blonville, qui auraient pu rester au pays, et sur quelques membres de la Compagnie Franco-canadienne. On y joua *Les Cloches de Corneville*, puis on se déplaça vers la Salle Jacques-Cartier, avec *La Fille du tambour-major*. Mais la compagnie ferma ses portes à la mi-juin et Templé fut arrêté pour loyer impayé.

L'Opéra français de Montréal revint à la Salle de musique en décembre 1894, suivant le même fonctionnement, mais avec Hardy comme seul directeur. Aucune comédie ne figura au programme. Deux jours après la présentation de *Mignon* (auquel avaient assisté le lieutenant-gouverneur, le président de la Chambre et un sénateur), l'Assemblée législative devait débattre d'un projet de loi privé interdisant aux théâtres de placarder des affiches dites indécentes. On en vint à se défaire de cette « patate chaude » en déclarant que ce point relevait de la municipalité; le projet mourut au feuilleton.

Templé tenta de reprendre du service, présentant l'opérette *La Fauvette du temple* d'André Messager¹⁶ à la Salle Jacques-Cartier en octobre de la même année. Mais une dénonciation en chaire, par voie d'une lettre de Louis-Nazaire Bégin, administrateur de l'archidiocèse, et une grève des interprètes en décembre rendirent difficile la survie de la troupe et menèrent même au renvoi du directeur. C'est finalement un Nouvel Opéra de Québec qui se produisit à l'Académie de musique en février, puis à la Salle Jacques-Cartier où il s'éteignit à son tour en septembre 1895.

Devant pareille situation, l'Opéra français de Montréal, lui-même près de sa chute, ne revint à Québec qu'à la fin de sa dernière saison, en janvier 1896, avec des œuvres substantielles (trop, sans doute, pour ses moyens financiers), et aucune comédie. Entre-temps, une autre troupe de Québec, celle de Montvallier, s'était présentée au Tara Hall¹⁷, rue Sainte-Anne, en février 1894, mais n'avait même pas duré une semaine. La Salle de musique, qu'on avait rénovée durant l'été de 1899, fut détruite par un incendie en mars 1900.

LE MONUMENT NATIONAL

Le Monument National a été conçu selon le même principe que les académies d'Alexandre Quesnay Beaurepaire à Philadelphie, New York et Richmond : un lieu de développement et de transmission de la culture¹⁸. L'idée

avait été soumise en octobre 1882 par L. O. David et Ludger-Denis Duvernay à certains membres de l'Association Saint-Jean-Baptiste, dont le juge Thomas J.-J. Loranger et Alfred A. Thibaudeau (qui allait devenir sénateur en 1896). On voulait un centre culturel au service de la francophonie. Le projet reçut, en juin 1884, l'appui d'Adolphe Chapleau, alors ministre du gouvernement fédéral, et d'Honoré Mercier, chef de l'opposition provinciale (Larrue 1993, p. 38).

La *maison nationale* fut érigée sur le côté ouest la rue principale qu'on venait d'élargir. Elle fut inaugurée en juin 1893, dernière année du mandat de David comme président. La grande salle ne fut prête qu'en février 1895¹⁹. Elle servit autant aux spectacles de boxe ou de lutte, aux assemblées sociales ou politiques qu'aux représentations.

On avait cru régler certains problèmes en proposant d'élargir la ruelle qui donnait sur la façade du Monument, de manière à créer une grande allée entre le Monument et une maison d'opéra qui se dresserait sur la rue Saint-Denis. Mais il y avait déjà un opéra tout près. C'est l'Université de Montréal qui occupa le terrain convoité. De toutes façons, dans le milieu théâtral, on n'attendit pas l'ouverture de la grande maison pour s'apercevoir que le théâtre n'y trouverait pas son compte. On se méfiait, au contraire, de la mainmise du clergé sur l'Association et, dès 1892, un projet de grande salle à construire sur un terrain du riche Stanley Clarke Bagg, fut annoncé :

Le [...] coin de la rue Guilbault sera occupé par le théâtre dont la salle pourra contenir 2,500 personnes. Les façades seront en style roman ; la façade du théâtre sera décorée avec un luxe artistique de sculptures allégoriques, bustes des plus célèbres auteurs dramatiques, bas-reliefs, etc.²⁰.

C'est finalement le terrain de Cavallo qui fut acheté pour y installer la Compagnie de l'Opéra français de Montréal. Quant à la salle du Monument, elle n'obtint (ou n'accepta) pour tout spectacles qu'un ballet shakespearien pour enfants en mai 1894. En 1895, le Monument offrit une panoplie de cours de mise à niveau pour les adultes, y compris l'élocution. Parmi les professeurs d'élocution, des gens comme Antonin Bailly, dit Antoine Godeau, Léon Petitjean et Idola Saint-Jean contribuèrent à l'essor du théâtre.

Les gérants de l'Académie de musique, Murphy et Thomas, furent placés en mars 1896 devant l'obligation de fermer temporairement leurs portes pendant qu'on réparait les murs, puis se retrouvèrent sans emploi parce qu'Allan avait décidé de vendre. Ils réussirent à transférer des engagements au Monument ; c'est ainsi qu'Albani put y chanter en juin. Ils en vinrent ensuite à une entente à plus long terme, offrant entre autres la comédie musicale *Rob Roy*.

Mais ce mariage de raison ne dura pas : Murphy et Thomas quittèrent en 1898 pour une toute nouvelle salle de l'ouest de la ville, Her Majesty's.

