

ASPECTS  
DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS  
AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉÂTRE DU QUÉBEC

printemps 1988



**ASPECTS  
DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS  
AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE**

**SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉÂTRE DU QUÉBEC**

**printemps 1988**

## **Comité de rédaction**

**Directeur:** Jean-Marc Larrue

**Lecteurs:** Marcel Fortin  
Chantal Hébert  
Raymond Pagé

**Production et  
diffusion:** Guy Beaulne  
Jean Laflamme

**Responsable de ce numéro:** Jean Laflamme

**Collaborateurs:** Jacques Clairoux  
Jean Cléo Godin  
Renée Legris

**Maquette de la couverture:** Gilbert Rousseau (à partir de la couverture originale de *l'Annuaire théâtral* de 1908)

**Éditeur:** Société d'histoire du théâtre du Québec

**Typographie et impression:** Éditions Maxime enr., Montréal

**L'Annuaire théâtral** est une publication semestrielle. Toute correspondance doit être adressée à *l'Annuaire théâtral*, 1871, boul. Rosemont, Montréal, Q<sup>c</sup> H2G 1S7; tél.: (514) 273-7466.

Dépôt légal: 4<sup>e</sup> trimestre 1988

ISSN: 0827-0198

printemps 1988

## SOMMAIRE

Jean Laflamme: <i>Éditorial</i> .....	5
Raymond Pagé: <i>Mise en scène de l'Histoire: un siècle de fleurons glorieux (1837-1937)</i> .....	11
Jean-Marc Larrue: <i>«Il faut tuer Broadway»: création du Her Majesty's Theatre et des Soirées de Famille du Monument National</i> .....	47
Jean Laflamme: <i>Idéologies dominantes et théâtre québécois au XIX<sup>e</sup> siècle</i> .....	81
Renée Legris: <i>Dramatisation/discours politique: les «Mémoires» de Philippe Aubert de Gaspé à la radio</i> .....	93
<b>Note de recherche</b>	
Jacques Clairoux: <i>Du spectacle de la force à l'athlétisme théâtral: Louis Cyr et le cirque au Québec</i> .....	107
<b>Document</b>	
Jean Cléo Godin: <i>«Transcrire des notes recueillies...» Présentation d'un texte d'Édouard-Zotique Massicotte: «Les théâtres et les lieux d'amusement à Montréal, pendant le XIX<sup>e</sup> siècle»</i>	125

**L'ANNUAIRE THÉÂTRAL** qui parut pour la première fois en 1908 ne connut qu'un numéro. Soixante-dix-sept ans plus tard (1985), la Société d'histoire du théâtre du Québec (S.H.T.Q.) ressuscitait cette publication consacrée désormais à la recherche sur l'activité théâtrale au Québec et son histoire.

**L'ANNUAIRE THÉÂTRAL** est devenu un périodique semestriel à partir de 1987.

Ce numéro du printemps 1988 rassemble des articles de:

**Jacques Clairoux**  
**Jean Cléo Godin**  
**Jean Laflamme**  
**Jean-Marc Larrue**  
**Renée Legris**  
**Raymond Pagé**

Jean Laflamme

## Éditorial

**P**OURQUOI ce sous-titre d'*Aspects du théâtre québécois* au XIX<sup>e</sup> siècle pour ce quatrième numéro de *l'Annuaire théâtral*? N'aurait-il pas été plus simple d'écrire plus brièvement: *le Théâtre québécois au XIX<sup>e</sup> siècle*?

Le comité de rédaction de *l'Annuaire* se proposait en effet de présenter aux lecteurs, à l'occasion du dixième anniversaire de la S.H.T.Q., un numéro thématique portant sur le théâtre québécois du siècle dernier. Un tel ouvrage demandait un éventail assez exhaustif d'articles sur les auteurs dramatiques de l'époque, les textes, les comédiens, la mise en scène, les lieux théâtraux, l'institutionnalisation théâtrale, etc., etc. Une solide étude sociologique de la période concernée était également requise.

Or il y a loin de la coupe aux lèvres. Le projet ainsi conçu ne pouvait être réalisé à l'intérieur des six mois dont nous disposions. Plusieurs années seront nécessaires pour le mener à terme et produire l'ouvrage de base rêvé dont pourront profiter les chercheurs futurs.

En attendant, il a fallu nous rabattre sur la solution d'une présentation régulière, c'est-à-dire d'un numéro de facture ordinaire dont l'ensemble des articles porte quand même sur le théâtre québécois du XIX<sup>e</sup> siècle. Une demi-mesure qui permet de ne pas éluder tout à fait notre projet; au contraire, elle peut en donner un avant-goût. Aussi profitons-nous de l'occasion pour lancer un appel à tous les chercheurs en théâtre que le XIX<sup>e</sup> siècle québécois intéresse. Un véritable dossier pourrait être ainsi constitué, de manière à rendre concrète dans le futur l'élaboration de ce projet d'abord annoncé, puis retardé.

N'y a-t-il pas là un intéressant défi à relever? Un tel numéro de notre revue, adéquatement structuré et abondamment nourri, fournirait

## 6 / L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

une quantité non négligeable de pierres pour l'édification de la vaste *Histoire du théâtre au Québec* dont la S.H.T.Q. préconise depuis longtemps la mise en chantier. Une étape importante de cet ouvrage serait dès lors franchie.

À ce sujet, qu'il nous soit permis d'étayer un projet d'aussi longue haleine d'un honnête rappel de principes.

L'Histoire est un élément indispensable de l'explication du présent. Une telle affirmation peut sembler une évidence. Pourtant elle est loin d'être admise par tous les chercheurs en théâtre. Un bon nombre d'entre eux, en effet, étudient les réalités et les problèmes du théâtre actuel et, par suite, ont tendance à limiter leurs recherches au présent, considérant celui-ci comme suffisamment intelligible par lui-même. Donc le recours à l'histoire est, sinon inutile, du moins secondaire.

Si l'on en croit divers témoignages, des sujets comme la théorie, la critique, la dramaturgie et la didactique comptent une clientèle relativement nombreuse chez les étudiants en théâtre de l'UQAM, alors que l'histoire devient l'exception. Rien d'étonnant à cela, quand on sait que des théoriciens vont jusqu'à affirmer que le théâtre au Québec, depuis la Révolution tranquille, offre un visage tellement nouveau que l'histoire peut difficilement contribuer à l'expliquer.

On pourrait tenter de justifier spéculativement cette attitude. L'évolution d'une société et de ses réalités culturelles n'est-elle pas marquée par la discontinuité, par des coupures, des ruptures plus ou moins fréquentes et profondes? Le présent devient alors une réalité presque autonome et, dans l'étude du théâtre, il faut se pencher sur celui qui est en train de se faire ou sur celui dont le rideau est tout juste tiré.

Évidemment, les historiens de théâtre contestent une telle position. Mais ils ne sont pas les seuls et ils sont rejoints par un nombre grandissant de spécialistes dans cet art. En effet, les sociétés — dont le théâtre est un miroir — sont vivantes et elles évoluent. Leurs manifestations culturelles — dont le théâtre encore une fois — sont en mouvement et ce serait une erreur de les considérer comme des

institutions statiques. Aussi, privilégier un moment d'existence du théâtre pour l'étudier et l'expliquer sans tenir compte du passé et de ses traces, c'est se condamner à une vision partielle de cet art. L'instant théâtral reste en grande partie inintelligible s'il est considéré hors de sa trajectoire dans le temps. Dans cette perspective, tout fait théâtral est un fait historique. Tout le théâtre actuel, reflet d'une vie en apparence et en fait si novatrice, continue des élans et des messages d'hier: car la vie d'aujourd'hui mélange à doses très inégales le présent, le futur et un énorme passé dont elle se nourrit.

Recourir à l'histoire pour expliquer le théâtre présent ne veut pas pour autant dire qu'on admette que cet art se développe selon un rythme continu et unilinéaire, que le théâtre d'aujourd'hui est une conséquence logique, fonctionnelle de celui d'hier. En fait, aucune évolution ne se fait sans ruptures, discontinuités, innovations. Certes, le temps de l'histoire, son écoulement continu s'imposent à l'historien de théâtre comme une nécessité: il ne peut l'arrêter, le couper, le remettre en mouvement. Tous les phénomènes théâtraux qu'il étudie doivent être rapportés à ce temps qui leur sert de mesure du fait de son uniformité. Toutefois ce temps de l'histoire du théâtre n'est pas une droite: il comporte des rythmes variés et inégaux parmi lesques il convient de distinguer les principaux.

Relevons tout d'abord le temps *court*, celui de l'événement théâtral qui remplit tous nos médias d'information. C'est le temps du fait divers, du journaliste. Mais il peut aussi être objet d'étude, d'analyse dans le cadre des diverses sciences humaines, y compris l'histoire, si l'on s'en tient à l'histoire événementielle.

Se distingue ensuite le temps de la *conjoncture*, déjà plus lent, sorte de «récitatif» ordonné en cycles ou intercycles. Ce temps est illustré surtout par l'histoire sociologique du théâtre qui en étudie les oeuvres non seulement en fonction de leur composition et de leur représentation, mais encore de leur périodisation, de leur contexte de diffusion et de réception: contexte géographique, social, éducatif, religieux, économique, politique, etc. Les variations qui accompagnent ces facteurs peuvent être sujettes à des cycles d'amplitude variable selon les époques. Ces cycles, donc le temps de la conjoncture, tiennent une place considérable dans l'explication historique.

## 8 / L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Enfin vient le temps long, la longue durée qui est le domaine des *structures*, c'est-à-dire des combinaisons d'éléments stables qui durent très longtemps et ne s'usent que lentement avant de disparaître. Structures qui constituent très souvent des obstacles ou des limites au développement du théâtre, aux initiatives des adeptes de cet art qui ne peuvent guère s'en affranchir. Tels sont les réalités géographiques, les cadres mentaux et les systèmes économiques.

Distinguer les rythmes de l'histoire du théâtre ne veut pas dire en privilégier un à l'exclusion des autres. Les trois niveaux ci-dessus sont également du ressort de l'historien. Mais revenons au rôle de l'histoire dans l'explication du présent théâtral. Le moment actuel est finalement la résultante, le rassemblement de ces divers rythmes, et si l'histoire ne peut guère contribuer à l'examen du temps court, de l'événement théâtral, elle a un rôle considérable à jouer dans le domaine de la conjoncture et surtout de la longue durée. Chaque manifestation scénique, en effet, rassemble des mouvements d'origine et de rythme différents: le théâtre d'aujourd'hui date à la fois d'hier, d'avant-hier, de jadis.

Mais pour jouer un rôle dans le concert des recherches en théâtre, l'histoire doit remplir aussi une autre condition: quelle sera son approche? Il ne peut s'agir d'une histoire réduite à une chronique, à un récit où l'historien reste passif devant ses documents. Celui-ci doit commencer par se poser un problème, une question et formuler une ou des hypothèses de travail.

Quels problèmes poser au passé théâtral? Des questions de pure curiosité? Plutôt des problèmes posés par le monde actuel. Bien que les oeuvres des historiens aient toujours subi la marque de leur époque et de ses préoccupations, la façon de procéder ici doit être consciente et volontaire. Ainsi faite en termes de problèmes et de perspectives contemporaines, l'histoire du théâtre pourra mieux faire la liaison avec toutes les autres recherches effectuées en ligne synchronique sur cet art.

Si donc une question, un problème posé par le théâtre contemporain entraîne le chercheur à embrasser toute l'histoire, au moins dans sa dimension temporelle, nous pouvons dire que l'histoire du théâtre peut, à

certaines conditions, être une science du présent. Bien sûr elle n'est pas que cela et il serait dangereux de la réduire à ce rôle. Mais il apparaît évident qu'elle apporte aux autres sciences humaines des bénéfices certains, comme elle en retire à son tour de son contact avec elles.

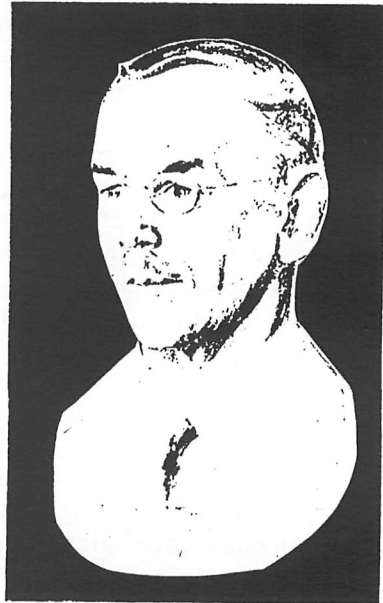
Serait-il dès lors opportun de proposer aux auteurs en puissance de la future *Histoire du théâtre au Québec* une approche de type organique? Le théâtre québécois, produit et/ou miroir d'une société déterminée, se rattache en effet à l'ensemble à la fois politique, géographique, économique, social et culturel qu'est le Québec. Cet ensemble possède ses «structures» propres, qu'il s'agirait de découvrir à travers l'évolution de son théâtre.

Une telle histoire, qui aurait l'avantage de se hisser au palier des sciences de l'homme et de la société, pourrait s'écrire à deux niveaux: 1) celui du *document*, qui consisterait à dépouiller les archives afin d'établir scientifiquement l'inventaire du corpus théâtral québécois; 2) celui de la *civilisation* québécoise, grâce aux apports de la géographie, de l'anthropologie, de la démographie par lesquels seraient examinés les organisations du peuple québécois (agriculture, industrie et commerce), son milieu de vie, son peuplement et ses institutions (religieuses, politiques, économiques et sociales), autant de facteurs participants du passé comme du présent théâtral québécois. Le résultat serait d'avoir permis de replacer chaque événement théâtral dans un vaste ensemble de condition humaine. La synthèse ainsi produite aurait le mérite de mettre en lumière la signification de l'être humain dans la création théâtrale au Québec.

10 / L'ANNUAIRE THÉÂTRAL



Moïse-Joseph Marsile, c.s.v.  
(1846-1933)



Louis Guyon  
(1853-1933)



Sir Adolphe-Basile Routhier  
(1839-1920)

**Raymond Pagé**

**Mise en scène de l'Histoire:  
un siècle de fleurons glorieux  
(1837-1937)**

**QUE** doivent Michel Tremblay, Jean Barbeau ou Marie Laberge à Sir Adolphe-Basile Routhier ou J.-Eugène Corriveau? Peu, sans doute. Le rapprochement même fait sourire... ou inquiète. Car le théâtre québécois, au début du vingtième siècle, poursuit péniblement une nidation amorcée au cours des décennies antérieures. La maîtrise du genre n'y est pas encore. Mais un sillon se creuse, où germera une tradition: le discours didactique. Les dramaturges issus des années 60 y auront recours pour faire l'histoire et créer un futur. Éducateurs et chefs de file qui ouvrent notre vingtième siècle s'en nourrissent pour écrire une histoire et fonder l'avenir sur le passé. À la suite de Corneille, de Racine et de... Gérin-Lajoie, ils sont fascinés par la tragédie. Il en résultera des tentatives dramatiques de mettre en scène nos gloires nationales.

Parmi celles-ci, Dollard, Montcalm et Lévis occupent une place d'honneur. Ils surgissent des travaux des historiens pour envahir l'imaginaire politique, social et culturel. Mesurant leur valeur et leur courage à l'aune de la mort, ils appellent les Canadiens français au dépassement et à l'héroïsme. C'est au début du vingtième siècle, au moment où les ouvrages historiques accentuent leur rayonnement, que le théâtre va concentrer son attention sur les bâtisseurs du pays. Les productions les plus consistantes, qui résistent le moins à l'analyse, articulent leur démonstration autour de Montcalm et de Lévis. *Lévis ou Abandon de la Nouvelle-France* (1902) de Moïse-Joseph Marsile<sup>1</sup>, *Mont-*

---

<sup>1</sup> Moïse-Joseph Marsile, *Lévis ou Abandon de la Nouvelle-France*, Montréal, C.-O. Beauchemin et Fils, 1902, VI-148 p.

*calm* (1907) de Louis Guyon<sup>2</sup> ainsi que *Montcalm et Lévis* (1918) d'Adolphe-Basile Routhier<sup>3</sup> s'attachent plus particulièrement aux deux soldats français, utilisant souvent l'un pour mettre en lumière les vertus de l'autre. Deux autres pièces, sans organiser l'action autour de ce couple héroïque, esquissent tout de même quelques traits du marquis: *la Prise de Québec par les Anglais en 1759* (1901) d'Octave Hardy dit Châtillon<sup>4</sup> et *le Secret des Plaines d'Abraham* (1909) de J.-Eugène Corriveau<sup>5</sup>.

Ces productions dramatiques s'inspirent des ouvrages historiques qui circulaient à l'époque, certaines directement<sup>6</sup> et d'autres de façon plus large. Est-il possible précisément de mesurer l'influence des historiens sur ces auteurs de théâtre? Ici nous pensons moins aux événements qu'à l'image des personnes qui les provoquent. En somme quelle est la marge de liberté du héros dramatique par rapport à son modèle historique? L'intérêt de la question naît du fait que ces figures héroïques, avant d'être les personnages d'un récit, sont les porteurs d'une intention patriotique.

Le poète, le romancier, le peintre, le musicien, le sculpteur n'apportent pas seulement au monde un certain contingent de jouissances esthétiques, ils évoquent dans le passé les gloires de la race à laquelle ils appartiennent, ils ressuscitent ses héros et les imposent à l'admiration du monde [...]<sup>7</sup>

---

<sup>2</sup> Louis Guyon, *Montcalm*, Montréal, Imprimerie Mercantile, [1907], 27 p.

<sup>3</sup> Adolphe-Basile Routhier, *Montcalm et Lévis*, Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1918, 173 p.

<sup>4</sup> Octave Hardy dit Châtillon, *la Prise de Québec par les Anglais en 1759*, Montréal, C.-O. Beauchemin et Fils, 1901, 103 p.

<sup>5</sup> J.-Eugène Corriveau, *le Secret des Plaines d'Abraham*, Imprimerie «la Libre Parole», 1909, 120 p.

<sup>6</sup> *La Prise de Québec* emprunte au *Grand Vaincu. Dernière campagne du marquis de Montcalm au Canada* d'Henri Cauvain. *Montcalm et Lévis* puise dans *Montcalm et Lévis* de H.-R. Casgrain et *le Marquis de Montcalm* de Thomas Chapais.

<sup>7</sup> Edmond de Nevers [pseudonyme d'Edmond Boisvert], *l'Avenir du peuple canadien-français*, Paris, Henri Jouve, 1896, p. 246.

Ces «gloires» véhiculent donc des valeurs, ou du moins elles le devraient. La règle est aussi appliquée à l'histoire, discipline dont le rôle est d'éveiller la fierté patriotique et de «dégager des leçons morales» en propageant le culte des grands hommes, ces «professeurs d'énergie<sup>8</sup>».

De telles considérations ouvrent une perspective sur la formation, en ce début de siècle, d'un imaginaire collectif par le biais d'un pouvoir culturel. La question se pose donc de savoir si le théâtre, dans cette entreprise, agit comme instance autonome ou s'il n'est qu'un simple relais de l'histoire. Ici se dessine un vaste champ de recherche. Dans une tentative de déblayer quelque peu le terrain, nous avons ratissé les ouvrages afin de cerner les traits qui sont présentés, par l'historien lui-même, comme caractérisations psychologiques du héros national. Et c'est avec ces éléments que nous avons tissé la grille d'analyse des pièces de théâtre. Il en est résulté un discours «psychologisant», qui offre au moins l'intérêt de défier les mandements de la critique canonique!

## 1. LÉVIS

### A. Les historiens

C'est avec un plaisir évident que les historiens narrent les exploits de Lévis. Celui-ci draine les éloges de la très grande majorité d'entre eux. Ils le saisissent à la fine pointe du combat alors qu'il affronte la mitraille sans frémir<sup>9</sup>. Montcalm y sera aussi, animé par la fougue et l'intrépide piaffante. Mais Lévis trouve sa profonde originalité dans un

---

<sup>8</sup> Ph. Perrier, «l'éducation patriotique», *la Revue canadienne*, vol. 2, n° 10, octobre 1908, pp. 350-357.

<sup>9</sup> Henri-Raymond Casgrain, *Montcalm et Lévis*, Québec, Imprimerie de L.-J. Demers et frère, 1891, t. 2, pp. 350, 351, 353; Francis Parkman, *Montcalm and Wolfe*, Boston, Little, Brown and Company, 1884, II, pp. 110, 347; Thomas Chapais, *le Marquis de Montcalm*, Québec, J.-P. Garneau, 1911, pp. 427, 608.

mélange harmonieux de rationalité, de fermeté et de souplesse qui donne à ses actions un caractère de concentration et de puissance tranquille. Il séduit par l'équilibre de sa personnalité.

C'est Henri-Raymond Casgrain qui s'attarde sur le caractère rationnel du comportement de Lévis. Ce dernier représentait, dit-il, «la sagesse de l'armée<sup>10</sup>». Les qualificatifs affluent: calme<sup>11</sup>, froid<sup>12</sup>, impassible<sup>13</sup>, impartial<sup>14</sup>. À la suite de Garneau<sup>15</sup> et avant Thomas Chapais<sup>16</sup>, il insiste sur le sang-froid extraordinaire manifesté par le chevalier tout au long de sa carrière militaire et notamment au cours de la Guerre de Sept ans<sup>17</sup>. Selon lui, le plan de campagne élaboré par Lévis en vue de la bataille de Sainte-Foy a emporté l'adhésion de Vaudreuil grâce à sa clarté<sup>18</sup>. Il appuie ainsi la remarque de Parkman:

Some there were who in secret called the schema «Levis' folly»; yet it was perfectly rational, well conceived, and conducted with vigor and skill<sup>19</sup>.

La sagesse sereine du soldat doit donc beaucoup à son intelligence lucide. Les historiens le répètent: il avait le coup d'oeil juste<sup>20</sup>. Il n'est pas l'homme des folles aventures ou des insurrections ratées.

<sup>10</sup> H.-R. Casgrain, *op. cit.*, t. 2, p. 142.

<sup>11</sup> *Ibid.*, t. 1, pp. 35, 414, 419.

<sup>12</sup> *Ibid.*, t. 2, p. 37.

<sup>13</sup> *Ibid.*, t. 2, p. 43.

<sup>14</sup> *Ibid.*, t. 2, p. 37.

<sup>15</sup> François-Xavier Garneau, *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours*, Montréal, Beauchemin et Valois, 1882, t. II, p. 345.

<sup>16</sup> T. Chapais, *op. cit.*, p. 608.

<sup>17</sup> H.-R. Casgrain, *op. cit.*, t. 1, pp. 32-33, 414; t. 2, pp. 246, 424-425.

<sup>18</sup> *Ibid.*, t. 2, pp. 324-325.

<sup>19</sup> «Certains, dans l'intimité, qualifiaient le plan de Lévis de folie; il était pourtant tout à fait rationnel, bien conçu et mené avec énergie et habileté» (F. Parkman, *op. cit.*, II, p. 341).

<sup>20</sup> F.-X. Garneau, *op. cit.*, II, pp. 345-346; H.-R. Casgrain, *op. cit.*, t. 2, p. 245; T. Chapais, *op. cit.*, p. 101.

L'équilibre de ce caractère repose sur deux pôles: souplesse et fermeté. Il oscille avec prudence de l'un à l'autre. Il apparaît donc comme un compagnon affable, plein de tact et de délicatesse<sup>21</sup>. Il pourra ainsi servir de lien entre Vaudreuil et Montcalm<sup>22</sup>. Sa nature sociable déborde d'ailleurs le cadre de son activité militaire. Et nous voici tout à coup en présence d'un galant chevalier. Ici les historiens se font moins loquaces. Parkman et Chapais glissent tout de même quelques mots sur les occupations mondaines de Lévis au cours des longues soirées d'hiver en Canada<sup>23</sup>.

En regard de ces témoignages, le commentaire de Michel Bibaud apparaît plutôt négatif «[...] le chevalier de Lévis, d'une sévérité peu ordinaire, d'un zèle quelquefois outré, dut emporter *au moins* l'estime» des Canadiens<sup>24</sup>. Ce jugement est confirmé par Garneau qui parle de la fermeté de Lévis envers ses soldats et de la rigidité de sa discipline militaire<sup>25</sup>. Ferland ajoute même qu'après avoir pris le commandement au lendemain de la mort de Montcalm, il aurait voulu mettre à mort tous les Canadiens qui avaient quitté l'armée<sup>26</sup>. Un incident, survenu pendant l'hiver 1758 et raconté en détails par plusieurs historiens, nous permet toutefois de nuancer le tableau.

Une disette avait obligé les responsables à réduire la ration des soldats et à leur distribuer de la viande de cheval. À Montréal, une mutinerie succéda aux murmures. Lévis fut chargé de rétablir l'ordre. Il commença par user de son autorité, puis écouta avec attention les plaintes des soldats, leur expliqua la situation et réussit à les convaincre

---

<sup>21</sup> H. Casgrain, *op. cit.*, t. 2, p. 187.

<sup>22</sup> F.-X. Garneau, *op. cit.*, I, p. 466; II, p. 378.

<sup>23</sup> F. Parkman, *op. cit.*, I, p. 457; II, p. 9; T. Chapais, *op. cit.*, pp. 354-355.

<sup>24</sup> Michel Bibaud, *Histoire du Canada*, Montréal, John Jones, 1837, p. 367.

C'est nous qui soulignons.

<sup>25</sup> F.-X. Garneau, *op. cit.*, II, pp. 345, 378.

<sup>26</sup> J.-B.-A. Ferland, *Cours d'histoire du Canada. Seconde partie: 1663-1759*, Québec, Augustin Côté, 1865, pp. 589-590.

du bien-fondé de la décision<sup>27</sup>. Parkman note qu'il dénoua la crise grâce à ce mélange d'autorité et de tact bien caractéristiques de son comportement habituel<sup>28</sup>.

Dans la conduite de la guerre, la souplesse de Lévis devient de l'habileté et sa fermeté de la détermination. À ce sujet, les témoignages des historiens se recourent les uns les autres. Les descriptions des batailles de Montmorency et de Sainte-Foy laissent voir en lui un admirable stratège, alerte, capable de réagir rapidement devant l'évolution de la situation. Il n'est donc pas buté mais tenace, déterminé et courageux. Félix Martin corrige Bibaud et Garneau en écrivant qu'il avait dû gagner non seulement l'estime mais aussi l'amour des soldats<sup>29</sup>. La façon dont il conduit les préparatifs visant à reprendre Québec illustre son courage, son énergie et sa hardiesse. Tous les historiens nous le décrivent en pleine activité jusqu'à son éclatante victoire de Sainte-Foy.

Les espoirs soulevés par ce dernier coup d'éclat s'éteignent rapidement à l'arrivée des vaisseaux anglais. Mais Lévis ne lâche pas: tenace, opiniâtre<sup>30</sup>, indomptable<sup>31</sup>, «il était décidé à lutter jusqu'à la dernière extrémité<sup>32</sup>». Garneau reproduit le texte d'une lettre qu'il écrivit au ministre le 14 juillet 1760. Après avoir décrit la situation lamentable du pays, le général français ajoute:

---

<sup>27</sup> F.-X. Garneau, *op. cit.*, II, pp. 274-275; Félix Martin, *De Montcalm en Canada ou les Dernières Années de la colonie française*, Paris, P.-M. Laroche, Leipzig, L.-A. Kitler, et Tournai, H. Casterman, 1867, pp. 112-113; T. Chapais, *op. cit.*, p. 364.

<sup>28</sup> F. Parkman, *op. cit.*, II, p. 110.

<sup>29</sup> F. Martin, *op. cit.*, p. 222.

<sup>30</sup> Charles de Bonnechose, *Montcalm et le Canada français*, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1877, p. 159.

<sup>31</sup> H.-R. Casgrain, *op. cit.*, t. 2, p. 371.

<sup>32</sup> F. Martin, *op. cit.*, p. 229.

## MISE EN SCÈNE DE L'HISTOIRE / 17

Pourtant assurez le roi que je mettrai en usage tous les moyens de faire tout ce qu'il sera possible pour la gloire de ses armes et lui conserver cette colonie<sup>33</sup>.

De telles citations présentent Lévis comme un être exceptionnel qui échappe à l'écroulement de son époque. Garneau, Martin et Casgrain ne manquent pas de décrire le geste farouche du chevalier brisant son épée<sup>34</sup>, sortie dramatique d'un homme d'honneur qui refuse de se soumettre à des arrêts qui lui sont étrangers.

Nous croyons d'ailleurs résumer l'opinion générale en rappelant cet éloge de Garneau:

Sa conduite au Canada, surtout après la mort de Montcalm, nous donne l'idée la plus avantageuse de ses talents militaires. Sa présence au combat semblait assurer le succès. On gagna toutes les batailles où il assista [...]<sup>35</sup>.

Intelligence, courage, autorité, habileté: le chevalier de Lévis possédait les qualités propres à lui assurer la confiance de l'armée et de la population. Il représentait la sécurité. Sa détermination et sa force de caractère sont propres à enflammer le courage d'un peuple qui rumine sa défaite et lutte avec acharnement pour sa survivance. Mais Lévis offre en même temps le modèle d'un homme équilibré, maître de lui, et d'un chef avisé, sûr de ses moyens. Dernier représentant du grand Siècle en cette Nouvelle-France abandonnée, il est présenté comme le héros qui ne se rend pas. Avec lui, l'histoire prend tout naturellement un caractère d'exemplarité.

---

<sup>33</sup> F.-X. Garneau, *op. cit.*, II, p. 372.

<sup>34</sup> F.-X. Garneau, *op. cit.*, II, p. 372; F. Martin, *op. cit.*, p. 232; H.-R. Casgrain, *op. cit.*, t. 2, p. 405.

<sup>35</sup> F.-X. Garneau, *op. cit.*, II, p. 377.

## B. Les auteurs dramatiques

Lévis se présente donc aux moralistes et nationalistes de l'époque comme un héros taillé d'avance pour le théâtre: chevalier rappelant les «gestes» épiques et incarnant l'image d'un idéal fondé sur la raison, le devoir, l'honneur, l'élégance et l'équilibre du caractère, il refuse la fatalité et le désespoir. Mais contre toute attente, ceux qui s'essaient à l'écriture dramatique entre 1837 et 1937 n'ont pas su ou voulu exploiter le personnage. Nous n'avons en effet retracé que trois pièces dont l'action est inspirée par les coups d'éclat du chevalier: *Lévis ou abandon de la Nouvelle-France* de Marsile, *Montcalm* de Guyon ainsi que *Montcalm et Lévis* de Routhier. La première et la dernière lui consacrent tout de même une attention suffisante pour que le personnage donne prise à l'analyse. Celle-ci demeure toutefois plus limitée que nous l'aurions espéré et Guyon ne peut en l'occurrence être considéré comme un adjuvant important à la démonstration.

Laissons Lévis se présenter lui-même:

[...] Traverser les mers, parcourir les forêts vierges, sillonner les grands lacs et les fleuves, guerroyer l'été, s'amuser l'hiver; c'est une vie que j'aimerai<sup>36</sup>.

Ce portrait peint par Routhier nous déconcerte un peu. Nous avons de la difficulté à retrouver, dans cet aventurier affichant un curieux mélange de coureur de bois et de mondain, le héros de Casgrain réputé pour son goût de la discipline<sup>37</sup>. Lévis joue à la guerre. Il s'amuse, tant sur les champs de bataille<sup>38</sup> que dans les salons de Québec.

Routhier continue de nous étonner en insistant sur l'amour du divertissement qui anime le brillant chevalier. Le juge moraliste glisse ici sur une pente à laquelle il ne nous avait pas habitués. Quel exemple à

---

<sup>36</sup> A.-B. Routhier, *op. cit.*, p. 11.

<sup>37</sup> La pièce de Routhier est pourtant écrite sous l'inspiration de Casgrain. Cf. note 6.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 58.

donner que ce héros qui court de bal en bal, festoie, joue, plaisante sur ses services auprès des dames et, surtout danse<sup>39</sup>. Il nous fait l'effet d'un joyeux luron, impression que Guyon se charge à son tour de transcrire sans ambiguïté:

Le chevalier se porte à ravir et s'amuse ferme. Le jour, il donne des leçons d'équitation à la sémillante Mme Pénisseault, et le soir, il étudie l'iroquois [...]. Non, on n'a pas idée d'un pareil diable<sup>40</sup>.

Mais dès que le chevalier quitte les salons du château pour rentrer dans ses fonctions d'autorité, le sourire séducteur s'efface. L'émeute de Montréal, disent les historiens, avait été calmée grâce à l'habileté à la fois ferme et souple de Lévis<sup>41</sup>? Guyon préfère retenir les arguments de force: «[...] Montréal a eu sa petite émeute. Il s'en est manqué de peu que M. de Lévis fasse passer les plus turbulents par les armes<sup>42</sup>». Nous assistons en l'occurrence à une manifestation de cette rigidité à laquelle faisait allusion F.-X. Garneau<sup>43</sup>. Lévis y apparaît d'autant plus dur que nul autre texte ne vient compenser l'impression laissée par ces quelques paroles. Le commentaire prend l'allure d'un jugement définitif.

Il existe donc un Lévis plus sérieux, plus «présentable». Routhier, fidèle ici à Casgrain, nous le décrit comme le soutien de Montcalm<sup>44</sup>. Marsile met en lumière son audace, son courage, sa détermination. Le personnage de l'histoire pénètre sur la scène, pratiquement intact dans sa qualité de soldat. Les attitudes célébrées par les historiens s'y retrouvent. Le Roi refuse de venir en aide à la colonie? Lévis boira «le calice jusqu'à la lie<sup>45</sup>». Après la victoire de Sainte-Foy, l'arrivée de la flotte anglaise ne brise pas sa ténacité. Il «espère contre toute

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>40</sup> L. Guyon, *op. cit.*, p. 17.

<sup>41</sup> Voir plus haut, pp. 15-16.

<sup>42</sup> L. Guyon, *op. cit.*, p. 17.

<sup>43</sup> Voir plus haut, pp. 15-16.

<sup>44</sup> A.-B. Routhier, *op. cit.*, pp. 61, 63.

<sup>45</sup> M.-J. Marsile, *op. cit.*, p. 56.

espérance<sup>46</sup>», refusant avec indignation l'idée de capitulation<sup>47</sup>. Routhier et Marsile s'entendent sur un point essentiel: Lévis demeure le héros qui ne se rend pas<sup>48</sup>.

