

L'Âge d'or de l'opérette à Montréal

Les Variétés Lyriques (1936-1955)

Pascal Blanchet

Numéro 120 (3), 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24420ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Blanchet, P. (2006). L'Âge d'or de l'opérette à Montréal : les Variétés Lyriques (1936-1955). *Jeu*, (120), 191–199.

L'Âge d'or de l'opérette à Montréal

Les Variétés Lyriques (1936-1955)

En 1946, les Variétés Lyriques fêtent leur dixième anniversaire en publiant un luxueux programme-souvenir. La lecture de ces pages grand format a de quoi susciter aujourd'hui l'étonnement. Comment une troupe d'opérette, fondée par deux chanteurs, sans la moindre aide financière gouvernementale, est-elle parvenue non seulement à survivre, mais à croître et à prospérer au point d'offrir jusqu'à huit productions par saison, et à entretenir une véritable troupe permanente qui employait de nombreux chanteurs et acteurs, voire tout un corps de ballet ?



Billet pour *les Cloches de Corneville* (les Variétés Lyriques, 1954). Archives d'Olivette Thibault.

Survol d'un genre

L'opérette apparaît de nos jours comme un objet théâtral totalement désuet – quand on n'en ignore pas tout bonnement l'existence. Notre époque fait moins la différence entre les genres : de nombreuses œuvres portant des étiquettes très précises (opérette, opéra-comique, opéra-bouffe) sont désormais réunies sous le chapeau commode d'« opéra ». Il n'en a pas toujours été ainsi. Dès le XVIII^e siècle – soit en gros un siècle après la naissance de l'opéra –, on voit apparaître en France l'opéra-comique, un genre issu des foires et spécialisé dans la parodie des opéras sérieux joués à l'Académie Royale de Musique. Au fil des années, l'opéra-comique perd peu à peu son caractère parodique et évolue vers un comique plutôt bon enfant, teinté de sentimentalité. Le genre lyrique léger effectuera ainsi à travers les âges plusieurs mouvements de balancier entre la romance et la satire, sa seule véritable spécialité tout au long de son existence demeurant l'alternance de dialogues parlés et de morceaux chantés.

Au XIX^e siècle, l'opéra-comique est devenu un genre à part entière, qui prend des proportions de plus en plus démesurées, à la fois par ses sujets et son traitement musical (les œuvres de compositeurs oubliés, comme Auber, Hérold, voire Meyerbeer, témoignent de cette tendance à l'élargissement). Les années 1850 sont mûres pour un retour à la parodie, aussi bien de l'opéra « sérieux » que de l'opéra-comique, tous deux figés dans des codes rigides incitant à la raillerie. À quelques mois d'intervalle, Florimond Ronger, dit Hervé, et Jacques Offenbach vont fonder leur propre théâtre pour y jouer des petites pièces en un acte, où un humour mordant se taille la part du lion ; le premier avec les Folies-Concertantes en 1854, le second avec les Bouffes-Parisiens un an plus tard.

La réglementation sévère qui régissait les théâtres (issue d'un système de privilèges lui aussi très rigide) est abolie au début des années 1860, et la musique légère envahit alors toutes les salles de spectacle. Hervé et Offenbach triomphent, suivis par une multitude de disciples, et les pièces qu'ils proposent au public sont de vastes compositions en trois actes, à grand déploiement et au caractère parodique très affirmé, portant le nom d'opéra-bouffe. La guerre de 1870, qui se solde par une cruelle défaite de la France par les Allemands, vient jeter une douche froide sur cette euphorie. Les compositeurs d'après-guerre, pour se distancier des folies passées (que l'on accuse d'avoir causé un relâchement des mœurs et, par extension, la défaite), reviennent pour leurs nouvelles œuvres au nom d'opéra-comique. Entre-temps, l'opérette a fait des petits: la paire formée de Gilbert et Sullivan triomphe en Angleterre, Johann Strauss connaît avec *la Chauve-Souris* un succès durable, que poursuivra son successeur immédiat Franz Lehár avec *la Veuve joyeuse* et des dizaines d'autres œuvres.

