Document generated on 07/17/2025 6:29 p.m.

**L'Annuaire théâtral**
**Revue québécoise d'études théâtrales**

# Le *didascalos*
## Contribution à l'histoire de l'enseignement du théâtre au Québec (1535-1885)

André-Gilles Bourassa

Number 16, Fall 1994

L'enfance de l'art : théâtre et éducation

URI: https://id.erudit.org/iderudit/041216ar
DOI: https://doi.org/10.7202/041216ar

See table of contents

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)
1923-0893 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Bourassa, A.-G. (1994). Le *didascalos* : contribution à l'histoire de l'enseignement du théâtre au Québec (1535-1885). *L'Annuaire théâtral*, (16), 107–142. https://doi.org/10.7202/041216ar

Tous droits réservés © Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1994

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

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

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

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

**André-G. Bourassa**

# Le *didascalos*.
## Contribution à l'histoire de l'enseignement du théâtre au Québec (1535-1885)

L'histoire de l'enseignement du théâtre au Québec est à faire. Il y aurait de quoi y consacrer tout un livre. Le but de ces quelques pages est de donner quelques pistes de recherche et de réflexion. Nous les avons placées sous l'égide du *didascalos*, le maître artisan de la Grèce antique dont le nom et celui des indications techniques, les didascalies, ont été à la longue réservés aux arts de la scène.

Dans son état actuel, l'art dramatique au Québec est au point de convergence de plusieurs orientations. C'est ce qui, sans aucun doute, fait sa richesse et sa réputation grandissante. Sa difficulté aussi. Pour aider à faire l'histoire de son enseignement, il a paru nécessaire d'en rendre d'abord visible le champ magnétique. Un peu comme on place de la limaille sur une page blanche au-dessus d'un réseau aimanté pour observer les lignes de force[1].

* * *

La plus ancienne manifestation connue d'une théâtralité en territoire québécois est le cérémonial du cercle de sable qui est rapporté par Jacques Cartier et qui avait pour but de marquer son départ de Stadaconé, le 17 septembre 1535[2]. La simplicité avec laquelle le potlatch est mené par le chef

---

[1] Une première version de ce texte a paru sous le titre de «Lignes et limaille» dans *Attitudes*, n° 13, octobre 1991, pp. 4-13.

[2] Jacques Cartier, *Relations*, éd. préparée par Michel Bideaux, Montréal, PUM, «Bibliothèque du Nouveau-Monde», 1986, pp. 142-143.

Donnacona suppose un apprentissage antérieur de la part des participants amérindiens. Cartier précise d'ailleurs que le rituel eut lieu «comme ilz avoient de coustume». La question pour nous est de savoir comment se transmettaient ces coutumes. Chose certaine, c'est que cent ans plus tard on les décrit toujours comme des manifestations bien ordonnées, fonctionnant selon des intentions et des sujets préétablis:

> Lorsqu'il se doit faire quelque dances, nuds, ou couverts de leurs brayers [...], le cry se faict par toutes les rües de la ville ou du village, advertissant et invitant les ieunes gens de s'y porter au jour et heure ordonnez, le mieux matachié et paré qu'il leur sera possible, ou en la manière qu'il aura esté ordonné, et qu'ilz prennent courage, que c'est pour une telle intention, nommant le sujet de la dance [...][3].

Il serait important que nous en apprenions davantage sur les modalités de cet apprentissage. Il faut porter attention, entre autres, à certains lieux d'activités, tels que la «Maison longue» et la «Tente des vapeurs». Il y a par exemple un bel indice de la tradition/transmission orale des chants et des mythes par les vieux aux jeunes dans la mise en situation d'un recueil de contes publiés par Herbert T. Schwarz[4]: il en situe précisément le déroulement dans la «Tente des vapeurs», ce qui n'est pas sans rappeler qu'une grande partie des activités initiatiques des pueblos du Nouveau-Mexique et des régions avoisinantes avait lieu dans des cercles de rassemblement, les «kivas», dont le nom aurait précisément été emprunté à l'espagnol «estuevas» (étuves).

---

[3] Théodat Gabriel Sagard, *le Grand Voyage au pays des Hurons*, Montréal, Hurtubise HMH, «Cahiers du Québec», n° 27, 1976 (1532), pp. 104-106. En vieux français «brayer» désigne un caleçon (*Glossaire du parler français au Canada*, Québec, P.U.L., 1968, aux mots «brayet» et «brèyet»), euphémisme ici pour «pagne». «Matacher» ou «matachier» signifie tatouer, teindre la peau de différentes couleurs (*Nouveau Larousse illustré*, t. 5, Paris, Librairie Larousse, [1902], au mot «matacher».

[4] Herbert T. Schwarz, *Contes érotiques indiens*, Montréal, Éd. du Jour, 1974, pp. 12-13. On y trouve le conte *Ciel bleu prend femme* que le Théâtre Sans Fil a déjà produit.

L'étude de l'art, des artefacts et des codex des populations ayant vécu au Mexique ou en Amérique centrale a fourni des indications intéressantes sur le chamanisme, les danses, les jeux et les rituels précolombiens. Mais on a aussi trouvé un certain nombre d'artefacts, codex et pétroglyphes de ce genre sur le territoire de la Nouvelle-France, de Blanc Sablon à la Nouvelle-Orléans, sans compter les relations des conquérants, missionnaires et voyageurs (bien que celles-ci soient parfois piégées dans leurs interprétations); il reste à en approfondir le sens, à en discerner les valeurs éducative et spectaculaire.