Mais il devra se rendre à l'évidence: on ne passe pas impunément de l'histoire au théâtre. Le périple sera ici particulièrement douloureux. Car le Lévis de Routhier et de Marsile, ce preux qui s'anime devant la perspective d'affronter le danger, ce galant qui s'ébroue aux bras des Célimène du château Saint-Louis ou fulmine contre les soldats indisciplinés, trouve sa cohérence dans une vive sensibilité. Chez Routhier, l'épanchement du coeur conserve tout de même une certaine sobriété. L'affectivité et l'imagination gardent la mesure. Elles confirment leur élan dans l'équilibre de l'éloquence classique:

[...] Oui, j'aime beaucoup votre pays, et c'est en vous que je l'aime. Vous incarnez pour moi la Nouvelle-France. Quand je parle à elle, je pense à vous, quand on me parle de vous, je me souviens d'elle. Dans la fumée des combats que je livre pour elle, c'est votre image qui m'apparaît, et qui me sourit. Dans mes rêves de bonheur et de gloire future, c'est vous que j'entrevois comme récompense et ma couronne [...]<sup>49</sup>.

Ce martèlement de l'exaltation amoureuse et de la ferveur patriotique montre tout simplement que le Lévis de Routhier mène sa déclaration à Giselle au rythme de la charge au tambour! C'est un soldat classique. Mais lorsqu'il se sentira envahi par l'amour, déconcerté par la puissance de cette attaque, le sang-froid proverbial du chevalier cédera la place à des sentiments nouveaux.

Il entre alors en contact avec l'affliction et la peur de souffrir. Sa passion le rend vulnérable. Il est près de se rendre, le sent et recule:

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 134; A -B. Routhier, *op. cit.*, pp. 135-136.

<sup>49</sup> A.-B. Routhier, *op. cit.*, p. 24.

Ah, c'est que je crois à la vérité du proverbe oriental: «Semez l'amour, et vous récolterez des larmes». Sans doute ces larmes sont douces d'abord, mais c'est comme notre vin du midi, plus il est doux, et plus il y a de lie au fond<sup>50</sup>.

Marsile va aller plus loin que Routhier, jetant son héros dans la grande crise de mélancolie romantique. Bien sûr il prend soin de dramatiser le geste de Lévis brisant son épée sur un rocher de Sainte-Hélène. Mais à ces images il ajoute une bande sonore:

Entendez-vous ce coup qui retentit dans l'air?  
Ô nuit, couvre le ciel de tes funèbres voiles!  
Fleuve, éclate en sanglots, et vous, pleurez, étoiles!  
Arbres, où l'on entend dans l'horreur de ce soir  
Gémir le vent, tordez vos bras de désespoir:  
Car ce coup, c'est le glas d'un peuple qui succombe:  
Ici, la France va mourir. Déjà sa tombe,  
Comme un abîme noir, s'entrouvre... avec nos pleurs<sup>51</sup>.

Ainsi, toujours poussée vers de nouveaux nuages, l'effusion lyrique se prolonge, emportant la sagesse rationnelle et l'impassibilité auxquelles nous avaient habitués les historiens.

Ce Lévis des auteurs dramatiques apparaît donc comme un personnage moins consistant que celui des ouvrages historiques. C'est là une conséquence des efforts tentés par l'auteur pour précipiter le personnage dans un conflit cornélien<sup>52</sup>. La victoire de la raison sur le cœur magnifie le héros. Mais celui-ci oscille de la rhétorique en stances au lyrisme en transes. Emporté par un souffle de néo-romantisme, le chevalier sans peur et sans reproche cède au besoin de flatter ses

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>51</sup> M.-J. Marsile, *op. cit.*, p. 140.

<sup>52</sup> Les personnages de Routhier, dont Lévis, font d'ailleurs directement appel à Corneille dont ils émaillent leurs conversations de salon. Cf. *Montcalm et Lévis*, pp. 16-18.

sentiments et même de pleurer, à la condition bien sûr qu'il se reprenne à temps.

Voilà comment le héros exemplaire, homme exceptionnel par son statut social et ses exploits guerriers, peut prendre une apparence plus humaine et ainsi paraître plus facilement imitable aux yeux du spectateur. Mais cette mise en lumière de la personnalité individuelle amorce la destruction du caractère héroïque.

## 2. MONTCALM

### A. Les historiens

Montcalm ne jouit pas, auprès des historiens, de la même unanimité que Lévis. Son portrait accuse au contraire d'importantes variations. Félix Martin étale une admiration sans restriction. Parkman est plus nuancé. Mais ce sont les historiens canadiens-français qui se montrent les plus durs envers le marquis. Bibaud, Garneau, Ferland et Casgrain écorchent de leurs remarques sévères l'auréole du héros. Il faudra attendre la parution du livre de Thomas Chapais, en 1911, pour que l'équilibre soit rétabli.

#### a) Félix Martin

Il faut comprendre l'admiration, voire l'attachement du jésuite français pour Montcalm. Ce dernier apporte en Nouvelle-France toute la grandeur et tout l'éclat de la civilisation de son pays. Méridional impétueux, intelligent et cultivé, imbu du sens de l'honneur et du devoir, aidé par sa foi religieuse, soldat courageux et général audacieux, il arrache littéralement les victoires<sup>53</sup>. Cette vivacité lui aurait-elle coûté la défaite des Plaines d'Abraham? Martin n'ose le lui reprocher.

---

<sup>53</sup> F. Martin, *op. cit.*, pp. 20, 21, 23.

Ce chef d'armée brillant était aussi un homme bon et sensible. Martin signale faits et écrits qui démontrent la compassion du général envers ses soldats<sup>54</sup>, les «Sauvages<sup>55</sup>» et même les vaincus<sup>56</sup>. Il rappelle sa sollicitude paternelle<sup>57</sup>. Enfin il est ému par l'amertume et l'angoisse ressenties par Montcalm devant l'état lamentable de la colonie et la tristesse de sa propre situation<sup>58</sup>. En somme le Montcalm de Martin mérite tous les éloges. C'est un héros humain, fin prêt pour un théâtre didactique.

#### b) Francis Parkman

Nous retrouvons chez l'historien américain les traits du général d'armée mis en évidence par Martin: grande culture<sup>59</sup>, sens du devoir et de l'honneur<sup>60</sup>, courage, énergie indomptable et vivacité<sup>61</sup>. Le ton toutefois est différent. Le frémissement patriotique cède la place à une analyse plus détachée de son objet.

Parkman laisse tout de même paraître une réelle sympathie envers le général. Il multiplie les exemples qui font ressortir l'attachement de Montcalm envers son pays natal ainsi que son affection pour les siens. Il nous dépeint son amertume causée par le silence de la France<sup>62</sup> et sa mésentente avec Vaudreuil<sup>63</sup>. Il cite nombre d'extraits où le méridional en exil laisse paraître sa nostalgie. Celle-ci est tissée de mal du pays, de tendresse envers sa mère, ses enfants et son épouse. Parkman prend plaisir à reproduire, parmi les nombreuses lettres du marquis, les passages

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 47, 138.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 97-99.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 138, 141-142.

<sup>59</sup> F. Parkman, *op. cit.*, I, pp. 356-357.

<sup>60</sup> *Ibid.*, I, pp. 510-512; II, pp. 179, 322.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>62</sup> *Ibid.*, II, p. 179.

<sup>63</sup> *Ibid.*, I, pp. 458-459; II, pp. 168-169.

les plus expressifs de son amour pour sa famille<sup>64</sup>. Il commente sa mort en ces termes:

Montcalm lays in his soldier's grave before the humble altar of the Ursulines, never more to see the home for which he yearned, the wife, mother, and children whom he loved, the olive-trees and chesnut-groves of his beloved Candiac<sup>65</sup>.

Ce mouvement affectif de l'historien ne l'empêche toutefois pas de signaler les points faibles du marquis. Ses activités mondaines ne lui échappent pas, quoiqu'il essaie d'expliquer ce comportement par l'obligation du général de répondre aux exigences de sa condition sociale<sup>66</sup>. Mais en ce qui concerne la vivacité, l'impétuosité et l'impatience de Montcalm, Parkman va plus loin que Martin. Il en montre les conséquences néfastes sur ses relations avec Vaudreuil<sup>67</sup> et, ce qui est plus grave, sur ses décisions en tant que général d'armée. Parkman pointe du doigt ses erreurs de jugement et ses fautes tactiques à l'aube du 13 septembre 1759: «Others say that his impetuosity overcame his better judgment; and of this charge it is hard to acquit him<sup>68</sup>».

La vivacité de Montcalm apparaît donc comme le point central de son caractère. Ce mode de comportement lui a valu des victoires. Mais il comporte aussi ses inconvénients et Parkman nous en signale quelques-uns.

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, I, pp. 169, 359, 373, 453, 454; II, p. 169.

<sup>65</sup> «Montcalm repose dans son tombeau de soldat devant l'humble autel des Ursulines, sans espoir de revoir jamais le foyer pour lequel il avait poussé tant de soupirs, l'épouse, la mère et les enfants qu'il avait aimés, les oliviers et les châtaigniers de son bien-aimé Candiac» (*Ibid.*, II, p. 317).

<sup>66</sup> *Ibid.*, I, pp. 457-459; II, p. 8.

<sup>67</sup> *Ibid.*, I, p. 465; II, p. 167.

<sup>68</sup> «D'autres disent que son impétuosité l'emporta sur son jugement; et sur ce point il est difficile de l'exonérer» (*Ibid.*, II, p. 293).

c) Historiens canadiens-français

- MICHEL BIBAUD (1837)

Dans le premier tome de l'*Histoire du Canada* de Michel Bibaud, la description des expéditions militaires conduites par Montcalm nous renseigne sur l'activité débordante et sur l'énergie farouche du général. L'auteur se montrant toutefois très avare de commentaires, nous avons peine à discerner ce qu'il pense du personnage. Il ne rate quand même pas l'occasion de l'égratigner au passage en imputant entre autres à son ardeur impatiente et à son impétuosité le désastre des Plaines d'Abraham et la chute de la colonie:

La précipitation du marquis de Montcalm jointe à d'autres circonstances malheureuses, commença le désastre des Français, et celle de M. de Ramsay le compléta<sup>69</sup>.

- FRANÇOIS-XAVIER GARNEAU (1845)

François-Xavier Garneau se montre très dur à l'égard du général français. Bien sûr il reconnaît les qualités de Montcalm, notamment sa bravoure au combat<sup>70</sup>. Cependant les hommages qu'il rend au héros apparaissent toujours comme des concessions. Ses éloges ne réussissent pas à dissimuler le reproche toujours prêt à jaillir. Montcalm est «rempli de feu» mais nonchalant, ici timide et là audacieux jusqu'à l'imprudence, apathique et doutant du succès de la guerre<sup>71</sup>. Le commentaire est sévère:

Doué d'une imagination ardente, il [Montcalm] était plus brillant par les avantages d'une mémoire ornée, que profond dans l'art de la guerre; il était brave, mais peu entreprenant; il

---

<sup>69</sup> M. Bibaud, *op. cit.*, p. 334.

<sup>70</sup> F.-X. Garneau, *op. cit.*, II, pp. 247, 292, 339, 340, 341, 343.

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 247, 254.

négligeait la discipline des troupes et ne proposait jamais aucune entreprise importante<sup>72</sup>.

Le profil qui nous est proposé par Garneau diffère sensiblement de l'image dessinée par Martin ou même par Parkman. Montcalm porte de plus en plus le poids de son ultime défaite. Peut-il encore être récupéré comme héros exemplaire?

- JEAN-BAPTISTE-ANTOINE FERLAND (1861, 1865)

Ferland ne manifeste aucune sympathie particulière envers Montcalm. Il lui concède l'intelligence, la générosité, la douceur et l'affabilité, toutes qualités d'un bon citoyen. Mais le général? Médiocre, timide, sans autorité sur ses soldats. Le portrait dessiné par Garneau subit très peu de retouches.

- HENRI-RAYMOND CASGRAIN (1891)

Chez Casgrain, nous voyons réapparaître certains traits de caractère relevés par Martin et Parkman: ennui, nostalgie du pays natal<sup>73</sup>, profonde tendresse pour sa mère, ses enfants et son épouse «très chère<sup>74</sup>». Plus question ici d'apathie ou de manque d'autorité cependant. Casgrain note au contraire «l'activité brûlante» du marquis<sup>75</sup>, son courage dans l'accomplissement du devoir d'état<sup>76</sup>, son audace<sup>77</sup>, sa «bravoure à toute épreuve<sup>78</sup>» et son habileté «dans l'art de la guerre<sup>79</sup>».

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>73</sup> H.-R. Casgrain, *op. cit.*, t. 1, pp. 29, 79-80, 523-524; t. 2, p. 22.

<sup>74</sup> *Ibid.*, t. 1, pp. 29, 79-80, 523-524; t. 2, pp. 22, 43.

<sup>75</sup> *Ibid.*, t. 1, p. 49.

<sup>76</sup> *Ibid.*, t. 2, p. 47.

<sup>77</sup> *Ibid.*, t. 1, p. 134.

<sup>78</sup> *Ibid.*, t. 1, p. 419; t. 2, p. 425.

<sup>79</sup> *Ibid.*, t. 1, p. 134; t. 2, p. 425.

L'éloge de Casgrain n'a cependant rien du dithyrambe. D'ailleurs l'historien a le goût de l'antithèse et il trouve dans ce Méridional un sujet idéal pour l'exercice de son éloquence. Montcalm était impétueux et irascible, mais bon enfant<sup>80</sup>. Il aimait la bonne compagnie, mais cela apparaît un comportement normal pour «un homme du XVIII<sup>ième</sup> siècle<sup>81</sup>».

Les véritables défauts du général: fougue impétueuse, orgueil et jalousie<sup>82</sup>. Son grand revers: la défaite des Plaines d'Abraham. Là, Casgrain charge: orgueil, jalousie, ambition, manque de sang-froid et précipitation<sup>83</sup>. Et Casgrain conclut: «Ce fut la bonne fortune de Wolfe de ne pas rencontrer Lévis sur les Plaines d'Abraham<sup>84</sup>». La valeur du chevalier confirme la faiblesse du marquis.

- THOMAS CHAPAIS (1911)

La réhabilitation de Montcalm par Thomas Chapais brise une longue tradition chez nos historiens. Ce «grand Français», dit-il, a connu les erreurs et les fautes? Il «péchait trop souvent par excès d'impatience, de vivacité, de verve caustique [...]»<sup>85</sup>? Certes, mais il n'était pas jaloux contrairement à ce qu'affirmait Casgrain. Il n'était pas non plus «hésitant, vacillant, tâtonnant», reproches formulés par Garneau et Ferland<sup>86</sup>.

Chapais réfute, s'indigne. Mais il ne se contente pas de répondre à ses prédécesseurs. Il dévoile lui-même, avec éclat, les nombreuses qualités de Montcalm. Il démontre comment ce génie militaire<sup>87</sup>, d'une

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, t. 1, p. 35.

<sup>81</sup> *Ibid.*, t. 1, p. 57.

<sup>82</sup> *Ibid.*, t. 1, pp. 137-138, 342, 425-428.

<sup>83</sup> *Ibid.*, t. 2, pp. 242-249, 255, 258.

<sup>84</sup> *Ibid.*, t. 2, p. 425.

<sup>85</sup> Thomas Chapais, *op. cit.*, pp. 225-226.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp. 402, 462.

grande culture<sup>88</sup>, doué d'une mémoire prodigieuse<sup>89</sup>, intelligent et lucide<sup>90</sup>, maître de lui jusqu'à la circonspection<sup>91</sup> et ne badinant pas sur la discipline<sup>92</sup>, s'est assuré l'admiration de ses collègues<sup>93</sup>, des Indiens<sup>94</sup> et des Canadiens<sup>95</sup> grâce surtout à son énergie et son courage.

Une expression revient régulièrement pour décrire le mode de comportement du général: activité dévorante<sup>96</sup>. Chapais se sert de la correspondance de Montcalm de façon à mettre en lumière non seulement l'intensité de son énergie, mais également sa constance. Il révèle la force d'âme de ce chef d'armée résolu à défendre une colonie dont les ressources s'épuisaient de jour en jour<sup>97</sup>. Il nous dévoile du même coup les souffrances psychologiques du marquis et conséquemment sa sensibilité.

À la suite de Casgrain, Chapais s'émeut devant la tendresse de Montcalm envers sa famille, devant son ennui et sa nostalgie, devant l'amertume suscitée par la situation difficile de la Nouvelle-France<sup>98</sup>. Chapais va même plus loin que Casgrain en insistant sur l'angoisse du héros «durant l'hiver de 1759»:

Suivant son expression, il «voyait noir». Une ombre sinistre lui semblait planer sur lui-même et sur la cause dont il était l'héroïque champion. Je ne sais quelle prescience douloureuse torturait son coeur<sup>99</sup>.

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, pp. 25, 26, 118, 486, 488.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 491.

<sup>90</sup> *Ibid.*, pp. 228, 462.

<sup>91</sup> *Ibid.*, pp. 108-110, 114, 121, 140, 229.

<sup>92</sup> *Ibid.*, pp. 66, 102, 117, 172, 179-180.

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp. 102, 313-314.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>95</sup> *Ibid.*, pp. 102, 142, 311, 499.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>97</sup> *Ibid.*, pp. 26, 111, 191, 225, 477, 487, 536, 666-667.

<sup>98</sup> *Ibid.*, pp. 58, 91, 177, 388, 482, 485, 488, 541.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 498.

En aucun moment ce «spleen» n'est présenté comme préjudiciable à la force de volonté du «vaillant soldat dont la noble figure reste l'une des plus attachantes et des plus glorieuses de notre histoire<sup>100</sup>». Il permet toutefois de comprendre les soirées passées dans les salons de la rue du Parloir, à Québec. Tout de même, admet Chapais, «notre admiration [...] souffre de voir l'homme du monde se plier» à ces «condescendances<sup>101</sup>», au demeurant accidentelles. Même les héros succombent à la tentation!

## B. Auteurs dramatiques

Des cinq pièces où nous avons pu puiser quelques données sur Montcalm, quatre ont paru entre 1900 et 1909: *la Prise de Québec par les Anglais en 1759* de Châtillon, *Lévis ou Abandon de la Nouvelle-France* de Marsile, *Montcalm* de Guyon et *le Secret des Plaines d'Abraham* de Corriveau. *Le Montcalm et Lévis* de Routhier sort en 1918.

Au premier abord, nous semblons donc être en face d'un tableau chronologique susceptible de nous aider à dégager les rapports entre, d'une part, les ouvrages historiques et, d'autre part, les oeuvres dramatiques qui lui sont postérieures. Chapais pourrait constituer en ce sens un point de repère intéressant, nous permettant de vérifier si le changement de perspective qu'il institue a eu ses répercussions sur la pièce de A.-B. Routhier. Cette brève analyse se poursuit donc en tenant compte de l'ordre chronologique de parution des oeuvres concernées.

### a) Châtillon, M.-J. Marsile

Ces deux auteurs nous apportent peu de renseignements. Le premier se contente de mentionner que Montcalm était admiré et aimé<sup>102</sup>. Donc il est admirable et aimable! Le second se fait légèrement plus loquace.

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 686.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>102</sup> Châtillon, *op. cit.*, pp. 10, 32, 102-103.

Il s'étonne de voir Montcalm franchir les portes du château Bigot où «les concussionnaires préparent la ruine de la Nouvelle-France<sup>103</sup>». Il prend parti pour le vainqueur de Carillon qui décide de rejeter les conseils de prudence et de jouer d'audace en précipitant l'attaque contre Wolfe sur les plaines d'Abraham<sup>104</sup>. Les dernières pensées du héros vont à sa famille, aux Canadiens, à la France et à Dieu<sup>105</sup>, preuve qu'il est un être fondamentalement moral, patriote et religieux. Il meurt comme il a vécu, en brave<sup>106</sup>. Le point de vue est donc nettement favorable au marquis.

### b) Louis Guyon

Le titre de sa pièce est trompeur. La figure de Montcalm ne nous apparaît en effet qu'à travers les entrelacs de l'intrigue et de la fresque. L'auteur réussit quand même à accentuer certains traits de son héros, notamment la bonté et l'énergie. Au moment de son départ de France, Montcalm prend le temps de s'apitoyer sur le sort d'une misérable déportée<sup>107</sup>. Il tend les bras à Philippe d'Hasrel qui vient de perdre sa mère<sup>108</sup>. Il montre de la compassion pour ses soldats et ses grenadiers en loques<sup>109</sup>. Et Guyon glisse deux allusions, sans insister toutefois, sur la nostalgie de l'homme et sa tendresse pour sa famille<sup>110</sup>.

La vivacité du Méridional est présentée comme un trait positif<sup>111</sup>. Un début d'émeute est rapidement maîtrisé grâce à l'autorité dont jouit le général sur le peuple et la confiance qu'il inspire<sup>112</sup>. S'il peut faire appel au patriotisme et au dévouement des citoyens, c'est qu'il donne lui-

---

<sup>103</sup> M.-J. Marsile, *op. cit.*, pp. 1, 3, 20-23.

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp. 81-82.

<sup>105</sup> *Ibid.*, pp. 87-89.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>107</sup> L. Guyon, *op. cit.*, p. 7.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>110</sup> *Ibid.*, pp. 16, 18.

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp. 7, 8.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 12.

même l'exemple du courage héroïque: «M. le Marquis de Belle-Isle, j'ose vous répondre de mon entier dévouement à sauver cette malheureuse colonie ou à mourir<sup>113</sup>». Il mourra.

**c) Eugène Corriveau**

Dans le drame de Corriveau, le tableau demeure positif quoique les péripéties prennent davantage le pas sur l'étude de caractère. Le profil de Montcalm s'y dessine encore moins nettement que dans la pièce de Guyon. La perspective de l'auteur nous est livrée en deux scènes situées dans la dernière partie du drame.

En un premier temps nous assistons à une confrontation entre Montcalm et les traîtres Bigot et Varin. Le marquis dévoile alors son caractère bouillonnant, fougueux, mais nous fournit en même temps un bon exemple de maîtrise de soi. Il réussit à limiter au mépris cinglant et à la colère froide l'explosion de son indignation<sup>114</sup>.

Nous assistons ensuite au principaux épisodes de la bataille des Plaines d'Abraham. L'auteur prend parti en faveur de Montcalm. La décision de précipiter l'attaque contre Wolfe nous est présentée comme un geste de bravoure réfléchi, nécessaire, approuvé par tous les membres de l'état-major: «[...] chasser l'Envahisseur ou mourir! [...]»<sup>115</sup>. Nous entendons par la suite quelques commentaires sur l'habileté de Montcalm au combat<sup>116</sup> ainsi que des allusions à ses souffrances psychologiques. La jeune Léa, apprenant les blessures du général, s'écrie:

[...] combien grande doit être sa souffrance! [...] se voir ainsi impuissant, blessé et éloigné du sol natal, de son manoir de Candillac [sic], de sa chère famille, de sa digne châtelaine, et de ses gentilles demoiselles dont il aime tant à parler!... Oui,

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>114</sup> J.-E. Corriveau, *op. cit.*, pp. 95-98.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 102.

comme ces blessures corporelles qu'il vient de recevoir si vaillamment, ne sont rien encore à côté de celles qui doivent étreindre son pauvre cœur, si brisé déjà, hélas, par toutes les odieuses persécutions dont il a été l'objet depuis son arrivée dans ce pays<sup>117</sup>.

Voilà résumée la tendresse de Montcalm pour les siens, sa nostalgie du pays natal ainsi que ses démêlés avec Vaudreuil. Doit-on ranger parmi ces odieux persécuteurs les Bibaud, Garneau et Ferland? Quoi qu'il en soit, Corriveau nous présente un héros exemplaire, susceptible de devenir un modèle pour les Canadiens français. En ce sens il est près de Félix Martin et annonce Thomas Chapais.

#### d) Adolphe-B. Routhier

Sortie des presses en 1918, *Montcalm et Lévis* de Routhier est sans contredit, parmi les pièces étudiées, celle qui nous livre les détails les plus nombreux et les plus nuancés sur le général français. L'auteur ne s'en cache pas: il s'est inspiré des ouvrages de Casgrain et Chapais<sup>118</sup>. Son héros prend l'aspect d'un amalgame ou d'une synthèse des deux perspectives.

La construction de la pièce de Routhier échappe à la banalité. Celui-ci réussit à créer des situations qui se correspondent et dont la combinatoire propose un sens aux énoncés du personnage. Pour illustrer par exemple la qualité des relations du marquis avec sa famille, il crée trois situations, fragments répartis de façon parfaitement symétrique sur l'axe de la narration. Ainsi le drame s'ouvre sur un prologue où nous assistons au départ de Montcalm. Celui-ci nous apparaît fondamentalement comme un homme à l'esprit paysan, désireux avant tout de cultiver son jardin au milieu de l'amour des siens:

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>118</sup> A.-B. Routhier, *op. cit.*, p. 168.

[...] en ce jour triste des adieux je me sens faiblir, et je préférerais finir mes jours à tes côtés sous le beau ciel de notre Provence, cultivant mes fleurs et mes vignes, relisant Plutarque, Corneille et mes vieux classiques grecs et latins, instruisant mes enfants et mes futurs petits-enfants<sup>119</sup>.

La tristesse des adieux deviendra, en Nouvelle-France, une lancinante nostalgie. Montcalm y soupire en se rappelant son «beau Candiac et les êtres aimés qu'il renferme<sup>120</sup>». La cohérence du caractère se confirme. Le général est avant tout un père et un époux, exilé à la fois de son pays et de lui-même. D'ailleurs les mêmes images affluent en masse à l'heure de l'agonie:

Wolfe! Wolfe! attends-moi. Je veux revoir encore mon cher Candiac... Oh! la jolie petite rivière ombragée des saules pleureurs! C'est le Vistre... Adieu, mon bien-aimé Candiac... Où sont donc ma mère et Louise?...

*(au fond de la scène passent deux femmes en vêtement de deuil, et enveloppées de longs voiles).*

Les voilà... Elles sont en grand deuil... Qui est mort à Candiac? Oh! c'est Mirette, ma petite Mirette, ma Mirette bien-aimée!... Pauvre Louise! Comme elle pleure!... Mère, Louise, approchez-vous, que je vous embrasse...<sup>121</sup>

Comme il s'agit ici d'une période de délire, l'auteur peut accentuer l'effusion lyrique sans compromettre l'image de force que doit sauvegarder son héros.

Cette tendresse émue de Montcalm envers sa famille, bien signalée par plusieurs historiens, permet à Routhier d'exalter l'amour familial par le biais du procédé classique: l'introduction dans la diégèse d'un actant,

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, pp. 6-7.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 127.

personnage féminin, objet de quête du sujet-héros. Celui-ci est ainsi projeté dans le conflit traditionnel amour-devoir. La victoire de ce dernier permet de faire ressortir la force d'âme du héros d'inspiration cornélienne. Et sa souffrance ouvre la porte aux vibrations du lyrisme romantique.

Dans la scène de l'agonie, l'image de la femme bien-aimée est liée à celle de la mort. C'est là, selon Routhier, une obsession chez Montcalm<sup>122</sup>. Celle-ci est présentée comme le symptôme d'une profonde anxiété. La sensibilité de l'homme s'accroche à de «noirs pressentiments<sup>123</sup>». Elle éclate dans un cauchemar aux couleurs d'angoisse et d'insécurité<sup>124</sup>.

En fait nous retrouvons un trait connu:

Montcalm ne semble pas croire au succès de son entreprise. Il manque de confiance en lui et s'appuie sur la force morale de Lévis, son «bras droit<sup>125</sup>». Avant l'attaque de Carillon, Montcalm lui soumet son plan pour approbation<sup>126</sup>. Malheureusement le chevalier ne sera pas sur les Plaines d'Abraham le 13 septembre 1759<sup>127</sup>. Routhier n'accable pas Montcalm toutefois. Il impute plutôt la défaite à la désorganisation générale de la colonie et de l'armée. Le général attire plutôt la pitié que la colère. L'image du héros est sauvée<sup>128</sup>. Mais elle frôle le mélodrame.

Routhier cependant ne passe pas sous silence le goût du plaisir qui animait le marquis. Nous voyons celui-ci participer aux festivités chez le gouverneur où sa culture et sa galanterie lui attirent les faveurs des nobles dames<sup>129</sup>. Mais ni le pessimiste ni le mondain ne l'emportent sur

<sup>122</sup> *Ibid.*, pp. 6, 51, 103, 163.

<sup>123</sup> *Ibid.*, pp. 62-64, 77-98.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>125</sup> *Ibid.*, pp. 41-42.

<sup>126</sup> *Ibid.*, pp. 43-45.

<sup>127</sup> *Ibid.*, pp. 97-98.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>129</sup> *Ibid.*, pp. 16-18, 25-28.

l'homme de devoir. Il assumera le commandement de l'armée avec courage, bravoure et une vigueur toute méridionale, en dépit de l'abandon de la Métropole. Ce n'est pas le Montcalm hésitant de Garneau et de Ferland. Il demeure un objet d'admiration. Seul Lévis le surpasse dans l'art de faire la guerre.

**e) Bilan**

La parution de l'ouvrage de Chapais a peut-être incité Routhier à mettre plus d'accent que ses prédécesseurs sur la personne de Montcalm. Cette pièce toutefois ne constitue pas, quant à l'opinion des auteurs dramatiques sur le général, une étape similaire au virage marqué par Chapais dans l'historiographie canadienne-française. D'une part les pièces antérieures à 1911 demeurent fidèles à Montcalm. Elles présentent ce dernier comme un héros admirable et exemplaire. Elles se placent donc davantage dans la perspective de Martin, ou au pire de Parkman, que de Garneau, Ferland et même Casgrain. D'autre part nous n'arrivons pas à percevoir chez Routhier cette lame de fond en faveur de Montcalm qui caractérisait l'ouvrage de Chapais. Au contraire l'auteur de *Montcalm et Lévis* se montre plus nuancé que les autres dans son appréciation. S'il accorde un traitement de faveur, c'est plutôt à Lévis. Il se rangerait alors du côté de Casgrain. Montcalm, personnage dramatique, s'attire néanmoins l'admiration unanime des auteurs. Aucun de ceux-ci n'est prêt à imputer la défaite à sa grande sensibilité ou à sa fougue. Il s'agit là au contraire de la marque d'une grande âme, déchirée certes, mais arrimée au devoir. On le sait: pour susciter l'adhésion, le héros guerrier doit d'abord être humain. C'est alors qu'il mérite d'être imité.

## 3. DOLLARD DES ORMEAUX

## A. Historiens

Dollard est-il un mythe<sup>130</sup>? Pour les fins de cette analyse, la question n'a guère d'importance. Les historiens qui dominent la période couverte par notre étude le considèrent comme un personnage historique qui doit sa renommée à un seul coup d'éclat: le combat du Long-Sault où il a trouvé la mort. Il est donc essentiellement un héros guerrier, d'autant plus que le reste de sa vie se perd dans l'inconnu.

Ce sont Dollier de Casson<sup>131</sup> et Ferland<sup>132</sup> qui décrivent l'événement avec le plus de sobriété. Pour eux, le geste de Dollard parle de lui-même. Faillon manifeste beaucoup plus d'éloquence<sup>133</sup>. Le récit suit de près celui que nous retrouvons dans l'*Histoire du Montréal*, mais il est porté par un sentiment d'exaltation intense:

Dans toute l'histoire profane, on ne trouve rien de plus audacieux, de plus magnanime, que cette résolution de nos dix-sept braves, conçue avec tant de courage et soutenue jusqu'à la fin avec tant de confiance et d'intrépidité<sup>134</sup>.

Parkman poursuit dans la même veine. Dans son étude sur la période du Régime français au Canada, il écrit:

<sup>130</sup> Lionel Groulx, *Dollard est-il un mythe?*, Montréal-Paris, Fides [1960], 57 p.

<sup>131</sup> François Dollier de Casson, *Histoire du Montréal, 1640-1672*, [s.l.n.d.], pp. 80-86.

<sup>132</sup> J.-B.-A. Ferland, *Cours d'histoire du Canada. Première partie: 1534-1663*, Québec, Augustin Côté, 1861, pp. 455-459.

<sup>133</sup> Étienne-Michel Faillon, *Histoire de la colonie française en Canada*, Villemarie, Bibliothèque paroissiale, t. II, 1865, pp. 397-419.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 412.

Daulac was a knight of the early crusades among the forests and of the New World. Yet the incidents of this exotic heroism are definite and clear as a tale of yesterday<sup>136</sup>.

L'admiration vigoureuse de Parkman met en relief le fait d'armes de Dollard sans toutefois trahir le caractère du personnage. Il trouve d'ailleurs une émule au Canada en la personne de Henri-Raymond Casgrain. Ce dernier n'hésite pas à comparer l'exploit du Long-Sault à «tout ce que l'antiquité a célébré de hauts faits et d'actes de dévouement<sup>136</sup>». Il ajoute: «Cette expédition [...] semble un épisode renouvelé du temps des croisades<sup>137</sup>».

Maximilien Bibaud relance ses confrères en rappelant l'épisode des Thermopyles<sup>138</sup>. Puis Thomas Chapais, dans une conférence prononcée le 8 novembre 1910, essaie de raviver le souvenir du jeune commandant au «coeur de preux». Il avertit ses auditeurs: «Ici, Messieurs, nous entrons de plein pied dans l'épopée, et nous n'en sortirons qu'au dénouement de ce récit tragique<sup>139</sup>».

Sous ce flot d'éloquence, l'image du héros demeure remarquablement constante d'une description à l'autre. Celui-ci se définit à travers l'événement qui l'a consacré, il en recueille les caractères: bravoure, courage, audace et hardiesse. L'exploit a été mené avec une ardeur brûlante<sup>140</sup>. Dollard trépignait d'impatience à la perspective de

<sup>136</sup> «Daulac était un chevalier des Croisades perdu dans les forêts du Nouveau Monde. Malgré tout, les péripéties de cet exploit légendaire offrent la même précision et la même clarté qu'une fable contemporaine». F. Parkman, *The Old Regime in Canada*, Boston, Little, Brown and Company, 1874, p. 77.

<sup>136</sup> H.-R. Casgrain, *Histoire de la Vénérable Mère Marie de l'Incarnation*, Québec, Imprimerie de Léger brousseau, 1882, t. I, p. 76.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>138</sup> M. Bibaud, *le Panthéon canadien*, Montréal, Jos.-M. Valois, 1891, p. 75.

<sup>139</sup> T. Chapais, «Dollard et le fait d'armes du Long-Sault», dans *Discours et conférences*, Québec, Imprimerie Garneau, t. II, 1913, p. 328.