Durant cette période, on put voir au Monument un premier spectacle en yiddish, *The Jewish King Lear* de Jacob Goldin, en février 1897. Ce spectacle fut monté par une troupe d'amateurs préparés et dirigés par Isaac Zolatorevski. La critique de la communauté juive ne fut pas unanime, peut-être parce que leur compatriote ouvrait le jeu avec une pièce à thèse où la meilleure part, dans l'héritage des filles, était d'avoir fait des études supérieures. Pour améliorer le jeu, Zolatorevski fit venir quelques professionnels de New York, dont Louis Leiser Mitnick à qui il confia la direction et le rôle principal dans *Sulamis*, ou *Les derniers jours de Jérusalem*, en mars 1897. Mitnick monta ensuite *Bar Kikhba* de Goldfaden, apparemment en mai de la même année, mais sans Zolatorevski (Larrue 1896, p. 48-51). Ce dernier partit pour New York, poursuivant son œuvre de sensibilisation sociale par l'écriture, entre autres, de la pièce *Esclaves blanches*. Le Monument reçut aussi, en septembre 1897, des opéras chinois de la compagnie Oriental Opera de New York, invitée par la communauté cantonaise de Montréal.

Devant l'absence de spectacles en français, certains ultra-nationalistes se sentirent trahis. Elzéar Roy conçut alors un projet d'occupation de la salle : des Soirées de famille seraient données par les comédiens formés au conservatoire qui prolongeraient les cours d'élocution :

vingt-six comédiens réguliers et autant de chanteurs, musiciens et autres comédiens occasionnels, produisirent 69 pièces de théâtre et donnèrent 103 spectacles entre novembre 1898 et mai 1901. Malgré ce rythme de production essoufflant (un spectacle par semaine au cours de la saison régulière), les Soirées évitèrent les reprises et s'efforcèrent de renouveler leur répertoire. En 1898-1899, on constate que 9 des 24 œuvres présentées étaient des créations montréalaises. L'année suivante, cette proportion passa à 11 sur 21, et en 1900-1901, qui est la dernière année d'activité de la troupe, 18 des 37 productions étaient des premières locales (Bourassa et Larrue, p. 55).

Les historiens sont généralement très durs avec le type de répertoire retenu par les Soirées de famille, dont on ne retient guère ici pour exemple, sur quelque 75 titres, que *Le Voyage de M. Perrichon*, *Un chapeau de paille d'Italie* et *Le Malade imaginaire* : deux Labiche pour un Molière (*Annuaire théâtral* 1908, p. 62-63). C'est ainsi que Béraud, qui se donna la peine d'en mentionner un grand nombre, eut pour le résultat d'ensemble ces mots sévères : « théâtre connu en haut lieu, admis d'utilité publique, sanctionné par

le patronage religieux et civil ; on pouvait vraiment espérer, en plus des résultats immédiats, la création d'un courant heureux où l'art dramatique eut pu devenir une sorte de levier dans un sérieux essor culturel. Mais on n'y pratiqua que l'amateurisme » (Béraud, p. 91). Parmi ces amateurs, figuraient un enfant qui allait faire une brillante carrière sur les scènes professionnelles, Juliette Béliveau, et un professionnel de passage, Julien Daoust, qui tint le rôle-titre dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, « en grande première française d'Amérique » en avril 1899.

LE HER MAJESTY'S

Il était évident que le Monument n'allait pas remplir de fonction théâtrale régulière, alors que les autres salles, construites avant l'invention de l'électricité, se faisaient vieillottes. Un groupe d'investisseurs, dont le député et maire Raymond Préfontaine, qui avait été actionnaire de l'Opéra français de Montréal, et le sénateur Thibaudeau, qui avait participé au projet du Monument National, fondèrent une société à but non lucratif, la West End Theatre. Ils prirent une option sur un terrain aux limites nord-ouest de la ville, rue Guy²¹.

La première saison organisée par Murphy et Thomas comprit *Les Trois mousquetaires* de Dumas, *Cyrano de Bergerac* de Rostand et trois semaines furent occupées par l'Opéra de la Nouvelle-Orléans. L'année suivante amena Alice Neilson, les Sousa et le Grand Opera Company de New York. Mais les directeurs ne purent tenir plus de deux ans dans cette impossible lutte contre le *Syndicate* new-yorkais qui venait d'être mis en place et ils remirent la salle à ses propriétaires.

VARIÉTÉS, BIJOU, THÉÂTRE FRANÇAIS ET ELDORADO

La Compagnie Franco-canadienne quitta le Théâtre Français en faillite. Ib retrouva ses principaux membres²² au Théâtre des Variétés, fondé par Godéau et Petitjean, en novembre 1898. Elle a emmenagé dans la salle Sainte-Catherine, propriété du député maire Préfontaine, rue Sainte-Catherine est, face à la rue Cartier. Contrairement à ce que ce nouveau nom de salle laissait présager, on y a surtout présenté des mélodrames, comme *Les Deux orphelines* de D'Ennery en mai, *La Prière des naufragés* de Charles Desnoyers en septembre, *Michel Strogoff* de Verne et D'Ennery en octobre 1899 ou *Paul Kaurar*, version Tougas, en avril 1900. Comme variétés, on se serait attendu à moins sombre !