* * *

Une activité d'ordre théâtral importante dont on constate l'existence dès le début de la colonie française est le divertissement dramatique, particulièrement la «réception». C'est ainsi que le retour de Jean de Biencourt de Poutrincourt à l'habitation de Port-Royal après un voyage d'exploration, à l'automne de 1606, donna lieu à des fêtes organisées par ceux qui étaient restés au fort, notamment Marc Lescarbot et les compagnons de l'Ordre de Bon Temps créé par Samuel de Champlain. Une question se pose quant à la tradition de compagnonnage sur laquelle reposait la mise en œuvre de pareille «gaillardise» se déroulant sur la terre et sur les eaux, alors qu'on put observer des personnages allégoriques (Neptune et six tritons) et six Amérindiens qui, entre les coups de canons de bienvenue, s'exprimaient qui en Français, qui en Gascon, qui en Souriquois.

Du point de vue formel, il y avait des précédents: fête navale pour la reine Catherine de Médici, avec monstres marins, au Festival de Bayonne (1565); réception en trois langues (avec nymphe gasconne) offerte par Du Bartas pour l'entrée à Nérac de la reine de Navarre, Marguerite de Valois (1579); naumachie organisée au palais Pitti de Florence lors du mariage de Catherine de Lorraine au Grand Duc de Toscane (1589); «masque» offert sur le lac à la reine Élizabeth I par le duc de Hertford à Elvetham, avec canons et tritons (1591). Lescarbot, homme de cour qui va devenir seigneur de Wiencourt et de Saint-Audebert (près d'Amiens), semble avoir très bien appris ce qu'il entreprenait et ce qu'il faisait interpréter.

Mais ce genre de festivités spectaculaires soulève quand même une interrogation sur la préparation des gens de guerre et des gens de mer de l'époque. Il n'est pas impossible que les levées de troupes et les engagements de marins aient à plusieurs reprises été l'occasion pour des comédiens de s'*enrôler*, ce qui expliquerait l'encadrement très réussi dont ont fait l'objet certaines grandes fêtes. Il est assuré, en tout cas, que plusieurs officiers (la plupart d'origine noble comme en témoignent leurs titres qui sont ici volontairement donnés au long) avaient reçu une formation humaniste, dont certains au Collège de Clermont, fondé à Paris en 1556, où il y eut jusqu'à 2000 étudiants à la fois. La formation donnée par les Jésuites qui le dirigaient allait suivre, à compter de 1584, un plan d'études déterminé, le *Ratio Studiorum*, qui prévoyait non seulement l'étude de textes dramatiques grecs et latins mais une initiation à la représentation et à la danse. Initiation d'amateurs, sans doute, mais d'où sortiront bien des professionnels du théâtre, à commencer par Corneille, qui est admis au collège de Rouen en 1615, Molière à Clermont en 1633, voire Voltaire à Louis-le-Grand (ex-Clermont) en 1704.

* * *

Les Jésuites de Québec, dont le collège est fondé en 1635, ont été fidèles au *Ratio Studiorum*. Parlant du premier anniversaire du Dauphin (futur Louis XIV, né le 5 septembre 1638), Paul Lejeune donne en 1640 le récit des premières expériences théâtrales de collège et de garnison du lieu, soit une tragicomédie et un mystère interprétés vraisemblablement le 5 septembre 1639. Insistant sur le contraste entre le caractère «gentil» (civilisé) de cette manifestation et le caractère «sauvage» du pays, il ne cache pas l'«utilité» de l'entreprise de transfert pédagogique du *gentil* sur le *sauvage:*

> Monsieur le Chevalier de Montmagny nostre Gouuerneur [...] a fait representer cette année vne tragi-comedie en l'honneur [du] Prince nouveau né. Ie n'aurois pas creu qu'on eust peu trouuer un si *gentil* appareil et de si bons acteurs à Kebec; le sieur Martial Piraubé, qui conduisoit cette action et qui en representoit le premier personnage, réussit auec excellence, mais afin que nos *Sauuages* en pussent retirer

> quelque *vtilité*, Monsieur le Gouuerneur doüé d'vn zele et d'vne prvdence non commune, nous inuita d'y mesler quelque chose qui leur pût donner dans la veuë et frapper leurs oreilles. Nous fisme poursuiure l'âme d'vn infidelle par deux demons, qui enfin la precipiterent dans vn enfer qui vomissoit des flammes; les resistances, les cris et les hurlemens de cette âme et de ces demons, qui parloient en langue Algonquine, donnerent si auant dans le cœur de quelques vns, qu'vn Sauuage nous dit à deux iours de là, qu'il auoit esté fort épouuanté la nuict par vn songe tres-affreux: Ie voyois, disoit-il, vn gouffre horrible, d'où sortoient des flammes et des demons; il me sembloit qu'ils me vouloient perdre, ce qui me donna bien de la terreur. Bref ce pauure pevple se uient rendre à Iesus-Christ de iour en iour[5].