En France, le genre paraît d'abord s'essouffler, mais finit par connaître un regain de vie avec l'arrivée des rythmes issus du jazz. Les années folles qui suivent la guerre de 14-18 voient le succès d'Henri Christiné qui, avec *Dédé* et *Phi-Phi*, impose une opérette à bon marché, un peu leste, simple vaudeville orné de musique – incluant encore cependant, à l'occasion, quelques-uns de ces grands ensembles qui faisaient la gloire de l'opéra-bouffe¹. L'autre compositeur en vogue est Maurice Yvain, qui aborde lui aussi l'opérette olé olé (avec sa « trilogie buccale », *Bouche à bouche*, *Ta bouche* et *Pas sur la bouche* – cette dernière œuvre ayant connu les honneurs d'une version filmée par Alain Resnais en 2004) pour ensuite évoluer vers l'opérette à grand spectacle, dont le déploiement fastueux semble s'inspirer des comédies musicales américaines popularisées par le cinéma. Et on arrive alors aux compositions de Francis Lopez, *le Chanteur de Mexico* et *Andalousie* restant les plus connues, qui assurent le succès éclatant de Luis Mariano. Le genre s'éloigne alors du monde de l'opéra pour pencher plutôt du côté des variétés, et un déclin indéniable s'ensuit.

Les Variétés Lyriques : naissance et répertoire

À l'instar du public européen, les Montréalais se sont toujours montrés friands de spectacles musicaux. Sans même remonter jusqu'aux tournées parisiennes de l'imprésario

1. Pour la petite histoire, mentionnons que la troupe française qui s'est risquée à venir jouer un titre scandaleux comme *Phi-Phi* à Montréal dans les années 20 a fini en prison ! Il ne faut pas cependant en chercher les raisons seulement du côté du titre (dans la pièce, diminutif du sculpteur grec Phidias), ou du caractère hautement grivois du texte. L'arrestation des artistes français serait plutôt reliée à une querelle entre des candidats à la mairie de Montréal.



Charles Goulet et Lionel Daunais

Caricature de Charles Goulet et Lionel Daunais dans la revue *Can Can*, octobre 1938, p. 8. Caricaturiste inconnu. Source : Archives d'Olivette Thibault.

Maurice Grau, qui dans les années 1880 importait de Paris les opérettes en vogue, l'historienne Mireille Barrière note que le Théâtre Français de Montréal, entre 1893 et 1896, obtient ses meilleures recettes au guichet avec les opéras-bouffes de Jacques Offenbach, Charles Lecocq ou Edmond Audran². Par la suite, on vit plusieurs tentatives d'établir dans la métropole une compagnie permanente consacrée à l'art lyrique. L'expérience la plus convaincante fut certainement la Société Canadienne d'Opérette, qui produisit, de 1923 à 1933, jusqu'à dix spectacles différents par année. Parmi la troupe, deux jeunes chanteurs appelés à devenir les cofondateurs des Variétés Lyriques, Lionel Daunais et Charles Goulet, apprennent les rouages du monde du théâtre lyrique. Dans le programme-souvenir de 1946, Goulet et Daunais évoquent avec humour le peu d'enthousiasme auquel ils durent faire face dix ans plus tôt, au moment de la fondation des Variétés Lyriques :

Des esprits prévoyants et bien intentionnés ne manquaient pas de nous indiquer l'échec d'autant qu'ils avaient pour étoffer leurs prédictions le souvenir de l'échouement [*sic*] encore récent de la Société Canadienne d'Opérette. Les moins pessimistes hochaient la tête, tout en sympathisant avec notre idéal. Et nous avions de plus pour nous reconforter (?) le décompte des faillites éparses d'un nombre impressionnant d'entreprises théâtrales³.