Ainsi installés à l'est de la rue Papineau, les Variétés étaient un peu loin d'une partie importante de sa clientèle. On a donc ouvert une autre salle, en février 1899, dans l'ancienne patinoire Saint-Maurice, sur la rue du même nom, à l'angle sud-ouest de la rue Notre-Dame, près du Square Chaboillez ; on espérait attirer ainsi une autre clientèle. Les directeurs, Charles A. La-berge et Frederick Thomas, la nommèrent Bijou, nom jadis popularisé par l'ancienne salle de la rue Bonsecours. Ils y offrirent des pièces monumentales, comme *La Grâce de Dieu*, ou légères, comme *The Parisian Belles*. On y retrouvait des acteurs connus, comme Louis O. Labelle et madame Nozière. Puis on dut restaurer le bâtiment, trop froid, rouvrant en décembre sous le nom de Théâtre de la Renaissance, avec Petitjean comme régisseur et autres gens de la troupe des Variétés (Béraud, p. 93). On décida de part et d'autre de se rapprocher un peu du centre-ville. La salle Sainte-Catherine prit à son tour le nom de *Théâtre Renaissance* en mars 1900, puis *Théâtre de la Gaieté Française*, de mars 1901 jusqu'à la fin de la saison 1902-1903 (Bisson, p. 68-69) ; on y offrait drames et opérettes, sous la direction de René D'Arcy (Lovell 1901-1902, p. 485). Pendant ce temps, un groupe des défunctes Variétés, sous la direction de Daoust, s'installait au nouveau Théâtre National Français, lui aussi sur la rue Sainte-Catherine, angle sud-ouest de la rue Beaudry, en août 1900. Quant au Théâtre Français, où plusieurs d'entre eux avaient joué, il était devenu propriété de Daniel Ford et il était dirigé par William E. Phillips depuis mars 1896. Ce dernier n'y offrit généralement plus que des mélodrames et des vaudevilles anglophones, et ce jusqu'à sa destruction partielle par un incendie, en février 1900. Il fut reconstruit, mais conserva, malgré son nom, une vocation anglophone.

Un café-concert de quelque 500 places a ouvert en mars 1899, rue Sainte-Catherine, à l'angle nord-est de la rue Cadieux (Hôtel-de-Ville). Le directeur et régisseur, le Français Durantel, écrivit lui-même sa première revue, *L'Oncle du Klondike*, avec musique de Georges Milo, qui était violoniste de l'Opéra français de Montréal en 1895-1896. On en connaît le scénario par une critique du *Passe-temps*, le 1^{er} avril 1899. Elle fut suivie de la comédie-vaudeville, *La Perle d'Hochelaga*, et d'une pochade, *Le Chameau à trois bosses*, en mai, et des comédies *Le Délégué Couardeau* en juillet et *Les Deux sourds*, avec Rhéa Dervé, en octobre 1899. Les chanteurs de l'Eldorado, Charles et Fleury Delville, se produisirent aussi au parc Sohmer, où on offrit notamment *La Belle Hélène* en juin. Ces derniers annoncèrent en août une nouvelle revue, *Montréal à la cloche*, qui aurait pu clore le siècle en même temps que l'année. De fait, cette revue ne fut créée qu'en février 1901, à leur propre music hall, le Delville, autrefois connu comme Klondyke House²³. Les nombreuses références au Klondyke, inspirées par la ruée vers l'or, étaient tout indiquées pour la présentation des folies fin de siècle.

LES CERCLES : DOMINATION DU LITTÉRAIRE

L'histoire des cercles d'amateurs de cette période a été documentée, sinon rédigée, par l'éditeur du premier *Annuaire théâtral*, en 1908. Plusieurs se sont ajoutés un peu partout²⁴. Certains furent à la tête de familles où on fut professionnels durant plusieurs générations, comme les Beaulne, Larocque, Provost et Sanche, du Cercle de Hull.

C'est avec le Cercle Molière, à la salle de la Garde Napoléon (angle Hutchison et Laurier) que Ulric, dit Frédéric ou Fred Barry fit tout jeune ses premières armes en avril 1898 (Laframboise, p. 25). Ce cercle, qui avait déjà eu ses beaux jours, se faisait désormais surtout remarquer pour son intérêt envers les lettres. On le constate dans la poésie décadente d'Édouard Z. Massicotte, dont on a également joué une pièce au Monument National en 1896, et dans la publication de recueils littéraires par l'imprimeur et libraire Victor Grenier. Ce dernier, qui publiait Germain Beaulieu, Albert Ferland ou Pamphile Le May, se montrait déjà sensible à Baudelaire et à Verlaine (Piersens, p. 37 et 42). Certains des habitués, lors de séjours à Paris, fréquentaient Chat Noir et en diffusèrent l'esprit²⁵. Si bien que, de 1903 à 1905, on put fréquenter un café, semblable au Chat Noir à Montréal, sur le boulevard Saint-Laurent, face à l'édifice de *La Presse* (Bourassa et Larrue, p. 208). En matière de théâtre, cependant, le choix des directeurs du Cercle Molière était loin du modernisme²⁶.

Le Cercle Ville-Marie, fondé en 1884 à partir du Cercle littéraire de 1857, se démarquait aussi par sa vitalité intellectuelle ; en faisaient partie les Ægidius Fauteux et Édouard Montpetit, de même que les deux premiers titulaires du cours de littérature de l'Université Laval à Montréal, Pierre Champagne de Labriolle et François Laurentie. Il se produisait dans la salle du Cabinet de lecture, avec aussi bien des opérettes comme *La Leçon de chant* et *Le Mariage aux lanternes* d'Offenbach que de pièces comme *Le Médecin malgré lui* de Molière (*La Patrie*, 30 septembre 1899, p. 1 ; *Biographies canadiennes-françaises*, 1926, p. 493). C'est aux membres de ce cercle que François Feige a dédié une pièce en 1887. Mais le Molière et le Ville-Marie furent dépassés en 1895 par l'École de Montréal, dont le premier président fut Beaulieu, dramaturge et historien du théâtre québécois.