Les professeurs du Collège de Québec font jouer par la suite «un petit drame en français, huron et algonquin» — où le texte, qui a été conservé, fait voir que les rôles des jeunes Amérindiens ont été tenus par de jeunes Français — en l'honneur du nouveau gouverneur, le Vicomte Voyer d'Argenson, le 26 juillet 1658. Ils en font jouer un autre le 3 août 1659 en l'honneur du vicaire apostolique nouvellement arrivé, François-Xavier de Montmorency Laval de Montigny (qui devient évêque de Nouvelle-France en 1674). Ils font offrir

---

[5] L'annonce de la naissance du Dauphin par un des premiers navires à arriver en 1639 est l'occasion de fêtes dont une partie a lieu chez les Ursulines qui sont arrivées la même année. Ces fêtes sont décrites dans la relation de 1639. La représentation théâtrale qui est décrite au début de la relation suivante a lieu vraisemblablement au début de l'année qui commence après l'envoi de la relation de 1639, d'où l'expression «cette année». Le 5 septembre 1639 est tout indiqué. Elle pourrait avoir eu lieu à la rentrée du temps des Fêtes, donc au début de l'année civile 1640, mais pas aussi tard que le cinq septembre 1640, cinq jours avant la signature. Paul le Jeune, «Relation de ce qui s'est passé en la Nouuelle France en l'année 1640 [...], Kébec, 10 septembre 1640», dans *Relations des Jésuites contenant ce qui s'est passé de plus remarquable dans les missions des Pères de la Compagnie de Jésus dans la Nouvelle-France*, Québec, Côté, 1858, p. 6. Voir André Paquette, «Les origines du théâtre français au Canada», *Le Canada français*, vol. 32, n° 2, octobre 1944, pp. 107-108; aussi Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979, p. 55.

également une tragicomédie de Jean de Bussières[6], les 7 et 9 février 1658 (elle avait paru en France dix ans auparavant). Ils instaurent aussi ces autres traditions de débats publics et de concertations que sont les Répétitions, Sabbatines et Menstruales[7]: leur journal fait état d'une dispute solennelle et publique entre les étudiants Louis Jolliet et Pierre de Francheville, le 2 juillet 1666. On montera enfin une *Passion de Notre-Seigneur* en latin sous la direction de Philippe Pierson le 21 mars 1668[8]; et les Ursulines feront de même le 1er avril 1691[9].

Il faut lire le poème épique du seigneur René-Louis Chartier de Lotbinière sur la campagne du gouverneur Daniel Rémy de Courcelle contre les Iroquois de la région d'Albany en 1666, et voir le ton burlesque de ces vers, notamment ceux qui décrivent le passage à Trois-Rivières sur le chemin du retour, pour se faire une juste idée de la formation artistique et littéraire que les fils de seigneurs ont

---

[6] Œuvre initialée I.D.B.I., ce qui renvoit vraisemblablement à Jean de Bussières, Jésuite; voir Baudouin Burger, «Les spectacles dramatiques en Nouvelle-France (1606-1760)», dans Hélène Beauchamp, John Hare et Paul Wyczynski, *le Théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, «Archives des lettres canadiennes», n° V, 1976, p. 39, note 19.

[7] Jeanne Corriveau, «Le théâtre collégial au Québec», *ibid*, pp. 172-173.

[8] *Journal des Jésuites*, éd. préparée par Casgrain et Laverdière, Montréal, J.-M. Valois, 1892, pp. 261 et 359, et Camille de Rochemonteix, *les Jésuites et la Nouvelle france au XVII^e siècle*, vol. III, Paris, Letouzey et Ané, 1896, p. 479. Voir Laflamme et Tourangeau, *op. cit.*, p. 56. Ne pas confondre avec le peintre Jean Pierron, Jésuite dont l'œuvre peint est étudié dans François-Marc Gagnon et Nicole Cloutier, *Premiers peintres de la Nouvelle-France*, Québec, Ministère des affaires culturelles, «Civilisation du Québec», n° 16, 1976, vol. 1, pp. 10-26.

[9] *Les Ursulines de Québec depuis leur établissement*, Québec, Darveau, 1866, vol. 1, p. 483. Voir Amédée Gosselin, *l'Instruction au Canada sous le régime français, 1635-1760*, Québec, Laflamme et Proulx, 1911, p. 239.

pu recevoir en Nouvelle-France[10], formation où l'austérité ecclésiastique est nettement contrée par une culture mondaine de toute autre tradition:

Le Montreal vit sa jeunesse
Au retour conter sa prouesse
Mais le soleil battant a plat
La neige qui faisoit esclat
Les sieurs Dugal et Lotbinière
Pensèrent perdre leur visiere
Et comme aveugles sans baston
Ne pouvans marcher qu'a taston
Furent conduits aux troys rivieres
Ou garantis par leurs prieres
Et par des effets tous divins
De chercher place aux quinze-vingts
Ils trouverent hostellerie
On se fit bonne escorcherie
La jeunesse estant a bon port
Prenoit les plaisirs au rapport
De la fortune, et des souffrances
Qu'avoent souffert leurs pauvres penses
Et se vantans sans vanité
Ne disoit rien qui n'eust esté.

---

[10] Il y eut des fils de seigneurs parmi les Jeunes Messieurs en 1789; on pense à François Vassal de Monviel (famille seigneuriale de la Bruyère) et à René-Amable de Bonne de Missègle (famille seigneuriale de Longueuil). Charles Durang a un commentaire révélateur sur la formation artistique de la noblesse française et sur ce qu'elle a pu apporter en Amérique: «*The orchestra consisted of a number of Frenchmen of name and talent, whom the revolutions of France and St. Domingo had driven to this country as an asylum. Many of them were Counts, Marquises, &c., who had acquired music and dancing as necessary accomplishments to the finished French gentleman. Thus suddenly deprived of their estates and exiled from their country, they resorted to their accomplishments for a livelihood, with that grace and facility so characteristic of the people of that gay nation*» (Charles Durang, «The Philadelphia Stage: from 1749 to 1821», *Sunday Dispatch* (Philadelphie), vol. VII, n° 24, 15 octobre 1854, c. 2).