Les Variétés Lyriques voient donc le jour le 22 septembre 1936 avec *le Pays du sourire*, une opérette de Franz Lehár créée à Vienne en 1923. La création parisienne date de 1932, ce qui en fait une œuvre éminemment contemporaine. Franz Lehár est alors un compositeur au sommet de sa gloire, qui ne se démentira pas jusqu'à sa mort en 1948, aussi Goulet et Daunais le mettront-ils fréquemment au programme. Bien qu'on associe rarement l'opérette à la musique contemporaine, force est de constater en tout cas la volonté des Variétés Lyriques d'offrir de la nouveauté à son public. Les exemples se comptent par dizaines : *les Trois Valses*, d'Oscar Straus, est joué en novembre 1939, quatre ans après la première mondiale à Londres, deux ans après la création parisienne ; *Balalaïka*, opérette de Posford et Grun, à l'affiche la même année, avait vu le jour à Londres en 1936 et sa traduction française à Paris en 1938. Cette tendance connaîtra un sommet au cours des saisons 1951-1952 et 1952-1953 avec la moitié des œuvres (cinq sur dix) vieilles de moins de cinq ans. Outre les opérettes d'origine autrichienne ou allemande (auxquelles on peut rattacher les opérettes hongroises de Emmerich Kálmán et de Paul Abraham), Daunais et Goulet vont chercher des œuvres américaines, dont l'appellation est parfois opérette (*le Chant du désert* de Sigmund Romberg), parfois comédie musicale (*Blossom Time*, du même Romberg). Bientôt, Daunais fait équipe avec Manuèle Simon pour proposer leur propre traduction de *Student Prince* (Romberg). Ces initiatives se poursuivirent au début des années 40 avec *Katinka* (Rudolf Friml), *Naughty Marietta* (Victor Herbert), *New Moon* (Romberg) ; le conflit mondial empêche les directeurs des Variétés Lyriques d'entrer en contact avec les éditeurs parisiens, et il est plus facile d'aller chercher des partitions à New York.

2. Mireille Barrière, *l'Opéra français de Montréal : l'étonnante histoire d'un succès éphémère*, Montréal, Fides, 2002.

3. Programme-souvenir du 10^e anniversaire des Variétés Lyriques. Document consulté dans les archives privées d'Olivette Thibault.

Exemple de ces allers-retours entre la France et les États-Unis, le cas de *Rose-Marie* (Rudolf Friml) est particulièrement savoureux : l'action de cette opérette américaine, créée à New York en 1924, se déroule dans ces décors très canadiens que sont les montagnes Rocheuses et le château Frontenac, et narre les amours d'un lieutenant de la police montée avec une jeune « Indienne ». L'œuvre n'en est pas moins jouée à Montréal dans la traduction parisienne (de 1927), avec en vedette Charles-Émile Brodeur, membre en règle de la police montée, dans le rôle du Sergent Malone. On doit se souvenir aussi que même des opérettes considérées comme classiques, soit les œuvres de Jacques Offenbach, Charles Lecocq ou Robert Planquette n'étaient pas encore centenaires au moment des débuts des Variétés Lyriques. Ainsi, *les Mousquetaires au couvent* de Louis Varney, opéra-comique créé en 1880, n'a donc qu'une soixantaine d'années lors de sa première apparition sur la scène des Variétés Lyriques ; c'est à peu près le nombre d'années qui séparent l'auditeur d'aujourd'hui de la création de certaines œuvres de Rodgers et Hammerstein, par exemple.

Enfin, notons que, tout au long de leur existence, les Variétés Lyriques risqueront une dizaine de fois des incursions dans « le grand répertoire », surtout avec des opéras français. Cette pratique est inaugurée dès la saison 1937-1938, avec *Werther* de Massenet, et se poursuivra au rythme d'un opéra par saison environ : la *Manon* du même Massenet⁴ (1939) alterne avec *Carmen* de Bizet (1938), *les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach (1942) et le *Faust* de Gounod (1948). On s'aventure même dans le répertoire italien, mais toujours chanté dans des versions françaises, ce qui était courant à l'époque. *Le Barbier de Séville* de Rossini connaîtra deux séries de représentations, en 1940 et en 1949. Mais les réalisations les plus ambitieuses des Variétés Lyriques sont sans conteste ces piliers que sont *Rigoletto* de Verdi (1949) et *Madame Butterfly* de Puccini (1953). Signalons aussi qu'en une occasion Daunais et Goulet commirent une « revue musicale extravagance » [sic], pot-pourri d'extraits des plus grands succès de la troupe, intitulé *Parlez-moi d'ça !* (1940).