Ce sont des amateurs qui ont joué *Exil et patrie* d'Édouard Hamon à Hull en 1884 et *La Revanche de Frésinus* de Horace J. Kearney à Montebello en 1898 (Simard, p. 24). On sait peu de choses des cercles de Bedford et de Saint-Hubert, sinon qu'ils ont joué chacun deux fois en 1893, comme celui de Belœil en 1898 (Larrue 1981, p. 101), mais on eut droit dans les cercles régionaux à de magnifiques trouvailles, comme le révèlent deux esquisses

d'Ozias Leduc, présentant un rideau de scène dépeignant Montcalm et un fond de scène pour tragédies et comédies, vraisemblablement destinés au Cercle Montcalm de Saint-Hyacinthe, au début de 1897 (Lacroix, p. 21-22). Ou encore cette version de *Paul Kaurar* du Cercle de Saint-Henri, montée à l'hôtel de ville de Saint-Henri en mai 1895 et reprise au Monument National en janvier 1898 (Larrue, 1981, p. 87).

LES COLLÈGES

L'activité théâtrale des collèges n'a pas dévié de sa ligne de conduite. Elle répondait aux mêmes objectifs qui ont présidé à la période précédente. On offrait le plus souvent des pièces belges ou françaises à distribution masculine, des adaptations masculines locales de pièces populaires disponibles en ville en version intégrale et des œuvres classiques présentées avec travestissement du texte ou des personnages. Chose surprenante, on passa presque partout en même temps au théâtre lyrique autrefois jugé infernal. On choisit évidemment des œuvres moins lestes, comme celles d'Offenbach, deuxième manière²⁷. La présentation de théâtre lyrique avait le plus souvent pour heureux prétexte de fêter la Sainte-Cécile, le 22 novembre.

Les productions des deux premières institutions ici abordées, Sainte-Marie et Sainte-Thérèse, n'ont fait l'objet d'aucun historique. Leur apport est pourtant d'autant respectable qu'on y constate l'influence de deux maîtres de rhétorique et dramaturges bien connus du milieu, Édouard Hamon et Jean-Baptiste Proulx. Les productions des maisons sulpiciennes, le Petit-Séminaire de Québec et du Collège de Montréal n'ont pas fait l'objet d'historique non plus. Celles des autres ici retenus sont plutôt répétitives et nous les avons résumés avec d'autant moins de scrupule que des index ont été publiés avec beaucoup de soin.

Le Collège Sainte-Marie continua à offrir des créations québécoises : un *Donnacona* anonyme en janvier 1881, *Exil et patrie* de Hamon, publié en 1882 et son *Montcalm*, ou *les Derniers jours de la Nouvelle-France*, fin décembre 1886²⁸. On n'a évidemment pas négligé les classiques : six Molière, deux Racine²⁹ et un Corneille de 1888 à 1893. Chose étonnante, en juin 1887, on a même joué des extraits du *Brutus* de Voltaire, un auteur interdit ; les Jésuites, casuistes, savaient fort bien que l'Index était pour le théâtre écrit, pas pour le théâtre joué ; ordre exempt, ils avaient d'ailleurs le droit d'en juger par eux-mêmes. Ils poussèrent même l'audace jusqu'à présenter deux opérettes : *À Clichy* d'Adam³⁰ en juin 1883 et *Le Royal Dindon* de Luigi Bordèse, le lundi gras de 1884³¹, plus l'opérette *Les Deux aveugles* d'Offenbach en mai 1891. On profita également du passage de Coquelin et de son neveu en mars 1889

pour leur faire donner un récital³². On a même foulé les plates-bandes de la Compagnie Franco-canadienne avec des comédies de Labiche, comme *La Grammaire* en juin 1895, *Le Voyage de M. Perrichon* en novembre 1898 et *Le Barbier de Séville* en juin 1899. On sait où se formaient les spectateurs avertis.

Au Séminaire de Sainte-Thérèse³³, Proulx a multiplié les créations : *Édouard le confesseur, roi d'Angleterre*, en juin 1880, *L'Hôte à Valiquet*, ou *Le Fricot sinistre*, et *Les Pionniers du lac Nominique*, ou *Les Avantages de la colonisation*, en mars et juin 1881; il est également associé à la traduction et adaptation par des étudiants de trois pièces de Shakespeare : *Le Marchand de Venise* en avril, *Jules César* sous le titre de *Brutus* en octobre et *Macbeth* en novembre 1880. On a monté des classiques comme Molière, Racine et Schiller durant les années 1888-1890. On put aussi monter à l'occasion des pièces québécoises comme *La Conspiration des poudres* de Fontaine, un ancien élève, en mars 1890, quelques pièces d'inspiration nationaliste, peut-être plus souvent qu'ailleurs, écrites et jouées par des étudiants, comme *Le Siège de Québec par Phipps*³⁴ en avril 1881, *Jumonville vengé* en 1883, *Fait d'armes de Dollard, au Long-Sault* en mai 1890 et *La Veille de la bataille de Carillon* en juin 1891; s'ajoutèrent à ces collectifs *La Découverte de l'Amérique* de l'étudiant Arthur Paiement en novembre 1892, et *Chomedey de Maisonneuve* du professeur Sylvio Corbeil pour l'inauguration de la salle académique en juin 1898³⁵. Vint alors une phase de théâtre lyrique, dont des extraits de l'opéra *Judith*³⁶ de Giuseppe Concone en 1880, et une série d'opérettes entre 1890 et 1898.

Le répertoire du Petit-Séminaire de Québec était ouvert aux pièces nationales : *Papineau* de Fréchette, en avril 1887, et *Les Anciens Canadiens* de McGown en octobre 1890. Il y avait les œuvres locales d'inspiration religieuse, comme *L'Âge de la prison* de Michel Édouard Méthot, en avril 1892, mais le choix était parfois mal inspiré, comme *Les Piastres rouges*, pièce antisémite de Charles Le Roy-Villars, en mai 1893. On se serait attendu à un effort beaucoup plus important dans cette institution où enseignait Hamel, spécialiste de Delsarte.