<sup>140</sup> E.-M. Faillon, *op. cit.*, t. II, p. 398.

rencontrer l'ennemi<sup>141</sup>. Parce qu'il était jaloux de sa gloire et qu'il avait peur d'en perdre le commandement? Peu importe. Ce qu'il nous faut noter, c'est que tous les récits insistent sur l'énergie et la bravoure de Dollard. Sans doute sa fougue et son impatience manifestent-elles une sensibilité en éveil, mais celle-ci demeure exclusivement orientée vers l'action. Nulle trace de faiblesse. Dollier de Casson, repris par Faillon et Parkman, raconte même que les dix-sept braves coupaient les têtes des Iroquois tombés dans l'attaque et en garnissaient les pieux du retranchement<sup>142</sup>. Ils devaient donc avoir, pour ce faire, l'approbation au moins tacite de Dollard. Du moins nous le supposons.

Nous voilà donc vraiment en face d'un héros guerrier qui trouve sa réalisation dans le combat. Le geste de Dollard est énergique, accompli avec simplicité. Le souffle pathétique appartient à la manière des commentateurs et non du héros. Il qualifie le regard porté sur l'exploit plutôt que le caractère du jeune héros.

Lionel Groulx ne manquera évidemment pas de tirer parti de ce sujet susceptible de fouetter le patriotisme des jeunes. Le 24 mai 1919, il exalte le sacrifice du chevalier Dollard<sup>143</sup>. Le style est flamboyant, ardent, débordant le tracé objectif de la connaissance historique pour pénétrer dans les voies de l'imagination. L'orateur transfère sa fièvre et son émoi sur les acteurs du drame. Ceux-ci prennent un visage. Dollard? Le chef, mais un chef issu du milieu qu'il représente: un jeune homme comme les autres.

D'un côté, donc, il n'est pas différent de cette jeunesse d'après-guerre. Il aime la vie. Il a une mère, des soeurs et des frères peut-être autour de lui. Et une fiancée: pourquoi pas? D'un autre côté, il a été élevé à Ville-Marie, école de courage et de foi chrétienne. Nous voyons

---

<sup>141</sup> F. Dollier de Casson, *op. cit.*, p. 81; T. Chapais, *op. cit.*, p. 329.

<sup>142</sup> F. Dollier de Casson, *op. cit.*, p. 83; E.-M. Faillon, *op. cit.*, t. II, p. 403; F. Parkman, *op. cit.*, p. 77.

<sup>143</sup> Discours prononcé à l'occasion du dévoilement de monument Dollard et publié, sous le titre «Au Long-Sault», dans *Notre maître le passé*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1924, pp. 45-51.

ainsi Lionel Groulx construire la dynamique du héros. Le sacrifice était grand: sanglots des êtres aimés, conseils de prudence des moins braves. Si Dollard et ses compagnons ont vaincu «les appels de la chair et du sang», c'est que leur foi et leur patriotisme étaient à la mesure de la grandeur de leur projet.

Le Long-Sault n'est donc pas un lieu de défaite mais de triomphe. Sa mort devient ici un moyen d'apporter le salut et de conquérir la gloire<sup>144</sup>. Pour Groulx, cette épopée n'est pas une tragédie.

### B. Auteurs dramatiques

Alors que la majorité des historiens insistent plutôt sur le combat mené au Long-Sault que sur le caractère de Dollard, les auteurs de théâtre manifestent la tendance inverse. Le phénomène se comprend très bien. Les premiers se retrouvaient devant un personnage dont ils connaissaient peu de chose; ils pouvaient compter par contre sur quelques sources relatant l'événement. Les créateurs, quoique mal à l'aise devant les difficultés de représenter sur scène un combat de ce genre, avaient la liberté d'imaginer Dollard. Ils en ont profité. Jean des Grèves lance d'ailleurs un avertissement au lecteur à ce sujet:

Qu'on ne cherche pas dans ces pages la description de cet héroïque fait d'armes, qu'on ne m'y cherche pas querelle sur un point historique omis, qu'on n'y cherche pas trop d'amour, ou une amplification poétique quelconque; dans toutes ces petites pièces liées entre elles par un fil quelquefois imperceptible, j'ai voulu exalter le patriotisme, faire de Dollard un homme, un homme qui aime, mais qui un jour préfère le salut commun à l'amour pour sa Jeanne...<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Lionel Groulx, «Au pays de Dollard», dans *Notre maître le passé*, p. 41.

<sup>145</sup> Jean des Grèves, *Dollard*, Montréal, Librairie Beauchemin Limitée, 1920, p. 14. Voir également Bourbeau-Rainville, *Dollard des Ormeaux*, Montréal, Librairie Beauchemin Limitée, 1911, p. 9.

Les auteurs dramatiques vont donc concentrer leur attention sur les préparatifs de l'expédition, stratégie qui permet de mettre en lumière les intentions de Dollard. Ils ont évidemment retenu les vertus de bravoure, de courage et d'audace caractéristiques du héros de l'histoire. Nous voyons celui-ci désireux de se porter au devant des ennemis<sup>146</sup>, indifférent au nombre et à la rage de ceux-ci<sup>147</sup>, ne reculant pas devant la perspective de «souffrances inouïes<sup>148</sup>», déterminé à vaincre ou à mourir<sup>149</sup>.

Le texte de Jean des Grèves cité plus haut nous rappelle le procédé utilisé par Groulx pour dessiner la stature du héros: le conflit entre l'amour et le patriotisme. Comme l'affirme lui-même l'auteur, la pièce trouve dans ce thème sa cohérence interne. Son Dollard résume d'ailleurs tous les autres:

Pour sa Jeanne il aurait franchi fer et mitraille  
 Pour un sourire d'elle il eut bravé la mort,  
 Le devoir et l'amour se sont livrés bataille  
 Et chez lui le devoir demeura le plus fort<sup>150</sup>.

Le *Dollard* de Jean des Grèves ayant été publié un an après la harangue de Groulx, l'emprunt semble évident. Il faut toutefois se rappeler, et nous l'avons illustré plus haut, que l'utilisation de ce dilemme cornélien était fort populaire à l'époque, utilisé sous différentes formes

<sup>146</sup> Hervé Gagnier, *Dollard*, Montréal, Imprimerie des Éditeurs Limitée, 1920, pp. 28-29.

<sup>147</sup> Émilien Gauthier, *Dollard n'est pas mort!...*, Québec, L'Action Sociale (Limitée), 1927, p. 15-16.

<sup>148</sup> H. Gagnier, *op. cit.*, p. 31.

<sup>149</sup> Bourbeau-Rainville, *op. cit.*, pp. 81, 87, 88, 93, 148-149; Jean des Grèves, *op. cit.*, p. 46; H. Gagnier, *op. cit.*, pp. 46-47; Julien Perrin, *Gloire à Dollard*, Montréal, Action française, 1924, p. 10; E. Gauthier, *op. cit.*, p. 16; Laure Conan, «Aux jours de Maisonneuve», dans *Si les Canadiennes le voulaient! Aux jours de Maisonneuve*, Montréal, Leméac, 1974, pp. 140-142.

<sup>150</sup> J. des Grèves, *op. cit.*, p. 27.

## MISE EN SCÈNE DE L'HISTOIRE / 41

par plusieurs auteurs. Bourbeau-Rainville avait d'ailleurs eu la même idée, en 1911, en écrivant son *Dollard des Ormeaux*. Ce moyen, dit-il, permet

de donner tout son relief à la belle figure de ce jeune homme de vingt-cinq ans, Dollard des Ormeaux, en lui mettant au coeur un amour naturel à son âge, en le faisant aimer par une femme digne de lui, vaillante et bonne comme nos mères, et en leur faisant faire à tous deux le sacrifice de leurs affections pour le salut de la patrie<sup>151</sup>.

Cette fabulation va cependant avoir pour conséquence de modifier l'image de Dollard. Les historiens avaient parlé d'exaltation. Bourbeau-Rainville y ajoute l'émotivité. Au coeur de la souffrance, le héros est noyé par l'émotion et il sombre dans le lyrisme romantique. Le désarroi de sa fiancée attire sur ses lèvres des paroles ruisselantes de «pleurs» et de «rosée» où «la fleur et l'âme» trouvent leur fraîcheur<sup>152</sup>. La nature vierge, hérissée de bouleaux et d'épinettes, disparaît momentanément derrière un brouillard lamartinien:

Je me souviens toujours du rivage embaumé  
Où je te vis avec délices...  
Des corolles de gages, en forme de calice,  
Cerclaient ton col et je t'aimai<sup>153</sup>.

La plongée dans le lac romantique trouve sa signification dans cette affirmation catégorique: «Je pars parce que j'aime et choisis la souffrance<sup>154</sup>». Il serait inexact cependant de voir dans cette phrase la manifestation d'un état d'esprit morbide. Si Dollard aime et choisit la souffrance, c'est qu'elle lui fournit l'occasion de prouver sa valeur.

Le héros de Jean des Grèves est encore plus spongieux que celui de Bourbeau-Rainville. Chez lui le sentiment amoureux effectue une trouée

---

<sup>151</sup> Bourbeau-Rainville, *op. cit.*, p. 13.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 86.

par où s'infiltrèrent d'irrésistibles courants d'émotivité. Pour un long moment c'est la débâcle, Dollard se laissant emporter par le flot tumultueux. Si sa volonté est acquise au devoir, son cœur penche du côté de Jeanne:

Deux sentiments l'un à l'autre contraire,  
Mettent mon âme en étrange embarras,  
L'un c'est l'amour, et l'autre c'est la guerre:  
Je veux partir et rester dans tes bras<sup>155</sup>.

Dans la pièce de Bourbeau-Rainville, le héros tire profit de ce dilemme pour montrer son courage et sa force de volonté. Ici il hésite, tergiverse. Jeanne lui apprenant qu'elle renonce à l'amour pour entrer au couvent, il se traîne à ses pieds en suppliant: «[...] ne m'abandonne pas<sup>156</sup>». Son «faible cœur succombe» au désespoir: il abandonne la lutte! C'est le courage de Jeanne qui réussira à raviver sa flamme patriotique. Cependant en dépit de déclarations exaltées, il rampe vers le combat plutôt qu'il n'y court:

Adieu, ma Jeanne, il faut donc que je meure,  
Bien loin de toi, loin de ce gai séjour,  
Sans avoir pu, même à la dernière heure,  
T'entendre dire un simple mot d'amour<sup>157</sup>.

En somme le cœur n'y est plus!

Hervé Gagnier ainsi qu'Émilien Gauthier n'utiliseront pas directement le sentiment amoureux comme ressort dramatique. Ceci n'aura pas pour effet, toutefois, de gommer l'émotivité du personnage. Ce dernier se trouve d'autres raisons de pleurer. En ce sens Hervé Gagnier se situe plutôt dans le sillage de Bourbeau-Rainville que de Jean des Grèves. Son Dollard demeure à la hauteur de la tâche qui l'attend. Son

---

<sup>155</sup> J. des Grèves, *op. cit.*, p. 52.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 52.

## MISE EN SCÈNE DE L'HISTOIRE / 43

courage et sa volonté ne fléchissent pas, même s'il souffre devant la mort prochaine:

### DOLLARD

*([...] des larmes lui montent aux yeux, la voix se voile:)*

Moi aussi j'aurais pu aimer... moi aussi j'aurais pu avoir une femme à chérir, des enfants à qui léguer mon nom et un coin de terre... Adieu les rêves... il faut partir et probablement ne plus revenir.

*(Il penche la tête et garde un peu le silence. Il souffre.)*

Mais qu'importe la mort... il ne faut pas faiblir...<sup>158</sup>

Cette folle du logis... Mais Dollard réussit à surmonter son trouble, à vaincre ses sentiments.

Émilien Gauthier nous présente un personnage quelque peu différent. Il tente d'utiliser la sensibilité comme facteur d'intégration et non comme source d'un conflit intérieur. Parce que sensible, Dollard est plus exalté, plus ardent dans son projet<sup>159</sup>. L'émotion agit comme un ferment de patriotisme et forge un style plutôt oratoire. Il ne rêve pas d'une chaumière mais d'un pays:

Voyez-vous, Père, nous voulons que ce vaste pays, le plus beau du monde avec son grand fleuve, ses rivières, ses lacs admirables; nous voulons, dis-je, qu'il soit chrétien et français un jour! Que mille clochers y dressent vers les cieux leurs croix protectrices! Que le doux parler de France y chante sans cesse la gloire du Créateur! Que la forêt ayant reculé, de gras pâturages et des blés verdoyants le couvrent chaque printemps, et que tout un essaim de peuple fort, sain et heureux y beso-

---

<sup>158</sup> H. Gagnier, *op. cit.*, p. 42.

<sup>159</sup> E. Gauthier, *op. cit.*, pp. 7-12.

gne, protégé par sa foi et ses vertus! Oh! Père!... Ce rêve! Ce beau rêve!...<sup>160</sup>

Dollard manifeste ainsi une verbomanie qui noie la situation dramatique dans un déversement de paroles vides. L'auteur obtient alors un effet bien différent de celui qu'il avait escompté, donnant à son personnage une attitude de rêveur plutôt que de jeune homme énergique. Cette conséquence se trouve accentuée par le fait que Dollard apparaît peu en scène. Nous ne connaissons sa façon d'agir que par l'intermédiaire de récits commentés. Nous l'entendons rêver mais nous entendons parler de son courage. Le personnage disparaît dans le discours général de l'auteur.

C'est Julien Perrin, et surtout Laure Conan, qui semblent être demeurés le plus près des historiens, le premier en appuyant davantage sur l'événement lui-même que sur le caractère de Dollard, la seconde en taillant un Dollard sobre dans son enthousiasme et sa ferveur patriotique. Ce dernier laisse pourtant, lui aussi, une épouse aimée. Mais l'auteur refuse de baigner son héros dans l'émotivité. Il est vrai que le départ de «Monsieur Dollard» n'occupe que deux scènes dans l'ensemble de la pièce.

Si on excepte donc Perrin et Conan, les auteurs dramatiques ont ajouté à la figure de Dollard un élément absent des ouvrages historiques: le lyrisme larmoyant. C'est par là surtout que le personnage prend ses distances par rapport à ceux de l'histoire. On le voulait admirable. Il sort pitoyable.

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 12.

## CHUTE

Au terme de cette étude forcément trop sommaire et qu'il conviendrait maintenant d'approfondir, nous pouvons, sinon esquisser quelques conclusions, du moins marquer des points de repère.

Pour répondre d'abord à la question qui servait d'amorce à l'exposé de notre problématique, il apparaît évident que le héros de cette production théâtrale ne saurait être considéré comme une simple copie du héros historique. Ou, pour nous situer sur un plan plus général, la production théâtrale de cette époque n'est pas un simple relais de l'histoire. L'écart entre le produit et le modèle (parfois avoué) qui a servi de source d'inspiration varie, bien sûr, d'une pièce à l'autre. Mais il demeure, dans l'ensemble, très net. Une telle constatation n'a évidemment rien de négatif. C'est le privilège de l'auteur de prendre ses distances par rapport au réel historique.

Au plan de l'énonciation, la modification s'opère ici de deux façons. Tantôt c'est la perspective adoptée face au personnage qui réoriente le point de vue de l'historien, comme c'est le cas avec Montcalm. Tantôt c'est l'introduction de personnages fictifs qui déclenche une dialectique entre des objets de quête. Dans tous les cas, l'intention de l'auteur est manifestement didactique. Il laisse alors l'impression, malheureusement, que le héros historique n'a pas lui-même une stature suffisante pour occuper une fonction valable dans la stratégie de l'auteur.

Cette faiblesse, mineure chez Montcalm et plus importante chez Lévis, aboutit chez Dollard des Ormeaux à une dissolution du caractère héroïque. Le personnage s'écroule. Ceci était d'ailleurs inévitable. Lorsque le héros de l'Histoire pénètre dans la structure dramatique, il est déjà reconnaissable par un ensemble de caractérisations psychologiques ou morales fondées en l'occurrence sur l'énergie et l'action. Le personnage de théâtre devrait donc s'engendrer par un discours conséquent avec son illustre modèle. Or ce discours est usurpé par l'auteur qui l'utilise comme support pour communiquer sa vision du monde. Le personnage se trouve alors coincé entre la situation historique d'où il est tiré et la situation dramatique où il est placé. Il perd sa fonction de sujet lancé sur un axe

de quête pour devenir, aux mains d'un narrateur-destinateur, un objet de quête proposé au public (lecteur ou spectateur). Il se trouve au surplus écrasé par un énoncé que l'énonciation n'arrive pas à supporter. Dans ces conditions, il n'est plus en mesure de soutenir sa vraisemblance.

Il va de soi que l'écart entre l'intention de l'auteur et sa production réelle irrite davantage le critique d'aujourd'hui soumis à des pressions culturelles différentes de celles qui prévalaient au début du siècle. Car la critique elle-même obéit à la loi du vraisemblable. Et c'est ainsi que le «chef-d'oeuvre» d'aujourd'hui est menacé du même sort que notre héros de l'Histoire. Car il devient, lui aussi, un objet.

Jean-Marc Larrue

**«Il faut tuer Broadway»:  
création du Her Majesty's Theatre  
et des Soirées de famille du Monument National**

**EN** novembre 1898, Montréal vécut successivement trois événements majeurs qui allaient bouleverser sa vie théâtrale. Ce sont, le 7 novembre, l'inauguration du prestigieux Her Majesty's Theatre de la rue Guy — juste au nord de Sainte-Catherine —; puis, le 15, la première représentation publique des Soirées de famille au Monument National; enfin, le 21, l'ouverture du Théâtre des Variétés qui, malgré sa brève existence, revêt une importance historique considérable.

Le caractère exceptionnel de cette courte période est encore rehaussé par le fait que ces trois événements, en apparence si étrangers les uns des autres — le Her Majesty's est un théâtre anglophone, les Soirées sont du domaine amateur et le Théâtre des Variétés est un théâtre professionnel sans grande envergure —, relevaient d'initiatives locales dont la simultanéité n'était pas le fruit du hasard. Loin de là! Pour les Montréalais d'expression anglaise comme pour leurs compatriotes francophones, novembre 1898 marquait le début d'une réaction — on serait tenté de parler de révolte — contre l'hégémonie new-yorkaise en matière théâtrale.

Pour comprendre cette situation, il faut remonter au milieu du XIXe siècle alors que les promoteurs théâtraux venus des États-Unis pénétraient progressivement toutes les villes nord-américaines de quelque importance. Nous avons un illustre exemple de ce phénomène en 1833 alors que Henry Jacobs installait son chapiteau de théâtre à proximité de l'Université McGill<sup>1</sup> et prenait ensuite la direction du célèbre Théâtre Royal de la rue

---

<sup>1</sup> Au coin sud-ouest des rues Université et Sainte-Catherine.

Côté. Ces agents transformèrent la réalité théâtrale canadienne de deux façons. D'une part, ils constituèrent très rapidement des chaînes de théâtres qui relient les principales villes du pays et, d'autre part, ils contribuèrent à intégrer le marché canadien du théâtre au vaste marché américain. Le théâtre vécut ainsi un régime de libre échange effectif...

Alors que ce processus d'intégration suivait son cours, un autre mouvement secoue le théâtre nord-américain: l'arrivée des hommes d'affaires et des investisseurs. Jusque-là, en effet, le théâtre était resté aux mains d'artistes — nommément les «actors-managers». Ceux-ci étaient, on s'en doute, généralement plus préoccupés de la dimension artistique de leur entreprise que de son administration. Ils consacraient moins d'énergie à la gestion de leurs affaires qu'à la qualité (relative) de leurs productions. Les investisseurs qui, avant 1880, avaient ignoré le marché trop instable du théâtre, en découvrirent finalement tout le potentiel. Il s'y engagèrent massivement et en prirent très rapidement le contrôle. Le règne des artistes tirait à sa fin.

Ces investisseurs se comportèrent au Canada comme en terrain conquis, sacrifiant tout à la rentabilité de leurs investissements. Cette obsession du profit les amena à miser davantage sur l'importance quantitative des marchés à couvrir que sur la satisfaction de publics locaux spécifiques.

Cela rompait radicalement avec l'époque où un agent local — directeur de troupe ou propriétaire de salle — fixait sa programmation en fonction des goûts et des besoins précis d'une clientèle qu'il s'appliquait à connaître et à satisfaire, et dont il devait respecter les convictions morales et religieuses, ainsi que les susceptibilités nationalistes ou linguistiques.

Les investisseurs n'avaient pas besoin de s'embarrasser de telles attentions. Suivant un modèle déjà en vigueur dans d'autres secteurs économiques, ils jugèrent que la sédentarité des troupes était moins rentable que leur mobilité. La troupe locale et polyvalente, attachée à une salle, disparut petit à petit. L'ère des tournées continentales de troupes spécialisées commençait. On comprendra, dans ce contexte, que le pouvoir des publics locaux, jadis prépondérant, se mit à décliner. Et

ce déclin s'accéléra à mesure que s'érigeaient en un grand monopole — le «Trust» — les plus importantes organisations théâtrales des États-Unis. À un marché dominé par la demande succéda le marché de l'offre. Le pouvoir passa aux mains des financiers qui, durant cette même période, prirent le contrôle de toute l'instance de production théâtrale. Ils possédaient Broadway!

Les Montréalais ressentirent les conséquences pratiques de cette centralisation dès 1890. Celle-ci n'avait pas que des conséquences négatives. Elle assurait aux amateurs de théâtre de la ville une grande variété de spectacles et les mettait, par le biais de New York, en contact avec la modernité théâtrale européenne. On peut également souligner que grâce à la puissance et à la compétence des organisations new-yorkaises, les spectacles présentés à Montréal par des troupes de tournées américaines étaient de qualité supérieure à ceux des quelques troupes locales qui apparurent ici et là dans la ville. Entendons par là que les interprètes de tournées maîtrisaient bien leur rôle et pouvaient se passer de souffleur, qu'ils jouaient généralement dans des costumes, des décors et sous des éclairages adéquats et fonctionnels.

L'emprise que Broadway maintenait sur la ville — et sur tout le Canada — tendait à uniformiser les goûts et les scènes. Plus précisément, elle imposait le goût new-yorkais au continent car, en raison du fonctionnement de l'institution américaine, New York devint très tôt le seul lieu de consécration continentale. C'est la réception — publique et critique — new-yorkaise qui décidait du destin des oeuvres et des productions.

Au début, les Canadiens anglais ne s'en plaignirent pas. Les multiples affinités qui les liaient aux Américains de la côte est, renforcées par une indéniable américanophilie, leur firent accepter de bon gré l'impérialisme de Broadway. Du reste, qu'avaient-ils à perdre? Les New-yorkais leur permettaient d'applaudir régulièrement Sir Henry Irving et Ellen Terry, ils avaient adopté le dramaturge montréalais Edwin

Varney<sup>2</sup> comme s'il avait été l'un des leurs et ils engageaient volontiers et sans discrimination les artistes canadiens — de talent — qui tentaient leur chance sur Broadway. En somme, si l'intégration à l'institution américaine froissait les sentiments nationalistes de quelques-uns, elle faisait l'affaire de la grande majorité. Fondus dans le vaste public consommateur américain, dont ils partageaient les goûts et les habitudes, les amateurs montréalais n'entreprirent rien pour s'en distinguer. Quant aux gens de théâtre (artistes, agents, techniciens de scène ou promoteurs), ils ne pouvaient qu'apprécier les immenses perspectives que leur offrait le marché nord-américain.

Les choses auraient pu ainsi perdurer si, pressés par une conjoncture économique particulièrement difficile — la récession de 1894-1896 — les responsables new-yorkais n'avaient entrepris de réorienter et de modifier radicalement leurs activités. Forts de leurs expériences passées, ils savaient qu'en temps de crise, les genres dits de luxe — opéra, drame, comédie et tragédie traditionnels — étaient les plus vulnérables. Au contraire, les genres plus populaires — mélodrame, vaudeville américain, comédie musicale légère, farce — connaissaient un regain de ferveur. Tout fonctionnait comme si, et tel s'avérait le cas, le théâtre était effectivement un loisir de luxe parmi d'autres, pour les publics les plus aisés, et devenait une activité récréative et sociale nécessaire pour les classes moins favorisées. Or, dans la conjoncture nord-américaine, les tournées théâtrales des professionnels d'expression française — vedettes de prestige ou troupes d'opérettes — appartenaient à la première catégorie.

Une corrélation s'impose donc entre l'inauguration du Her Majesty's et le début des Soirées de famille. En effet, n'obéissant qu'à des règles de rentabilité commerciale, les New-yorkais rééquilibrèrent le marché de l'offre. L'opération eut des effets immédiats. D'une part, elle entraîna la conversion de multiples scènes d'opéras ou de drames et comédies traditionnels en «vaudeville», «variety» ou «family theatres» et, d'autre part, elle amena à revoir le tracé du circuit des tournées de luxe, tournées dont Montréal allait être subitement privée!

---

<sup>2</sup> Auteur de *Jack Harkaway* et de *Gordon's Relief*.

Les Montréalais apprirent ainsi avec stupeur que leur chère et prestigieuse Académie de Musique<sup>3</sup> — qui avait accueilli les plus grandes vedettes d'Europe et d'Amérique — était condamnée à disparaître. Montréal se trouvait rayée de la carte des grandes tournées parce que, de l'avis des New-yorkais, elle n'avait plus de marché suffisant pour ce type d'activités. Parallèlement, ceux-ci décidèrent de multiplier les scènes populaires qui connurent, d'ailleurs, de formidables succès d'affluence. Il faut préciser qu'en raison même de leur nature, les spectacles populaires qu'elles offraient — vaudevilles américains et comédies musicales en particulier — attiraient tout autant les francophones que les anglophones, même si ceux-là maîtrisaient mal l'anglais.

Ces divers facteurs eurent pour conséquence de mobiliser contre le «Trust» tous les habitués anglophones de l'Académie de Musique — la bourgeoisie canadienne-anglaise — et une bonne partie de la bourgeoisie canadienne-française. Si pour les premiers, l'absence de spectacles de prestige était conjoncturelle et nouvelle — mais la conjoncture pouvait durer — pour la seconde, elle était chronique. Ce n'est pas là sa seule source d'inquiétude. En fait ce que redoutait cette dernière, c'était surtout l'attrait qu'exerçaient le Théâtre Royal, le Théâtre Français (qui était un établissement anglophone) et le Queen's sur les masses canadiennes-françaises. Elles risquaient non seulement d'échapper à la vigilance des autorités morales — par le spectacle de productions douteuses —, elles s'exposaient aussi au danger de l'assimilation. Dans un cas comme dans l'autre, c'est l'identité et la survie — en tant que collectivité homogène — des Canadiens français qui étaient en jeu. Dans un contexte où l'émigration vers les États-Unis prenait des allures d'exode massif, où, également, l'urbanisation bouleversait les valeurs sociales et où, enfin, les grands leviers économiques échappaient aux catholiques d'expression française, la menace que constituaient les scènes anglaises n'était pas du tout négligeable.

Ainsi, pour la première fois de leur histoire théâtrale, les deux bourgeoisies de la ville — anglaise et française — se liguèrent contre un ennemi commun: Broadway. Leurs objectifs à court terme ni leurs enjeux

---

<sup>3</sup> Elle avait été fondée en 1875.

n'étaient semblables. Mais toutes deux avaient décidé de prendre en main leur destinée théâtrale.

Cette perspective permet d'établir une distinction importante entre les trois grandes premières de novembre 1898. L'inauguration du Her Majesty's et la fondation des Soirées de famille résultaient bien de la mobilisation que nous venons d'évoquer. Quant à l'ouverture du Théâtre des Variétés, malgré son importance historique — puisqu'il s'agit de la première scène professionnelle animée et dirigée par des artistes montréalais d'expression française —, elle relevait plutôt du pur opportunisme. Les professionnels, de plus en plus nombreux, attendaient depuis quelques années déjà l'occasion de sortir du maquis — et des cercles amateurs — pour exercer leur art et tenter d'en vivre. La conjoncture de 1898 leur était favorable et ils surent en tirer parti ainsi que le démontra la suite des événements. Mais pour les Canadiens anglais qui appuyèrent la fondation du Her Majesty's et pour les francophones qui participèrent avec enthousiasme à la création des Soirées de famille, les lendemains furent moins heureux.

### **Le Her Majesty's: l'échec inévitable**

Le «Trust» avait progressivement pris le contrôle de toutes les grandes salles montréalaises à l'exception du Théâtre Français, dirigé par William Phillips, et de l'Académie de Musique que contrôlait encore Henry Murphy. Mais le pouvoir de ce dernier ne cessait de s'affaiblir. Largement tributaire du «Trust», qui lui fournissait la plupart de ses spectacles, Murphy n'était pas en position de force pour imposer ses volontés. Pourtant, lorsqu'en 1896 les New-yorkais décidèrent de prendre le contrôle de l'Académie et de la recycler en «Family Theatre», Murphy cria au scandale et ameuta toute la bourgeoisie. Il eut l'habileté d'exploiter la vanité de cette dernière et joua sur sa fibre nationaliste.

Dans l'immédiat, Murphy trouva refuge sur la vaste scène du Monument National où il présenta quelques spectacles de producteurs indépendants qui, comme lui, tentaient de résister au «Trust». Sa persévérance et son sens politique firent qu'en avril 1898, des notables de la ville créaient «The West End Theatre Company Limited».

L'objet de cette compagnie locale était de construire

a theatre; to carry on a general theatrical business, the giving and holding of public and private performances in this theatre and elsewhere, and also to lease portions of the building for purposes of theatrical or musical entertainments, and for stores, dwelling house, etc.<sup>4</sup>

Le groupe avait déjà acquis un site pour son théâtre, coin Guy et Sainte-Catherine et lui avait trouvé un nom digne de citoyens britanniques: Her Majesty's Theatre. Ses membres étaient William Mann (l'entrepreneur), William Barclay Stephens, William Stracham, Beaumont Shepher et David Russel. Le maire Préfontaine et le sénateur Thibodeau faisaient également partie de la Compagnie qui possédait un capital de 100 000\$ constitué de cent parts égales de 1 000\$<sup>5</sup>. Ce dernier détail donne une idée du pouvoir des Canadiens anglais. À la même période, la Société Saint-Jean-Baptiste parvenait difficilement à consolider un emprunt de 50 000\$<sup>6</sup>.

Rien ne fut négligé pour faire du Her Majesty's Theatre le plus beau, le plus moderne et le plus confortable du Dominion. Il avait une capacité de deux mille cinq cents sièges, mais on n'y avait installé que deux mille fauteuils pour donner plus d'espace aux spectateurs. Le Her Majesty's fut inauguré avec pompe par l'«auditoire le plus sélect et le plus distingué que notre société montréalaise puisse fournir<sup>7</sup>».

Ce 7 novembre fut un jour de liesse pour la bourgeoisie anglophone et pour Murphy, qui pensait bien infliger un camouflet retentissant aux magnats du «Trust». Le maire Raymond Préfontaine avait bien exprimé cet orgueil retrouvé.

---

<sup>4</sup> *The Gazette*, 25 avril 1898, p. 2

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Robert Rumilly, *Histoire de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, 1834-1948*, Montréal, L'Aurore, 1975, (564 p.), p. 171.

<sup>7</sup> *La Patrie*, 8 novembre 1898, p. 4.

Ce temple [...] érigé à un art qui plaît, instruit et ennoblit, fait honneur à l'esprit d'entreprise de nos concitoyens: c'est un monument dont nous devons tous être fiers car il témoigne non seulement de nos progrès matériels, mais aussi du développement des arts et de la culture intellectuelle. Les Athéniens avaient raison de se montrer orgueilleux de leurs théâtres qui étaient une preuve de leur supériorité dans les arts. Soyons fiers de ce nouveau théâtre et du nom qu'on lui a donné<sup>8</sup>.

Et il y avait de quoi être fier. Le bâtiment avait été construit par une firme canadienne<sup>9</sup> et tous les employés du théâtre étaient des Montréalais de naissance ou d'adoption. Frank Taft était responsable des machinistes et Oto Zimmerman dirigeait l'orchestre. Tout s'annonçait bien. Murphy entendait poursuivre dans le splendide établissement la tradition d'excellence qui avait caractérisé l'Académie. Mais 1898 n'était pas 1875. Malgré tous ses efforts et toutes ses relations, Murphy ne trouva rien de mieux que *The Ballet Girl*<sup>10</sup> pour l'inauguration de l'établissement. Même les journaux ne purent cacher leur déception.

Il n'y a rien là-dedans [dans *The Ballet Girl*] de remarquable, de transcendant, rien qu'on puisse indiquer en particulier<sup>11</sup>.

Cette première fut à l'image de ce qui suivit. Murphy, comme plusieurs «résistants» à travers l'Amérique, était isolé et cet isolement s'amplifiait à mesure que l'emprise du «Trust» s'affirmait. Les spectacles disponibles se raréfiaient. Murphy entrevit les conséquences de cette situation bien avant tous ses concitoyens. Dans un discours — versifié — qu'il fit lire à une artiste locale le jour de l'inauguration, il donna cet avertissement euphémique.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> La J.B. McElpatrick & Son avait aussi construit le Russell d'Ottawa.

<sup>10</sup> Une super-production de Rice comptant soixante artistes et nécessitant de grands déploiements scéniques.

<sup>11</sup> *La Patrie*, 8 novembre 1898, p. 4.

Well since variety's the spice of life,  
We'll furnish that, for man and maid and wife.  
You shall have dramas fit for youth or age,  
Played by the best performers on the stage,  
Plays of all kinds- farces, opera, burlesque  
Plays grave and gay, romantic and grotesque<sup>12</sup>.

Ce que Murphy tentait d'expliquer à son public distrait, c'est qu'il ne pouvait pas s'en tenir au répertoire homogène, équilibré et relevé que tous attendaient. Murphy eut toutes les peines du monde à trouver des productions dignes d'intérêt. En avril 1899, il connut un bref répit avec l'engagement de la troupe française d'opéra de Charley. Cette troupe, originaire de la Nouvelle-Orléans, avait accepté de terminer sa saison à Montréal. Curieusement, le plus grand succès du «temple anglais de l'art dramatique à Montréal» eut lieu en français devant un auditoire majoritairement francophone.

La présence de l'opéra français (du 3 au 22 avril 1898) ne suffit pas à rentabiliser l'énorme théâtre. Moins d'un an plus tard, Murphy déposait les armes et démissionnait. Durant son administration, le Her Majesty's avait connu deux saisons décevantes (une trentaine de productions et une centaine de spectacles par année), deux demi-saisons devrait-on dire, puisque chacune d'elles constituait à peine 50% de l'activité régulière annuelle de l'ancienne Académie. Cette raréfaction était due, bien sûr, au boycottage du «Trust».