Enfin nous avons le plaisir
De jouir de nostre desir[11].

* * *

Il nous manque beaucoup d'information sur la formation qu'avaient les «metteurs en scène» de Nouvelle-France, tout aussi bien que sur la préparation de ceux qui ont participé au jeu et à la scénographie. De la tragicomédie de 1639, par exemple, on ne connait que le nom du directeur et acteur principal, Martial Piraubé, secrétaire du gouverneur; rien d'autre[12]. On ne sait rien sur ceux qui ont monté trois œuvres de Corneille, du vivant de l'auteur, soit *le Cid*, au magasin des Cent-Associés, le 31 décembre 1646; *Héraclius*, le 4 décembre 1651 (cinq ans après sa création); puis *le Cid* encore, le 16 avril 1652. Les «troupes comédiennes» du temps ne sont pas nécessairement constituées en ordres équivalents de celui de l'Ordre de Bon Temps, sauf s'il faut comprendre qu'on avait établi à Port-Royal une loge maçonique, ce qui est courant dans les colonies par la suite. En effet, pour contrer l'institution ecclésiastique, les troupes ont souvent été protégées, produites — voire formées — dans l'institution maçonique; mais il ont aussi trouvé protection, production et formation dans l'institution militaire, ou dans les deux à la fois.

C'est aux troupes de garnison que nous devons la plupart des premières pièces montées au Québec avant et après la conquête britannique, et c'est sans doute chez elles que certains acteurs du temps ont été formés[13]. Les cas sont

---

[11] «Sur le voyage de Monsieur de Courcelles [sic] gouverneur et lieutenant général pour le Roy en la Nouvelle France en l'année 1666. Vers burlesques», publié par Pierre-Georges Roy, «René-Louis Chartier de Lotbinière», *Bulletin des recherches historiques*, vol. XXXIII, n° 5, mai 1927, pp. 281-282.

[12] Joseph-Edmond Roy, «Histoire du notariat au Canada depuis la fondation de la colonie», Lévis, *Revue du Notariat*, vol. 1, p. 94; aussi Burger, «Les spectacles dramatiques», *loc. cit.*, pp. 42 et 53 (il situe la pièce plus tard, le 5 septembre 1640).

donc nombreux, mais il ne faut pas se méprendre: c'est un théâtre d'officiers cultivés. On doit, par exemple, à Louis de Buade, comte de Palluau et de Frontenac, gouverneur général et chef des armées — rétabli dans ses fonctions en 1689 — l'installation d'une salle au Château Saint-Louis[14], de même que la production du *Nicomède* de Corneille en 1693 et du *Mithridate* de Racine, du vivant de l'auteur, en 1694[15]. Mais un lieutenant de Frontenac, Jacques de Mareuil, qui devait être metteur en scène et acteur principal du premier Molière en Nouvelle-France, *Tartuffe*, en 1694, vit sa représentation annulée; la pièce entraîna une opposition farouche de l'évêque, Jean-Baptiste de La Croix de Chevrières de Saint-Vallier, qui portait un nom plus long que sa tolérance[16]. On sait toutefois, par la somme d'argent offerte en dédommagement par ce dernier, que l'aménagement d'une salle au château avait coûté quelque 10 000$ d'aujourd'hui, ce qui en dit long sur l'intérêt porté par la haute société au théâtre, mais on se doute aussi que le baroque était à la mode, du fait que l'inventaire de l'intendant Dupuy, en 1731-1732, fait état de quelques vaudevilles et de tous les opéras de Lully.

---

[13] Voir «Lettre du Marquis de Monteynard à tous les Commandants des provinces frontières du 13 janvier 1772», *Revue d'histoire du théâtre*, 13e an., 1961, vol. 1, p. 48; Natalie Rewa, «Garrison Theatre», dans Eugene Benson et L. W. Conolly, dir., *Oxford Companion to Canadian Theatre*, Toronto, O.U.P., 1989, pp. 222-224.

[14] Il existe une peinture de William Hogarth (1731) montrant une représentation de la pièce de John Dryden *The Indian Emperor*, or *The Conquest of Mexico*, donnée à Londres par des enfants. Elle donne une idée du genre d'aménagement qu'on pouvait apporter au salon d'un château pour y offrir des représentations. La peinture a été reproduite par le graveur Robert Dodd en 1792.

[15] «Lettre de M. de Lamothe Cadillac», *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1923-1924*, p. 81; voir Burger, «Les spectacles dramatiques», *loc. cit.*, p. 44 (lettre de mars 1694); Waldo date la lettre du 28 octobre 1694 (Lewis P. Waldo, *The French Drama in America in the Eighteenth Century and its Influence on the American Drama of that Period, 1701-1800*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1942, p. 31).

[16] Saint-Vallier excommunia Mareuil, le fit traduire le 1er février 1694 devant le Conseil souverain et emprisonner pour avoir enfreint dans une église une loi contre les blasphémateurs. Mareuil fut libéré par Frontenac le 24 novembre, soit après le départ de Saint-Vallier pour la France. Voir Alfred Rambaud, «La querelle de *Tartuffe* à Paris et à Québec», *Revue de l'Université Laval*, vol. 8, n° 5, janvier 1954, p. 433; Alonzo Le Blanc, «La tradition théâtrale à Québec (1790-1973)», dans Hélène Beauchamp et al., *op. cit.*, pp. 203-205.