Sur la scène

Les Variétés Lyriques ont fini par constituer une véritable troupe, faisant appel aux mêmes comédiens saison après saison, et mêlant avec une désinvolture qui serait quasi impensable aujourd'hui des artistes lyriques spécialisés dans le grand répertoire (comme Richard Verreau, Léopold Simonneau, Jean-Paul Jeannotte, Caro Lamoureux, Anna Malenfant) avec des vedettes confinées au monde du spectacle local, des stars des radioromans et des scènes théâtrales. C'est ainsi qu'on voit passer Julien Lippé, Henri Poitras⁵, Réjane DesRameaux, Camille Ducharme, plus tard relayés par des noms dont on se souvient peut-être davantage aujourd'hui : Huguette Oigny, Denise Pelletier, Rita Bibeau, Yves Létourneau, Béatrice Picard, Juliette Huot, Pierre Thériault et même Jean Duceppe. La très polyvalente Juliette Béliveau, qui ne craignait pas de passer du burlesque et du cabaret au théâtre plus sérieux de Gratien

4. N'oublions pas que Charles Goulet était depuis 1928 le chef attiré et le directeur artistique des Disciples de Massenet.

5. Dans le programme de *Naughty Marietta*, opérette à laquelle il participe en 1941, sa femme Lucie Poitras avoue avec humour « qu'il ne connaît pas une note de musique ; il n'a jamais appris le solfège... La première chose qu'il a chantée en public, il l'a commencée sur un ton et finie sur un autre. »



La Vie parisienne,
opéra-bouffe de Jacques
Offenbach, présenté au
Monument-National par
les Variétés Lyriques en
décembre 1946. Photo:
Archives d'Olivette
Thibault.

Gélinas (elle fut la tante Clara de *Tit-Coq* en 1948), se taille même un immense succès personnel dans *la Comtesse Maritza* de Emmerich Kálmán, comme en témoigne le critique Marcel Valois dans *La Presse* du 1^{er} mars 1946 : « M^{me} Juliette Béliveau n'apparaît qu'au dernier acte, mais par la force de sa personnalité et de ses dons uniques de fantaisiste elle fait d'une composition amusante sans plus une chose énorme qui fait oublier tous les autres interprètes. Elle en devient la vedette du spectacle. »

Quelque part entre ces deux extrêmes, on retrouve des personnalités marquantes, dont la plus attachante est certainement Olivette Thibault. Travaillant tour à tour dans les champs du théâtre et de l'art lyrique, elle affirme avoir étudié le chant⁶ avec M^{me} Jean-Louis Audet, éminente spécialiste de la diction, et le théâtre avec Jeanne Maubourg-Roberval, cantatrice de renom ayant fait carrière en Europe et même au Metropolitan Opera de New York. Divette en titre des Variétés Lyriques, Olivette Thibault fut de presque toutes les saisons, de 1936 à 1954, chantant et jouant dans pas moins de cinquante opérettes. Cette habileté à passer d'un art à

6. La « chanson de genre », pour être plus précis. Notes biographiques trouvées dans les archives privées d'Olivette Thibault.

l'autre témoigne sans doute d'une époque où la déclamation frôlait la musique et où le chant restait très près de la parole. L'émergence des micros et la popularité du cinéma français parlant ont permis la réussite de chanteurs sans technique vocale classique d'une part, et un jeu plus réaliste d'autre part. Ce clivage entre le chant et la parole fait qu'on imagine mal de nos jours de semblables bonds d'un art à l'autre. Après son impressionnante série de succès aux Variétés Lyriques, Olivette Thibault fit surtout carrière à la télévision, ne retournant à l'opérette que brièvement, le temps de quelques spectacles dans les années 60, sur la scène de la toute jeune Place des Arts.