Au Collège de Montréal, où le supérieur général des Sulpiciens avait recommandé de bannir toute forme de théâtre en 1850 (Maurault, p. 76), on décida en 1883 d'aménager une petite salle appropriée, la Crypte, sous la chapelle des élèves. C'était l'époque où y enseignait Alexis Contant (1883-1890), qui allait bientôt se faire connaître par ses cantates, oratorios et poèmes symphoniques. Contre toute attente, un groupe d'anciens, réunis en conventum en septembre 1885, s'offrit le vaudeville *Souffle-moi dans l'œil* de Labiche, présenté au Cabinet de lecture de la rue Notre-Dame : deux mois avant la pendaison d'un des leurs, Louis Riel, dont le sort injuste était sur toutes les

lèvres. On aurait pu s'attendre à un choix plus approprié, surtout qu'on venait, cette année-là, de prendre connaissance de deux pièces sur Riel et qu'on en préparait une troisième. D'ordinaire, on voyait au début à ce que ces activités suivent de très près le curriculum. Comme les étudiants de l'université voisine, McGill, qui présentèrent *Rudens* de Plaute (Béraud, p. 94), ceux du collège, en 1895, interprétaient *Antigone* de Sophocle en grec (Benson et Connolly, p. 171) ; on en fit même publier la version française chez Lovell à des fins de traduction simultanée³⁷. Le collège reprit son expérience d'édition avec la pièce anonyme *Autour du drapeau* en 1899.

Les collèges et séminaires de Nicolet, Trois-Rivières, l'Assomption et Joliette ont suivi sensiblement le même parcours, comme s'ils s'échangeaient les rôles. Nous ne retenons de chacun que quelques particularités. Au Séminaire de Nicolet, par exemple, on a monté *Athalie* avec musique de Schulz en 1880, quelques Molière, de 1882 à 1886, et deux pièces québécoises : *Édouard le confesseur*, en mars 1882, et un vaudeville inédit de Fréchette, *Change pour change*, en juin 1886. On a monté une série d'opérettes, devenues fréquentes en milieu collégial³⁸ quand on se tourna de manière plutôt inattendue vers Offenbach dans *M. Choufleuri restera chez lui le...*, en janvier et juin 1896 et *La Fille du tambour-major*, en janvier 1898. Que l'évêque ait assisté à *Choufleuri* est en soi un exploit, mais l'autre œuvre fut travestie en *Fils du tambour-major*, tout comme *Fabiola* est devenue *Fabius*, version Henri Baju, en mars de la même année³⁹.

Au Séminaire de Trois-Rivières, on a joué beaucoup de « pièces de collège » ainsi que du Molière en adaptation pour hommes comme *Le Bourgeois gentilhomme*, révisé par Du Tressay en juin 1891, et *Le Médecin malgré lui*, devenu *La Candidature forcée*, avec *Les Plaideurs* de Racine, en décembre 1895. Rien de terrible, loin de là, même si on ajoute des réécritures locales de Doin et de McGown et deux expériences lyriques, avec *Les Deux aveugles* en mars 1886, donc avant le Collège Sainte-Marie, et *À Clichy* en juin 1892, bien après les autres.

Même expérience au Collège de l'Assomption qui inaugura à l'automne 1883 une salle de spectacles mise en chantier pour son cinquantenaire. On a joué plusieurs pièces québécoises : deux de Proulx (*Édouard le confesseur* en juin 1882, *L'Hôte à Valiquet* en 1891), une de Hamon (*Exil et patrie* en juin 1884) et une Labelle (*La Conversion d'un pêcheur de la Nouvelle-Écosse* en novembre 1893), auxquelles s'ajouta une demi-douzaine d'adaptations de McGown, de 1884 à 1893. Là encore, on découvre les pièces lyriques de Bordèse auxquelles s'ajoute *La Leçon de chant* d'Offenbach, en novembre 1889. Un cas spécial : le peintre Adolphe Rho aurait brossé des décors au collège à l'époque où il contribuait à la décoration d'églises de la région⁴⁰.

Au Séminaire de Joliette, le théâtre lyrique vint très tôt, sous l'influence sans doute d'Henri Charlebois, maître de rhétorique. Ce furent Bordèse avec *Le Marché aux domestiques*, en mars 1884 ; A. de Villebichot avec *Une minute trop tard*, en janvier 1886, Adam avec (encore !) *À Clichy*, en 1891, et surtout Offenbach avec *Orphée aux enfers*, en mai 1885, *La Leçon de chant*, en novembre 1887, *Le 66*⁴¹, en novembre 1887 et *Les Deux sourds*, en 1893. Mais tout était au masculin ; non seulement on a multiplié les McGown, ancien étudiant et enseignant de la maison, mais on a trafiqué certaines pièces de façon parfois ridicule, comme *Monsieur Sans-gêne* pour *Madame Sans-gêne* de Sardou et Moreau !, en novembre 1885 et *L'Amour médecin* devenu *L'Amitié médecin*, en novembre 1896. De plus, il est étonnant de retrouver la pièce antisémite *Les Piastres rouges* en 1894 dans un collège qui osait par ailleurs monter Adam et Offenbach.

On connaît peu la production des autres collèges⁴² et celle des institutions du niveau secondaire. Il y eut tout de même l'École Montcalm de Montréal reprenant *Les Anciens Canadiens*, en juin 1895 (*Le Monde*, 26 juin 1895), le couvent de Pointe-Claire offrant une *Jeanne d'Arc* pour jeunes filles (probablement la version doublement adaptée du Jésuite Delaporte) en 1896 (Larrue 1981, p. 101). Au Mont Saint-Louis, Roberge, dit Symphorien, a écrit dix pièces, dont trois d'inspiration patriotique datées de 1899 : *La Découverte du Canada*, *Dollard* et *Maisonneuve*.