Toute forme de représentation fut interdite par Saint-Vallier en 1699[17], qu'il s'agisse de séance académique ou de représentation dramatique, baroque ou pas. Cela n'a rien d'étonnant pour qui lit son «avis» de 1685 au gouverneur Jacques-René de Brisay, marquis de Denonville, sur l'opportunité de laisser jouer sa fille, étudiante au couvent des Ursulines:

> Mais l'on ne croit pas qu'il soit bienséant à la profession du christianisme de lui permettre la liberté de représenter un personnage de comédie; et de paraître devant le monde comme une actrice déclamant des vers, quelque sainte qu'en puisse être la matière; et bien moins encore croit-on qu'on doive souffrir que des garçons déclament avec des filles; ce serait renouveler ici l'usage du théâtre ou de la comédie, ou autant ou plus dangereuse que le bal et la danse, et contre laquelle les désordres qui en sont arrivés autrefois ont donné lieu d'invectiver avec beaucoup de véhémence[18].

La scène publique semble avoir pourtant conservé, malgré les positions ecclésiastiques, une production relativement normale. On sait, en tout cas, que l'officier Louis Le Verrier[19] a monté une pièce en 1753, et que Pierre Pouchot, commandant du Fort Niagara, a permis de présenter en 1757, en ce lieu qui relève encore de la Nouvelle-France, *le Vieillard dupé*, comédie tirée du répertoire de la Commedia dell'Arte[20]. On a aussi retrouvé, au hasard des

---

[17] Lettre du Père Germain à son supérieur général, Thyrse Gonsalez, Québec, 26 octobre 1699. Dans Rochemonteix, *op. cit.*, t. III, p. 560; voir Burger, «Les spectacles dramatiques», *loc. cit.*, pp. 49-53.

[18] Voir *Mandements, lettres pastorales et circulaires des évêques de Québec*, éd. préparée par M. Tétu et C.-O. Gagnon, Québec, Côté, 1887, vol. 1, pp. 169-174; voir Burger, «Les spectacles dramatiques», *loc. cit.*, p. 48.

[19] Voir *Mandements, lettres pastorales et circulaires des évêques de Québec*, éd. préparée par M. Tétu et C.-O. Gagnon, Québec, Côté, 1887, vol. 1, pp. 169-174; voir Burger, «Les spectacles dramatiques», *loc. cit.*, p. 48.

[20] Henri Casgrain, éd., *Journal du Marquis de Montcalm durant ses campagnes en Canada de 1756 à 1759*, Québec, Demers, 1895, p. 169; voir Burger, «Les spectacles dramatiques», *loc. cit.*, p. 46. La pièce reprend le thème d'*Il Vecchio geloso* (*le Vieillard jaloux*), de Flaminio Scala, qui rendit célèbres les Gelosi à la cour d'Henri IV et de Marie de Médicis en 1603 (voir Fernandino

recherches, la musique de Lully pour l'ouverture de *Monsieur de Pourceaugnac* (1696, ex-libris québécois de 1746) et un livre de Jacques Hotterie-le-Romain (1741, ex-libris québécois de 1793) qui contient des musiques pour les opéras-ballets d'André Campra, *l'Europe galante* (1697) et de Jean Philippe Rameau, *les Indes galantes* (1735) de même que celle des *Vandangeuses* de François Couperin[21]. Le baroque reste à la mode.

Il n'y a pas à douter du professionnalisme des scènes de cape et d'épée interprétées par les troupes de garnison — c'est un art qui s'enseigne évidemment ailleurs qu'au théâtre — mais pour le reste, on peut conjecturer qu'il y avait au régiment l'un ou l'autre *didascalos*, comme Le Verrier, Mareuil ou Piraubé, qui se chargeait de la préparation des interprètes. C'est la seule explication de productions aussi difficiles que le ballet offert pour le Mardi-Gras de 1647 ou l'opéra des *Quatre Saisons* en 1706, avec changement, à chacun des actes, des décors et des costumes[22].

* * *

Les premières années du régime britannique sont une période de transition entre la continuation d'une tradition militaire et l'apparition des académies et des théâtres de société qui fonctionnaient à l'anglaise, par souscriptions préalables et émissions d'actions[23]. C'est d'abord ce Pierre Chartier[24] et sa «troupe comé-

---

Taviani et Mirella Schino, *le Secret de la Commedia dell'Arte*, Firenze, Bouffonneries, «Contrastes», 1984, pp. 90-91 et 207-214).

[21] Élisabeth Gallat-Morin et Antoine Bouchard, *Témoins de la vie musicale en Nouvelle-France*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1981, pp. 50 et 52.

[22] A.G. Dougherty and N.E. Dionne, *Quebec Under Two Flags*, Quebec, The Quebec News Company, 1903, p. 14; voir Burger, «Les spectacles dramatiques», *loc. cit.*, p. 54.