Chose certaine, le public marchait à fond. Dans ses souvenirs⁷, Charles Goulet rappelle avec fierté que plus de 14 000 abonnés sont restés fidèles aux Variétés Lyriques jusqu'à la fin. Il faut se rappeler que la grande salle du Monument-National, où ont eu lieu la totalité des spectacles des Variétés Lyriques, pouvait accueillir un peu plus de 1 500 personnes⁸, ce qui veut dire que Goulet et Daunais avaient à peu près l'équivalent de dix salles comblées vendues d'avance. Ce public, qu'on imagine populaire⁹, fait la fête à la troupe de comédiens-chanteurs, à son orchestre considérable, au point que sur certaines photos on voit émerger une harpe de la fosse, et à son équipe de danseurs, les Ballets Morenoff, qui sont de presque tous les spectacles :

En plus de danser avec souplesse la danse de l'éventail, M^{me} Carmen Morenoff joue le rôle de Wanda avec une retenue mystérieuse qui est parfaitement dans le caractère du rôle. M. Maurice Morenoff est imposant en Aigle Noir et danse un solo athlétique qui convient à son physique fort mais souple aussi. La danse des Totems, aux costumes fluorescents, a été réglée avec minutie et se déroule avec bonheur pendant que la salle applaudit¹⁰.

7. *Sur la scène et dans la coulisse*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1981.

8. C'est au moment de la grande rénovation de 1990-1993 que la grande salle a vu « [s]a profondeur [...] réduite de 29 à 21 mètres [...] Ces travaux ont bien sûr réduit la capacité de la salle qui peut désormais accueillir 810 places (31 à l'orchestre, 454 au parterre, 289 au balcon et 36 dans les baignoires. » Jusque-là, la salle n'avait subi d'autres travaux majeurs qu'au début du XX^e siècle : « [La grande salle] peut désormais accommoder 1 507 personnes assises : 120 dans les baignoires et les loges, 376 à l'orchestre, 522 au parterre et 587 au balcon. » Jean-Marc Larrue, *le Monument inattendu : le Monument-National de Montréal, 1893-1993*. LaSalle, Hurtubise HMH, coll. « Histoire », 1993, p. 79 et 295.

9. Olivette Thibault témoignera plus tard, se confiant à Suzanne Gauthier du *Journal de Montréal*, le 6 mars 1993 : « La haute société, si je puis dire, était carrément snob ! Je sais que certaines personnes allaient au concert symphonique, mais elles ne se seraient jamais montrées le nez à l'opérette, qu'on considérait comme un art mineur... »

10. Marcel Valois, *La Presse*, 24 février 1937. Critique de *Rose-Marie* de Rudolf Friml.



L'Auberge qui chante, présentée au Monument-National (Les Variétés Lyriques, 1949). Sur la photo : Gérard Paradis, Olivette Thibault et Roland d'Amours. Photo : Studio Gaby/Archives d'Olivette Thibault.

Les spectateurs ne se gênent pas pour applaudir leurs vedettes préférées à leur entrée sur scène, et réclament même des bis, l'interprète étant alors obligé de recommencer sa chanson au mépris de toute logique dramatique.

Les chiffres témoignent avec éloquence du succès populaire des Variétés Lyriques. Dès les années 40, la troupe propose 7 productions par année (avec une pointe jusqu'à 8 au cours des saisons 1938-1939 et 1941-1942), pour un total de représentations qui varie de 29 à 41. Si les années d'après-guerre voient une légère diminution du nombre d'œuvres à l'affiche, qui passe à 6 en 1943 puis à 5 en 1949, le total de représentations connaît en revanche une explosion : il se maintient entre 68 et 87, connaissant un sommet inégalé de 96 représentations pour la saison 1951-1952. Ces années-là, il est vrai, voient les vedettes européennes défiler aux Variétés Lyriques : Jacques Jansen, remarquable interprète de *Pelléas et Mélisande* de Debussy et mélodiste émérite, vient chanter *Paganini* de Lehár en 1947. D'autres suivent, comme Rudi Hirigoyen (un rival de Luis Mariano), Michel Dens ou Germaine Roger ; André Dassary vient chanter en 1948 le rôle qu'il a créé dans *Chanson gitane* à Paris l'année précédente. En janvier 1950, Daunais et Goulet se paient même le luxe d'une création mondiale, *Monsieur si bémol*. Cette œuvre de Francis Lopez, un des compositeurs les plus en vue du moment, connaîtra un triomphe à Paris deux ans plus tard sous le titre *la Route fleurie*.