Le 28 avril 1900, un homme d'affaires britannique du nom de John A. Grose prit la direction de l'établissement. Mis au fait des difficultés de Murphy et de l'opposition des New-yorkais, Grose opta pour la seule solution viable en ces circonstances: l'établissement d'une troupe permanente. Il entreprit donc de recruter des acteurs sur le marché londonien. L'idée n'était pas mauvaise. L'anglophilie des bourgeois de Montréal et l'attrait qu'exerçaient les «British talented actors»

---

<sup>12</sup> Franklin Graham, *Histrionic Montreal*, Montréal, Lovell & Son, 1902, pp. 297-298.

permettaient quelques espoirs. Mais, à son tour, Grose dut abandonner la partie. Sa troupe, quoique honnête, n'était pas en mesure de soutenir la réputation du Her Majesty's. Montréal n'avait pas les moyens d'entretenir une troupe de haut calibre. Elle pouvait tout au plus espérer faire vivre des troupes moyennes, comme celle du Français. Le «Trust» le savait bien. Un an après son entrée en fonction, Grose s'en alla. C'était la fin de la résistance locale à l'emprise américaine. Le Her Majesty's devint la propriété du «Trust».

Cet épisode méconnu de notre histoire théâtrale est donc à retenir. C'est la première et, à notre connaissance, la seule fois avant 1960 que les Canadiens anglais de la ville manifestèrent quelques velléités d'autonomie à l'endroit des Américains et tentèrent de se définir culturellement.

L'affaire du Her Majesty's revêt une autre dimension digne d'intérêt. Au début du XXe siècle, alors que le «Trust» prenait possession de l'établissement, il en fit une scène de luxe, digne héritière de l'Académie. Montréal était à nouveau sur le trajet de la «High Road». La bourgeoisie locale était en droit de crier victoire... Rien ne dit, pourtant, que ce changement n'était pas dû à la nouvelle conjoncture économique. Quoi qu'il en fût, les Canadiens anglais remirent leurs armes aux fourreaux. L'affront était lavé.

#### **Du Monument National aux Soirées de famille.**

C'est sur ces entrefaites que des amateurs francophones, membres de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, conçurent l'ambitieux projet des Soirées de famille du Monument National. Nous ne referons pas toute l'histoire de cet «édifice destiné à être la gloire et la forteresse de notre nationalité canadienne-française<sup>13</sup>», mais nous rappellerons que sa

---

<sup>13</sup> Extrait d'un discours de Pierre Roy, secrétaire de l'Association Saint-Jean-Baptiste (Robert Rumilly, *op. cit.*, p. 167). Pour toute l'histoire de la construction du Monument National, nous renvoyons à cet ouvrage de Rumilly, et plus particulièrement aux pages 147 à 179. Voir aussi *le Monument National*, Montréal, les Éditions de Sauvons Montréal, 1976, 12 pages.

construction plaça la Société Saint-Jean-Baptiste dans une situation financière très précaire.

Le Monument National devait tout d'abord être érigé au coin des rues Craig et Gosford, mais dès 1885, on jugea ce site inadéquat. On lui préféra un terrain vacant du côté ouest de la rue Saint-Laurent, dans la partie nouvellement élargie, entre la rue Sainte-Catherine et le boulevard Dorchester. Le 24 juin 1893, le Monument National, bien qu'inachevé, était officiellement inauguré (en même temps que la nouvelle cathédrale).

En raison de l'augmentation des coûts de construction, la Société dut demander l'aide du gouvernement provincial. Selon les conditions liées à la subvention des autorités provinciales, elle devait dispenser des cours gratuits au public dès le parachèvement du bâtiment. C'est ainsi qu'à l'automne 1896 débutaient les «cours publics» du Monument National. Il s'agissait généralement de cours techniques ou scientifiques: mécanique, agriculture, architecture, commerce, mines et métallurgie. Mais il y avait également un cours d'hygiène et un cours d'histoire universelle.

Le Monument National était et est toujours un imposant immeuble de quatre étages. Le rez-de-chaussée, destiné à la location, abritait six commerces, dont l'Eden Museum. Le premier étage logeait des bureaux et des salles de réunion, le deuxième abritait l'appartement du concierge et l'amphithéâtre de l'École des Métiers et du Travail où étaient donnés les cours publics.

C'est au premier étage que la Société Saint-Jean-Baptiste fit aménager la grande salle de rencontres et de débats publics. Cette salle, qui pouvait accueillir jusqu'à 2800 adultes, possédait la plus vaste scène de Montréal et surpassait, par ses qualités acoustiques et son équipement technique, plusieurs des théâtres commerciaux de la ville.

Mais la Société, qui avait déjà vécu quelques différends avec l'archevêché<sup>14</sup>, s'appliquait à ne pas susciter de conflits. La belle salle du Monument servit d'abord à tout, sauf au théâtre. En fait, le premier spectacle dramatique donné au Monument National eut lieu le 31 mai 1894, soit près d'un an après son inauguration officielle (le 24 juin 1893). *Culprit Fay* ou *la Fête des papillons* était un spectacle féérique inspiré d'une oeuvre de Shakespeare<sup>15</sup> conçu et mis en scène par un certain Melville. Deux cents enfants participèrent à cette féerie où, dit-on, «les costumes, les chants, la musique et les effets de lumière étaient incomparables<sup>16</sup>». Pourtant, en dépit des appels pressants et répétés des journaux, les Montréalais boudèrent le spectacle. Trimm, signataire de la chronique hebdomadaire du *Monde*, expliqua ce fiasco par la mauvaise réputation du lieu.

Pensez-vous [Messieurs de la Société] que nos filles et nos femmes allaient suivre là où, quelques heures auparavant, on avait vu de vulgaires sports faire le coup de poing?<sup>17</sup>

Il faut dire que, confrontée à des échéances bancaires très strictes, la direction du Monument National avait accepté de présenter des combats de boxe et de lutte dans sa grande salle, ce qui, évidemment, ne correspondait pas du tout aux objectifs originaux de la Société Saint-Jean-Baptiste. Trimm ne mâcha pas ses mots.

Vous nous avez dit en juin dernier (1893) que le Monument National serait le cénacle de nos gloires, de nos grandeurs, etc., pensez-vous être fidèles à cette devise par des foules avides de coups de poing?<sup>18</sup>

<sup>14</sup> En particulier l'affaire des cendres de Chénier en 1891. Voir Robert Rumilly, *op. cit.*, pp. 155-158.

<sup>15</sup> Il s'agirait d'une adaptation du *Songe d'une nuit d'été*.

<sup>16</sup> *Le Monde*, 1<sup>er</sup> juin 1894, p. 1.

<sup>17</sup> Trimm, «Chronique théâtrale», *le Monde*, 2 juin 1894, p. 5.

<sup>18</sup> *Ibid.*

Les directeurs de la Société jugèrent plus prudent de renoncer à ces démonstrations sportives très lucratives, mais hésitèrent encore à se lancer dans la présentation de spectacles dramatiques. Deux événements allaient pourtant les encourager dans cette voie: la faillite du Théâtre de l'Opéra français et la fin abrupte de l'Académie.

C'est en février 1896, après deux saisons et demie d'activités, que les directeurs du Théâtre de l'Opéra français fermaient brutalement les portes de l'établissement. La troupe, livrée à elle-même, se retrouva sans scène et sans revenu. Les dirigeants de la Société Saint-Jean-Baptiste décidèrent alors de mettre leur salle à la disposition des «malheureux artistes» afin qu'ils puissent, au moins, gagner suffisamment d'argent pour payer leur billet de retour en Europe. C'est ainsi que, pour la première fois, une troupe professionnelle brilla sous les feux de ce qui passait pour être le meilleur système d'éclairage électrique de la ville. Et l'archevêché ne réagit pas. Il aurait été mal venu de s'en prendre aux «messieurs du Monument» qui, en l'occurrence, faisaient oeuvre de charité chrétienne. Les «Adieux» de la troupe s'éternisèrent et les artistes séjournèrent au Monument National du 19 au 25 février avec un répertoire qui n'était pas tout à fait irréprochable<sup>19</sup>. Mais les circonstances et la ferveur du public empêchaient toute manifestation hostile, toute réprobation. Survint alors l'affaire de l'Académie.

Forcé d'abandonner l'Académie de Musique en raison des pressions du «Trust», Murphy se trouva subitement sans scène, lui aussi. Il savait que s'il laissait le champ libre à ses rivaux, il était condamné à disparaître. Il lui fallait donc trouver une autre scène au plus vite pour poursuivre ses activités. La construction d'un nouveau théâtre — le futur Her Majesty's — s'avérait évidemment la solution la plus sûre à long terme mais, en l'absence d'aide extérieure (c'est-à-dire new-yorkaise), Murphy devait d'abord trouver des fonds localement, créer ensuite un groupe financier, engager des architectes, etc. Tout cela risquait d'être fort long.

---

<sup>19</sup> *Les Huguenots* et *le Prophète* de Meyerbeer, *la Juive* de Halévy et *Mignon* de Thomas.

C'est alors qu'il décida de louer la grande salle du Monument National. La Société Saint-Jean-Baptiste, aux prises avec des problèmes financiers insurmontables, vit là un moyen d'améliorer sa situation. En cédant la grande salle à Murphy, elle s'assurait des revenus appréciables et réguliers mais, en même temps, elle améliorait son image auprès des bourgeois anglais de la ville. Elle en avait bien besoin. L'oeuvre du Monument National coûtait très cher. Les prévisions budgétaires les plus extravagantes avaient été largement dépassées et la Société devait négocier de toute urgence une consolidation d'emprunt de 50 000\$<sup>20</sup>. Aucun organisme canadien-français local ne pouvait cautionner un tel emprunt. Il fallait faire appel aux financiers canadiens-anglais. C'est ainsi que des tractations débutèrent avec d'éminents membres de la bourgeoisie anglophone<sup>21</sup> au moment, précisément, où Murphy s'installait sur la scène la plus moderne de Montréal.

Du strict point de vue financier, le séjour de Murphy au Monument, s'avéra un franc succès. Le déficit d'exploitation du Monument, qui s'élevait à 5 000\$ en 1895, passa à 1 250\$ en 1896<sup>22</sup>. Et les banquiers de la City, sollicités par leurs confrères de Montréal, soumièrent une offre intéressante à la Société<sup>23</sup>. Elle pouvait enfin respirer.

La présence de Murphy, dans ce qui devait être

le gardien fidèle de nos traditions et de nos souvenirs; le temple où seront chantées les louanges de la patrie, l'arsenal qui nous fournira les armes nécessaires à sa défense, le

---

<sup>20</sup> Robert Rumilly, *op. cit.*, p. 171.

<sup>21</sup> En particulier Donald Smith, président de la Banque de Montréal, et Wilson Smith, qui était alors maire de la ville. Voir Robert Rumilly, *op. cit.*, p. 171.

<sup>22</sup> Ces chiffres proviennent d'un rapport financier publié dans *The Gazette*, 17 février 1897, p. 3. Ils ne correspondent pas à ceux avancés par Rumilly. Selon ce dernier, le Monument National accusa un léger excédent de 844\$ sur des dépenses de 15 873\$ en 1896.

<sup>23</sup> Offre que la Société finit par rejeter, préférant celle de groupements franco-américains.

## «IL FAUT TUER BROADWAY» / 61

sanctuaire où se conservera, toujours ardent et lumineux, le feu sacré de notre patriotisme<sup>24</sup>,

avait quelque chose de cocasse. Mais personne ne s'en formalisa. Cette alliance dura environ un an. Elle commença avec les «Brownies» de Palmer Cox le 18 mars 1896 et prit fin le 18 février 1897 avec le récital d'Emma Albani.

### TABLEAU N° 1

Les activités théâtrales en anglais et en français  
à Montréal de 1893 à 1900  
(en productions et en représentations)<sup>25</sup>

	ANGLAIS		FRANÇAIS	
	Pr.	Repr.	Pr.	Repr.
1893-94	201	1132	152	267
1894-95	167	966	175	361
1895-96	159	988	119	175
1896-97	251	1544	21	19
1897-98	209	1474	49	251
1898-99	251	1686	150	630
1899-00	219	1545	144	554

---

<sup>24</sup> Extrait d'un discours prononcé par M<sup>sr</sup> Édouard-Charles Fabre, archevêque de Montréal, en 1884 (*le Monument National*, op. cit., p. 1).

<sup>25</sup> Ces données proviennent d'un répertoire établi par nous à partir de la presse de l'époque.

La présence successive de deux organisations professionnelles importantes — la troupe du Théâtre de l'Opéra français et l'Académie de Musique — sur la scène du Monument avait confirmé les qualités remarquables et le potentiel de la salle. Et l'inaction des autorités cléricales, perçue comme un appui tacite, encourageait les initiatives.

C'est dans ce contexte favorable, alors que les exactions des Américains et le succès du Royal inquiétaient les élites locales, que l'un des directeurs du Monument, Elzéar Roy, proposa au comité de direction de fonder un cours d'élocution. Ses arguments furent sûrement convaincants puisque la Société, après consultation avec le clergé et les autorités politiques, décida d'entériner son projet. C'est ainsi que, le 9 juillet 1898, *la Patrie* annonçait la création

d'un cours d'élocution pour l'année commençant la première semaine d'octobre prochain [1898]. Ce projet, bien reçu par le bureau de direction, donnera lieu à une série de vingt-cinq leçons par les maîtres de la parole. Nos jeunes orateurs auront donc là une occasion rare de compléter leur instruction dans l'art, si négligé, jusqu'ici, et si difficile de bien dire<sup>26</sup>.

Le 12 novembre de la même année, *la Presse* soulignait que

la Société Saint-Jean-Baptiste a compris que si la parole est l'instrument de la pensée, l'art de bien penser doit être le premier but dans la vie, car c'est par la pensée que l'homme se distingue. [...] ils ont compris ces messieurs de la direction qu'en développant l'esprit, ils développeraient le goût artistique si utile à une nation comme la nôtre<sup>27</sup>.

Mais le projet ne s'arrêtait pas là, puisque les leçons prodiguées par l'éminent professeur et auteur Guy Delahaye devaient déboucher sur des ateliers pratiques et publics de déclamation.

---

<sup>26</sup> *La Patrie*, 9 juillet 1898, p. 3.

<sup>27</sup> *La Presse*, 12 novembre 1898, p. 1.

## «IL FAUT TUER BROADWAY» / 63

Lors d'une assemblée publique tenue au Monument le 30 septembre 1898, Elzéar Roy, principal instigateur du cours, exposait avec fermeté et prudence le sens de sa démarche:

Vous avez compris tout le bénéfice qu'on peut en retirer, mais ce cours ne portera véritablement de fruits qu'en autant qu'on mettra en pratique les leçons qu'on y recevra. Sans cela, ce serait tout simplement montrer à un convive les mets de votre table, lui dire combien ils sont excellents sans les lui faire goûter; c'est ce que monsieur le doyen des professeurs des cours publics a si bien compris, aussi a-t-il résolu de donner le complément nécessaire au cours d'élocution, je veux parler de l'École d'application, c'est-à-dire comme le nom l'indique, l'application des leçons données sur la prononciation, le geste et le maintien; en d'autres termes, [il faut créer) une école où l'on étudiera la déclamation en général, la comédie, le drame et l'opérette, selon les circonstances et le talent des élèves. Cette école, composée naturellement d'élèves des deux sexes, étant pour ainsi dire le vestibule d'un conservatoire, devra nécessairement donner, dans cette salle, une série de représentations publiques, qu'on est convenu d'appeler Soirées de famille à cause du cachet d'intimité qui les distinguera, représentations qui seront à la fois une récompense pour les élèves et une aubaine pour les spectateurs pour suivre avec intérêt le succès des jeunes acteurs et jouir d'un bon spectacle français<sup>28</sup>.

Roy ne manquait pas d'audace. Sous prétexte d'exercices pédagogiques, il ouvrait la voie à une véritable école de formation destinée aux jeunes acteurs et actrices. Ce dernier détail ne doit pas passer inaperçu. Il démontre l'évolution des moeurs, car la présence simultanée d'hommes et de femmes dans de mêmes cours constituait un précédent de taille. L'ambition de Roy ne s'arrêtait pas là car en plus de favoriser l'émergence de nouveaux interprètes, les Soirées devaient

---

<sup>28</sup> *L'Annuaire théâtral*, Montréal, Geo. H. Robert éditeur, 1908-1909, pp. 59-60.

développer et affiner le goût du public en même temps qu'elles allaient encourager l'écllosion d'une dramaturgie nationale. Elzéar Roy était formel. À cette célèbre assemblée du 30 septembre, il affirma que

le public [...] assistera à de jolies représentations qui [...] seront interprétées avec goût et soin. Il aura sous les yeux des spectacles qui pourront à la fois l'amuser, l'instruire et l'édifier<sup>29</sup>.

Et ces «jolies représentations» porteraient sur des «pièces françaises et canadiennes». Pour Roy, comme pour le clergé, le meilleur rempart à la pénétration de la culture et des arts anglo-américains consistait en la création d'un théâtre autochtone. Ainsi,

grâce aux Soirées et à leur répertoire franco-canadien, le public de Montréal oubliera, nous l'espérons, la route de certains théâtres anglais [le Royal] où l'art est remplacé par l'immoralité, et qui, cependant, recrutent leur clientèle en grande partie parmi les Canadiens français<sup>30</sup>.

Le plus remarquable de ce projet, c'est que toute l'élite de la collectivité francophone y collabora et afficha sa solidarité. C'était un précédent plein de promesses. Mais cette belle unanimité n'était que façade. Si l'archevêque, les bourgeois, les politiciens et les hommes d'affaires voulaient effectivement enrayer le succès des théâtres anglais et freiner le mouvement d'assimilation des Canadiens français, ils ne purent s'entendre sur les moyens d'y parvenir. Était-il nécessaire d'éduquer le peuple — entendons par là les nouveaux prolétaires montréalais qui fréquentaient le Royal? Fallait-il créer une dramaturgie nationale? Était-il vraiment pertinent de former des interprètes? Les Soirées de famille débutèrent sans que ces questions ne soient réglées. Elles furent inaugurées dans l'enthousiasme, certes, mais aussi dans la méfiance et l'incertitude. Elles en gardèrent les séquelles.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>30</sup> *Ibid.*

Pourtant, du strict point de vue statistique, les Soirées de famille s'imposent comme l'une des troupes les plus dynamiques de notre histoire. Durant les trois années où elles furent actives, soit de novembre 1898 à mai 1901, elles produisirent 73 spectacles et donnèrent 86 soirées dramatiques. Mais leur bilan est, à bien des égards, plus remarquable encore. En dépit d'un rythme de production essoufflant (un spectacle hebdomadaire), les Soirées s'efforcèrent d'éviter les reprises<sup>31</sup>. Elzéar Roy et sa troupe firent davantage. Ils tentèrent de renouveler le répertoire traditionnel. Neuf des vingt-quatre oeuvres jouées en 1898-1899 étaient des créations et six autres n'avaient pas été vues depuis plus de dix ans sur les scènes locales. La saison suivante, le nombre de créations passa à onze (sur vingt-neuf), tandis qu'on relevait huit titres disparus des affiches depuis 1890. La troupe accusait tout de même quelques signes de fatigue puisqu'elle reprit neuf productions de l'année précédente.

La dernière saison des Soirées s'avéra de loin la plus riche en nouveautés. Dix-huit des trente-deux oeuvres jouées n'avaient jamais été présentées à Montréal auparavant, et la troupe se contenta de sept reprises de succès précédents. Ce renouvellement était surtout attribuable aux efforts d'Elzéar Roy qui avait passé tout l'été 1900 à Paris et qui en était revenu avec une quantité phénoménale de textes dramatiques. Selon les rumeurs en cours à l'époque, il se serait agi de la plus vaste collection de textes dramatiques jamais réunie à Montréal.

---

<sup>31</sup> Quand elles reprirent des pièces, c'était généralement pour satisfaire la demande du public. Ce fut le cas, en 1898-1899, des *Vivacités du Capitaine Tic*, du *Voyage de monsieur Perrichon*, de *la Grammaire* et d'*Un chapeau de paille d'Italie*.

TABLEAU N° 2

Les Soirées de Famille  
de 1899 à 1901<sup>32</sup>

	N <sup>bre</sup> de soirées	N <sup>bre</sup> de spectacles	N <sup>bre</sup> de productions
1898-1899	25	32	24
1899-1900	29	34	29
1900-1901	32	38	32
TOTAL	86	104	73

Note: Exceptionnellement, nous ne tenons compte ici que des productions originales, c'est-à-dire que nous excluons de la colonne de gauche les reprises des années précédentes.

---

<sup>32</sup> Voir note 25.

TABLEAU N° 3

Les productions des Soirées de Famille  
selon les genres  
de 1898 à 1901  
(en productions)<sup>33</sup>

	Comédies	Drames	Opérettes
1898-1899	17	6	1
1899-1900	20	8	1
1900-1901	20	12	0
TOTAL	57	26	2

---

<sup>33</sup> Voir note 25.

Pourtant cette recherche constante de la nouveauté n'occasionnait pas un réel élargissement du répertoire. Les mêmes auteurs qui avaient fait la gloire des troupes amateurs locales depuis plus de vingt ans, dominaient encore l'affiche. C'étaient Eugène Labiche (un tiers des oeuvres jouées de 1898 à 1900), Alexandre Bisson et Georges Feydeau dans la comédie; Adolphe D'Ennery, Octave Feuillet et Georges Ohnet dans le drame. La présence accrue de ces derniers en 1900-1901 s'explique sans doute par l'épuisement du répertoire comique et léger.

Si les Soirées s'en tinrent généralement à des auteurs «sûrs» et reconnus, elles eurent au moins le mérite de présenter des oeuvres inédites ici et d'avoir fait connaître certains nouveaux dramaturges français tels, Adolphe Belot (*le Testament de César Girodot*), François Coppée (*le Passant*), ainsi que Grenet-Dancourt (*les Noces de mademoiselle Loriquet* et *Trois femmes pour un mari*).

Ces découvertes ne doivent pas faire oublier le caractère étriqué de ce répertoire bourgeois exclusivement français<sup>34</sup> d'où étaient exclus Victorien Sardou et Alexandre Dumas fils. Mais il y a plus grave. En trois saisons et soixante-treize productions, les Soirées ne créèrent qu'une seule oeuvre canadienne<sup>35</sup> — en lever de rideau — et n'eurent aucun effet sur la dramaturgie locale. Un des principaux objectifs d'Elzéar Roy

---

<sup>34</sup> À l'exception de *la Marraine de Charley*, version française de *Charley's Aunt*, qui est une oeuvre britannique. Il faut toutefois souligner que la troupe interpréta une adaptation de l'un de ses membres, Joseph Lemay, le 20 mai 1899. Lemay avait lui-même adapté un drame du Français Frédéric Soulié, intitulé *l'Ouvrier*. Rébaptisé *Honneur et probité*, le drame se déroulait dans les Laurentides. Pour plus de détails, voir *la Patrie*, 13 mai 1899, p. 11.

<sup>35</sup> Il s'agit d'une courte pièce musicale à deux personnages, écrite et composée par Jules Jéhin-Prume. Jouée en lever de rideau le 21 mars 1901, la pièce déçut. *La Presse* se fit l'écho de l'accueil populaire en ces termes: «Malgré toutes les sympathies que nous avons pour monsieur Jéhin-Prume, nous ne pouvons nous empêcher de reconnaître que sa pièce est médiocre. Ce long discours entre un professeur de violon amoureux et son élève, jeune Américaine d'une coquetterie agaçante, est entièrement dépourvu d'intérêt» (*la Presse*, 23 mars 1901, p. 14).

n'avait pas été atteint. Était-ce faute d'auteurs ou d'oeuvres? Certainement pas. Ce résultat inévitable était prévisible dès le début. Si Roy et quelques directeurs de la Société visaient sincèrement à encourager les dramaturges, d'autres intervenants, dont l'archevêque, s'y opposaient. Pour ménager le fragile équilibre qui leur permettait de fonctionner, Roy et sa troupe préférèrent s'en tenir au répertoire anodin de la Comédie française (dans le domaine de la comédie).

Si les Soirées ne favorisèrent pas les dramaturges locaux, donnèrent-elles naissance à une nouvelle génération d'interprètes? Rien n'est moins sûr. Les quatorze hommes et les douze femmes<sup>36</sup> qui constituaient la troupe régulière ne cherchaient aucunement à entreprendre une carrière professionnelle. Étudiants ou jeunes adultes, ils faisaient du théâtre par plaisir au même titre, sans doute, que les membres des cercles de jeunes gens. Si Clara Reid, Rodrigue Duhamel et Elzéar Roy possédaient d'indéniables talents d'interprètes, ils se satisfirent de leur statut de simples et honnêtes amateurs. Seulement trois des interprètes de la troupe, Élise Chapdelaine, Ernest Tremblay et la jeune Juliette Béliveau, se risquèrent par la suite sur la scène professionnelle.

Le caractère amateur des Soirées ne tenait pas qu'au statut de ses membres. Il était omniprésent et se reflétait dans la qualité des productions. L'examen des comptes rendus de presse laisse peu de doutes sur cette réalité décevante, malgré la complaisance affichée des journalistes. Une fois délestée des épithètes superlatives de rigueur — «comédiens parfaits», «succès éclatant», «spectacle inoubliable», etc. —,

---

<sup>36</sup> Outre Elzéar Roy, directeur et principal interprète, la troupe comprenait Raoul Barré, Jean Charbonneau (Delagny), Rodrigue-H. Duhamel, Jean-Alfred Naud, Jean-H. Bédard, Arthur Denis, J.-O. Lemay, Ernest Tremblay, Roméo Péloquin, Emmanuel Bourque, Victor Dubreuil, Eugène Morin, Eugène Hamel, Eugène Lacasse, Hélène Bénard, M<sup>me</sup> Chapdelaine et sa fille Élise, Blanche Giverny, Yvonne Pépin, Mary Calder, Alice Croteau, Ivonne Jacques, Clara Reid, Antoinette Daigle, Estelle Lévy et Juliette Béliveau (*l'Annuaire théâtral*, op. cit., pp. 63-64). Contrairement à ce qu'affirme Jean Béraud (*350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France, 1958, p. 90), Idola Saint-Jean ne fit jamais partie de la troupe des Soirées

les articles critiques ramenaient le lecteur à une vérité bien prosaïque. Ainsi, on apprend que Clara Reid, la jeune première de la troupe, «a été charmante de mise et de diction» dans la première de *l'Ami Fritz* et «qu'on l'a bien comprise»<sup>37</sup>. Quant aux interprètes masculins du *Testament de César Girodot*, ils ont été «excellents», bien qu'ils n'aient «pas laissé voir intégralement toutes les beautés et l'originalité de l'oeuvre»<sup>38</sup>.

C'est davantage dans leurs compliments que les critiques révélaient le plus les déficiences de la troupe. Le 22 mars 1900, les Soirées de famille remportaient sans doute leur plus grand succès avec *les Boulinard* de Labiche. Les journalistes se firent élogieux comme d'habitude, plus que d'habitude même. Qu'on en juge.

La troupe avait mis plus de mouvement et d'ensemble dans son interprétation que [dans] toutes [les pièces] qu'elle avait tentées auparavant. En prêtant une attention plus marquée aux entrées et aux sorties, en prenant bien garde d'éviter tout retard dans les effets de derrière les coulisses, surtout en s'attachant plus à exiger que les rôles soient bien possédés par coeur, la direction atteindra certainement la perfection qui est due à ses persévérants efforts<sup>39</sup>.

Plus tard, le même journaliste attribua l'insuccès relatif du *Passant* de Coppée à l'interprétation de Clara Reid et d'Alfred Naud qui «n'a pas été, à vrai dire, trop défectueuse [sic], [...] la voix des acteurs n'a pas été bien entendue et le morceau n'a pas été parfaitement compris»<sup>40</sup>.

Les Soirées n'ont donc jamais été une «Comédie française locale». C'était un cercle riche et dynamique qui avait des prétentions au-dessus de ses moyens. Cela tenait bien sûr aux limites individuelles des comédiens et de leur directeur, mais surtout au rythme endiablé des

---

<sup>37</sup> *La Patrie*, 21 avril 1898, p. 5.

<sup>38</sup> *La Patrie*, 14 avril 1898, p. 8.

<sup>39</sup> *La Patrie*, 25 février 1900, p. 5.

<sup>40</sup> *La Patrie*, 12 mai 1899, p. 5.

productions. Car Roy avait tout de même eu le mérite de réunir des talents prometteurs. Parmi eux, il y avait Raoul Barré. À titre d'interprète, Barré ne sortait pas vraiment de la médiocrité ambiante, mais à titre de décorateur scénique, il égalait certains professionnels. Il signa, entre autres choses, le décor du *Gendre de Monsieur Poirier* de Labiche, qui fut créée le 23 mars 1899.

Le salon qu'on nous a présenté est un triomphe de mise en scène. Jamais nous n'avons eu à Montréal un décor aussi complet et aussi richement combiné [...]. Des plantes naturelles disséminées un peu partout offraient le plus charmant aspect<sup>41</sup>.

Ce qui émerveilla tant la critique, c'était le réalisme sobre de ce décor unique et nouveau. Raoul Barré, qui était peintre-dessinateur de profession, revenait d'un séjour d'études de deux ans en France au moment où il devint membre des Soirées. Il est fort probable qu'il ait été témoin des dernières nouveautés françaises en matière de décors et de mise en scène. Mais le salon de monsieur Girodot resta un fait isolé dans l'histoire scénographique de la troupe. D'ordinaire, poussés par les échéances et les contraintes de production, les peintres et les techniciens de la scène n'avaient pas le temps de soigner leurs décors. Les tableaux bâclés, les plantations hâtives et fragiles, les effets manqués et les anachronismes étaient monnaie courante. Ainsi, Berthe Payette avait été «ravissante dans son élégant costume Louis XIV<sup>42</sup>» pour jouer Labiche!

Si les Soirées suscitérent peu de vocations chez les interprètes, si elles n'eurent aucun effet sur les dramaturges, elles ne favorisèrent pas davantage les gens de scène, techniciens, régisseurs, décorateurs, musiciens, etc.

La troupe avait pourtant suscité bien des espoirs et mobilisé de nombreuses énergies. Outre ses vingt-six membres réguliers, elle fit appel à trente-six amateurs occasionnels et à autant de chanteurs et

---

<sup>41</sup> *La Presse*, 24 mars 1899, p. 3.

<sup>42</sup> *La Patrie*, 19 décembre 1898, p. 3.

musiciens<sup>43</sup>. Mais jamais elle ne recourut aux services des artistes plus expérimentés et semi-professionnels de la ville (les rescapés de la Compagnie Franco-canadienne, par exemple). Julien Daoust participa bien à la création de *la Citerne d'Albi* le 29 mai 1899<sup>44</sup>, mais c'était hors-saison, presque clandestinement. À l'exception de cette brève et discrète collaboration, les responsables des Soirées évitèrent de s'afficher avec les «immigrants» français de quelque renom<sup>45</sup> et les rares vedettes canadiennes<sup>46</sup>. Les Soirées devaient demeurer aux yeux de tous, et surtout du clergé, un atelier pratique de cours d'élocution. Elles le demeurèrent.

Les Soirées eurent-elles au moins le mérite de détourner le public prolétaire des vaudevilles gras du Royal? C'est peu probable puisque le Royal connut un regain de popularité à la fin du siècle. De toutes façons, comment y seraient-elles parvenues avec leur répertoire édulcoré, censuré et adapté? Avec leurs productions maladroites et souvent prétentieuses? Béraud n'a pas tout à fait tort d'assimiler les Soirées à «un cercle mixte de jeunes gens<sup>47</sup>». Organisation amateur pour petits-bourgeois, elles s'élevèrent rarement au-dessus du divertissement mondain pour jeunes hommes et jeunes filles de bonne famille, pour leur papa et leur maman, leurs oncles, leurs tantes, leurs cousins et leur abbé.

Voilà ce que furent ces Soirées. Nées d'un concensus historique, mais hâtif, qui ne fut jamais clairement défini, elles sombrèrent sous les pressions contradictoires d'intervenants aux intérêts inconciliables. À l'issue d'une troisième saison riche mais difficile, la troupe fut dissoute. Son étoile, Élise Chapdelaine avait accepté l'invitation de Julien Daoust et

<sup>43</sup> *L'Annuaire théâtral*, op. cit., pp. 63-65.

<sup>44</sup> Il le fit à l'invitation de M<sup>me</sup> Chapdelaine dont c'était la soirée bénéfice (*La Patrie*, 22 mai 1899, p. 5). La présence de Julien Daoust n'est d'ailleurs annoncée que par *la Patrie* et son nom n'apparaît pas dans les rapports officiels des Soirées (*L'Annuaire théâtral*, op. cit., p. 64).

<sup>45</sup> Léon Petitjean et Antoine (Godeau) Bailly.

<sup>46</sup> Angéline Lussier (Blanche de la Sablonnière), Julien Daoust, Louis Labelle.

<sup>47</sup> Jean Béraud, op. cit., p. 90.

l'avait rejoint sur la scène de la Renaissance. L'ère des professionnels débutait. Mgr Bruchési ne s'y trompa pas. Six mois plus tard, il affirma solennellement que

cette tentative [de Roy et d'autres éminents citoyens de la ville] de moraliser le théâtre avait abouti à un échec complet. Il en sera toujours ainsi<sup>48</sup>.

Le théâtre avait toujours été et resterait toujours voué à l'immoralité. Cette conclusion ne devait pas déplaire aux tenants de la morale conservatrice et on peut se demander si l'archevêque n'était pas lui-même content de cet échec. Laflamme et Tourangeau laissent entendre que non<sup>49</sup>. Nous en sommes moins sûr car sans ses pressions, les Soirées auraient pu atteindre un autre niveau<sup>50</sup> et mieux résister à l'apparition des premières scènes professionnelles françaises. Tel ne fut pas le cas, bien entendu.