[23] Pour la période de 1765 à 1825, nous n'avons pas cru nécessaire, pour plus ample information, de faire des renvois à notre article «La culture française dans l'axe Montréal-New York aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. La filière théâtrale», paru dans *l'Annuaire théâtral*, n° 13-14, printemps-automne 1993, pp. 111-172.

dienne» qui semblent arriver avec l'ouverture de la saison maritime de 1765. Puis c'est Monsieur Dominique, arlequin originaire de Berne mais fixé en Angleterre, qui fait une tournée d'Amérique septentrionale en 1765 et donne un spectacle à Québec juste avant la fin de la même saison maritime; ils ne font pas école, mais Dominique nous apprend que le seigneur de Châteauguay, Joachim Robutel de Lanoue, né en 1705, a reçu en Nouvelle-France une formation suffisante pour faire l'adaptation locale des pièces baroques qu'un autre arlequin suisse, Jean-François de Hesse, dit Deshayes, a crées une dizaine d'années plus tôt[25].

Parmi les productions de garnison, il y a celles du capitaine et commandant de l'artillerie royale, Edward William, qui monte en 1774 deux Molière — de tradition baroque — *le Bourgeois gentilhomme* et *le Médecin malgré lui*, et un *Maître Bonne* qui n'est pas connu[26]. C'est effectivement affaire de miliciens, sinon de militaires, à en juger par ceux qui accompagnent William dans la défense du Fort Saint-Jean en 1775 et dont les noms sont liés au théâtre, comme le major Jean André et l'avocat-notaire Antoine Foucher[27], sans compter les

---

[24] Il peut s'agir du producteur de Monsieur Dominique autant que d'un directeur de troupe autonome en provenance de la province de New York; peut-être ce Pierre Chartier qui figure parmi les réfugiés québécois au Lac Champlain lors du recensement américain de 1787 (John Andrew Bilow, «Census of Canadian Refugees in New York State, 1784, 1785, 1787», *French Canadian and Acadian Genealogical Review*, vol. IX, nos 1-4, 1981, p. 254); il aura préféré les idées républicaines aux monarchiques. S'agit-il en ce cas du Pierre Chartier dit Lavictoire, né à Paris en 1728, qui avait tellement manipulé les Britanniques par son double jeu? On ne trouve rien sur ce dernier dans les registres québécois après 1757, date de son mariage (où le Chevalier Louis de Chaptes de La Corne est son témoin).

[25] Deshaies (surnom rappelant qu'il est originaire de Haye), avait été formé à la Comédie Italienne. Les partitions des Italiens, de toute évidence, circulent beaucoup.

[26] Édouard-Zotique Massicotte, «Le premier théâtre de Montréal?», *BRH*, vol. 23, n° 12, pp. 373-376; «Recherches historiques sur les spectacles à Montréal de 1760 à 1800», *Mémoires de la Société royale du Canada*, 3e série, vol. 26, 1932, pp. 113-114; «Les spectacles à Montréal», *BRH*, vol. 45, n° 8, 1939, p. 249. Voir John E. Hare, «Panorama des spectacles au Québec: de la Conquête au XXe siècle», dans Hélène Beauchamp et al., *op. cit.*, p. 62.

[27] Foucher, nommé notaire en 1746, sous le régime français, puis avocat sous le régime britannique, était originaire de Bourges, dans le Berry.

vétérans de l'époque française, comme le sergent François Thomas[28] et le soldat Jean-Baptiste Tison. À la fin de 1780, il n'y a rien d'étonnant à ce que le général Maclean réclame et obtienne le vestibule de l'ancienne église des Jésuites de Montréal comme théâtre: l'armée avait déjà réquisitionné le complexe des Jésuites tout entier pour y installer la Cour, la prison et le Champ-de-Mars. Une compagnie nouvellement fondée, les Jeunes Messieurs Canadiens, est invitée à y préparer un autre Molière, *les Fourberies de Scapin*, offert en janvier 1781. Les premières actions des Jeunes Messieurs se font donc dans un cadre militaire (le fondateur, Joseph Quesnel, vient tout juste d'être relevé de son statut de prisonnier de guerre; il avait été capturé avec un vaisseau français chargé d'armes destiné aux révolutionnaires américains). Le journal du chirurgien militaire Adam Mabane fait par ailleurs état d'une autre pièce de théâtre de garnison à Québec en 1783.

Mais la formation des Jeunes Messieurs n'est pas que militaire; on y trouve en effet Pierre-Louis Panet et Joseph-François Perrault. En ce cas nous sommes en mesure de nous poser des questions nouvelles sur la formation artistique

---

[28] Né à Rouen en 1706 — du vivant de Thomas Corneille — François Thomas dit Tranchemontagne est le seul, malgré son âge, à correspondre à la mention «Mr tomas» sur le document de 1774. On le trouve d'abord au fort de Trois-Rivières en mai 1734 (son mariage). La présence de l'écuyer Charles Hertel de Chambly et de sa sœur Agnès Hertel de Cournoyer comme parrain et marraine de son fils François, en février 1735, montre que le sergent Thomas fraie dans les mêmes eaux que Foucher et Williams, mais on ne trouve plus de traces de lui ni de son épouse après novembre 1756, date du mariage de leur fils, lui-même décédé en octobre 1763. Les autres Thomas de cette époque, même le fils de François, ne sont même pas en mesure de signer leur nom aux registres, sauf peut-être Jean Thomas, bailli adjoint de Charlebourg (*la Gazette de Québec*, 10 octobre 1771, p. 3), et un certain «Squire Thomas» qui contresigna beaucoup plus tard une requête de Pierre-Amable de Bonne (*la Gazette de Québec*, 25 juillet 1799, p. 3). Il y eut un militaire britannique du nom de Morris Thomas qui fit baptiser un fils à Montréal, George, en février 1661 (archives anglicanes de la garnison). Quant à l'avocat-juge Charles Thomas, en qui certains ont cru voir l'acteur de 1774 (*BRH*, XLV, n° 8, p. 249; Burger, *l'Activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal, Parti pris, «Aspects», n° 24, 1974, p. 133), il n'est arrivé au pays, avec le régiment de Brunswick, qu'en 1776, année marquant également l'arrivée et la mort du major-général John Thomas (*B.R.H.*, XXXVIII, p. 167).