On le voit, Daunais et Goulet cherchent à en mettre plein la vue à leur public. Les critiques de l'époque mentionnent à l'envi les fastes des productions des Variétés Lyriques. Les décors, tantôt d'Alfred Faniel, tantôt de Marcel Sallette, reçoivent leur juste part de louanges :

Par l'emploi ingénieux des premières loges, le décor déborde dans la salle même, et nombre de numéros sont chantés des fenêtres de ces deux annexes de l'auberge. [...] La suggestion d'un feu d'artifice au dernier tableau comme celle d'un orage à la fin du 1^{er} acte sont parfaitement réussies. On vient à bout de toutes les difficultés matérielles. MM. Daunais et Goulet font évoluer sur le plateau une locomotive, un bateau-traversier, un voilier et un poney¹¹.

On ne lésine pas sur l'aspect visuel du spectacle. Dans la production de *Rose-Marie* mentionnée plus haut, la critique s'extasie : « L'œuvre, en dix changements de décors, est jouée rapidement à l'américaine, avec un seul entracte vers dix heures. La scène jouée en pantomime dans la cabane de Wanda est un petit bijou, tandis que le jeu d'un éclairage au point crée l'atmosphère aux quatre scènes jouées devant le rideau¹². » C'est sans doute ce procédé qui est parfois désigné sous le nom d'« inter-tableau », par exemple dans le programme de l'opérette *Brigand d'amour*¹³ (présentée à l'hiver 1952) : l'intrigue entraîne le spectateur d'une place publique à un intérieur d'auberge, d'une prison à une grotte de corail, etc. L'opérette est ainsi divisée en seize parties qui comprennent sept de ces inter-tableaux, lesquels ont pour but, on

11. Marcel Valois, *La Presse*, 2 septembre 1938. Critique de *l'Auberge du Cheval Blanc* de Ralph Benatzky.

12. Marcel Valois, *La Presse*, 24 février 1937.

13. Archives privées d'Olivette Thibault.



Les Mousquetaires au couvent de Louis Varney, opéra-comique présenté au Monument-National par les Variétés Lyriques en mars 1951. Sur la photo : Olivette Thibault, Lionel Daunais, Charles Goulet, Jacqueline Plouffe et André Cantin. Archives d'Olivette Thibault.

le devine, de faire patienter le spectateur pendant d'importants changements de décor. Des photos de l'époque nous montrent des scènes semblables, deux ou trois artistes jouant devant le rideau fermé, poussant parfois la familiarité jusqu'à s'asseoir sur la boîte du souffleur.

Charles Goulet se charge souvent de la mise en scène et, là encore, la critique souligne ses trouvailles : « Les compositions comiques de M. Goulet sont toujours parfaites ; celle-ci [rôle de Bobèche] n'y manque pas et il tire parti, pour amuser davantage, d'ingénieux jeux de scène comme le truc des petites lumières du trône qui s'allument chaque fois qu'il s'assied et s'éteignent dès qu'il se soulève du siège royal¹⁴... » Certaines descriptions laissent rêveurs, comme ce commentaire d'une représentation de *la Vie parisienne*, toujours d'Offenbach :

Pendant trois bonnes minutes sur la fin du 3^e acte [...], la salle rit de si bon cœur et si fort qu'on n'entend plus ni les chanteurs ni l'orchestre qui résistent à l'envie de se joindre à elle. [...] Environ seize personnes sont attablées à l'avant-scène et boivent du champagne jusqu'à ce que l'ivresse les gagne et les domine. [...] Les vedettes comme les petits rôles vivent là réellement sous les yeux des spectateurs qui pleurent de joie et poussent des cris¹⁵.