Les pièces sur Riel ne semblent pas avoir été montées dans les collèges, pas plus que dans le public d'ailleurs, à cause sans doute de la situation incendiaire qui entourait encore son exécution. Le répertoire des collèges ne fit pas écho non plus au grand romantisme des Hugo et Musset, de pensée libérale. Ils finirent par accéder au théâtre lyrique, certes, mais dans le style bon enfant. D'Offenbach, par exemple, on n'a choisi que les œuvres datant d'après sa période dite décadente et la *conversion* qui suivit la chute du Second Empire. Soulignons que certains maîtres de rhétorique, notamment Hamon et Proulx, ont beaucoup contribué à la créativité dramaturgique de leurs élèves.

CONCLUSION

Le théâtre populaire et le théâtre bourgeois, malgré l'écart culturel et idéologique qui les sépare, ne purent faire autrement que de se côtoyer, se relancer et s'influencer, arrivant en bout de piste au même carrefour : le théâtre est essentiellement un lieu de rencontre. Les jeux et enjeux étaient différents, mais les coulisses étaient souvent les mêmes ; le milieu des artistes, surtout quand il était restreint, demeurait propice aux heurts comme aux échanges.

L'expérience de Jacobs et Sparrow, par exemple, marqua une étape nouvelle dans la gérance du théâtre au Québec, celle des consortiums et des sous-traitants. Il y avait eu des précédents avec Ricketts, Bernard, Ravel, Buckland et De Bar, des directeurs qui contrôlaient des salles dans des villes, des provinces et des pays différents, faisant tourner leurs spectacles, bons ou mauvais, en vue qu'ils rapportent le plus d'argent possible⁴³. L'initiative de Jacobs et Sparrow, ultimement mise en ligne avec les trusts américains, visait à asseoir une industrie culturelle. Ce dessein n'était pas sans risques d'effets pervers, en moussant les spectacles médiocres dont la rentabilité paraissait certaine et en subordonnant par le fait même la production locale. Le réseau francophone du Québec, généralement bien perçu par les trusts comme marginal, ne fut pas sans en ressentir les conséquences, ne serait-ce que dans l'inabordable prix de location des grandes salles ; ce réseau se rabattit donc sur les petites salles ou réaménagea de grands locaux, patinoires, salles académiques et paroissiales ou locaux de réception. Il ne reste d'ailleurs des lieux scéniques de cette époque que le Théâtre Français (aujourd'hui Métropolis), le Monument National, les amphithéâtres Dawson de la cathédrale Saint James (1888) et Redpath de l'Université McGill, et quelques salles de collèges et de paroisses.

Plusieurs artistes n'ont pu vivre de leur art qu'en complétant leurs semaines en pratiquant d'autres métiers, dont l'enseignement, ou en se joignant à des compagnies internationales. Il en était ainsi pour Albani, Beaudet, Delvecchio et Giguère. Certes, on reconnaissait en principe l'excellence de quelques artistes de prestige. On a même donné le leur nom à des villes, institutions, édifices, salles de spectacles, places publiques, chemins et rues, mais pareil hommage était bien plus souvent dû à leur engagement politique et culturel qu'à leur vie théâtrale⁴⁴. En ce qui concerne plus spécifiquement les dramaturges, le moins qu'on puisse dire est que si leurs nombreux ouvrages ont été conservés, c'est surtout grâce au professionnalisme des bibliophiles, car leurs pièces n'ont pas résisté à l'usure du temps⁴⁵. Concernant l'aspect visuel des productions, des croquis donnent une bonne idée des costumes et décors, notamment ceux de l'Opéra français de Montréal⁴⁶, de l'Eldorado et des Variétés⁴⁷. Quant aux concepts de mise en scène, certaines prises de position, en particulier une critique anonyme de *La Presse* en novembre 1894 et la réponse qu'elle reçoit dans *La Patrie* montrent qu'on savait se poser des questions et qu'on était en mesure de faire des choix éclairés. Les artistes travaillaient presque toujours en pleine controverse.

BIBLIOGRAPHIE

(Nous n'avons pas répété les titres mentionnés dans le vol. 13, no. 3, p. 138-141)

- Anonyme, « *Le Voyage de Perrichon* », *La Presse*, 5 octobre 1893, p. 5.
- Beaulieu, Germain, « Soirées de Famille », *L'Annuaire théâtral*, 1907-1908, p. 58-65.
- Bisson, Mary Margaret, *Le Théâtre français à Montréal, 1878-1931*, thèse, Université McGill, 1931.
- Bourassa, André G., « Feux de la rampe et feu de l'action. Le théâtre de société au Québec, 1765-1824 », suivi de « Entrée des artistes. Le défi du théâtre post colonial, 1785-1824 », *L'Annuaire théâtral*, no. 35, mai 2004, p. 156-203.
- Carrier, Denis, « Les circonstances de la fondation du Théâtre National Français de Montréal », *Histoire du théâtre au Canada*, vol. 7, no. 2, automne 1886, p. 169.
- Dick, W. E., « Souvenirs de jeunesse », *Le Monde illustré*, 16 janvier 1892.
- Guay, Hervé, *Les Discours sur le théâtre dans la presse hebdomadaire montréalaise de langue française, de 1898 à 1914 : des genres journalistiques et des composantes identitaires de compétition*, thèse de doctorat, Montréal, UQAM, 2005 407 p..
- Lacroix, Laurier, *Dessins inédits d'Ozias Leduc*, Montréal, Concordia, 1978.
- Laflamme, Jean, *Le Théâtre francophone à Montréal 1855 à 1880. Les causes d'un développement tardif*, Montréal, Université Maxime, 2005.
- Laframboise Philippe, *Fred Barry et la petite histoire du théâtre au Québec*, Montréal, Logiques, 1996.
- Larrue, Jean-Marc, *Le monument inattendu. Le Monument National de Montréal : 1893-1993*, Montréal, Hurtubise HMH, 1993.
- Larrue, Jean-Marc, *Le théâtre à Montréal à la fin du XIXe siècle*, Montréal, Fides, 1981.
- Larrue, Jean-Marc, *Le théâtre yiddish à Montréal/Yiddish theatre in Montreal*, trad. Catherine Browne, Montréal, Éd. Jeu, 1996.
- Larrue, Jean-Marc, « Les véritables débuts de la revue au Québec : anatomie d'un triomphe », *L'Annuaire théâtral*, no. 3, hiver 1987, p. 39-70.
- Lovell, John & Son, *Lovell's Montreal Directory*, annuel, Montréal, 1875-1935.
- Massicotte, Édouard Z., *La Cité de Sainte-Cunégonde de Montréal*, Montréal, Houle, 1893.
- Palmiéri, Joseph Archambault, dit, *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, L'Étoile, 1944.
- Pierrsens, Michel, et Roberto Bernardi, « L'Écho des Jeunes : une avant-garde inachevée », *Études françaises*, vol. 32, no. 3, automne 1996, p. 21-50.
- Robert, Georges H., « Les cercles dramatiques », *L'Annuaire théâtral*, 1908, p. 211-221.