\* \* \*

Les Soirées de Famille se dissolurent au moment précis où s'imposait le Théâtre National — qui commença sa carrière en août 1900. Cela est révélateur. En effet, tandis que Roy s'essoufflait à tenir le rythme des théâtres professionnels et louvoyait vainement entre les pouvoirs politiques et religieux, les vieux routiers de la scène locale et les jeunes artistes nouvellement débarqués de France trépignaient d'impatience. Ni leurs collaborations — souvent rémunérées — avec les divers groupements amateurs ni leurs cours particuliers de diction ne les satisfaisaient désormais. Ils avaient perçu le soutien officiel de l'archevêque comme un signe d'ouverture et entendaient en profiter. C'était compréhensible et

---

<sup>48</sup> «Lettre pastorale de M<sup>gr</sup> Paul Bruchési [...] sur l'affaiblissement de l'esprit chrétien et le goût des plaisirs du monde», 16 déc. 1901, cité par Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *l'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979, p. 228.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Robert Rumilly, *op. cit.*, p. 177.

justifié. L'Opéra français avait disparu et laissait un vide, le sentiment national croissait, le danger d'assimilation devenait sans cesse plus palpable, l'Église se montrait conciliante, les Américains commettaient maladresse sur maladresse et le public canadien-français voulait plus de spectacles. Pour le théâtre d'expression française, la conjoncture n'avait jamais été aussi favorable.

La création des Soirées de famille servit donc de déclencheur, de bougie d'allumage, vacillante mais réelle. Suffisante, en tout cas, pour permettre l'explosion d'énergies trop longtemps contenues, énergies que les Soirées ne surent toutefois pas canaliser et auxquelles elles ne purent pas servir d'exutoire. Tant mieux! L'heure n'était plus à l'amateurisme timoré, contrôlé et docile, mais à l'affirmation institutionnelle. De tentatives trop téméraires et précipitées — le Théâtre des Variétés — en essais malheureux — l'El Dorado et le Renaissance —, les professionnels finirent par trouver leur voie. L'ère du Théâtre National commençait, qui, non seulement hérita de la grande «mission» des Soirées de famille, mais l'assuma et l'accomplit... L'échec des Soirées n'avait donc été que temporaire.

Les anglophones n'eurent pas de telle consolation. L'épisode du Her Majesty's Theatre illustre bien, au contraire, leur impuissance et le caractère probablement irréversible de leur intégration à l'organisation et à la culture théâtrales américaines. Leur cause semblait déjà perdue!

Le Directeur de feu les Soirées  
de Famille.



Elzéar Roy.

Caricature de A. Bourgeois.

## Pièces représentées aux Soirées de Famille

(Direction Elzéar Roy)

## 1ère ANNÉE. SAISON 1898-1899.

13 Nov.	Le Testament de César Girodot.	9 Fév.	Les Deux Timides.
20 "	Le Testament de César Girodot.	16 "	Les vivacités du capitaine Tic.
27 "	Le Voyage de M. Perrichou.	23 "	Les crochets du père Martin.
4 Déc.	Simon le Voleur.	2 Mars	Les Boulinaud.
11 "	Simon le Voleur.	9 "	Le Malade Imaginaire.
18 "	Une pluie de baisers.	16 "	Les Petits Oiseaux.
18 "	La Grammaire.	23 "	Le Gendre de M. Poirier.
18 "	Embrassons-nous, Folleville.	6 Avril	La lettre chargée.
26 "	Le Voyage de M. Perrichou.	6 "	La poudre aux yeux.
2 Jan.	Les vivacités du capitaine Tic.	13 "	Le roman d'un jeune homme pauvre.
19 "	Les Boulinaud.		
26 "	Les Petits Oiseaux.	20 "	L'Ami Fritz.
2 Fév.	La Souris.	4 Mai	Le Maître de Forges.
2 "	La Grammaire.	11 "	Le Gentilhomme pauvre.
2 "	Le Voyage à Boulogne-sur-Mer.	11 "	Le Passant.
9 "	Les Deux Sourds.	22 Juin	Le Gendre de M. Poirier.
9 "	Les Deux Aveugles.		

## 2ème ANNÉE. SAISON 1899-1900.

9 Nov.	La Marraine de Charley.	15 Fév.	La joie fait peur.
16 "	L'Ami Fritz.	15 "	Otez votre fille, s.v.p.
22 "	Les crochets du père Martin.	22 "	Martyre.
30 "	Gendre et Belle-Mère.	1 Mars	Le Testament de César Girodot.
7 Déc.	Une rencontre.	8 "	Un chapeau de paille d'Italie.
7 "	Les Deux Sourds.	15 "	Le Violoncelle.
7 "	Les Deux Timides.	15 "	Maître Corbeau.
28 "	Les Faux Bonshommes.	22 "	Les Boulinaud.
2 Jan.	Gendre et Belle-Mère.	29 "	Le Dompteur.
4 "	Durand et Durand.	5 Avril	La Marraine de Charley.
11 "	Les trois chapeaux.	19 "	La Comtesse Sarah.
13 "	La Marraine de Charley.	26 "	Le Gendre de M. Poirier.
18 "	L'Escamoteur.	3 Mai	Martyre.
25 "	La Grammaire.	10 "	Les vivacités du capitaine Tic.
25 "	Les Avocats.	17 "	La Course au Mariage.
1 Fév.	Un Roman Parisien.	24 "	Un chapeau de paille d'Italie.
8 "	Le Maître de Forges.	31 "	L'abbé Constantin.

«IL FAUT TUER BROADWAY» / 77

3ème ANNÉE. SAISON 1900-1901.

23 Sep.	Les Petites Godin.	17 Jan.	Les Vieilles Gens.
4 Oct.	L'Oncle Bidochon.	17 "	Durand et Durand.
11 "	Les Rantzau.	24 "	Mademoiselle de la Seiglière.
18 "	Le Voyage au Caucase.	31 "	Les Fiancés de Loches.
25 "	L'Homme de Paille.	7 Fév.	Les Noces de Mlle. Loriguet.
31 "	Jean Beaudry.	14 "	Montjoye
8 Nov.	La Course au Mariage.	21 "	Antoinette de Mirecourt.
15 "	Simon le Voleur.	28 "	Madame la Maréchale.
22 "	Mouton.—Le médecin malgré lui.	7 Mar.	La Plantation et Thonassin.
29 "	La Course au Mariage.	14 "	Bataille de Dames.
6 Déc.	Le Roman d'un jeune homme pauvre.	21 "	Si Bémol.
6 "	Les Petites mains.	21 "	Madame la Maréchale.
13 "	L'Aveugle.	28 "	Le Maître de Forges.
20 "	Les jurons de Cadillac	11 Avr.	Serge Panine.
20 "	Un pied dans le crime.	18 "	Les petites Godin.
27 "	Le forgeron de Chateaudun.	19 "	Les petites Godin.
3 Jan.	Trois femmes pour un mari.	25 "	Les jurons de Cadillac.
10 "	Les Rantzau.	25 "	Les Boulinards.
		14 Mai.	Un Roman Parisien.

## Artistes et amateurs des soirées de Famille.

M. Elzéar Roy, Directeur.

### TROUPE REGULIERE

MM. Raoul Barré	MM. J. H. Bédard	MM. Bourque (Emmanuel)
Jean Charbonneau (Delagny)	Arthur Denis	Victor Dubreuil
Rodrigue H. Duhamel,	J. O. Lemay	Eugène Morin
J. Alfred Naud	Ernest Tremblay	Eug. Hamel
M. Eug. Lacasse	Roméo Péloquin	
Mlle Héliène Benard	Melles Mary Calder	Mlles Elise Chapdelaine
Mme Chapdelaine	Alice Croteau	Antoinette Daigle
Mlles Blanche Giverny	Ivonne Jacques	Estelle Levy
Ivonne Pepin (Ives)	Clara Reid	Juliette Béliveau (la petite Sarah)

### ONT PRETE LEUR CONCOURS :

MM. Arthur Laramée	MM. Paul Lacoste	MM. Thibaudeau-Rinfret
Hector Bisailon	Alban Germain	Alex. Pinet
Raoul Masson	Raoul Dumouchel	Louis Cousineau
Joachim Talbot	L. de G. Daignault	J. H. Rainville
Geo. Molleur	Oscar Paradis	Alfred Marsil
Chs. Drapeau	Raphael Ouimet	Henri Sénécal
Raoul Bénard	A. Lamoureux	Théo. Foisy
Louis Gagnon	Chs. Lussier	Art. DeMartigny
Honoré Fréchette		Eugène Bastien
Arthur Bégin		
Mme Brousseau	Mlles Hélène Gingras	
Mlles Blanche Payette	Laura Papineau	Mlles. Bianca-Lyons
Béatrice Mallette	Brousseau	Blanche Mallette

### CHANTEURS

MM. Emile Bélanger	MM. Alex. Brossard	MM. Jules Clément
Alex. Clerck	Gustave Comte	L. G. Daignault
Edmond Désaulniers	Antonio Destroimaisons	Raoul Dionne
Raoul Dumouchel	F. Fleury	Aug. Aubert
Henri Jodoiu	Edouard Laberge	Henri Landry
F. A. Langlois	Mendoza Langlois	P. H. Laporte
Dr. Latreille	Raoul Masson	Zénon Morin
Edouard Panneton	Geo. Panneton	Albert Payette
Fred Pelletier	Victor Pelletier	J. A. Pepin
J. Pruneau	N. Bruneau	W. Quesnel
Jos. Saucier etc., etc.	etc., etc.	etc., etc.

## «IL FAUT TUER BROADWAY» / 79

### CHANTEUSES

Mme. Brousseau	Mlles. Mary Calder	Mlle. Antoinette Côté
Mlles. Blanche Dubois	Albertine Gervais	Mme. Hélène Gingras
Marie Louise Harel	Mme. Eug. Lafraicain	Mlles. Blanche Payette
Ivonne Pepin	Mlle. Régina Rondeau	Anne Toupin
Blanche Wells etc., etc.	etc., etc.	etc., etc.

### PIANISTES

M. Alfred Laliberté	M. Ernest Langlois	M. Romain Pelletier
Mlle Eva Plouffe	Mlle. Blanche Hardy	Mlle. Alice Arcand
	Mlle Thais de Boucherville etc.	

### VIOLONS

	M. Henri Arnoldi	
Mlle. Biauca-Lyons	Mlle. Camille Houe	Mlle. Blanche Gohier

### VIOLONCELLISTE

M. Raoul Duquette

### DIVERS INSTRUMENTS

M. Alex. Dionne	M. Antonio Létourneau	M. Roméo Péloquin
-----------------	-----------------------	-------------------

### ORCHESTRES

L'orchestre de l'Union Ste Cécile, sous la direction de M. J. U. Fournier.

L'orchestre de l'Union Ste-Cécile, sous la direction de M. Fred Pelletier.

L'orchestre Hébert, sous la direction de M. A. C. Hébert.

L'orchestre Zimmerman, sous la direction de M. Otto Zimmerman.

L'orchestre des Etudiants.

L'orchestre de Mandoline et de Guitare, sous la direction de M. A. C. Lachance.



Le Monument National, vers 1900.

**Jean Laflamme**

## **Idéologies dominantes et théâtre québécois au XIX<sup>e</sup> siècle**

**EN DÉPIT** de la publication d'importants travaux écrits portant sur le théâtre québécois du XIX<sup>e</sup> siècle, on reconnaît qu'il faudra encore de nombreuses années de patientes recherches pour en arriver à ce que soient cernés adéquatement les rapports d'influence entre ce théâtre et la société québécoise de la même époque. La connaissance scientifiquement obtenue d'une telle interaction exigera, d'une part, une étude adéquate des cadres sociaux générateurs de la création dramatique, c'est-à-dire des éléments de la structure sociale qui conditionnent cette création; d'autre part sera également nécessaire un examen approfondi de la fonction sociale du théâtre.

En attendant la réalisation à venir de l'ouvrage, ou des ouvrages qui combleront cette lacune actuelle — et peut-être aussi dans l'intention de provoquer l'intérêt pour cette matière — qu'il nous soit permis dans ce bref article de relever certains exemples montrant combien une oeuvre théâtrale porte bien la marque de son époque. De courts extraits, puisés comme à la sonde dans le corpus dramatique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle, serviront d'illustrations à cette manifestation de la vie sociale des Québécois d'alors, particulièrement dans le domaine des idéologies. Indices révélateurs d'une pensée commune, tantôt exprimée librement dans le peuple, tantôt camouflée pour des raisons politiques, ces bribes recueillies au passage véhiculent des charges dont la portée n'a pas toujours été mesurée par leurs auteurs; souvent même elle a pu leur échapper, comme à leur insu. Mais toujours ces témoignages démontrent que les dramaturges-amateurs du Québec du siècle dernier demeuraient tributaires des idées, des coutumes, des structures et des mentalités de

leur temps, même lorsqu'ils adoptèrent comme thèmes de leurs oeuvres des sujets d'une autre époque et d'un autre lieu que les leurs.

Le sentiment national ayant été chez ces auteurs le facteur le plus générateur d'écriture dramatique, il va de soi que les thèmes dont il est question se raccrochent concrètement ou abstraitement à des faits marquants de notre histoire nationale. Parmi ceux-là, trois événements particuliers se sont clairement détachés, à mesure que progressait notre sondage. Il s'agit de 1) la défaite de la Nouvelle-France, 2) la rébellion de 1837-1838 et 3) l'avènement de la Confédération canadienne. Ces faits historiques — et surtout leurs conséquences sur le cours de notre histoire — ont été couverts par la plume de nos écrivains scéniques dans le but, certes, d'exalter les héros du passé, mais encore plus, semble-t-il, dans celui de promouvoir des valeurs à inculquer dans le présent à une nation survivante, la leur.

### 1. La défaite de la Nouvelle-France

Au chapitre de la défaite de la Nouvelle-France, quatre pièces retiennent notre attention, dont deux ont pour cadre la Conquête elle-même et deux, les conséquences de cet événement.

#### a) LA CONQUÊTE

En 1865, les abbés Camille Caisse et Arcade Laporte, du Collège de L'Assomption, adaptent à la scène un extrait du roman *les Anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé. Le titre essoufflant de leur oeuvre est *Lord Archibald Cameron of Locheill ou Un épisode de la guerre de Sept Ans en Canada*. Le passage choisi par les deux abbés se trouve à être comme par hasard celui où deux amis, l'un écossais et l'autre canadien, voient leurs liens coupés par la guerre de la Conquête. Archibald «Arché» de Locheill doit, à cause de ses origines, se battre dans l'armée anglaise contre Jules d'Haberville demeuré, pour des raisons similaires, fidèle à la France. Heureusement, une fois les hostilités

terminées, les frères ennemis voient renaître leur ancienne amitié. Une touchante scène de pardon vient même dénouer le drame. Or, à l'époque où de Gaspé publie son roman (1863), il y a lutte au Québec entre les Rouges et les conservateurs. Les premiers voudraient continuer sur le terrain politique l'insurrection de 1837 écrasée sur le champ de bataille. Les seconds prêchent au contraire la réconciliation nationale. Et l'auteur des *Anciens Canadiens*, après une jeunesse mouvementée, est devenu à soixante-dix-sept ans un vieillard paisible, tout à fait d'accord avec les idées conservatrices du parti au pouvoir. Dans cette perspective, la réconciliation Arché/Jules ne peut que signifier la réconciliation Canadiens/Canadiens, geste que l'auteur préconise, appuyé en cela par le clergé. L'Église québécoise s'est en effet opposée à la rébellion contre le gouvernement, en 1837. Si, pendant un moment, elle s'est élevée contre le projet de l'Union de 1840, elle a par la suite appuyé la position de ceux qui entendaient s'allier aux réformistes d'Ontario afin de tirer le meilleur parti possible du nouveau régime. En faisant représenter en 1865, sur la scène d'une maison d'éducation, l'indéfectibilité de l'amitié Arché/Jules, les abbés Caisse et Laporte marchaient tout à fait dans la ligne de pensée de l'Église québécoise de leur temps.

C'est en voulant propager les mêmes idées, mais avec un mérite littéraire beaucoup moins évident, que Joseph-Louis Archambault publie en 1879 *Jacques Cartier ou Canada vengé*, drame historique basé sur une vision rappelant trois siècles d'histoire nationale. La cession du Canada à l'Angleterre occupe la place centrale de l'oeuvre. Celle-ci, destinée au répertoire des patronages, illustre fort bien la façon dont on espérait inculquer au peuple l'opinion que la Conquête avait été pour le Canada un bienfait. La France, en mère dénaturée, n'avait-elle pas abandonné son enfant? Dieu avait alors suscité à celui-ci une nouvelle protectrice, l'Angleterre, qui continuait l'oeuvre de Jacques Cartier. Dès lors il n'y avait plus ni vainqueurs ni vaincus, mais deux peuples amis se partageant un même pays. Pour l'avocat diplômé de McGill qu'était Joseph-Louis Archambault, vivant luxueusement à Westmount après un riche mariage et faisant partie de la mince couche de Canadiens français protégée par le Conquérant, il ne pouvait en être autrement. Le sujet historique qu'il traite parvient si peu à le détacher de sa propre époque qu'il multiplie

comme à plaisir les anachronismes les plus criants. La cour de Louis XV est menée par lui comme un tribunal britannique de 1879. Le monarque pourtant absolu n'en soumet pas moins ses décisions à un groupe de magistrats, véritable avant-goût de la monarchie constitutionnelle anglaise. Ce groupe se définit au surplus comme une «commission royale»<sup>1</sup>. Un délit contre l'autorité du roi de France devient, sous la plume de l'auteur, une atteinte «à la constitution de l'Empire»<sup>2</sup>! Il ne manque plus que de remplacer le nom de Louis XV par celui de la reine Victoria...

### b) LES CONSÉQUENCES

Plus subtiles sont les allusions à leur époque faites par les auteurs de *Napoléon à Sainte-Hélène* et d'*Édouard le Confesseur, roi d'Angleterre*. Le premier, Firmin Prud'homme, était un comédien français en tournée au Canada. Particulièrement sensible aux malheurs de la race canadienne-française, il écrit et fait représenter en 1831 un arrangement de scènes historiques dans lequel l'Empereur déchu est indirectement perçu comme l'image du Canada français d'après 1760, coupé de ses liens avec la mère-patrie. Prisonnier dans l'île Sainte-Hélène, Napoléon y fait la promenade en compagnie d'un officier de sa maison. Dès qu'il souhaite franchir une certaine limite, il voit aussitôt surgir des factionnaires qui croisent la baïonnette. L'identification avec le peuple vaincu de 1760 est contenue tout entière dans cette phrase de l'illustre prisonnier: «Me renfermer dans l'espace de quelques toises, moi qui parcourais à cheval toute l'Europe...»<sup>3</sup>. Le démantèlement de l'empire français d'Amérique, qui a réduit les habitants de la Nouvelle-France à l'unique zone seigneuriale de la

---

<sup>1</sup> Joseph-Louis Archambault, *Jacques Cartier ou Canada vengé*, acte II, scène 2.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Firmin Prud'homme, *Napoléon à Sainte-Hélène*, scène 5.

vallée du Saint-Laurent<sup>4</sup>, n'est pas le seul emprisonnement dont ce peuple aura eu à souffrir. Bien plus comprimant est l'emprisonnement économique. Et sur le plan politique, encore en 1831, les parlementaires du Bas-Canada se plaignent de l'asphyxie d'une constitution qui aurait dû leur permettre une expansion au moins honnête, mais qui, au contraire, n'en finit plus d'être soumise à des limites étouffantes. Le rêve d'édification d'un État français indépendant sur les bords du Saint-Laurent est devenu des plus hypothétiques. L'auteur de *Napoléon à Sainte-Hélène* a su comprendre les déceptions des élites canadiennes-françaises et la dernière réplique de l'Empereur: «Adieu, France!»<sup>5</sup> se veut visiblement l'écho du découragement passager d'une race dont on ignore encore, en 1831, qu'elle réagira bientôt et se tournera vers la rébellion.

Que pensait de tout cela le clergé québécois? Nous avons fait allusion précédemment à ses prises de position contre le libéralisme, incarné par les Rouges, et ses appuis au conservatisme, qui favorisait ses principes en éducation. Mais on aimerait savoir quel a été le véritable sentiment national de ces hommes d'Église auxquels on reconnaît le mérite d'avoir sauvé notre race en la gardant unie. Une réponse nous est fournie dans *Édouard le Confesseur, roi d'Angleterre*, une tragédie de Joannès Iovhanné, pseudonyme de M<sup>gr</sup> Jean-Baptiste Proulx. Bien que la scène se passe en l'an 1042 et en Angleterre, l'attitude et les réflexions de l'évêque Brithowald se révèlent être tout à fait celles du clergé québécois de 1880. À la question: «Y a-t-il du mal à soupirer après l'avènement de ses rois légitimes, à préparer les voies à leur retour [...]?», l'évêque répond:

---

<sup>4</sup> On se souviendra de cet emprisonnement géographique lors des grandes entreprises colonisatrices de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au Québec. Le cri de ralliement sera alors: «Emparons-nous du sol!». Les drames *Exil et patrie* d'Édouard Hamon (1882) et *les Pionniers du lac Nominique ou les Avantages de la colonisation* de Jean-Baptiste Proulx (1883) en seront les meilleures illustrations.

<sup>5</sup> Firmin Prud'homme, *Napoléon à Sainte-Hélène*, scène 5.

[...] j'ai pris pour principe de rester neutre en tout ce qui regarde les questions de race, de parti, de nationalité; mon sacerdoce m'élève au-dessus des intérêts de la terre et me fait vivre dans des sphères plus larges et plus pures. J'ai accepté le gouvernement de fait que Dieu nous a imposé dans ses insondables desseins. J'ai prêté et je continuerai de prêter les services de mon ministère divin aux princes de la dynastie régnante; l'honneur et mon caractère épiscopal me défendent de trahir la confiance que l'on repose dans ma fidélité<sup>6</sup>.

Louangé pour cette conduite «digne de lui et de Celui qu'il représente», le prélat n'en vient pas moins à des confidences fort révélatrices de la pensée profonde des prêtres québécois d'il y a cent ans:

Mais [...] s'il me fallait vous découvrir mes convictions intimes et le fond le plus caché de mon âme, vous verriez comme je suis persuadé que nos princes reviendront. Oui, la Providence elle-même, dans son temps, se chargera de nous les rendre. Je vis en paix dans cette douce espérance<sup>7</sup>.

Ce rêve secret d'un Canada rendu à la France, symbolisé par le sacre d'Édouard, prince rentré de Normandie pour se faire couronner roi d'Angleterre, serait en lui-même fort peu réaliste. En revanche, le principe de la neutralité apparente du clergé et de sa collaboration avec le pouvoir de fait se faisait plus tangible à l'époque où écrivait M<sup>gr</sup>

---

<sup>6</sup> Joannès Iovhanné [pseudonyme de M<sup>gr</sup> Jean-Baptiste Proulx], *Édouard le Confesseur, roi d'Angleterre*, acte II, scène 2. Dans son célèbre rapport, Lord Durham rend un témoignage de reconnaissance au clergé catholique du Bas-Canada pour «ses éminents services en résistant aux menées des mécontents» et pour avoir fourni aux autorités britanniques «le seul soutien efficace pour la civilisation et l'ordre» (*le Rapport Durham*, document de l'Université de Montréal, 1969, p. 88).

<sup>7</sup> Joannès Iovhanné [pseudonyme de M<sup>gr</sup> Jean-Baptiste Proulx], *Op. cit.*, acte II, scène 2.

Proulx. Et tout aussi perceptibles sont les traits de l'ultramontanisme québécois de la fin du siècle dernier, dépeints eux aussi par la bouche de Brithowald qui rappelle que la véritable puissance appartient au Seigneur:

[...] c'est lui qui règne sur les enfants des hommes. Il transporte, comme il le veut, les royaumes et les royautés; il change les empires; et pour punir les péchés des peuples, il les soumet au pouvoir des méchants<sup>8</sup>.

On croirait relire le mandement publié par M<sup>gr</sup> de Pontbriand au lendemain de la prise de Québec, dans lequel la perte de la colonie est considérée comme une punition divine à cause des péchés des gens de la haute société, en particulier les excès de réjouissances<sup>9</sup>.

L'évocation que fait ensuite l'évêque du destin de son peuple est entièrement calquée sur l'opinion partagée encore en 1880 par les clercs du Québec sur la destinée des Canadiens français:

Ton peuple [me disait dans une vision l'apôtre saint Pierre] a péché contre le Seigneur, c'est pourquoi il a été livré entre les mains des nations et il est en la puissance de ceux qui le haïssent. Mais le Seigneur est le Dieu de clémence et, dans sa colère, il n'oublie pas les droits de sa miséricorde. Le Seigneur visitera son peuple, il le rachètera de sa servitude. Il se choisira un roi selon son coeur, un roi qui fera toutes ses volontés. Ce prince, me disait toujours l'apôtre, *avec mon secours*, recouvrera le royaume de ses pères et mettra fin à la tyrannie des étrangers. Il sera agréable à Dieu, aimé des

---

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> M<sup>gr</sup> de Pontbriand, «Mandement au sujet de la triste situation de la colonie», 28 oct. 1759, *Mandements, Lettres pastorales et Circulaires des évêques de Québec*, vol. II, Québec, Imprimerie générale A. Côté & C<sup>ie</sup>, 1893, pp. 141-142.

hommes, terrible à ses ennemis, cher à ses sujets, *utile à l'Église*<sup>10</sup>.

Dans l'esprit de l'auteur, l'apôtre saint Pierre signifie la papauté, à laquelle les ultramontains du XIX<sup>e</sup> siècle prétendaient soumettre tous les gouvernements de la terre. Seule une grande fidélité à l'Église et au pape, semble-t-on dire, pourra délivrer les Canadiens français de «la tyrannie des étrangers», d'où l'expression «avec mon secours».

Autre rappel caractéristique de l'attitude cléricale du XIX<sup>e</sup> siècle, la prudence de l'évêque breton se fait tout aussi «québécoise» à la fin de son argumentation. À un compatriote prêt à courir aux armes pour délivrer son pays du joug danois, l'homme de Dieu proteste, rappelant un certain M<sup>gr</sup> Lartigue de 1837:

N'allons pas compromettre les intérêts de notre cause par une trop grande précipitation. Sachons attendre les moments de Dieu. Prions dans le silence et la ferveur de nos coeurs; et pour vous, guerriers intrépides, tenez-vous prêts à être, à son heure, des instruments courageux, forts et dociles entre les mains de la divine Providence<sup>11</sup>.

Prière, résignation, attente de l'heure du choix, n'est-ce pas ce qu'a fait pendant deux siècles le peuple québécois traditionnel, en réponse à la voix de ses pasteurs?

## 2. La rébellion de 1837-1838

En 1876, Pamphile LeMay adapte à la scène son long poème *les Vengeances*, publié l'année précédente. À cause du caractère très romanesque de cette oeuvre, l'Histoire y occupe peu de place et les

---

<sup>10</sup> *Ibid.*; les soulignés sont de nous.

<sup>11</sup> *Ibid.*

scènes datées de 1837 pourraient appartenir à beaucoup d'autres époques. Deux traits, cependant, sont caractéristiques de la vie sociale des années où écrit LeMay: la sévérité paternelle du père Lozet, qui surveille étroitement les amours de sa fille, et les sentiments de charité chrétienne de Léon qui décide de sauver la vie de ses détracteurs. Rappelons que le sommet de la puissance cléricale au Québec se situe précisément entre l'avènement de la Confédération canadienne (1867) et le déclenchement de la Grande Guerre (1914). L'influence des principes évangéliques, fréquemment rappelés dans les églises, les écoles et les familles, se fait alors sentir fermement dans la population et hante particulièrement l'imaginaire québécois. L'auteur des *Vengeances* n'y échappe pas et il y adhère même tout à fait lorsqu'il fait dire à son héros: «Je les sauverai pour l'amour de Dieu!»<sup>12</sup>.

### 3. L'avènement de la Confédération

Plutôt mécontents de l'Acte d'Union qui avait ravi au Québec la frêle autonomie accordée par la constitution de 1791, les Canadiens français s'étaient vu offrir un régime politique prétendument capable de satisfaire leurs revendications. La Confédération faisait en effet du Québec un État mi-souverain, gouverné par un parlement local. Or les événements eurent tôt fait de prouver à l'élite québécoise que le nouveau système était plutôt destiné à perpétuer la domination anglo-saxonne sur les Canadiens français, que leur minorité ethnique dans un vaste ensemble réduisait à l'état d'infériorité politique. Sans doute le cadre colonial britannique était-il appelé à céder un jour. Mais le régime fédéral venait de créer par l'intérieur un second encadrement qu'on voulait plus durable, ce qui permettait de reculer très loin dans le futur, sinon à jamais, l'échéance du jour où les Québécois seraient enfin maîtres chez eux.

Dans *Édouard le Confesseur, roi d'Angleterre*, évolue un personnage du nom de Godwyn, noble saxon qui agit comme une sorte de maire du

---

<sup>12</sup> Pamphile LeMay, *les Vengeances*, acte III, scène 15.

palais auprès d'une succession de monarques au règne éphémère. Au moment où s'ouvre le deuxième acte, le roi Hardicanut, qui n'occupe le trône que depuis deux ans, est dangereusement malade. Sa mort imminente, sans héritier, menace de prolonger indéfiniment le gouvernement despotique de Godwyn. Celui-ci, en effet, pourra choisir lui-même le nouveau roi et le dominer entièrement; à cet effet il complotte contre la vie de l'héritier légitime Édouard, afin d'écarter ce prince revenu de Normandie et auquel le peuple est prêt à obéir. Ainsi la tyrannie qui pèse sur l'Angleterre depuis sa conquête par le Danemark semble-t-elle vouée à s'éterniser.

Les analogies entre les deux paragraphes précédents sont très visibles. Sans doute serait-il exagéré d'en conclure que l'auteur d'*Édouard le Confesseur* souhaitait pour le Québec un coup d'État semblable à celui qui dénouera sa tragédie. Nous avons vu plus haut que certaines scènes démontraient plutôt le contraire. Mais l'analyse de la situation théâtrale de la pièce fait voir qu'elle tend bel et bien à reproduire la situation politique et l'état des mentalités au Québec, suite à l'avènement de la Confédération canadienne.

\* \* \*

Il serait sûrement intéressant de poursuivre ce sondage auprès d'autres groupes d'oeuvres théâtrales à thèmes historiques, comme par exemple celles ayant pour fond les efforts de colonisation au Québec, ou encore l'Affaire Riel. Néanmoins, les quelques extraits fréquentés ici semblent suffisants pour assurer le succès de notre démarche. Celle-ci, rappelons-le, visait à mettre en lumière, par le moyen d'illustrations, certaines corrélations, certains rapports d'influence entre la société québécoise du XIX<sup>e</sup> siècle et les oeuvres scéniques de ses écrivains. Nous croyons avoir démontré qu'au moins un aspect de cette société, celui des idéologies dominantes, a su trouver place dans l'expression du théâtre local de son temps.



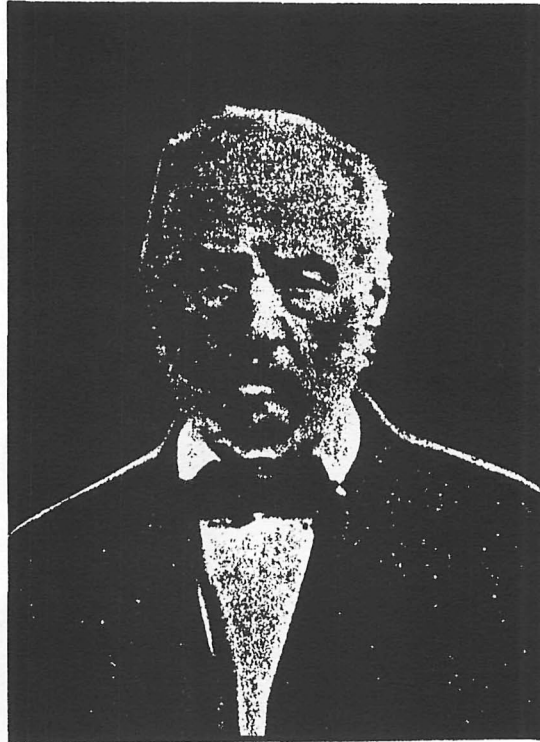
M<sup>sr</sup> Jean-Baptiste Proulx  
(1846-1904)



Philippe Aubert de Gaspé  
(1786-1871)



Pamphile LeMay  
(1837-1918)



Philippe Aubert de Gaspé, à l'époque des *Mémoires*.

Renée Legris

**Dramatisation/discours politique:  
les «Mémoires» de Philippe Aubert de Gaspé  
à la radio**

**Dramatisation des récits du XIX<sup>e</sup> siècle**

LA RADIO n'a guère puisé aux sources littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle pour présenter des dramatiques dans sa programmation, sinon au tout début des années trente où des séries dramatisées de contes et légendes ont été diffusées pour un public qui était encore très restreint. C'était en 1932, à CKAC, et Robert Choquette avait intitulé son programme *les Légendes du Saint-Laurent*, qui faisait suite à certaines émissions d'*Au coin du feu*, inspirées du folklore québécois. En 1934-1935, il écrivait *la Petite histoire*<sup>1</sup>. Ce programme présentait des émissions hebdomadaires d'un quart d'heure, intitulées «les Anciens Canadiens» et «le Livre d'or». Il y faisait le portrait dramatisé de personnalités politiques et littéraires, éminentes au Québec pendant le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Entre les années cinquante-cinq et soixante-dix, dans *les Visages de l'amour*, Charlotte Savary a aussi mis en scène des personnages féminins qui appartiennent à l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Diffusé au poste CRCM, du 2 octobre 1934 au 25 avril 1935.

<sup>2</sup> Voir R. Legris, *Robert Choquette, romancier et dramaturge de la radio-télévision*, Montréal, Fides, collection «Archives québécoises de la radio et de la télévision», 1977, pp. 259-260.

<sup>3</sup> Parmi les personnalités féminines on trouve Julie Papineau, épouse du grand politique Louis-Joseph, et Emma Lajeunesse (dite Albani), cette cantatrice qui a fait carrière internationale et représenté le Canada à plusieurs reprises.

Un regard attentif au répertoire des oeuvres dramatiques produites à la radio révèle que, pour l'ensemble de la production dont nous avons pu retracer environ quatre-vingts pour cent (80%) de la programmation, c'est l'histoire de la Nouvelle-France qui a donné lieu à des oeuvres importantes, et que le XIXe siècle n'avait pas la même valeur idéologique auprès des commanditaires.

Nous avons trouvé une exception significative avec la diffusion d'une adaptation de *Mémoires*, qui nous a étonné à cause de l'association qui s'est faite entre le contexte de la production de l'oeuvre et le discours politique qui l'encadre. En 1945, CKAC a en effet diffusé dans une série radiophonique une oeuvre du XIXe siècle, *les Mémoires de Philippe Aubert de Gaspé*. Dans sa version publiée, cette oeuvre n'avait rien d'une dramatique, puisqu'elle est écrite selon les normes d'un genre littéraire de type narratif. Cependant elle se prêtait admirablement à un découpage en scènes parce qu'elle procède par mini-récits des souvenirs de son auteur<sup>4</sup>.