reçue[29]. En 1780, en effet, Panet est déjà avocat-notaire[30], tout comme son père et comme Foucher, ce qui nous renvoie à une culture théâtrale familiale, de source française, d'ordre amateur plutôt que professionnel. Ce sera le cas d'un autre membre de la troupe, Jean-Guillaume De Lisle, qui sera notaire comme l'est alors son père[31]. Mais Perrault, que l'on considère comme le père de l'enseignement laïc au pays[32], se laisse tirer l'oreille avant d'accepter de faire du théâtre à cause de certaines contraintes exercées par le milieu:

> On propose [...] une diversité de plaisirs considérable pour ce Carnaval; les bals, les Comédies, les tragédies sont en chantier. On doit donner la première représentation immédiatement après les Rois. Tu devrais bien venir prendre ta part de tant de divertissements et venir à la comédie de Grégoire & des fourberies de Scapin. Quoique l'on est [sic] défiguré un peu ce dernier en lui ôtant les personnages de femme, il ne laissera pas d'être fort amusant. Chose que l'on a été contrait de faire pour ne pas s'attirer les sensures de l'Église par le mélange des différents sexes; tu crois peut-être que j'ai pris

---

[29] La démarche des Panet, Perrault et Quesnel est essentiellement réfléchie. L'inventaire de leurs bibliothèques à lui seul en dit assez long. Celle de Quesnel compte 727 volumes (E.-Z. Massicotte, «Bibliothèques d'autrefois à Montréal», *les Cahiers des Dix*, n° 12, pp. 9-10). Celle de Panet est de 600, avec la précision qu'il s'y trouve du théâtre (*la Gazette de Québec*, 23 juillet 1778, p. 4). Voir Burger, *l'Activité théâtrale au Québec*, *op. cit.*, p. 88.

[30] Pierre-Louis Panet, avocat (1779), notaire (1780) seigneur d'Argenteuil (1781-1800) et juge (1795), est né à Montréal en 1761. Son père, Pierre Panet de Méru, exerça lui-même à Montréal les fonctions de notaire (1754), d'avocat (1768) et de juge (1778). Ce dernier, né à Paris en 1731, fils de Jean-Nicolas Panet et Françoise Foucher, était venu en Nouvelle-France en 1746 rejoindre son frère Jean-Claude, notaire à Québec (*Dictionnaire biographique du Canada*, pp. 717-721). Il était peut-être apparenté par sa mère au notaire et avocat Antoine Foucher. C'est une lettre que Quesnel fait parvenir à Pierre-Louis le 9 février 1784 à Québec qui révèle sa participation aux activités des Jeunes Messieurs avant cette date: «La comédie serait pour moi comme elle est pour vous le plus agréable amusement, pour la voir rétablir ici nous attendons votre retour».

[31] Jean De Lisle, né en 1740, est un huguenot originaire de Nantes, réfugié vers 1753 aux États-Unis, où son fils Jean-Guillaume est né en 1757. Il émigre au Québec en 1764. Il est désigné comme notaire en 1768 et cesse de pratiquer sa profession quand son fils devient notaire à son tour, en 1787.

[32] Voir Jean-Jacques Jolois, *Joseph-François Perrault (1753-1844) et les origines de l'enseignement laïque au Bas-Canada*, Montréal, P.U.M., 1969.

quelque roles; point du tout. Je n'ai pu me résoudre, malgré tout le plaisir que j'ai de voir faire toutes ces choses[33].

À quoi son correspondant de Québec, qui se montre étonnamment instruit de l'œuvre de Molière, répond avec un mélange d'humour et de nostalgie:

> Nous n'aurons qu'un bal Publique tous les quinze jours à Québec, avec un concert. Vous vous élevez à Montréal a des plaisirs plus nobles, la Comédie & la tragédie! Certes, c'est Dommage que l'Église de Montréal soit si peu tolérante pour les Personnes du sexe. Je crois que c'est cette extraction ecclésiastique qui t'a éloigné de prendre un rôle; tu aimes le mélange des sexes & tu ne veux point défigurer les enfants comiques du célèbre Molière[34].

Chez les Jeunes Messieurs, on touche l'enseignement formel du théâtre — et non plus seulement les traditions collégiale, familiale et militaire — avec Louis Dulongpré, un Français venu comme Quesnel à la rescousse de la révolution américaine dans l'escadron du vice-amiral Jean-Baptiste comte d'Estaing en 1778, puis arrivé à Montréal après la signature, en 1783, du traité de paix entre les États-Unis et l'Angleterre. En 1785, il est assez intime avec la famille de l'artisan et musicien Louis Foureur dit Champagne de Montréal pour être choisi, après le décès de ce dernier (en avril), comme parrain de deux des petits enfants, nés de ses fils Pierre, en mai, et Jean-Louis, en décembre. Dulongpré, marié en 1787 à Marguerite Campeau — qui posait pour ses peintures—, ouvre en octobre de la même année une «École à Danser» où il «enseigne la Musique ainsi qu'à jouer plusieurs instruments». Cette école s'inscrit dans la foulée des académies du chevalier Quesnay de Beaurepaire à Philadelphie en 1781, à New York en 1784 et à Richmond en 1786 — il en sera question plus loin — et de l'École royale de chant et de déclamation fondée à Paris en 1784, ancêtre du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris.