Rome, David, « Yiddish Theatre ; The Adler », *Canadian Jewish Archives*, no. 38, p. 1-108.

Roulland, Henri, « Théâtre Français : *Carmen* », *Canada-Review*, 16 décembre 1893, p. 793-786.

Routhier, Adolphe Basile, *Les Grands drames*, Montréal, Beauchemin, 1889.

St-Louis, Horace, « Théâtre Français », *La Patrie*, 10 octobre 1893, p. 4

Simard, François-Xavier, et André La Rose, *Jean Desprez (1906-1965). Une femme de tête, de courage et de cœur*, Ottawa, Vermillon, « Visages », 2002, 2e éd.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Angle sud-ouest de la rue du Champ-de-Mars. Le Bijou est répertorié au 89 Bonsecours (*Lovell*, 1887) ; il devint la fabrique de vinaigre Brousseau. Gravures de l'école dans Bosworth 1839, et de la fabrique dans *L'Opinion publique*, 25 juin 1874.

2. *Lovell* 1887. Décrit comme « compatriote » et « artiste émérite » ; « On se souvient des ovations qu'on lui donnait lorsqu'il faisait son apparition sur une scène » (*La Patrie*, 28 janvier 1893, p. 7). Sur l'ouverture de la salle, voir *La Patrie*, 21 février 1887, p. 4.

3. Tremblay, *Boutades et rêveries*, p. 65 et 71.

4. En mai 1894 : Jeanne Belcourt, Julien Daoust, Clara D'Artigny, Blanche de la Sablonnière, Mme Duclay, Joseph Philéas Filion, Léonce de Liège, Moussot, Marie Numa, Victor Marcus, René Ravaux, dit D'Arcy. Alfred Haakman directeur musical, Edmond Hardy directeur (Béraud, p. 74 et 86 ; Barrière 2002, p. 109).

5. *La Patrie*, 28 janvier 1893, p. 8.

6. Aménagé avec Joseph Lajoie, en 1889. Un pavillon électrifié par Léo Ernest Oumet (*La Presse*, 24 avril 1891), accueillit certaines des premières projections cinématographiques au Canada (Bourassa et Larrue, p. 92-93) ; le groupe de jazz Harmony Six s'y est produit (Archives de l'UQAM, fonds Samuel et Émile Bourassa).

7. *Le clergé canadien : sa mission, son œuvre*, Montréal, s. e., 1896.

8. Livret de Chivot et Duru.

9. L'Union des métiers de Montréal s'était installée à l'Hôtel Lavoie, boulevard Saint-Laurent, en 1834. Supprimée l'année suivante, elle fut suivie de plusieurs autres. Saint-Martin, membre du Parti Ouvrier (travailliste), fut expulsé en 1907 à cause de son adhésion au Parti Socialiste de la 2e internationale (Bourassa ET Larrue, p. 260 et 272).

10. *La Minerve*, 1 décembre 1894.