Adapter ces récits présentait certains avantages, entre autres parce que les dialogues y étaient souvent déjà construits et que les enchaînements narratifs pouvaient être tirés des divers chapitres choisis. L'organisation thématique et séquentielle de cette oeuvre n'étant guère rigoureuse, comme l'a bien indiqué Maurice Lemire<sup>5</sup>, la fonction du narrateur se réduisait à créer des enchaînements narratifs et à introduire les récits sur un mode où la focalisation était réduite.

S'il nous apparaît valable de considérer cette série dans sa structure dramatique et d'en identifier les aspects techniques à l'aide d'une approche sémiotique, le véritable intérêt de cette production radiophonique, du moins à notre point de vue d'auditeur des documents sonores conservés, touche davantage à la formation d'un modèle de pro-

---

<sup>4</sup> Sa réputation au début du XX<sup>e</sup> siècle n'avait fait que s'affirmer. Les multiples publications de cette oeuvre, *Mémoires*, témoignent de l'intérêt qu'on lui portait. Voir Maurice Lemire et coll., *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, tome I: *Des origines à 1900*, pp. 479-482.

<sup>5</sup> *ibid.*, pp. 479 ss.

gramme, commandé pour une circonstance particulière dans l'histoire politique et radiophonique du Québec. Ce modèle a été en partie actualisé, avec le début de la guerre<sup>6</sup>, et il venait de trouver avec le programme *Trente arpents*, qui présentait une dramatisation de l'oeuvre de Ringuet en treize émissions, la confirmation de son intérêt<sup>7</sup>. Plus encore peut-être, la finalité idéologique à laquelle se prêtait la dramatisation de cette oeuvre, que nous voulons ici éclairer par notre analyse, permet de saisir l'importance de certains discours littéraires et dramatiques utilisés à des fins politiques.

Ce n'était pas la première fois que les écrits de Philippe Aubert de Gaspé étaient dramatisés. Dès 1865, les abbés P.-Arcade Laporte et J.-Camille Caisse adaptaient pour la scène des épisodes de son roman *Les Anciens Canadiens*, dont la première version a été jouée le 19 janvier 1865 au Collège de L'Assomption et reprise en présence de l'auteur, le 11 juillet. Comme le raconte Pierre-Georges Roy<sup>8</sup>, «les directeurs du Collège avaient eu la délicate attention d'inviter M. de Gaspé à la représentation tirée de son roman. Le vieillard fit le trajet de Montréal à L'Assomption en bateau et tout le long du trajet des salves de mousqueterie tirées des rives du fleuve saluaient le vénérable auteur.» Le théâtre était alors un moyen de fêter des événements marquants, particulièrement dans les collèges<sup>9</sup>, et en l'occurrence, de rendre hommage à cet auteur et à sa famille, invitée à la seconde représentation avec quelques amis. Les de

---

<sup>6</sup> Voir R. Legris, *Propagande de guerre et nationalismes dans le radio-feuilleton, 1939-1955*, Montréal, Fides, 1981, 529 p.

<sup>7</sup> Voir «Discours politique/discours de fiction: *Trente arpents* de Ringuet à la radio», colloque sur Ringuet à l'Université du Québec à Trois-Rivières, octobre 1988. À paraître dans les *Actes du colloque sur Ringuet*, sous la direction de Guildo Rousseau, UQTR, [1989].

<sup>8</sup> Voir *À travers les Anciens Canadiens de Philippe Aubert de Gaspé*, Montréal, G. Ducharme Libraire-éditeur, 1943, 279 p.; Anastase Forget, *Histoire du Collège de L'Assomption. Un siècle: 1833-1933*, Montréal, Imprimerie populaire, 1933, pp. 202-203.

<sup>9</sup> Lors de la première représentation, la fête a eu lieu à l'occasion «d'une réunion de nombreux prêtres, venus au collège pour la consécration du maître-autel de notre chapelle», note Anastase Forget, *op.cit.*, p. 202.

Gaspé, Salaberry, Martigny, le docteur Meilleur et le doyen de l'École de Droit, Maximilien Bibaud, étaient en effet présents à cette pièce qui portait en cette circonstance le titre *Archibald Cameron of Locheill ou un épisode de la guerre de sept ans en Canada*<sup>10</sup>. Cette pièce a été reprise le 9 mai 1878, avant d'être publiée en 1894, à Montréal, sous le titre *les Anciens Canadiens*<sup>11</sup>. En 1931, parut une nouvelle adaptation par Georges Monarque, du roman *les Anciens Canadiens*, sous le titre de *Blanche d'Haberville*, un drame en cinq actes<sup>12</sup>.

La fortune des adaptations pour le théâtre de l'oeuvre de Philippe Aubert de Gaspé ne s'est donc pas arrêtée avec la fin du XIXe siècle, et *les Mémoires* ont à leur tour donné lieu à une dramatisation radiophonique. Il s'agit d'un programme qui présente quelques treize épisodes de cette oeuvre<sup>13</sup>. Chaque émission est construite sur une série de courtes scènes dont le fil conducteur est assuré par l'intervention du narrateur-auteur, assumé par une «voix» dans la réalisation radiophonique. Ce narrateur s'impose alors comme un personnage polarisant des répliques de type narratif et une série d'autres qui introduisent une mise en dialogue avec des personnages, parfois fictifs, le plus souvent référentiels, mais secondaires, et qui changent d'une émission à l'autre. Cette structure spécifique à l'un des genres de la dramatique radiophonique, soit le rapport entre la forme narrative et dialogique, rappelle celle du feuilleton, mais elle est plus rarement pratiquée dans le radio-théâtre.

---

<sup>10</sup> Manuscrit conservé au Collège de L'Assomption.

<sup>11</sup> *Les Anciens Canadiens*, Montréal, C.-O. Beauchemin et fils, 1894, 50 p.

<sup>12</sup> Voir *D.O.L.Q.*, tome 1, pp. 38-39.

<sup>13</sup> Il y a eu diffusion de deux séries, adaptations dramatiques de récits, *Trente arpents* de Ringuet et *Mémoires* de Philippe Aubert de Gaspé, produites et enregistrées par Radio Programs Producers, qui nous servent de corpus. Grâce à Paul L'Anglais, ces documents sonores ont été conservés. Ils sont déposés à la bibliothèque de l'U.Q.T.R.

**Mise en contexte politique**

Dans ce contexte de la radio des années quarante, l'utilisation de la dramatisation, si elle a toujours pour finalité le divertissement, s'est vue changer en grande partie d'objectif social avec la commandite de propagande qui en a permis la diffusion. C'est en effet dans le cadre des chroniques hebdomadaires, payées par les partis politiques et diffusées à la radio, que l'adaptation des *Mémoires* de Philippe Aubert de Gaspé a été réalisée. Au cours de cette période où John Bracken est devenu le chef du parti progressiste-conservateur, le contexte socio-politique tend à se modifier. À l'approche des élections fédérales un programme radiophonique est institué pour favoriser une meilleure connaissance du parti et diffuser une propagande politique qui s'attache les futurs électeurs québécois<sup>14</sup>.

Après une période de rodage du programme, et à la faveur de l'atmosphère de la période préparatoire aux élections, le parti progressiste conservateur transforme la formule déjà existante de ses chroniques hebdomadaires pour susciter un plus grand intérêt des Québécois aux événements de la vie parlementaire, vue sous l'angle de l'idéologie des Conservateurs. Ce programme veut éveiller les esprits à leurs pratiques politiques et poser des questions d'actualité. À l'origine, le programme se présente comme une tribune qui simule, dans un savoir argumentatif subtil, un dialogue fictif du représentant du parti et des auditeurs<sup>15</sup>. Un chroniqueur fournit des renseignements sur le chef du parti, John Bracken, ex-premier ministre du Manitoba, que son expérience de vingt années accrédite à son nouveau leadership. L'organisation du parti, les hommes politiques et députés, prochains candidats aux élections, certaines questions débattues au Parlement canadien, forment autant de sujets abordés dans cette première formule du programme.

Dans la nouvelle structure du programme où se trouve intégrée la fiction, le discours politique se modifie en même temps que l'intentionna-

---

<sup>14</sup> Dans son ouvrage *Histoire du Québec*, Jean Hamelin signale la faiblesse du parti progressiste conservateur qui sera battu en 1945.

<sup>15</sup> Nous rappelons ici le cheminement et les transformations du discours politique qui a d'abord accompagné la série *Trente arpents* pendant treize émissions et qui s'est en partie modifié pour la diffusion des *Mémoires*.

lité du commanditaire qui a pour objectif immédiat de vaincre le parti libéral, dirigé par Mackenzie King. L'objectif «gagner les élections» devient plus visible et les moyens pour le réussir plus évidents. La chronique se fait insistante sur les questions précises de la politique de King, sur les promesses déjà faites mais jamais réalisées ou si peu. La lutte contre les socialistes du parti CCF et contre le Bloc populaire s'intensifie, et la critique sur les positions politiques libérales, concernant la guerre, devient plus virulente. L'éloge du chef de parti John Bracken sert de leitmotiv et sa récurrence veut familiariser l'auditeur avec un nom qui lui était étranger.

### **Manipulation sémiotique du discours politique**

La première émission de la série présente les oeuvres littéraires comme partie intégrante du programme. Sa finalité avouée est de favoriser «un jugement éclairé des électeurs pour voter» et non, comme le dit l'annonceur, pour leur proposer «comment voter». Le discours du chroniqueur fait appel à l'intelligence comme étant le meilleur garant de l'appui du peuple québécois au parti. Subterfuge ou nouvelle stratégie du parti conservateur? Cet énoncé étonne agréablement, mais ce discours plein de bonnes intentions n'est pas sans donner place par la suite à la propagande.

La structure extra-diégétique du discours politique utilise l'annonceur pour présenter l'émission et le chroniqueur politique dont le discours prend des formes variées. Celui-ci porte sur des sujets différents d'une émission à l'autre. La plupart propose une démonstration intéressante, appuyée sur des faits historiques bien étayés. Mais au fur et à mesure que le programme avance, le discours politique innove, en se modelant partiellement sur la fiction. Ainsi il met en scène un nouveau type de discours, narratif et non plus argumentatif, entrecoupé de dialogues prononcés par des personnages représentés dans leur rôle social de pompier, forgeron, chauffeur de taxi, agriculteur, femme au foyer, etc.) et qui échangent sur un thème politiquement connoté. Le chroniqueur se transforme alors en narrateur d'une fable où des personnages colorés servent à instaurer un discours qui tient autant du moraliste que du propagandiste. Peu à peu l'annonceur remplace le chroniqueur.

Il faut signaler que si, dès la première émission, les paramètres de l'intervention politique sont posés — le programme se veut d'abord une émission d'information qui fait appel à l'intelligence des radiophiles — il n'en ressort pas moins que d'autres éléments de la communication, à savoir la séduction, sont en action. Comme le note l'annonceur de la série qui débute avec *Trente arpents*, cette nouvelle conception du programme a pour but de plaire aux auditeurs québécois et de leur permettre de goûter «un grand roman canadien-français», «une oeuvre d'envergure qui peint les moeurs de la vie paysanne». Entreprise de séduction par la littérature fictionnelle: «plaire, faire goûter» une oeuvre que la présentation valorise hautement («roman de grande valeur littéraire», «une oeuvre magnifique du terroir», commente l'annonceur. Le mode de diffusion qui fait appel à des artistes connus, complète bien la dimension euphorisante de ce programme qui sort de la banalité des chroniques politiques et promet à chaque semaine un plaisir accompagné d'une dimension culturelle non négligeable.

Le discours de cette première émission de la série se définit donc par rapport à une autre isotopie que celle de la séduction, soit le vouloir-faire du Destinateur. Même si la séduction veut opérer, ce n'est pas selon le modalité du pouvoir qu'elle intervient. En effet s'imposer marquerait la domination dans l'intention politique du chroniqueur et supposerait un devoir-faire de la part de l'auditeur. Ici la structure du discours politique est construite sur la «manipulation sémiotique» de la modalité du vouloir-faire, conditionnelle à l'adhésion, à la réception de l'auditeur et à sa disponibilité. Ces modalités définissent l'intentionnalité du programme — et l'habileté — du parti progressiste conservateur qui ne veut en rien violenter son auditoire potentiel. Les modalités faire-savoir, faire-vouloir et faire-plaisir, sont donc les pôles qui structurent la sémantique du discours politique. Et c'est dans les jeux subtils des arguments thématés qu'opère la propagande politique cherchant à consolider des positions idéologiques.

La série qui précède *les Mémoires* modélise le programme et, en effet, dès la troisième émission de *Trente arpents*, l'information est nettement orientée. Elle ne sert plus, par son argumentation, que les finalités à court terme du parti: convaincre les Québécois de la pertinence

d'un vote conservateur pour le progrès du pays. Le programme se construit selon un modèle éprouvé depuis le début de la guerre 39-45. Il met en rapport deux instances discursives et thématiques, au point de départ étrangères, pour les faire se joindre très étroitement afin de minimiser les écarts du formel et du sens et de les consolider autour d'une isotopie qui permette une lecture unique, assimilatrice du système de valeur créé.

Cette consolidation se fait grâce à une technique très facilement réalisable par la radio et dont nous pouvons saisir la combinatoire des éléments en même temps que les effets de réel qu'elle met en place. La «Voix» en est le principal moteur. Le discours extra-diégétique (politique) est assumé par un annonceur qui présente le commanditaire (publiciste ou propagandiste politique) et expose les motifs d'intérêt du programme pour le radiophile, en rattachant à cette partie du discours le récit de fiction qui l'accompagne. C'est à même cette première partie du programme que s'élabore la parole du chroniqueur, intercalée entre deux interventions de l'annonceur.

Suite à cette intervention politique, qui dans la série *les Mémoires* est livrée non plus par le chroniqueur mais par son substitut l'annonceur, la présentation de la fiction par la même «voix» radiophonique renforce la manipulation du discours. Et l'oeuvre, utilisée à des fins idéologiques, favorise l'assimilation du discours politique au discours de fiction dans sa dimension formelle. Dans la période qui correspond à la diffusion des *Mémoires*, le discours politique s'est presque totalement fictionnalisé. Ce qui amène à constater que la série se construit sur la juxtaposition de deux types de récit, les discours argumentatif et épideictique ayant été en grand partie relégués à d'autres instances ou moments, à moins qu'ils ne soient totalement éliminés.

À la radio, l'annonceur joue généralement le rôle d'un narrateur extra-diégétique. Mais dans *Mémoires*, au fur et à mesure que le programme avance, l'annonceur assume la fonction de narrateur extra-

diégétique, comme lecteur du message politique<sup>16</sup>, et comme narrateur intra-diégétique. Celui-ci établit les données d'ordre spatio-temporel du récit, les liens de continuité entre les intrigues ou les événements, interprétant ou questionnant les faits et gestes des personnages à la manière d'un Destinateur-judicateur qui tisse la trame d'une instance idéologique relative au savoir-faire des personnages. La double articulation de la structure du narrateur extra et intra-diégétique est déterminante dans la construction de la fonction de «manipulation sémiotique» dans les textes radiophoniques qui se veulent lieu d'influence et de propagande.

L'identification de deux fonctions, différentes à l'origine, celle d'annonceur/narrateur extra-diégétique, d'une part, et celle de narrateur intra-diégétique, d'autre part, suppose que les deux discours sont en interaction et/ou en interdépendance du point de vue de l'énonciation du message mais aussi de la communication destinateur-destinataire. L'auditeur subit l'interférence des valeurs autour d'une même unité et en oublie la distinction formelle au profit de l'assimilation discursive du sens. Un second élément vient soutenir cette «illusion» assimilatrice par le fait que les thèmes de l'information politique recourent parfois ceux de l'oeuvre choisie, à tout le moins par leur système sémique qui définit l'une ou l'autre des isotopies (passé, modèle d'action, intention, conservatisme) particulières à certains épisodes.

### **De la manipulation à l'idéologie**

Dans *Mémoires*, la structure sonore a pour effet de rappeler que narrateur et annonceur se confondent, mais il s'ajoute ici une autre fonction, car le narrateur est dans cette oeuvre un double de l'auteur,

---

<sup>16</sup> Ce peut être pour des raisons d'économie tout autant que pour d'autres motifs, tout aussi pragmatiques, mais qui ne changent rien à la structure sonore du texte et au sens qu'elle peut créer.

racontant ses souvenirs. Trois instances d'énonciation se superposent, créant une confusion supplémentaire pour l'auditeur qui est invité à s'assimiler sémiotiquement à la fonction de narrataire à partir de sa position de récepteur passif. Alors que l'oeuvre de Ringuet, *Trente arpents*, fondée sur le thème du terroir et de la vie paysanne, permettait de jouer sur l'assimilation de la fiction à un certain réel, celui des campagnes pendant les années quarante, et de maintenir l'illusion discursive, *les Mémoires* relèvent d'une autre organisation thématique.

Toute anecdote sert de prétexte puis d'argument pour proposer un ou plusieurs modèles sociaux. Certains épisodes se construisent sur la confrontation des savoir-faire nouveaux et anciens. Le modèle de la contestation des usages, suivi d'une conciliation des opposants, génère une expérimentation habituellement heureuse et confirme le bien fondé de nouvelles pratiques. Cette structure est d'ailleurs, dans l'oeuvre de Philippe Aubert de Gaspé, un élément récurrent où s'enracinent l'instance du moralisme et l'exemplarité des situations. Quelle en est la conséquence par rapport à la relation établie entre *les Mémoires* et la propagande politique, sinon la suggestion par assimilation que le parti progressiste-conservateur peut être l'agent du renouveau politique et socio-économique au pays, s'il est porté au pouvoir?

La stratégie de communication que nous venons de décrire, spécifique au discours politique et de propagande à la radio, est excellente. Elle met en action des techniques que certains concepts de la narratologie et de la sémiotique peuvent éclairer.

En ce qui concerne l'utilisation des *Mémoires* comme support idéologique, il apparaît, suite à cette brève mise en parallèle des structures du contenu, que l'exemplarité des faits passés vient confirmer les attributions que se donne le parti progressiste-conservateur: rappeler et sauvegarder les valeurs sociales, héritées de la culture au XIXe siècle, et qui ont fondé les structures imaginaires de notre folklore et de nos récits ancestraux. Mais là encore il y a ambiguïté dans le rapport symbolique des textes mis en présence. Le parti se perçoit dans son discours politique comme une solution de rechange propice à un nouveau concept de société reposant sur des valeurs évacuées par les Libéraux. Et dans un même temps, il se propose comme étant le seul à pouvoir au

besoin de continuité avec le passé, dont il réactive le souvenir dans les deux discours, fictif et de propagande.

Dans l'adaptation des *Mémoires*, chaque émission rappelle à l'auditeur deux aspects qui assurent l'intérêt de cette oeuvre, soit la qualité de son auteur et l'originalité de son contenu: «L'oeuvre d'un gentilhomme canadien-français célèbre, les *Mémoires*, qui évoqueront pour vous les pages les plus intéressantes de la petite histoire», note l'annonceur. Dans cette motivation, il est assez évident que ce regard sur le passé fait partie du choix idéologique qui spécifie cette série. Elle trouve sa place dans le courant littéraire, défini par l'abbé Henri Casgrain. Valorisation des oeuvres qui racontent la vie d'ici, ses moeurs et ses traditions. En pleine guerre, et alors que le Québec s'ouvre de plus en plus au monde par la radio, les ressacs de l'idéologie de conservation tentent de rappeler les valeurs auxquelles elle s'alimente, en leur donnant une coloration de modernité.

### **Structures narratives de l'adaptation radiophonique**

Comme nous l'avons signalé plus haut, la structure de l'oeuvre radiophonique organise, selon un modèle différent en certaines de ses parties, les récits des *Mémoires*. Si le narrateur a dans le texte publié une grande importance, il demeure tout aussi prédominant dans l'adaptation radiophonique, mais les récits qu'il présente sont eux en grande partie tronqués. La publication qui comprend dix-sept chapitres n'est pas adaptée au complet puisque la série ne compte que treize émissions. Dans chacun des chapitres, plusieurs récits se côtoient, plus ou moins reliés entre eux. Tantôt c'est par le fil ténu d'un thème ou d'un point de vue, tantôt c'est par une mise en série de portraits ou d'événements rattachés à un même temps ou à un même lieu. L'adaptation radiophonique, pour sa part, ne retient la plupart du temps qu'un des récits. Il apparaît que certains d'entre eux se rattachent soit à des souvenirs de jeunesse, soit à des situations témoignant des qualités de l'auteur, de sa magnanimité, de sa générosité et de sa bienséance. Plusieurs épisodes se réfèrent à des coutumes de vie sociale du siècle dernier ou racontent des souvenirs et des récits de type folklorique qui témoignent des croyances populaires.

Malgré les amputations du texte original, l'adaptation a conservé les éléments qui spécifient l'écriture du mémorialiste et a fait de cette oeuvre narrative une dramatisation<sup>17</sup>. Ainsi les «contenus» des micro-récits demeurent les mêmes, par leurs thèmes et leurs isotopies respectives, mais la structure de l'énonciation y est très différente. L'oeuvre radiophonique respecte une partie de la narration originale, mais elle accentue le dynamisme de l'action par les dialogues opérant à l'intérieur des deux structures de représentation scénique: 1. les scènes de confidences où le narrateur/auteur est omniprésent et omniscient et dialogue avec ses contemporains et amis, 2. les scènes reconstituées, en style direct, où les événements et les personnages, émergés du passé (phénomène de mémoire), prennent en charge le récit. Cette technique d'écriture produit deux instances d'interventions narratives construites sur des dialogues, contrairement à la structure discursive de l'oeuvre publiée. Celles-ci s'ajoutent donc aux purs énoncés narratifs, qui eux ont pour unique fonction de proposer les coordonnées spatio-temporelles des récits et d'en établir les marques (déictiques) de l'énonciation.

Il s'ensuit que la vision du monde proposée par le feuilleton se modifie sensiblement. Le point de vue n'est plus uniquement celui du narrateur/auteur omniscient, qui guide le lecteur à travers le dédale d'une série d'événements dont il est le personnage principal. Autres conséquences de la réécriture, l'adaptation radiophonique modifie la position dans le récit des personnages avec lesquels l'auteur entre en dialogue. Ils sont

---

<sup>17</sup> Nous employons à dessein le terme dramatisation et non dramatique, pour bien marquer la différence entre ces deux pratiques à la radio. La dramatique se définit comme théâtre radiophonique, utilisant au maximum les ressources du théâtre: économie de l'action, dialogues comme mode de construction de la narration, évacuation de la fonction du narrateur. La dramatisation utilise facilement le narrateur comme instance, dans la construction du narratif, les dialogues y sont moins importants et la tension dramatique peut être presque absente, ou n'être signifiée que par l'appareil sonore qui accompagne les dialogues ou le narrateur. Le plus souvent cette forme moins spécifique est utilisée pour les séries feuilletoniques caractérisées par le souci de la continuité et la redondance de la structure narrative.

investis d'une fonction d'interlocuteur. Questions, commentaires, compléments d'information sur une situation, sont les principaux aspects de leurs interventions. La dramatisation de certains événements, où ces personnages occupent la scène radiophonique, apporte un autre point de vue et fragmente pour ainsi dire la focalisation.

Il faut aussi noter que, dans la réalisation de certaines scènes, l'adaptation substitue au texte, le bruitage, soit comme fond musical ou sonore ou comme bruits de foule mis en opposition avec les réparties entre personnages ou les paroles projetées, etc. En voici un exemple: une émission évoquant les expériences parlementaires du jeune collégien, au lieu de les décrire comme dans la publication par le biais de la narration, les simule par la dramatisation. L'événement place en situation d'orateur le jeune Louis-Joseph Papineau, collègue de Philippe Aubert de Gaspé <sup>18</sup>. La scène reconstituée d'un discours politique, de l'atmosphère bruyante qui l'accompagne, des hourras et cris des spectateurs, est un bon exemple des modifications apportées au texte initial. Les commentaires du narrateur/auteur et de son confident, les ajouts musicaux qui encadrent cette action dramatique, sont autant de moyens pour faire valoir les contenus des *Mémoires* et susciter des situations où l'émotion de l'auditeur est interpellée.

\* \* \*

Ainsi la nouvelle structure de l'énonciation modifie à la fois le point de vue narratif et la structure du contenu pour présenter une nouvelle structure de signification de l'oeuvre dont nous venons d'éclairer quelques-uns des aspects. Il s'ensuit que le travail sur l'adaptation n'est pas si innocent qu'on pourrait le croire et que l'insertion de ce nouveau texte dans un discours politique qui veut séduire la masse n'est pas

---

<sup>18</sup> *Mémoires*, Québec, N.S. Hardy libraire-éditeur, 1885, chapitre IX, pp. 246 ss.

indifférent pour la saisie du sens. Pourtant malgré tous ces efforts habiles et intéressants pour l'histoire des communications au Québec et de notre théâtre à la radio, le parti progressiste-conservateur n'a pas réussi à rallier les masses ni à gagner les élections de 1945. Il faut dire qu'il y avait aussi à convaincre tous les Canadiens, peut-être moins friands de fiction que les Québécois, et qui n'ont pas reçu le message.

Notre étude avait pour objet des éléments pertinents dans la mise en discours, dramatique et politique, et la présentation des conséquences de l'adaptation, tant au plan de la sémiotique narrative (transformations de l'énonciation et du point de vue du narrateur) que de l'organisation structurelle des récits. Elle a aussi voulu cerner comment le contexte politique d'une production radiophonique, telle les *Mémoires* de Philippe Aubert de Gaspé, travaille le texte et comment la transformation formelle peut influencer les genres du discours tout autant que la signification du programme. En ce qui concerne ces dramatisations radiophoniques, comme nous l'avons démontré pour le genre des radio-feuilletons historiques<sup>19</sup>, les conditions de production ne sont pas sans transformer les discours contigus qui constituent un programme, tant au plan de l'idéologie que de la structure esthétique. Nous espérons en avoir fait ici la démonstration spécifique et partant avoir éclairé les aspects historiques, narratologiques et idéologiques de cette production.

---

<sup>19</sup> R. Legris, «les Dramatisations historiques à la radio», *l'Annuaire théâtral*, n° 2, printemps 1987, pp. 42-59.

## NOTE DE RECHERCHE

Jacques Clairoux

### **Du spectacle de la force à l'athlétisme théâtral:**

#### **Louis Cyr et le cirque au Québec<sup>1</sup>**

**LE BUT** de cette note de recherche est de souligner la contribution de Louis Cyr, l'«homme fort du Québec», au développement et à la diversification des arts de la scène au Québec. Plus spécifiquement, il y sera question des efforts déployés par cet athlète adulé pour faire accéder au rang de spectacle — ou «specialty act» — ses extraordinaires tours de force. Ces efforts seront couronnés de succès puisque Louis Cyr sera le fondateur du premier cirque canadien-français, cirque qui, bien sûr, porta son nom.

En 1800, le cirque était généralement présenté comme une «variété de nouveautés» — «Variety» ou «Novelty Shows». Le spectacle commençait par une parade équestre et se terminait par une farce jouée par des comédiens et comédiennes typés, souvent agrémentée d'effets pyrotechniques. Entre temps, le public avait pu applaudir un mélodrame ou une «pièce équestre». C'est au Jardin Guilbault (1842-1865) que les Montréalais allaient savourer ce genre somme toute assez nouveau pour eux. Ils étaient particulièrement friands d'acrobatie. Mais le propriétaire de l'établissement, Joseph-Edouard Guilbault, avait de grandes ambitions et n'entendait pas se cantonner à ce seul type de numéros. Il décida de varier ses spectacles et, ce qui est plus important encore pour la suite des événements, il s'appliqua à développer les talents du pays. En peu d'années, il forma des trapézistes, des funambules, des contorsionnistes, des jongleurs, des pantomimes, à ce point virtuoses qu'ils étaient engagés dans les troupes qui parcouraient le globe.

---

<sup>1</sup> Extrait d'un ouvrage à paraître, intitulé *Louis Cyr et le cirque au Québec*.

L'engouement premier des Canadiens français pour l'acrobatie les amena à découvrir un genre voisin, également très corporel: l'art de la pantomime. La pantomime — souvent bouffonne — apparut ainsi dans le spectacle de cirque local qui comprenait aussi des numéros de chant et de danse. Ainsi se trouva inclus un numéro de bouffon dans leur spectacle.

Le programme des séances ressemblait donc beaucoup au théâtre spécialisé dans le genre vaudeville américain. L'acrobatie alternait avec le chant, la danse, la comédie et la musique instrumentale. Les frères Leroux, dits Harland Brothers, en fournissent un exemple dont fait mention Édouard-Zotique Massicotte dans la *Revue Populaire* de 1908<sup>2</sup>. Les Leroux étaient, de réputation, des frères et des artistes consciencieux. Ils avaient anglicisé leur nom pour des raisons commerciales, mais de frère en frère et de cousin en cousin, ils occupèrent l'attention du public pendant une quinzaine d'années. Ils donnèrent de nombreuses représentations au Dominion Theatre et probablement au Nordheimer Hall ainsi qu'au Debar's Opera House et sans doute ailleurs.

De 1875 à 1900, on peut reconnaître, dans la mêlée des divertissements, une contribution plus que sensible de nos compatriotes envers l'art de l'acrobatie, de la variété, de la force, de la pantomime et de la prouesse musculaire.

### Le théâtre

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'on parlait de guerre, on faisait remarquer que la campagne avait été le «théâtre» d'un sanglant assaut; et que parfois, telle paroisse avait été le «théâtre» d'une scène tragico-burlesque; que si la guerre venait à éclater entre l'Angleterre et les États-Unis, le Canada en serait, à la fois, «le théâtre» et l'enjeu. Ceci illustre bien l'utilisation qu'on faisait de ce mot, ainsi que la vitalité de l'espace et du lieu, et exprime la perception du concept théâtral dans les

---

<sup>2</sup> Édouard-Zotique Massicotte, «1840-1890. Quelques acrobates canadiens-français», *la Revue Populaire*, vol. 1, n° 10, Montréal, septembre 1908, pp. 68-75.

médias écrits de l'époque. On s'exerçait d'ailleurs fort bien à déguiser la réalité du jeu théâtral par la création de clubs et de cercles de sociétés qui invitaient les spectateurs à des lectures, des bazars, des séances ou soirées dramatiques, littéraires et musicales. En même temps, plusieurs endroits attiraient la présence d'hommes forts et d'acrobates. Les parcs d'attraction, les jardins, les hôtels, les tavernes, les cafés chantants, les vélodromes et les patinoires, les hippodromes, les expositions agricoles et les foires ont été des lieux chéris des athlètes et des artistes de variétés.

Beaucoup de théâtres retenaient aussi leurs services, notamment le Théâtre Royal de la rue Côté (1852-1913) qui se spécialisait dans le genre vaudeville et le burlesque. Avec ses attractions qui tenaient plus souvent du cirque que du théâtre, il s'attirait un public friand de sensations fortes, où le visuel primait sur la langue, contournant de ce fait l'épineux problème de la communication entre les acteurs anglophones et une salle composée de francophones. De la même manière, le vaudeville, par son esprit burlesque basé sur un développement d'effets scéniques, permettait de changer régulièrement de programme et attirait autant les francophones que les anglophones. À partir de 1879, le Royal, «the popular theatre of Montreal», dirigé par l'imprimeur d'affiches J.B. Sparrow, connaît ses plus belles années de vaudeville et de burlesque<sup>3</sup>.

Cette époque de nouveautés et de divertissements est marquée par l'ouverture de plusieurs nouveaux théâtres. Le 15 novembre 1875, on assiste à l'inauguration de l'Académie de Musique, située sur la rue Victoria, au nord de Sainte-Catherine. En 1876, un autre théâtre, le Champ-de-Mars, offre une saison de vaudeville, avant de changer son nom, dès l'année suivante, en celui de «Dominion Theatre». Diverses troupes de burlesque s'y produisent. Les gérants, quelques mois plus tard, lui donneront le nom de Wood and West's Varieties.

---

<sup>3</sup> Sylvie Dufresne, «le Théâtre Royal de la rue Côté: 1851-1913», dans *Rapport du groupe de recherche en art populaire: travaux et conférences, 1975-1979*, dactylographié, Montréal, UQAM, département d'Histoire de l'art, juin 1979, pp. 120-121.

**Le vaudeville ou le spectacle de variétés.**

À partir de 1870, la ville de Montréal commença à se développer en gagnant les hauteurs du Mont-Royal. Sa population, qui était de 107,225 âmes, passa à 140,747 en dix ans. De nouvelles habitudes urbaines naquirent de cette croissance démographique: la lumière électrique, le jambon cuit et le téléphone s'annonçaient comme la fine pointe de la consommation.

Le site des rues Sainte-Catherine-University-Victoria devint dès lors le véritable centre théâtral de la métropole, puisque c'est là que s'imposa pour de bon aux Montréalais la formule du vaudeville américain. En effet, en 1883, s'installait le Royal Museum & Theatorium. Le Jacob's Show s'y déroulait sous la tente; l'entrée y était de 10 cents. Avec lui débutait un genre de spectacle tout «nouveau» où le chant alternait avec l'acrobatie et la comédie avec la jonglerie. Une fanfare donnait un concert d'une demi-heure avant le spectacle. Celui-ci terminé, il y avait répétition, en plein air, jusqu'aux petites heures du matin. Un marcheur sur fil de fer se dandinait, au-dessus de la chaussée, devant une foule de badauds ébahis. Le genre plut et prit de la vogue, comme l'avait fait celui des funambules européens, les Ravel, les Blondin et autres, qui faisaient, eux aussi, avant la lettre, du «vaudeville américain».

J.B. Sparrow, directeur du Théâtre Royal, s'associa à H.R. Jacobs et ils dirigèrent ensemble le Royal de 1884 à 1898. Dans la même foulée d'inauguration de lieux de divertissements, surgirent comme des champignons le Parlor Dime Museum, rue Notre-Dame; le Mechanic's Hall Museum (1854-1885); le Central Museum (plus tard le Théâtre Empire, puis le Théâtre Français), rue Saint-Dominique; le Lyceum, côte du Beaver Hall, ainsi que tant d'autres encore que la concurrence ruina l'un après l'autre.