14. Émile-Charles Hamel, *Le Jour*, 14 octobre 1944. Critique de *Barbe-Bleue* de Jacques Offenbach.

15. Marcel Valois, *La Presse*, 30 novembre 1946.

Fin d'une époque, fin d'un genre

Malgré ce succès persistant, les Variétés Lyriques fermeront leurs portes en 1955 avec *la Fille du tambour-major* de Jacques Offenbach, celui-là même qui, un siècle plus tôt, avait fondé les Bouffes-Parisiens, donnant ainsi naissance à un genre appelé à une fortune immense. Dans le dernier programme des Variétés Lyriques, les directeurs incitent encore le public à s'abonner pour la saison suivante, qui ne verra pas le jour. Que s'est-il donc passé? Dans ses mémoires, Charles Goulet parle d'un certain désintérêt de la part du public et de l'arrivée de la télévision (et de la comédie musicale américaine, au cinéma) qui, même si elle produisait peu d'opérettes, lui fournissait sa dose de rire et de musique – bref de légèreté – dans le confort de son salon. Dans le livre qu'il a consacré au Monument-National, Jean-Marc Larrue mentionne aussi le vieillissement du public et l'usure de ce type de théâtre musical. Et on imagine sans doute qu'après vingt ans de travail ininterrompu, les deux codirecteurs devaient ressentir une fatigue bien légitime.

Au milieu des années 60, Lionel Daunais tentera un retour à la Place des Arts et proposera un spectacle par année pendant trois ans. Malgré un certain succès, dû en partie à la présence sur scène de vedettes du petit écran (notamment Olivier Guimond dans *la Margoton du bataillon*, qui mettait aussi en vedette Olivette Thibault dans ce qui était pour elle un rôle fétiche), l'expérience demeura sans lendemain. La critique de l'époque se montre sévère avec les spectacles d'opérette, genre qu'elle juge complètement dépassé. Vingt ans plus tard, le chanteur Bruno Laplante tentera à son tour de faire revivre le répertoire léger avec les Nouvelles Variétés Lyriques, avec des mises en scène plus audacieuses. Mais malgré – ou à cause – de ces audaces, l'expérience ne dura que quelques années. Les succès des débuts ne se maintinrent pas, et les frais engendrés par des productions de cette envergure ne permettaient aucun faux pas.

Une page était donc tournée. À part quelques incursions de l'Opéra de Montréal et de l'Opéra de Québec, qui proposent parfois les titres les plus connus (*la Veuve joyeuse*, *la Chauve-Souris*), l'opérette ne survit plus au Québec que grâce à des troupes établies dans les banlieues de Montréal. On pense entre autres au Théâtre d'Art Lyrique de Laval et à l'Opéra Bouffe du Québec, toutes deux sur l'île Jésus, de même qu'au Théâtre Lyrique de la Montérégie, établi à Longueuil. Certains des choristes les plus âgés de ces troupes ont assisté dans leur jeunesse à des spectacles des Variétés Lyriques. Et les directeurs ne manquent pas, en cas de besoin, d'aller puiser livrets et partitions dans les fonds d'archives de Lionel Daunais et de Charles Goulet, tous deux déposés à la Bibliothèque nationale du Québec. Ainsi, les deux fondateurs des Variétés Lyriques contribuent, d'outre-tombe, à la survie de ce genre qu'ils ont tant aimé. ¶

Mes plus sincères et chaleureux remerciements à Jacqueline Lemenu, fille d'Olivette Thibault, qui m'a généreusement donné accès aux archives de sa mère; ainsi qu'à Michelle Thibault-Frenette, sœur d'Olivette, dont l'enthousiasme juvénile a été une inspiration pour la rédaction de cet article.