11. Barrière 2002, p. 242 L'école se trouvait au Monument National. La Société Saint-Jean-Baptiste a conservé des notes relatives à ses projets de peintures scéniques en 1900 (Noiseux-Gurik 1990, p. 11).
12. Livret de Joseph Rosier et Adolphe de Leuven, d'après Shakespeare.
13. Livret de Scribe et Émile Deschamps.
14. Livret de Barbier et Carré d'après Shakespeare.
15. Anonyme, « Le clergé et le théâtre », *L'Électeur*, 14 janvier 1895, p. 1; anonyme, « À propos de théâtre », *La Vérité*, 26 janvier 1895, p. 2.
16. Livret d'Eugène Humbert et Paul Burani.
17. Ancienne chapelle wesleyenne, rue Sainte-Anne (1816), devenue Victoria Hall en 1874 et Tara Hall en 1876. Restaurée après un incendie en 1887.
18. Bourassa 2003, p. 68-69.
19. La salle Duvernay (133'x 180'), comptant 1600 fauteuils; elle fut décorée par Meloche et Toussaint Xénophon Renaud (Noiseux-Gurik 1990, p. 6). Les architectes Maurice Perreault et Albert Mesnard, ont conçu un bâtiment dans le style néo-roman d'Henry Robson Richardson.
20. Anonyme, « M. Théo Daoust, architecte », *le Prix courant*, 12 août 1892, p. 12. Le « Baxter Block » était son œuvre.
21. Les architectes furent les New-Yorkais J. B. McElfratrick et fils. Extérieur modeste, en briques rehaussées de grès de l'Ohio; intérieur luxueux, décoré de laiton, cristal et velours grenat. Scène très vaste (45' de large et 65' de haut), avec ouverture de scène de 34' de large par 32' de haut.
22. S'ajoutent les Joseph Archambault, dit Palmiéri, Horace de Brionne, Marcelle Ducas, Du Castel, Elzéar Hamel, B. de Neville, Rita de Santillanne, F. Tardié, Wilfrid Villerey et Eugénie Willet dite Verteuil (Béraud, p. 92).
23. Larrue 1987, p. 45. Il s'agissait de la salle de Louis Poiré, rue Sainte-Catherine, angle sud-est de la rue Montcalm, auparavant connue comme Klondike House (*Lowell*, 1899, p. 427).
24. Nouveaux cercles : Hull, 1880; Nicolet, 1882; Argenteuil, 1883; Saint-Antoine-sur-Richelieu, 1886; Saint-Jérôme, 1894; Drummondville et Lachine, 1897. Voir Robert, p. 214-221.
25. *Ibid.*, p. 26. Cabaret ouvert en 1881 et connu pour les présentations de chants, contes et poèmes d'Aristide Bruant, Stéphane Mallarmé, Guy de Maupassant et Paul Verlaine; marionnettes de George Auriol et Henry Somm en 1885 et théâtre d'ombres d'Henri Rivière en 1887.
26. On a notamment présenté, dans la salle de la nouvelle école de la rue Vinet, *Les Pirates de la savane* par les Forestiers Catholiques en juin 1884, *L'Homme de la forêt noire* et *Les Frayeurs de Tigruche* en mars 1886, *Les Enfants du capitaine Grant* en 1887 et *Le Naufrage de la Méduse*, s. d., toutes adaptées par McGown; on y jouait donc

souvent sans femmes. Son y a ouvert *La Fleur de lys* de Guyon (dont un croquis par Edmond J. Massicotte (Massicotte 1893, p. 125-129).

27. Français d'origine judéo-allemande, Offenbach était mal vu durant la guerre franco-prussienne et son œuvre jugée décadente. À la chute du Second Empire, en 1870, il s'exila deux ans et revint avec des œuvres généralement moins provocantes.

28. Béraud, p. 47; Cinq-Mars, p. 404-405.

29. Dont *Athalie*, avec chœurs de Félix Mendelssohn en mai 1888.

30. Livret de D'Ennery et Eugène Grangé.

31. On l'avait monté au Séminaire de Sainte-Thérèse en janvier 1877.

32. Une scène du *Mariage de Figaro* (*La Minerve*, 7 avril 1889).

33. La plupart des informations sur le Séminaire de Sainte-Thérèse proviennent des recherches de Léon Debien.

34. Écrit et joué par les rhétoriciens, sous la direction de Proulx (*Annales thérsiennes*, vol. 1, avril 1881, p. 284).

35. Pièce écrite pour le 25^e anniversaire de Montréal et le dévoilement du monument de la Place d'Armes qui s'ensuivit.

36. Livret de M. Bélanger.

37. La distribution indiquait que les rôles d'Antigone, Ismène et Eurydice étaient tenus par des garçons.

38. Bordèse, *Le Royal Dindon* en janvier 1890, *Le Chêne de Saint-Louis* (livret de Francis Tourte) en janvier 1891 et *Fort comme un truc* en janvier 1893; Boildieu, *La Dame blanche* en janvier 1892 et *Le Calife de Bagdad* (livret de Claude Saint-Juste) en janvier 1897; Audran, *Si j'étais roi* (adaptation de l'abbé Henri Darbélit) en janvier 1895.

39. Tourangeau, p. 17-21 et p. 254-260.

40. Yamachiche avec Meloche en 1883 et Notre-Dame de Jacques-Cartier avec Leduc en 1889 et Saint-Sulpice en 1904.

41. Livret de Philippe Auguste Pittau de Forges et Aimé Laurencin.

42. Par exemple, le Collège de Lévis monta *Le Marché aux domestiques* en juin 1898; ceux de Saint-Laurent et de Rigaud des adaptations de McGown, le premier en mai 1893 et le second en octobre 1894.

43. Ricketts contrôlait des cirques à Philadelphie, Montréal et Québec; Blanchard à Philadelphie, Montréal et Québec; les Ravel avaient des franchises dans différentes villes. Bernard cumulait les directions théâtrales à Boston, Montréal, Québec et Albany; Buckland à Montréal et Québec; De Bar à la Nouvelle-Orléans, Saint-Louis et Montréal; Sparrow cinq à Montréal et un à Ottawa.

44. Pour cette période et la précédente: des villes (Chapleau, Val-David); des écoles (Chapleau, Fréchette, Lavallée, Le May et Marchand), un édifice parlementaire (Le May), des théâtres (Fréchette et Lavallée), des places publiques (Hardy, Marchand

et Routhier), des rues (Albani, Chapleau, David, Lavallée, Lavigne, Le May, E. Z. Massicotte et Routhier).

45. C'est dans la réécriture de Jean-Claude Germain que *Les Faux-brillants* de Marchand ont été repris. D'autres sont parfois ravivés pour mémoire, comme *La Revanche de Frésinus* de Kearney pour le centenaire du Cercle dramatique de Hull.

46. Voir : *L'Orchestre*, vol. 2, no. 3, 5 et 7-8, octobre et novembre 1894, p. 8 et 9 ; *Le Passe-temps*, vol. 2, no. 25, 15 février 1896, p. 23. Reprod. dans Barrière 2002, p. 175-176 et p. 256-257.

47. Voir la série signée par Edmond J. Massicotte dans les numéros du *Le Passe-temps* de 1899 et 1900.