**Les soirées de variétés**

Ces spectacles de variétés, dans lesquels alternaient tours de force et tours d'adresse, d'agilité ou d'habileté, se muèrent bientôt en soirées de variétés, fort prisées à la fin du siècle. Au Patinoir Miroir, couru

## LOUIS CYR ET LE CIRQUE AU QUÉBEC / 111

pour la variété de ses programmes, la famille Jordan exhibait des tours de souplesse étourdissants dans sa célèbre échelle périlleuse. D'autres jeux étaient aussi exécutés sur une échelle de bambou par le trio canadien Ed. Chaumet, Duchesneau et Bérubé. La soirée se poursuivait en solos de violon, démonstrations de patineurs à roulettes, concours de champions cyclistes, de danseurs en sabots (clog dancers) etc. Enfin l'orchestre terminait invariablement la soirée par l'exécution du «God save the Queen» et d'«Alouette».

Ainsi bon nombre de Canadiens français s'adonnaient à l'art acrobatique. Le duo Chaput et Bergeron, athlètes équilibristes et contorsionnistes, électrisaient les foules au parc Sohmer. Les frères Ferdinand et Anthime Leroux excellaient pour leurs tours étonnants sur le trapèze et les barres horizontales. Par l'art de la gymnastique aérienne, les équilibristes, les voltigeurs, les funambules, ainsi que les contorsionnistes et les hommes forts, devenaient par leurs prouesses un curieux rival à toute autre forme de divertissement.

### La musique

La musique venait créer une atmosphère de fête propre aux divertissements rythmés du cirque. Elle éclairait l'évolution du travail des artistes durant leur numéro. Certains, plus débrouillards que les autres, traînaient même avec eux leur partition musicale, ce qui leur permettait de s'adapter plus rapidement à tout genre de tournée. On pouvait, par exemple, entendre de loin le tempo chevaleresque de la Capitan March du grand compositeur de musique militaire Philip Sousa. Entre autres orchestres ou fanfares, la bande de la Cité (sorte d'harmonie) faisait fonction de musique régimentaire du 65<sup>e</sup> bataillon; elle est à l'origine des concerts du parc Sohmer, en 1890.

### La critique

Avec de tels programmes d'amusements variés, les propriétaires de cirque, de ménageries et de spectacles de variétés ne pouvaient manquer de mériter «l'approbation de toutes les classes de la communauté». Même

les autorités religieuses, qui s'offusquaient volontiers des représentations théâtrales et leur décochaient des flèches parfois virulentes, ne tentèrent à peu près rien contre le cirque.

### **Le cirque**

Par fidélité à son origine, le cirque se devait de comporter des numéros équestres. Le cheval y était roi; l'armée aussi. La parade militaire et la fanfare se mêlaient aux exercices de voltige, à l'acrobatie, au dressage et à la haute école. Au cours du temps, les numéros se diversifient. Les courses de chevaux racés conservent, bien sûr, leurs adeptes, mais on ne traite plus le cheval comme au cirque traditionnellement équestre. Avec les prouesses des hommes forts, le cheval n'est plus qu'un accessoire modeste mais spectaculaire. Témoin obligé, il ne présente plus ses numéros classiques.

Mais que faut-il pour qu'il y ait cirque? La présence équestre suffit-elle? Est-elle même nécessaire? Il n'y a pas jusqu'à la loi qui s'interroge, à l'époque, sur la pertinence de cette question. Pour une redevance municipale, pour l'institution d'une taxe, telle municipalité conclura qu'un cirque doit être constitué obligatoirement d'animaux absolument sauvages. Mais d'autres reconnaissent que le cirque doit aussi permettre aux athlètes de s'exhiber. Pour y exprimer leur art, les artistes du chapiteau ou du vaudeville ont besoin de l'exploit physique comme langage. Aussi, l'acrobatie est-elle la discipline fondamentale du cirque. Elle crée une sorte de pantomime aérienne. Les équilibristes composent des numéros extraordinaires qui poussent les facultés humaines à l'ébahissement figé, comme à l'éclat fracassant du rire.

Au Québec, le tournant du siècle aura été le moment des «ten cent shows», de la course pour voir les phénomènes, les curiosités humaines, les attractions, les variétés et les cirques. Les grands déplaceurs de foule, les idoles, les vedettes adorées même par les rois et les reines étaient les hommes robustes avec leurs tours de force, secondés par les acrobates avec leurs tours d'adresse. Les hommes forts répondaient au défi de la pesanteur: arracher du sol leur masse et la faire flotter littéralement dans les airs. Pour l'acrobate, l'attraction de la terre était une

invite à franchir la grave et transparente fragilité de l'équilibre. Mais en même temps, l'accroissement des spectacles de variétés, les amusements de l'arène, l'évolution du spectacle de la force brute en sport organisé, l'apport des diverses ethnies dans la trame humaine des représentations, la formation et la prolifération des gymnases, l'intérêt progressif et la participation des Canadiens français à l'acrobatie, tout cela semble avoir permis la métamorphose de l'expression du geste en une recherche plus articulée du langage. Avec la venue du burlesque, plusieurs délaisseront l'acrobatie pour favoriser davantage la parole et le masque. La pantomime donnera naissance à de nouveaux comédiens et ainsi le burlesque fera évoluer l'artiste sur la scène plutôt que sur la piste.

Pourtant, on ne peut oublier tous ces héros du divertissement, de la féerie de l'instant, de l'inutile gratuit et de l'hétéroclite étrange, qui nous ont longtemps réjouis. Pendant plusieurs siècles, par leur manège volatile, les athlètes du geste et du mouvement nous auront fait oublier la grimace du muscle.

### Louis Cyr et le cirque au Québec

#### LA TRADITION DU SPECTACLE DE LA FORCE

Maints témoignages attestent le rôle de la force dans l'histoire de nos jeux. Traditionnellement, presque toute manifestation tournait en exercice de force. Les travaux de la terre excitaient l'orgueil du muscle. Pour être reconnu le plus fort de la région, pour être le boulé du canton, il fallait participer à un concours. Il s'agissait de soulever un cheval, habituellement un percheron, en se glissant sous son ventre et en lui faisant décoller les quatre fers du sol. En d'autres endroits, il suffisait d'arracher de la terre une pierre, une poutre de bois ou un rail de quelques pouces pour avoir droit au surnom envié. Le défi à relever était simple: défaire les champions locaux. Le gaillard devait rencontrer un homme fort et tenter de le battre. Des hommes, et parfois des femmes, adoptaient un exercice personnel. Il s'agissait de réaliser un lever particulier, de jouer avec la force de son dos, ses dents, son cou, ses cheveux, etc. Chacun devait défier l'autre dans sa spécialité. La

force musculaire n'ayant jamais cessé d'attirer les foules, ce spectacle l'emportait largement sur les autres divertissements. Des milliers de bouches bées réagissaient en soulevant des tonnerres d'applaudissements. Les figurants musclés tordaient des barres de fer, rompaient des chaînes, et soulevaient des poids impressionnants. Ils s'efforçaient d'améliorer leur numéro, histoire de le rendre plus attrayant. Ils apprenaient ainsi à se surpasser, à battre leur propre «record».

Parmi les hommes forts et les femmes fortes que le Québec a connus, plusieurs ont donné à leurs prouesses la forme de la représentation. Ainsi, d'après les sources qui nous sont rapportées, le forgeron Claude Grenache (1827-1863) aurait été le premier à faire montre de sa force dans le cadre d'un spectacle. Édouard-Zotique Massicotte, auteur d'un ouvrage sur les exploits de force, d'endurance et d'agilité des athlètes canadiens-français, fait de Grenache le commentaire suivant:

Si Grenon a été l'Hercule presque fabuleux dont les exploits rappelleront les temps antiques; si Montferrand a surtout été le batailleur agile et brave, toujours prêt à soutenir l'honneur du nom, Grenache a été un athlète adulé parce qu'il réunissait la beauté plastique à une force remarquable. Lorsqu'il paraissait tout-à-coup sur la scène, vêtu d'un maillot et d'un collant de soie rose qui mettait en relief sa taille élevée, son étonnante musculature, ainsi que l'harmonie générale de ses formes, la foule enthousiasmée applaudissait avec chaleur pendant des minutes. Le public reconnaissait immédiatement en lui un de ces rares privilégiés qui semblent avoir reçu de la nature tous les dons physiques. Grenache fut le premier athlète qui parcourut le pays en donnant des exhibitions de force et d'adresse avec des acrobates, des magiciens et des chanteurs<sup>4</sup>.

Des citoyens de Sainte-Hélène de Bagot affirment avoir vu Grenache manoeuvrer seul, à la place de quatre hommes, une bille de merisier mesurant 18 pieds de longueur sur deux pieds de diamètre et pesant deux

---

<sup>4</sup> Édouard-Zotique Massicotte, *Athlètes canadiens-français*, Montréal, Librairie Beauchemin limitée, [1909], p. 79.

mille livres. Mais le sort sembla se tourner contre lui. Après s'être rendu aux États-Unis pour y travailler, il mourut des suites d'un accident sur un bateau en rade. Il fut inhumé le 9 février 1863.

La même année, dans une paroisse voisine de la sienne, naissait Louis Cyr.

### LE «CAS» LOUIS CYR

Célèbre leueur de poids et haltères, longtemps réputé l'un des hommes les plus forts du monde, Cyprien-Noé (dit Louis) Cyr a opéré au Québec une véritable révolution du spectacle de la force. De la simple démonstration publique des exploits musculaires, il est passé graduellement à la représentation organisée, au recrutement d'une troupe et finalement à l'élaboration d'un cirque complet. Les vingt-cinq dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle ont été marquées par ses réalisations dans le domaine de l'athlétisme scénique au Québec et dans le monde entier.

Le grand nombre d'acrobates, équilibristes, contorsionnistes et funambules dont il entourait l'exhibition de sa puissance physique rehaussait la qualité de son spectacle. Ces artistes avaient vu leur nombre se multiplier grâce à la création des gymnases, particulièrement à Montréal<sup>5</sup>. Ils démontraient, dans l'exécution de leurs numéros, une certaine force physique, mais leurs prouesses reposaient d'abord et avant tout sur l'adresse et l'habileté. Par l'attraction qu'ils exerçaient sur les foules, ils ont été d'un apport important sinon essentiel aux hommes forts dans leurs démonstrations de tours de force. On les retrouvait annoncés à plusieurs marquises. Ils étaient réclamés au Dominion Theatre, à l'Académie de Musique, au Théâtre Royal, au vélodrome Saint-Jean-Baptiste, au Patinoir, aux ronds de course de Sainte-Cunégonde, aux parcs Guilbault, Lépine, Gilmore et Viger, sans compter le célèbre parc Sohmer.

---

<sup>5</sup> Outre les lieux que dirigeaient Auguste Lambert et Louis Cyr, signalons d'autres gymnases assez fréquentés, dont le Petit Gymnase (1866), tenu par Ferdinand Leroux; ceux également de Frédérick Barnjun (1876), Jim Dwane (1899), Kline (1900) et Eugène Tremblay (1900).

Certains de ces acrobates chevronnés ont dû s'expatrier aux États-Unis ou ailleurs dans le monde, mais la plupart allaient se produire l'hiver en Nouvelle-Angleterre et revenaient travailler au Québec pour la saison estivale. Parfois ils voyageaient en troupe ou se joignaient à des cirques, participant à des spectacles qui tenaient à la fois de l'haltérophilie classique, de l'athlétisme théâtral et du numéro de variétés.

Ces «bons zigs», comme Cyr aimait à appeler ceux et celles qui l'accompagnaient — et plus spécialement les acrobates — ont sûrement contribué à sa renommée. Si l'histoire a surtout mis l'accent sur les hommes forts et leurs exploits, il ne fait aucun doute que Cyr a profité amplement de la collaboration des artistes de variétés.

Au début, l'organisation de Louis Cyr se résumait à une entreprise familiale. Après un séjour en Grande-Bretagne, le groupe se transforme en celui des Cyr Brothers, puis en Louis Cyr Combination et enfin The Cyr Brothers Specialty Company. Il donne des démonstrations à travers le Québec, parfois avec des compagnies de théâtre. Les représentations se font dans des salles d'hôtel de ville, dans des halls, sur la place ou à la salle du marché, dans des parcs d'amusements, dans des théâtres et jusque dans des collèges classiques et des séminaires.

Les combats, les matchs, les défis devaient se dérouler selon les règles du grand art. Qui était le plus fort? On s'entendait sur quoi faire, et que le meilleur gagne! On ne demandait à la force que sa propre révélation. Les concours s'exécutaient dans une atmosphère naturellement surchargée. Les journaux moussaient copieusement la publicité de ces rencontres, plusieurs jours avant l'événement. Les gageures allaient bon train; les supporteurs de chaque champion pariaient des sommes rondelettes sur leur homme. Les héros eux-mêmes, honorés de l'amitié des rois et ouvertement courtisés par les dames du grand monde, pouvaient faire fortune. Leurs immenses photos, bras croisés sur une poitrine qui arborait en tatouage le drapeau national, farcissaient les endroits publics; elles ornaient les cafés, les salles de marché, les halls, les gymnases, les salles de billard et les boutiques de barbiers, à côté des vedettes de l'heure et des champions du turf. Le public était on ne peut plus friand de leurs spectacles.

Sur la scène, quand le spectacle commençait, l'arbitre, le «referee» comme disaient les journaux, confirmait l'entente. À ses côtés se retrouvaient les personnages officiels, les vérificateurs de la pesanteur des poids, en plus des quinze participants au numéro mémorable du lever de la plate-forme avec le dos. Pour mettre les gens en attente, on exécutait quelques levers de «dumb bells» et de «bar bells». Puis l'attraction se poursuivait avec un funambule, un acrobate en action, une fanfare ou un orchestre, un chanteur ou une danseuse<sup>6</sup>. Enfin la série de numéros variés y passait. Un tel cadre de cirque permettait à Louis Cyr de mettre en relief son titre de champion du monde. Voici d'ailleurs un exemple des programmes/défis qu'il faisait distribuer avant ses spectacles:

- 1° Lancer en l'air avec les bras, pour les laisser retomber sur les épaules, trois boulets de canon, dont l'un pèse cinquante livres et les deux autres, trente-trois livres;
- 2° Tenir suspendu à mes cheveux, et les faire tournoyer autour de moi, trois hommes de moyenne pesanteur;
- 3° maniement des haltères;
- 4° répétition du tour de force de la charrue;
- 5° lever d'un seul doigt de terre un poids de quatre cent cinquante livres;
- 6° lever quinze hommes sur les épaules;
- 7° lever un homme de cent soixante livres au bout du bras; me coucher, me relever en le tenant toujours dans cette position;

---

<sup>6</sup> Au début de leur carrière, Louis Cyr et sa femme Mélina proposaient leur numéro d'échelle, où le frère de Louis, Pierre Cyr, s'exécutait dans un exploit d'homme fort. Dinelle, contortionniste du Québec, surprenait par ses contorsions inusitées.

8° saut de trois pieds et neuf pouces de hauteur, sans élan;

9° Tours d'équilibriste, afin de faire voir que mes tours ne m'avaient ni énervé, ni fatigué;

10° prendre un baril de farine par le rebord et le lancer d'une seule main sur l'épaule.

Une des habitudes de Cyr était d'inviter les spectateurs à venir essayer le lever de ses poids et d'en vérifier par le fait même l'authenticité. Un jour, à Roxton Falls un robuste curé de campagne eut l'idée de répondre à l'invitation. Il a laissé, de cette rencontre avec celui qui s'intitulait «the strongest man on earth who has beaten all the records», une relation intéressante. Il y affirme avoir vu l'athlète jouer candidement avec deux boulets de canon:

Je le vis jouer comme une fillette jouant aux osselets, lançant le second boulet puis alternant comme cela assez longtemps pour nous montrer son habilité, les laissant ensuite retomber lâchement sur le pavé. Et le son nous démontrait bien sensiblement que ce n'étaient point des osselets. Je le revois oscillant de la tête et faisant tourner l'un de ses boulets autour de son cou<sup>7</sup>.

Auparavant, Cyr avait fait porter dans le hall du marché un tonneau rempli de farine et pesant deux cents livres. S'emparant du tonneau, il le traîne au centre de la scène, puis, ainsi que poursuit le curé,

[...] de ses doigts, il fait une pince pour enlever les éclats du tonneau; il l'attire à lui; il appuie le bord supérieur sur sa poitrine, protégée par deux doigts de graisse; de sa main droite, il empoigne le bord inférieur, il lève le tonneau et le

---

<sup>7</sup> Pierre -Athanase Saint-Pierre, prêtre, Archives de la Société d'histoire de Saint-Hyacinthe, Sec. B, Fg 8, Dos. 127.

pose sur son épaule, d'une seule main! Aucun assistant n'aurait pu exécuter pareil travail de ses deux mains.

Voici maintenant son haltère. Sur un signe je monte sur le théâtre, on m'a déjà trouvé fort. L'année précédente, j'avais levé un poids de 300 livres et plus, mis en bonne position. J'essaie de lever le Dumbell (de 245 livres) reposant sur le parquet trop bas et je ne le puis. De sa main droite, Cyr saisit fermement la poignée et fort aisément, il lève son haltère jusqu'à la hauteur de la ceinture, à la hauteur de la tête. C'était à faire geindre les assistants. Répétait-il ce geste en présence de toute la communauté, j'aperçois plusieurs petits écoliers [s'essayant] et chargeant de toutes leurs forces. Qu'ils chargent tant qu'ils voudront, les chers petits, mais qu'ils ne tentent pas d'en faire autant. Que l'on fasse du sport, très bien: mais il n'est point permis de se crever, de se rompre un vaisseau, de se tuer comme fit «the strongest man on earth that has beaten all the records»<sup>8</sup>.

Pour ces représentations, Cyr se servait d'un haltère de 250 livres seulement, mais dont la tige avait 4,5 centimètres, soit environ 13,5 centimètres de circonférence. Or il paraît que pour ceux qui ne sont pas habitués à saisir une tige de ce diamètre, cela équivalait presque à soulever 800 livres. Dans toute la carrière de Cyr, un seul homme a pu gagner la récompense offerte. C'était un Canadien français du nom de Therrien. Il demeurait alors dans l'État du Michigan, aux États-Unis où il avait la réputation d'être le champion de son coin. Les journaux prirent bien soin de signaler cette gentille défaite comme étant la seule subie par Cyr. D'autres sources affirment pourtant le contraire et il appert que d'autres hommes ont pu lever l'haltère du champion. Mais il est peu probable que ces individus aient jamais pu égaler tous les tours de force de Cyr.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*

### **Athlétisme théâtral**

Phénomène particulier, membre de la famille la plus forte au monde, fondateur d'un cirque canadien-français, Louis Cyr a été sans contredit un artiste accompli. Avec un rare succès il a su adapter l'athlétisme à la scène, soudant ainsi un chaînon entre la simple démonstration sportive et le spectacle de variétés. Certains de ses numéros valaient, dans l'esprit des spectateurs, les meilleures scènes de combat à l'épée savourées au théâtre:

Lorsque son épouse arrive richement costumée, dans son appareil de cirque, sur l'estrade, et qu'elle monte dans une échelle de six pieds et que son mari, nous ne pouvons pas dire sa moitié, la prend lestement dans ses deux mains, il la pose sur son menton. Ensuite, il joue avec elle, la fait tourner au bout de ses bras comme avec une poupée<sup>9</sup>.

Sa personne elle-même impressionnait par sa taille forte, son poids de 240 livres et sa longue chevelure blonde flottant sur ses massives épaules. On le disait fort comme un éléphant.

Et un éléphant, dans un cirque du XIX<sup>e</sup> siècle, valait son pesant d'or.

---

<sup>9</sup> *Le Monde*, Montréal, lundi, 8 avril 1895.

LOUIS CYR ET LE CIRQUE AU QUÉBEC / 121



LOUIS CYR

La lui des champions de luttme-  
forte du monde entier.

# CIRQUE-CYR

La troupe la plus complète d'acro-  
bates qui ne c'est jamais vue au  
Canada, au nombre de 35 acteurs.

LOUIS CYR, Seul Propriétaire. OTTO RONALDO, Gérant et Directeur.  
ALEXIS GRAVELL, Agent Général. W. LA VOIN, Contremaitre des Tentos  
MOISE BOULE, Contremaitre des Chevaux.

Fanfare Indépendante Ville-Marie de Montreal

Directeur: J. DUFOUR, ex-Chef de Fanfare de Cavalerie militaire française.  
Chef d'Orchestre: H. COHENIER, Clarinettiste, prix de Conservatoire de  
Lille (France). Engagé pour la Saison à grand frais.



OTTO RONALDO

Champion des Luttmes forte  
d'Alouagoua.

Plus Grand, Plus Considérable et mieux organisé que jamais.



Grande Parade à 2 hrs. p.m. avec Corps de Musique complet.



T. O'LEARY  
Equilibriste sur  
Pyramide de  
chaînes.



RONALDO retiendra un chaque bras, les deux plus puissants  
chevaux du Canada.



Los Frères Bartelli  
sans contredit les trois meilleurs  
acrobates du monde entier.

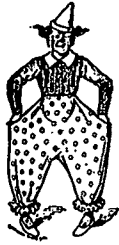


T. O'LEARY  
Equilibriste sur  
Pyramide de  
chaînes.

Admission 25c. Siège Réserve 35c. Enfants au-dessous de 10 ans 15c.

Porte Ouverte à 7 hrs. p.m. Représentation à 8 p.m., précises.

Fragments d'affiches du cirque de Louis Cyr.



**J. B. CHARLEBOIS**  
Le Bouffon le plus  
craintif du monde.

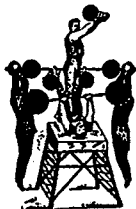


**RONALDO & SMITH**  
Les deux plus forts athlètes  
d'Europe.

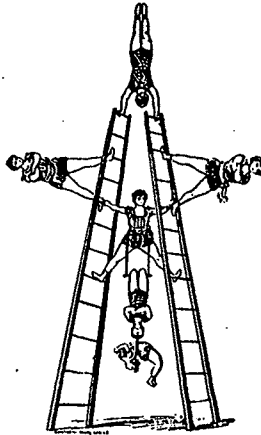


**TOM McCARTHY**  
Le célèbre équilibriste et  
jongleur sur fil de fer.

**Melle Bergeron & M. O'Leary dans leurs contorsions favorites.**



**RONALDO & SMITH**  
Les Géants Allemands  
dans leurs tours de force  
favoris.



**La Famille PRIMEAU**  
dans leur échelle  
pyramide.



**RONALDO & SMITH**  
Champions-Lutteurs, Genre G...  
Normain, offrent \$25 de r...ent  
à ceux qui pourront é...lister  
15 minutes de...ant eux.



Louis Cyr et son épouse dans leur numéro dit «de l'échelle».

(*Le Monde*, Montréal, lundi, 8 avril 1895.)



Édouard-Zotique Massicotte  
(1867-1947)

## DOCUMENT

Jean Cléo Godin

### «Transcrire des notes recueillies...» (Présentation d'un texte d'E.-Z. Massicotte)

ÉDOUARD-ZOTIQUE MASSICOTTE était, nous dit-on, «un botaniste délicat, sentimental qui aimait par-dessus tout «les humbles plantes de nos prés». Ce précurseur de Marie-Victorin était donc, au sens plein du terme, un *amateur* qui observait la vie théâtrale — sa flore, plutôt que sa faune — comme il constituait un herbier: avec la modestie de celui qui se serait volontiers effacé derrière plus savant que lui, il ne fera que «transcrire» quelques notes qu'il a «recueillies».

La cueillette est désordonnée, mais riche et variée: des dates, des chiffres (sur le coût de construction des théâtres), des noms d'artistes célèbres (étrangers, bien sûr), des titres de pièces. Quelques anecdotes aussi, dont la plus savoureuse pourrait bien avoir quelque valeur symbolique: ces oeufs aux guinées d'or dont on fait une stérile omelette, ne pourrait-on croire qu'ils racontent l'histoire de ce premier «âge d'or» (dixit Béraud) de notre théâtre? Un âge d'or lié à l'entreprise d'*appropriation* menée par Daoust, Beaulieu, Brousseau, Gauvreau et d'autres; mais après avoir consacré douze pages aux précédentes, c'est en un paragraphe de dix lignes que Massicotte résume ces démarches pour «créer notre premier théâtre sérieux».

Encore est-ce Cazeneuve qui, ici comme dans la galerie des portraits, semble prendre la vedette et recueillir tout le mérite. Sans doute Daoust était-il déjà en disgrâce, puisque l'*Annuaire*, qui reproduit neuf photos de Cazeneuve dans autant de rôles différents (dont quatre de ceux qui avaient fait la célébrité de Daoust), ne donne qu'une petite photo de Julien Daoust, pour illustrer l'article de Crispin sur le Théâtre

National, article où l'on reconnaît à Daoust le rôle de fondateur, mais pour le reste, il n'y en a que pour Cazeneuve, ce «véritable homme de théâtre» qui «réussit à s'attirer une clientèle qui, en ce temps-là, fréquentait les théâtres anglais». «Et enfin Cazeneuve...», écrit Massicotte, comme s'il faisait écho au «Enfin Malherbe vint» de Boileau. Mais fut-il vraiment le Malherbe de notre théâtre? Après lui vinrent le cinéma et le burlesque américain, non la gloire classique attendue: c'est en vain qu'on aurait à cette époque cassé des oeufs pour y chercher des guinées d'or...

Massicotte, quant à lui, se contente de défricher modestement le terrain où doivent oeuvrer les historiens du théâtre. «D'autres plus heureux pourront reprendre ce travail, le compléter et le continuer». Nous avons au moins la satisfaction de pouvoir dire, quatre-vingts ans plus tard, que plusieurs travaux universitaires se sont chargés de «compléter» et de «continuer» ces recherches: je pense en particulier à la thèse de Chantal Hébert sur le burlesque, à celle de Jean-Marc Larrue sur l'activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914, à l'ouvrage de Baudouin Burger. Mais il reste beaucoup à faire, précisément sur la période que couvre Massicotte, de 1800 à 1880. Et si vous tentez, comme moi, de localiser dans le Montréal d'aujourd'hui tous les édifices qu'il mentionne, vous rêverez aussi d'une liste détaillée, illustrée sur un plan contemporain, de tous les théâtres construits avant 1945 — ceux qui sont disparus, mais surtout ceux qui subsistent, même si on les a affectés à d'autres usages. Nous y verrions le peu de respect que nous professons pour notre patrimoine culturel. Mais ce qui peut encore être sauvé le serait peut-être, pour les générations futures. Poursuivons le rêve: en 2008, pour célébrer le centenaire de l'*Annuaire théâtral* de Georges Robert, la SHTQ ne serait pas peu fière de consacrer un numéro spécial de SON *Annuaire* à tous les théâtres qu'elle aurait contribué à sauver ou à restaurer!

## LES THÉÂTRES ET LES LIEUX D'AMUSEMENTS À MONTRÉAL PENDANT LE XIX<sup>e</sup> SIÈCLE<sup>1</sup>

Lorsque l'éditeur de ce volume me demanda de lui faire l'histoire des théâtres montréalais (sujet qui exige une longue et patiente documentation), je me dérobai, car ne disposant que de quelques heures de loisirs par semaine, je me sentais dans l'impossibilité de faire hâtivement des pages dignes de l'ouvrage projeté.

Après hésitation et parce que personne n'a voulu se charger de faire cet historique, j'ai consenti à transcrire, tout simplement, mes notes recueillies au hasard de la conversation et de mes lectures et à les publier dans l'ordre chronologique. Qui me lira devra donc être indulgent.

### 1800-1825

En autant qu'on le sait, écrivait récemment le *Standard*, le premier théâtre de Montréal occupait la partie supérieure d'un grand entrepôt situé rue Saint-Sulpice dans le voisinage immédiat de l'ancien Bureau de Poste.

Ce théâtre dont on ignore le nom officiel avait été aménagé par un Mr. [sic] Ormsby, un acteur écossais. Voici comment la *Gazette* de 1804 annonce l'ouverture de ce lieu d'amusement:

### THEATRE BY PERMISSION

«Mr Ormsby, from the Theatre Royal, Edimburgh,  
respectfully informs the ladies and gentlemen of Montreal, that

---

<sup>1</sup> Extrait de *l'Annuaire théâtral*, Montréal, Geo. H. Robert éditeur, 1908-1909, pp. 83-96.

he intends (with their approbation) establishing a company of comedians in Canada to perform in Montreal and Quebec alternately. The theatre in this city is fitted up in that large and commodious house, next door to the post office, where will be presented this evening (19th November, 1804) a comedy in five acts, called «The busy Body,» to which will be added the much-admired farce, called «The Sultan».

N.B.— Particulars in advertisement for the evening. Boxes, 5<sup>s</sup>; gallery, 2<sup>s</sup>. 6<sup>d</sup>. Tickets to be had at Mr Hamilton's Tavern, Montreal Hotel, and at the Theatre, where places for the boxes may be taken.»

Le théâtre de Mr Ormsby végéta durant une couple d'année [sic] et, s'il faut en croire un auteur anglais, Mr Lambert, qui visita Montréal, à cette époque et qui a laissé un récit détaillé de son voyage en Amérique, notre premier théâtre était loin de faire honneur à la future métropole canadienne. Citons cette appréciation dans son texte original:

«There is a theatre in Montreal, but the performers are as bad as the worst of our strolling actors; yet they have the conscience to charge the same price, nearly, as the London theatres. Sometimes the officers of the army lend their assistance to the company; but I have seen none except Col. Pye and Capt. Clark, of the 49th, who did not murder the best scenes of our dead poets. It may be seen how despicable low the Canadian theatricals must be, when boys are obliged to perform the female characters, the only actress being an old superannuated demirep, whose drunken Belvideras, Desdemonas and Isabellas have often enraptured a Canadian audience.»

\* \* \*

Le deuxième théâtre de Montréal est sans aucun doute le *Garrick* qui existait vers 1806, dans la petite rue Saint-Jean-Baptiste, l'une des principales voies de notre ville, en ces temps anciens.

\* \* \*

C'est peu après, dans les casernes de l'artillerie, rue St-Paul, que fut fondé le «Military Theatre». Quoique petit il possédait tous les accessoires nécessaires et il a été très en faveur dans les cercles militaires.

\* \* \*

L'année 1808 vit l'ouverture d'une autre de ces institutions, le *Montreal Theatre* qui mit à l'affiche pour sa première représentation *Heir-at-Law*. Dans son invite, la direction informe le public que des poêles ont été placés dans diverses parties de la salle, afin d'assurer le confort des spectateurs, et qu'il n'y aura pas de buvette attendant au théâtre. Il était situé au No. 3 rue du Collège et fut transformé plus tard en hôtellerie, la *Mansion House*.

\* \* \*

Un autre théâtre, dont le *Standard*, d'où nous tirons ces renseignements, ne donne pas le nom, a existé simultanément, sur la rue Craig, en arrière de l'ancien St-Lawrence Hall. Il concurrença si bien son rival le «Montreal» que ce dernier dut s'avouer vaincu.

Il n'est pas inutile d'ajouter ici que jusque vers la confédération, la plupart de nos théâtres étaient surtout fréquentés par les militaires et que très souvent, c'étaient les officiers mêmes et leurs épouses qui donnaient le spectacle. Pour cette masse d'hommes, ils étaient plusieurs centaines qui avaient peu à faire, le théâtre était le seul moyen de rompre la monotonie d'une existence bien terne. Aussi peut-on dire que c'est aux soldats saxons que nous devons une histoire théâtrale qui remonte déjà à plus d'un siècle.

## 1825-1845

Le premier théâtre Royal fut construit en 1825 par une compagnie dont l'Hon. Molson<sup>2</sup>, un citoyen riche et entreprenant était le principal, puis l'unique actionnaire. Voilà pourquoi le peuple l'appelait plus volontiers, le Théâtre Molson. L'édifice s'élevait rue St-Paul, tout près, sinon au coin de la rue Bonsecours. Il était en bois et briques, avait coûté \$30 000 et les plans avaient été préparés par un architecte nommé Forbes. La façade, assez semblable à celle de la Banque de Montréal, se composait surtout d'une colonnade de l'ordre dorique, et dans l'ensemble, il présentait un joli coup d'oeil, si j'en juge par une gravure de l'époque. Mais la scène était plutôt petite et, au début, on ne put y représenter que de courtes comédies, jouées, la plupart du temps par des amateurs. Voyant que le public encourageait bien ces modestes efforts, les propriétaires du Royal voulurent donner mieux. Pour cela, ils agrandirent la scène, la pourvurent de plusieurs décors et d'un beau rideau, puis ils firent venir des troupes de l'étranger qui «rendirent à la perfection, rapporte la chronique, les chefs-d'oeuvre dramatiques d'Europe». Le Théâtre Royal devint aussitôt le rendez-vous de la bonne société, anxieuse d'écouter les meilleures productions des grands écrivains.

Le premier gérant du premier Royal fut un acteur d'une certaine valeur. Il se nommait Frédéric Brown et ne dédaignait pas de monter sur les planches à l'occasion.

Un des premiers artistes fameux qui parut sur cette scène est Edmund Kean qui joua d'abord le 31 juillet 1826, dans *Richard III* de Shakespeare, puis, successivement dans *Othello*, *Skylock*, *Hamlet* et *Sir Giles Overreach*.

Edmund Kean n'avait que 5 pieds, 4 pouces de taille, mais cela ne l'empêchait pas de prendre rang parmi les plus grands tragédiens anglais. Il fut si bien admiré ici, que lors de son départ les citoyens lui offrirent un banquet d'adieu.

---

<sup>2</sup> En note: «Décédé le 11 janvier 1836, âgé de 76 ans».

Son fils Charles T. Kean vint jouer sur ce même théâtre, à l'âge de 21 ans, en 1832, puis il revint une autre fois, au second Théâtre Royal, en 1865, avec sa femme, la célèbre Ellen Tree.

Je ne suis pas en état de fournir une liste des pièces qui furent représentées ou des acteurs plus ou moins célèbres qui nous visitèrent alors. On prétend toutefois que M<sup>le</sup> Calvé, à la tête d'une troupe choisie, y débuta en Amérique et l'auteur anonyme du *Bon vieux temps* déclare catégoriquement qu'Adrien, un prestidigitateur fameux, l'Hermann de l'époque, fit, là, son apparition à Montréal, le 24 août 1835, bien que Varaine, dans un article paru dans le *Monde Illustré* de 1898, affirme qu'Adrien était à Montréal, au Théâtre Hayes, en 1852. Cet auteur reproduit même l'affiche suivante:

Adrien! Adrien! Adrien  
jouera ce soir au Hayes  
Que tous s'y rendent!

qui s'étalait, prétend-il, sur les murs. Vous me dites peut-être qu'Adrien nous a visités deux fois, à 17 ans d'intervalle, et je penserais comme vous, si ces deux auteurs ne racontaient le même fait anecdotique au sujet de ces deux visites assez espacées il me semble. En tout cas l'anecdote mérite de prendre place ici et je la cueille dans le *Bon vieux temps*:

Après avoir donné une représentation au Théâtre Royal, Adrien eut l'idée de faire une fumisterie aux dépens des bons *habitants* du vieux marché, place Jacques-Cartier. Accompagné par M. Ludger Duvernay il se promène sur le marché et s'arrête devant la charrette d'une vieille *habitante* qui offrait en vente plusieurs paniers d'oeufs de la plus belle venue.

«— Combien vendez-vous vos oeufs, dit le magicien en s'adressant à la fermière.

«— Sept sous, répond la bonne femme.

«— Sept sous! Ce n'est guère cher. J'en voudrais deux. Combien me demandez-vous?

«— Pour deux seulement, ça sera deux sous.

«— Soit, dit Adrien qui choisit deux oeufs dans un des paniers.

«— Savez-vous, madame, reprit-il, que vous avez deux oeufs extraordinaires. Ils pèsent beaucoup plus que les autres que j'ai vus sur le marché. Je vais en casser un pour connaître la cause de leur pesanteur.

Ce disant le prestidigitateur prend un oeuf et le casse sur le fond de la voiture. La coquille brisée laisse échapper sur le pavé une guinée d'or (21 shillings sterling). Adrien ouvre des yeux grands comme des vitres de montres et empoche la pièce en s'exclamant:

«— C'est prodigieux! Allons! cassons l'autre. Le deuxième oeuf est cassé avec le même résultat. Une nouvelle guinée s'enfouit dans la poche du magicien.

«— Tenez, la mère, dit Adrien, j'achète tous vos oeufs. Allons! je vous en offre dix sous la douzaine.

«— Vous n'y pensez pas, mon cher petit maître. Des oeufs comme ceux-là! Je ne vous céderai pas le tout à moins de cinq chelins par oeuf.

«— Mais, madame, votre prix est exorbitant. Si vous le voulez, nous allons conclure un marché à un écu la douzaine. Du reste qui est-ce qui m'assure que chacun de vos oeufs contient une guinée. Tenez! et Adrien casse une couple d'oeufs et n'y trouve pas de pièces d'or. Il en casse un troisième et il en tombe une guinée.

«— Monsieur, dit la bonne femme, je préfère garder mes oeufs. J'aurai peut-être plus de profit à les casser moi-même.

Adrien et Duvernay s'éloignèrent. La fermière ne tarda pas à partir du marché avec sa charrette. Elle entra dans la rue St-Paul et arrêta sa voiture devant une porte cochère, près de l'église Bonsecours. Elle prit un de ses paniers et se mit à casser ses oeufs un par un, triturant le jaune pour y découvrir la pièce d'or qu'elle convoitait.

Bernique! Elle cassa cinq à six douzaines de ses oeufs sans y trouver la moindre monnaie frappée à l'effigie de sa Majesté le roi Guillaume. La brave Canadienne avait déjà cassé des oeufs en quantité suffisante pour faire une mayonnaise pour une table de huit cents couverts lorsque Adrien jugea à propos d'intervenir. Adrien, en bon prince, s'aboucha avec la vieille, il l'indemnisait pour la casse des oeufs et alla rire à ventre déboutonné avec son ami du succès de sa plaisanterie.

Dans la version de Varaine l'aventure eut lieu le 29 avril 1852, Adrien était accompagné du père Homier et la scène se passa au nouveau marché Bonsecours. Évidemment un de ces historiens est dans l'erreur. Lequel? Je l'ignore.

Ces deux auteurs se chicanent encore au sujet de la date de la disparition de notre premier Royal. L'un d'eux prétend qu'il fut démoli en 1845 et Varaine maintient qu'il a été incendié en 1848. Cette fois Varaine a tort car le marché Bonsecours a été construit en 1845.

Un événement remarquable et qu'on se refuserait à croire, si le Château de Ramezay n'en possédait pas la preuve, sous forme d'un programme bien conservé, c'est la présence en cette ville, en 1842, de Charles Dickens, célèbre écrivain, alors âgé de 30 ans et déjà l'auteur d'un roman populaire, *Oliver Twist*, publié en 1838. Vous allez vous imaginer sans doute qu'il va s'agir d'une conférence faite par ce grand romancier, le Dumas anglais. Pas du tout. Dickens apparaît ici comme acteur, en compagnie d'amateurs recrutés parmi les officiers des régiments

en garnison. Ce programme n'indique pas malheureusement à quel théâtre a lieu le spectacle. Mais précisément pour cela, je présume que ce devait être au Royal. Voici ce que le programme nous apprend: «Une soirée seulement— Samedi, 28 mai, 1842— Charles Dickens et les amateurs de la garnison qui ont joué avec tant de succès mercredi...» — Les pièces à l'affiche sont: *Roland for an Oliver*, *Two o'clock in the morning*, *High life below stairs*, Charles Dickens joue dans les trois pièces et les autres acteurs sont Hon. P. Methuen, Earl of Mulgrave, capitaine Willoughby du 23e régiment, Capitaine Granville du 23e régiment, Capitaine Gorrens du 23e régiment, Dr. Griffin du 85e régiment, M.M. Thomas et Hugues, M<sup>mes</sup> A.W. Penson, Henry, Brown et M<sup>le</sup> Heath. Lever du rideau à sept heures et demie. Au bas du programme on ajoute: Lundi, M. et M<sup>me</sup> Sloman's.

\* \* \*

Ce théâtre, apparemment, ne fut pas longtemps suffisant pour satisfaire le public, car je constate qu'il se donnait des représentations d'ordres divers dans quelques salles ou grands hôtels de l'époque. Ainsi le «Masonic Hall», situé à côté ou au-dessus du British American Hotel, fut détruit, ainsi que l'hôtel, pendant qu'une cantatrice se faisait entendre, le 24 avril 1833. Le propriétaire de l'hôtel, un Italien du nom de Rasco, fit ériger aussitôt et presque en face, le fameux hôtel Rasco, qui existe encore, mais qui a bien changé depuis. Lors de son érection, on annonçait partout avec étonnement qu'il avait coûté \$45,000 et que son ameublement seul était évalué à \$15,000. Songez donc! Dans cet hôtel, ouvert au public le premier mai 1836, et qui pouvait loger 150 personnes, on donna plusieurs soirées musicales et autres. Un compatriote du propriétaire y exhiba des «Puces savantes» dont un journal du temps nous vante les prouesses extraordinaires en termes qui auraient réjoui Barnum.

M. Rasco, sa fortune faite, vendit son hôtellerie à M. Donegani et alla finir ses jours dans sa patrie.

\* \* \*

Entre 1830 et 1840 l'Hôtel Saint-Nicolas, place Jacques-Cartier, aujourd'hui l'Hôtel Riendeau, fut un théâtre de second ordre. Et un ancien prétend que c'est là que se déroula le prologue d'un événement qui fit du bruit en 1837 et dont le héros fut M. Rodolphe Desrivières, un des fameux fils de la Liberté<sup>3</sup>.

M. Desrivières et quelques jeunes patriotes assistaient à une représentation, un soir de cette année mémorable. Tout alla bien jusqu'au moment où l'orchestre attaqua le *God save the Queen*. Au premières notes de l'hymne national, suivant la coutume, tous les spectateurs se levèrent et se découvrirent. Plusieurs «loyaux» remarquant que Desrivières et ses amis restaient assis et coiffés, malgré les cris de «hats off» qu'on leur adressait de partout, il fut résolu immédiatement de les expulser. Devant la force supérieure des assaillants les patriotes se dirigèrent vers la sortie et Desrivières couvrit la retraite. Comme ce dernier franchissait le seuil de la porte, il reçut un si solide coup de poing derrière la tête que son chapeau alla rouler par terre. Reconnaisant dans son agresseur le Dr Jones, un gaillard de six pieds trois pouces, qui pesait deux cent trente livres, Desrivières se contenta de lui dire: *I will remember you*, car il savait qu'il était inutile de tenter une revanche dans le moment. Deux jours après il rencontra son ennemi, rue Notre-Dame, et lui demanda publiquement des excuses qui lui furent refusées avec dédain. Jones conscient de sa force était loin de soupçonner ce qui lui arriverait. Il avait à peine exprimé un refus bien catégorique que Desrivières lui servait une série d'*upper cuts*, de *jabs* et de *swings* qui mirent le médecin saxon hors de combat. Des amis durent intervenir et les séparer, car on craignait pour la vie du médecin. Le lendemain le Dr Jones envoya ses témoins à Desrivières et cette affaire se termina par un duel au pistolet où il n'y eut aucune effusion de sang.

\* \* \*

De 1842 à 1865 et peut-être plus tard, il exista à Montréal, un lieu d'amusement qui eut son heure de célébrité. Je veux parler du jardin

---

<sup>3</sup> En note: «L'auteur du *Bon vieux temps* place cet [sic] anecdote en 1836, et au Théâtre Molson».

Guilbault que tous nos pères ont connu. Ce jardin était une institution où durant un quart de siècle, son propriétaire, M. J. E. Guilbault, véritable Barnum canadien, s'ingénia à exhiber tout ce qui pouvait intéresser le public. Son jardin contenait des végétaux rares, une collection de minéraux, des animaux aquatiques et terrestres; plus tard, il lui ajouta un gymnase et fit construire un amphithéâtre dont l'arène servait de patinoire l'hiver, et dans laquelle, l'été, on donnait des bals, des concerts, et des représentations acrobatiques. De 1842 à 1847, ce jardin se trouvait sur le Côteau Saint-Louis: en 1849-50 il était au coin des rues Vitré et Côté; en 1851 il déménagea à la Côte-des-Neiges, puis de 1851 à 1863 il occupa un grand espace au coin des rues Sherbrooke et Saint-Laurent. Devant la marée montante des habitations nouvelles il finit par se retirer jusqu'à la rue Guilbault, entre les rues Saint-Urbain et Saint-Laurent.

Vers 1860, M. Vaillant donna dans ce jardin, le dimanche, une série de concerts sacrés très suivis. Mais la principale attraction du jardin Guilbault fut pendant longtemps sa ménagerie qui passait pour la plus considérable en Amérique. M. Guilbault, ce grand amuseur de deux ou trois générations, est mort récemment, pauvre et oublié, à l'âge de 82 ans.

\* \* \*

Le fameux Hôtel Donegani qui s'élevait au coin de la rue Notre-Dame et Bonsecours et qui a été remplacé par l'édifice occupé par le Dr Picault puis par M. Jos Contant, fut aussi un endroit qui doit avoir sa place dans cette chronique théâtrale. Cette hôtellerie était jadis une maison d'un grand style et qui avait servi de demeure à Lord Durham. Elle s'étendait jusqu'à la rue du Champ-de-Mars et comptait cent pieds de front sur la rue Notre-Dame, par deux cent dix-huit pieds sur la rue Bonsecours. La salle à manger mesurait cent quarante pieds par cinquante. La façade comme celle de tous les édifices importants de l'époque, comportait l'inévitable colonnade de l'ordre dorique, et sur le toit de la maison existait un dôme d'où l'on jouissait d'une belle vue d'ensemble de la ville. Très richement meublée, éclairée au gaz, cette hôtellerie était l'une des plus belles du Canada. Son propriétaire était M. Donegani qui dirigea l'Hôtel Rasco pendant quelques temps. Ce

magnifique édifice fut réduit en cendre en 1849 au cours d'une soirée musicale raconte l'auteur du *Bon vieux temps*:

«Dans la soirée du 26 avril 1849<sup>4</sup>, le lendemain de l'incendie du parlement à Montréal M. et M<sup>me</sup> Laborde ainsi que le signor Tofanelli donnaient un concert dans la grande salle de l'hôtel. À la fin du concert un groupe de jeunes libéraux à la tête desquels était M. Sabin Têtu, demanda à M. Laborde de chanter la *Marseillaise*. Lorsque l'artiste parut sur l'estrade, le drapeau tricolore à la main et entonna le premier couplet de l'hymne patriotique français, les *tories*, dont la francophobie avait été chauffée à blanc depuis l'incendie du parlement, protestèrent par des sifflets, des huées et des rugissements. Il y eut une rixe dans l'auditoire, pendant laquelle les énergumènes de la bureaucratie mirent le feu à l'hôtel».

Après sa destruction, l'Hôtel Donegani renaquit quelques pas plus loin, au no 14 rue Notre-Dame dans l'édifice où se trouve maintenant l'Hôpital Notre-Dame.

#### 1845-1874

Le premier Théâtre Royal venait de disparaître et notre ville n'avait plus de scène attitrée lorsque la nouvelle se répandit en 1848<sup>5</sup> que M. J. Hayes, alors chef de police, était pour construire un grand hôtel et un théâtre spacieux sur le côté ouest du square Dalhousie tout près de l'ancienne citadelle<sup>6</sup>. L'édifice Hayes avait un rez-de-chaussée et trois étages; la partie sud faisant face à la rue Notre-Dame était l'hôtel et la partie nord, longeant la rue du Champ-de-Mars, était le théâtre. Celui-ci

---

<sup>4</sup> En note: «Sandham place cet événement au mois d'août».

<sup>5</sup> En note: «Nous croyons que cette date approximative est exacte parce que Sandham nous assure qu'après l'incendie du parlement en avril 1849, la législature s'assembla dans ce théâtre en attendant que le siège du gouvernement fût transporté alternativement à Québec et à Toronto».

<sup>6</sup> En note: «Cet endroit était le point le plus élevé de l'ancien Montréal. On serait loin de s'en douter en le voyant aujourd'hui».

mesurait à l'extérieur cent trente-cinq pieds par soixante de front. Voici la description qu'en donne Varaine dans le *Monde Illustré*: «La façade de cet édifice était en pierre sculptée; les côtés et l'arrière partie en briques Dumsein, importées expressément d'Écosse. À l'intérieur du théâtre il y avait trois galeries, des loges de face, de côté, d'avant-scène et même des baignoires. Son jeu de scène, un de meilleurs en Amérique, était évalué à \$40,000. Seul le rideau, peint par l'italien Martanni, coûtait \$6,000».

Ce théâtre vit défiler une célèbre troupe de pantomimes, les Ravels et les Martini, composée de 126 sujets, qui joua trois mois, tout un hiver, (ce fait est inouï dans nos annales); les danseuses viennoises, au nombre de 60, accompagnées d'un orchestre de 38 musiciens allemands; etc., etc.

Le théâtre Hayes n'a pas fourni une longue carrière, car il fut détruit dans l'immense conflagration de 1852. L'incendie ravagea, durant la journée du 8 juillet les quartiers nord et centre, et semblait éteint au coucher du soleil, lorsque le feu se ralluma dans les écuries de l'hôtel Hayes, à sept heures du soir, par l'imprudence d'un soi-disant vagabond, et rasa au sol tous les édifices d'alentour.

\* \* \*

Il resta cependant un théâtre à Montréal, car le nouveau Royal, bâti en 1851, par Jesse Joseph, fut épargné par le feu. Il avait même de la vogue en 1852, si nous en croyons un journal de cette date qui nous informe que le premier juin les Canadiens-Français [sic] se rendirent en foule pour applaudir une troupe d'acteurs français venus de la Nouvelle-Orléans et sous la direction de M. Léon. Ces acteurs, toutefois, faisaient peu de frais, pour nous plaire, car ils se contentaient de jouer du vaudeville, en un acte, comme l'indique le programme de leur première soirée.

*Deux paires de bretelles.* — Vaudeville en un acte.

*En manche de chemise.* — Vaudeville en un acte.

*Le capitaine Fracasse.* — Chansonnette, par M. Léopold.

Et c'est tout. Pas exigeant le bon public d'alors, n'est-ce pas?

Je me garderai bien d'oublier que le second Royal fut inauguré en 1852 par la fameuse *prima dona* irlandaise Catherine Hayes, surnommée «le cygne d'Irlande». Elle était à la tête d'une troupe choisie et sa présence à Montréal fut très appréciée.

C'est aussi là qu'en septembre 1853 débuta M<sup>lle</sup> Agnès [sic] Robertson, arrivant d'Angleterre et qui eut ensuite un si grand succès aux États-Unis.

Il y a quarante ans, les officiers des régiments en garnison à Montréal donnaient l'hiver, au Royal, six représentations, à dix jours d'intervalle. Le programme comportait ordinairement deux pièces en un acte; ensuite on enlevait les bancs du *pitt* qui en ce temps occupait cette partie de la salle appelée l'orchestre maintenant<sup>7</sup> et la soirée se terminait par un grand bal, auquel assistait principalement la haute société anglaise.

En 1860, M. J. Buckland<sup>8</sup>, locataire et directeur du Royal, depuis sa fondation fit venir une nouvelle troupe française d'opérette de la Nouvelle-Orléans. M<sup>lle</sup> Marie-Aimée et sa troupe ainsi que Carlotta Patti, soeur d'Adelina se firent entendre au Royal vers 1874.

Entre 1875 et 1885, le cercle Jacques-Cartier, qui a fait les délices de nos compatriotes, joua au Royal diverses pièces entre autres, *la Prière des Naufragés*, *les Nuits de la Seine*, *les Pirates de la Savane* dont les rôles féminins étaient enlevés ou transformés par M. J. G. W. M<sup>c</sup>Gown. Louis Guyon, un auteur de mérite a aussi fait jouer par ce cercle et au même endroit *la Fleur de Lys*, *le Secret du Rocher Noir*, *Tony l'Espion*, *Luigi l'Empoisonneur*, etc. M. M<sup>c</sup>Gown dirigeait le cercle et les amateurs les plus renommés étaient MM. Proteau, Adam, Hurteau, Hamel, Bacon, etc.

---

<sup>7</sup> En note: «Les meilleurs sièges étaient autrefois placés dans la première galerie et la seconde était divisée en baignoires».

<sup>8</sup> En note: «Après sa mort, Kate Horn, son épouse, resta locataire du théâtre jusqu'en 1870 et plus. Mari et femme étaient deux acteurs favoris et dans les premières années ils figurèrent maintes fois au programme».

Depuis, le Royal a subi des fortunes très diverses. Aujourd'hui, il s'est spécialisé dans le genre burlesque américain.

\* \* \*

Le Mechanic's Hall, coin St-Pierre et St-Jacques, date de 1854. Au premier étage, cet édifice renfermait une bibliothèque et au second une jolie salle. C'est ici que M<sup>lle</sup> Emma Lajeunesse, qui plus tard devait conquérir une renommée mondiale, sous le nom d'Albani, fit ses débuts. Elle se destinait alors à la musique instrumentale plutôt que vocale. M. Legendre dans la biographie qu'il a consacrée à cette artiste de premier ordre nous raconte qu'elle fit les frais de son premier concert avec le concours de son père et d'un chanteur anglais:

«À trois qu'ils étaient, ils avaient à remplir tout un programme qui grâce au triple talent de la jeune virtuose, était encore assez varié. Emma Lajeunesse avait joué plusieurs morceaux de piano et un morceau de harpe. Elle avait en outre chanté, en s'accompagnant de sa harpe, le *Salut à la France* de la *Fille du Régiment*. Nous nous rappelons que ce morceau fut accueilli avec beaucoup de faveur. Mais on était loin, alors de deviner, sous la timide jeune fille, l'éminente cantatrice d'aujourd'hui. Le 12 septembre 1862, la jeune fille se faisait encore entendre au même endroit, aidée cette fois de sa jeune soeur, Cornélie. Le concert était sous le patronage de Sir Fenwick Williams et de son état major, du lieutenant colonel Coursol et du maire de Montréal, l'hon. C.S. Rodier. Emma Lajeunesse y remporta un véritable triomphe. Les applaudissements les plus vifs l'accueillirent chaque fois qu'elle parut sur l'estrade; mais l'enthousiasme fut réel lorsqu'elle exécuta, à première vue et d'une manière tout à fait remarquable les *Murmures Éoliens* de Gottschalk».

Le Mechanic's Hall fut transformé en museum vers 1885. On y donnait deux fois par jour, un spectacle composé de chant, d'acrobatie et autres numéros. Depuis longtemps, cette salle est tombée dans le plus profond oubli.

\* \* \*

Entre 1845 et 1870, il exista, à l'étage supérieur du marché Bonsecours, une salle de concert connue sous le nom de «City Concert Hall». Elle fut utilisée maintes fois pour des bals et des soirées musicales.

\* \* \*

À l'angle nord-ouest de la rue St-Jacques et du Square Victoria, se trouvait en 1857, une salle nommée «Bonaventure». Au mois de juillet 1860 MM. Vilbon et Cie commencèrent là une saison de théâtre français. La première pièce à l'affiche fut le *Roman d'un jeune homme pauvre* qui avait été porté sur la scène à Paris, avec grand succès, l'année précédente. Si ma mémoire ne me fait point défaut c'est à ce théâtre que M. A.V. Brazeau m'a dit avoir fait un début aussi brillant qu'incroyable. Il jouait alors les rôles d'ingénues avec un succès égal à celui qui couronna sa carrière dans les rôles comiques. Imberbe, tout jeune, et très joli, avant que la petite vérole ne le défigura, notre populaire artiste réussissait à merveille et le public ignora longtemps que la demoiselle qui faisait battre son coeur n'était qu'un ...monsieur! Un incident du plus haut comique mit le sceau à sa réputation, mais dévoilà le truc. Un riche étranger s'amouracha de la charmante actrice, envoya des fleurs, des billets, des cadeaux, fit tant de folies, enfin, pour obtenir une entrevue qu'on fut forcé de se rendre à ses désirs... et de le désillusionner. Ce dont Brazeau se chargea, un soir, au cours d'un souper fin que son amoureux lui paya dans un hôtel fashionable où toute la troupe prévenue était rendue. Le pauvre amoureux quitta immédiatement Montréal pour ne plus entendre l'immense éclat de rire que provoqua cette aventure peu banale.

\* \* \*

Un chroniqueur qui signe A. B., écrivait il y a quelques années qu'en 1862-63, un café chantant fut ouvert rue Notre-Dame, dans «ce qu'on appelait le *Block Masson*». Le Terrapin, tel était son nom, «peu de temps

après son établissement, devint le rendez-vous favori de la jeunesse anglaise et de plusieurs des militaires anglais en garnison. On n'y jouait que des airs anglais; on n'y chantait que des chansons britanniques — raison suffisante pour attirer les enfants d'Albion, mais ceci n'empêchait pas plusieurs des nôtres de fréquenter cet endroit».

\* \* \*

La salle Nordheimer, aujourd'hui disparue, et qui fut si malheureuse, date de mil huit cent soixante et quelques années, L'Union Canadienne, société musicale, y donna des concerts-promenades. Plus tard, cette salle fut transformée en école de boxe où professaient Sam Richardson, un pugiliste nègre et Jos Wormeld dont l'épouse, boxeuse experte elle-même, servait des tripotées en règle à son seigneur et maître chaque fois qu'il sacrifiait trop à Bacchus. On enseigna aussi l'escrime et un fameux escrimeur, Vandamme, rencontra publiquement plusieurs adversaires. Des *matches* de billard vinrent ensuite et les deux Dion, Joseph et Cyrille, conquièrent alors une grande popularité.

Plus tard encore, la salle ayant été restaurée, elle ne servit plus qu'à des concerts et des soirées théâtrales. M. et M<sup>me</sup> Oscar Martel donnèrent là plusieurs concerts avec leurs élèves. Je me rappelle avoir assisté, au Nordheimer, à une représentation de la *Cagnotte*, donnée au bénéfice de l'artiste-peintre Marois, dont les journaux annonçaient le décès, récemment. Cette pièce avait été montée par M. J. N. Marcil et un groupe des meilleurs amateurs du temps.

\* \* \*

En 1860, fut érigé, rue Sainte-Catherine par le Conseil des Arts et Manufactures un grand édifice appelé le *Palais de Cristal* et destiné à une exposition permanente. Cela n'empêche pas qu'on y célébra le 3e centenaire de Shakespeare en 1864 et que des festivals et des concerts y eurent lieu occasionnellement.

\* \* \*

Le 3 février 1869 se produisit l'écroulement de la salle St-Patrice, magnifique édifice élevé par nos concitoyens irlandais pour en faire les quartiers-généraux de leurs associations. Il était situé à l'encoignure sud-est du Square Victoria et de la rue Craig où se trouve maintenant la maison Greenshields. Ce soir-là, il y avait concert et grand bal. À minuit on s'aperçut que le toit enfonçait. L'alarme fut donnée et la foule qui se composait de plus de 2000 personnes se sauva immédiatement. Le dernier occupant était à peine sorti que l'édifice s'effondra avec fracas.

\* \* \*

C'est quelque temps après la guerre de 1870-71 qu'un ancien temple protestant, paraît-il, situé rue Gosford en face du Champ-de-Mars, fut transformé en un théâtre qui porta le nom de *Dominion*. Il pouvait contenir un millier de personnes, et décors, rideau, fauteuils, tout était coquet. Une des premières pièces jouées dans cet endroit fut *la Commune*, mélodrame américain sensationnel qui avait la prétention de nous faire connaître les Communards et les Pétroleuses de Paris. Kate Quinton tenait le premier rôle dans cette pièce qui faisait fureur parce que les événements, à travers lesquels se déroulait l'intrigue, étaient encore dans la mémoire de tous.

Après une année de mélodrame, le théâtre adopta le spectacle genre *Variety*. La prospérité s'obstinant à fuir ce local on changea son nom en celui de *Salle de l'Opéra* et il devint la *proie* des amateurs. Ils y donnèrent la *Prise de Sébastopol* puis le cercle Jacques-Cartier joua là, en 1878, le premier drame de M. Guyon, *le Secret du rocher Noir*, et enfin, en 1879, *la Fleur de Lys*. La salle de l'Opéra fut ensuite fermée et, longtemps après, converti [sic] en entrepôt.

## 1874-1899

L'année 1874 marque l'ère moderne des théâtres montréalais, car elle vit la construction de l'Académie de Musique qui a incontestablement été notre théâtre select pendant longtemps. Elle ouvrit ses portes le 15 novembre 1875 et la première pièce qu'on y représenta fut *Rosedale* dans

laquelle jouait [sic] deux favoris M. E.A. M<sup>c</sup>Donald et M<sup>lle</sup> Fanny Reeves, une Canadienne de grand talent.

Ce théâtre a reçu la visite d'un si grand nombre de célébrités qu'il me serait impossible de toutes les nommer. Je me contenterai de vous citer de mémoire, quelques noms des plus grands artistes de langue française qui nous ont permis d'apprécier leur génie et d'admirer des chefs-d'oeuvre qu'eux seuls pouvaient rendre: Albani, Adelina Patti, Sarah Bernhardt, M<sup>me</sup> Second Weber, Jane Hading, Théo, Judic, Coquelin, Mounet-Sully et combien d'autres?

N'oublions pas que c'est à l'Académie de Musique que pendant quinze jours on représenta pour la première fois *Papineau* et le *Retour de l'Exilé*, de notre poète Fréchette et que les acteurs se recrutaient parmi nos meilleurs amateurs du temps: M<sup>me</sup> Prume (née Delvecchio) MM. M<sup>c</sup>Gown, A.V. Brazeau, L. Labelle, etc., etc. Je pourrais vous dire que c'est sur cette scène que furent rendus *Jeanne-d'Arc*, la *Dame Blanche* et *Marie Tudor* entre 1875 et 1890, et je sais que M. et M<sup>me</sup> Pégou assistés d'amateurs montréalais montèrent *Richard Coeur de Lion* à l'Académie, enfin, que MM. Templé, Moysse, Marcus, M<sup>me</sup> Larché, etc., y jouèrent le *Bossu*.

L'Académie, malgré le nombre grandissant de nos grands théâtres est restée chère au souvenir de plusieurs et son nom est encore celui qui est le plus répandu à l'étranger.

\* \* \*

Il y a vingt ans passés, un Israélite nommé Jacobs planta un jour une tente au coin sud-ouest des rues University et Sainte-Catherine, et l'intitula Museum; il y commença un genre de spectacle tout nouveau, où le chant alternait avec l'acrobatie, et la comédie avec la jonglerie. Des séances étaient données après-midi et soir aux prix de 10c. et 25c. Le succès fut immédiat. Les affaires allèrent si bien que Jacobs s'allia à M. Sparrow, propriétaire du Royal et le spectacle fut transporté à cet endroit. Ce succès fit surgir tout aussitôt le *Mechanic's Hall Museum*, le *Parlor Dime Museum*, rue Notre-Dame, à l'ancienne salle de l'Institut Canadien, le Lyceum, Côte du Beaver Hall, le *Central Museum*, rue St-

Dominique qui devint successivement l'Empire, puis le Théâtre Français. Il y en eut tant, enfin, que la plupart ne firent pas florès.

\* \* \*

À ce propos, je signalerai que Montréal a été ravagé par divers [sic] épidémies théâtrales: 1877 vit celle des *Ronds de Courses en vélocipède*. Le plus populaire d'entre eux a été le *Rond St-Jean-Baptiste* où se réunissait tout ce que Montréal comptait de célébrités sportives. L'*attraction* consistait en courses de vélocipédistes entremêlées de pantonimes et de jeux athlétiques. 1885 subit l'épidémie des *museum*, dont je viens de parler. Elle fut bientôt suivie de celle des *Opera House*, alors que nous eûmes de l'opérette au Royal, au crystal Palace Opera House, sur le site occupé de nos jours par la Y.M.C.A., à l'Opera House, ancien ou futur lyceum, etc. En 1897 nous vint l'épidémie des Cafés-Concert avec l'Eldorado en tête. Actuellement nous avons les mutoscopes et les cinématographes dont le nombre augmente chaque jour.

\* \* \*

Le Cercle Jacques-Cartier ayant cessé de se faire entendre par suite du changement de situation de plusieurs de ses membres, sort qui attend d'ailleurs toutes les organisations amateurs, on vit fleurir, entre 1885 et la fin du siècle, plusieurs autres cercles qui obtinrent des succès, notamment le Cercle Molière qui reprit dans la salle du Collège de Ste-Cunégonde, presque toutes les pièces du cercle Jacques-Cartier. Plusieurs de ses membres devinrent des acteurs très goûtés du public, tels que MM. Vébert, J.N. Marcil, J. Fournier, J.B. Tremblay, Bayard, A. Ducharme, E. Voyer, H. Bédard, J.A. Naud, etc. Le cercle St-Henri qui jouait dans la salle de l'Hôtel-de-ville de St-Henri avait des acteurs fameux, entr'autres [sic]: MM. Lefèbvre, L.N. Sénécal, Tougas, Dussault, etc. Un cercle de l'est dont j'oublie le nom comptait parmi ses membres les Hamel, les Dubreuil, etc. et donnait ses représentations à l'Académie Ste-Brigide. Bref, il y aurait toute une étude à faire sur les cercles d'amateurs de Montréal et les quartiers excentriques qui ont amusé le public durant les derniers trente ans. Ces groupes divers ont été autant de foyers de propagande du théâtre français et dans leur sein [sic] s'est formé des acteurs de beaucoup de mérite.

En 1887, M. Brousseau transforma un édifice sis à l'encoignure des rue Bonsecours et Champ-de-Mars en un théâtre qu'il nomma le *Conservatoire* et qui était censé devoir être le théâtre français de Montréal. L'entreprise ne réussit pas. Plus tard on fut un peu plus heureux à l'Empire et la fameuse troupe Franco-Canadienne fit bien voir que le théâtre français permanent, bien dirigé était une chose possible à Montréal. Mais c'est MM. Daoust, puis Gauvreau et enfin Cazeneuve qui devaient, avec le National, créer notre premier théâtre sérieux.

Il serait injuste d'oublier le Monument National et les Soirées de Famille, dans cet article, mais je le fais à dessin [sic], car mon ami Beaulieu doit traiter spécialement ce sujet avec le talent qu'on lui sait.

\* \* \*

Dans les 1890 le Musée Lasalle, rue Notre-Dame, avec ses scènes historiques, ses tableaux et ses statues fut une tentative pleine de promesses. L'encouragement, hélas! lui fit défaut, parce qu'il n'était pas assez vulgaire. Les fondateurs avaient voulu faire trop beau, trop instructif.

Enfin, je signale seulement l'ouverture du Parc Sohmer.

\* \* \*

Ma tâche est forcément terminée, je vous ai tout dit ce que je savais et si vous avez eu la bonté de me lire jusqu'ici vous conviendrez que j'avais raison de réclamer votre indulgence au début. Que d'anecdotes on se procurerait en interrogeant tel ou tel vieux citoyen, que de détails nécessaires on trouverait en feuilletant les journaux parus depuis soixante-quinze ans? Mais pourquoi ressasser de vains regrets? D'autres plus heureux pourront reprendre ce travail, le compléter et le continuer; et si j'ai rendu service à quelqu'un en colligeant mes notes j'aurai fait une oeuvre utile, ce qui est bien suffisant pour satisfaire mon ambition.

E.-Z. Massicotte.

## Collaborateurs

**JACQUES CLAIROUX:** agent de communication et monteur de films pour la télévision; illustrateur; auteur de divers recueils de poésie; chercheur en histoire des amusements de cirque et du divertissement en général au XIX<sup>e</sup> siècle.

**JEAN CLÉO GODIN:** professeur titulaire au Département d'études françaises de l'Université de Montréal; co-auteur de deux ouvrages sur le théâtre québécois; auteur de plusieurs articles sur l'histoire du théâtre au Québec et sur le théâtre québécois contemporain.

**JEAN LAFLAMME:** historien; auteur de plusieurs ouvrages et articles sur l'histoire du Québec; co-auteur de *l'Anthologie thématique du théâtre québécois au XIX<sup>e</sup> siècle* et de *l'Église et le théâtre au Québec*; secrétaire de la Société d'histoire du théâtre du Québec.

**JEAN-MARC LARRUE:** chargé de cours au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal; professeur de théâtre au Collège de Valleyfield; co-auteur du *Théâtre au Québec de 1825 à 1980. Repères et perspectives*; auteur du *Théâtre à Montréal à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle* et de plusieurs articles sur l'histoire du théâtre québécois.

**RENÉE LEGRIS:** professeure titulaire au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal; auteure d'un *Dictionnaire des auteurs du radio-feuilleton québécois* et de plusieurs ouvrages et articles sur la littérature québécoise, particulièrement dans le domaine de la radio-télévision; co-auteure du *Théâtre au Québec de 1825 à 1980. Repères et perspectives*; présidente de la Société d'histoire du théâtre du Québec.

**RAYMOND PAGÉ:** professeur agrégé et directeur du Comité d'études avancées en études littéraires de l'Université du Québec à Trois-Rivières; auteur de plusieurs ouvrages et articles sur le théâtre québécois, particulièrement sur le théâtre régional.