---

[33] Lettre à Perrault L'Aîné, son cousin; Montréal, 13 décembre 1781; Archives publiques d'Ottawa, n° 3325 (Leland, p. 72).

[34] Perrault L'Aîné; Archives publiques d'Ottawa, n° 3326 (Leland, pp. 72-73).

Parallèlement au travail de Louis Dulongpré à Montréal, se place celui de François Baillairgé à Québec. De ce dernier, qui a étudié peinture, sculpture, perspective et architecture à l'Académie royale de Paris (1778-1781), on retient en effet certaines contributions au théâtre: il a participé à une production des *Fourberies de Scapin* en 1785 et 1786, ouvert un théâtre en 1787 ou 1788, contribué à la levée de fonds des Jeunes Messieurs en 1792, peint pour eux les décors de la salle Menut la même année et l'année suivante et livré deux autres décors en 1795. On sait qu'il a formé des artistes en architecture et en décoration[35]; il semble, avec Dulongpré, le type parfait du *didaskalos*, transmettant une formation artistique professionnelle dont une partie concerne les arts de la scène.

Quand les «Jeunes Messieurs Canadiens de la Société Dramatique» — un titre qui dit à la fois leur nom et leur mode de fonctionnement — présentèrent deux Molière, *le Médecin malgré lui* et *la Comtesse d'Escarbagnas*, le 18 février 1792, ce fut l'occasion d'un prologue de Charles-Michel d'Irumberry de Salaberry, celui-là même qui, avec Panet et Perrault, allait contribuer à la relance des Jeunes Messieurs à Québec, en 1802. Les prologues ont l'avantage de faire connaître les intentions des troupes, y compris parfois leurs visées éducatives. Mais, plutôt que de relever ce prologue, retenons l'intervention de Quesnel, qui profita de l'occasion pour faire paraître une «Adresse aux jeunes acteurs du Théâtre de Société à Québec». On peut y lire, mis en vers, quelques préceptes qui nous donnent une idée de ce qu'était l'enseignement de l'art dramatique en ce temps-là:

> Acteur, pour réussir voici la règle sûre:
> Observez, imitez, copiez la nature;
> Examinez surtout quelles impressions
> Produisent sur les traits toutes les passions,

---

[35] En particulier le spécialiste de dessin topographique Joseph Bouchette et le peintre Jean-Baptiste Roy-Audy. Voir Gérard Morisset, *la Peinture traditionnelle au Canada français*, Montréal, le Cercle du Livre de France (CLF), «L'Encyclopédie du Canada français», vol. II, 1960, pp. 78 et 84.

Afin, selon le cas, qu'en votre personnage,
Vous puissiez sur cela mouler votre visage;
Qu'il sache en temps et lieu exprimer la douleur,
Le plaisir ou la peine, ou la crainte ou la peur.

De chaque émotion saisissez bien le geste,
Que d'accord avec lui votre air se manifeste;
Sachez peindre en un mot l'exacte vérité.

Que dès votre début en entrant sur la scène,
On puisse deviner quel motif vous amène,
Et, même en la coulisse, en vous composant bien,
Avant que de paraître ayez l'air qui convient [...].

Tout le temps qu'un acteur est présent sur la scène,
Il doit être attentif et toujours en haleine;
Toujours à l'action il faut qu'il prenne part,
Et la marque du geste ainsi que du regard [...].

Que vos yeux soient fixés vers le fond du parterre
Lorsque seul sur la scène on vous voit déclamer;
Attachez-vous aussi à vous bien exprimer;
C'est peu pour un acteur de bien savoir ses rôles,
S'il ne sait faire aussi entendre ses paroles.
Fuyez en prononçant toute affectation,
Et parlez comme on parle en conversation [...].

Imitant la nature en sa simplicité,
Jusque dans le costume aimez la vérité;
On peut s'en écarter, sans craindre la critique,
Dans les rôles outrés du burlesque comique,
Où la charge souvent soutient l'illusion;
Il faut partout ailleurs de la précision [...][36].

* * *

[36] Édité par Georges H. Robert, *l'Annuaire théâtral*, 1909, pp. 127-128; d'après *la Gazette de Québec*, 7 février 1804.

La conquête ayant incité un grand nombre d'officiers français à rentrer en France et prescrit toute nouvelle admission dans les communautés religieuses non civilement incorporées, le théâtre francophone doit une fière chandelle à certains protestants français qui ont pu entrer en douce en provenance des États-Unis ou aux sympathisants français de la Révolution américaine. Il y avait des gens de théâtre parmi eux. Nous avons parlé de De Lisle et de Dulongpré, qui se sont implantés au Québec. Mais il y en a bien d'autres, notamment Jacques Cliquet qui ouvre une école de danse à Charleston en 1749[37], et le chevalier Alexandre-Marie Quesnay de Beaurepaire, ex-capitaine de la Garde de Louis XVI, qui ouvre sa première académie à Philadelphie en 1781.

Il y a intérêt à se pencher sur l'expérience de Quesnay de Beaurepaire, puisque son idée d'académie va faire son chemin à travers l'Amérique, y compris le Québec. Les cours de Philadelphie, qui ont lieu chez lui et dans une salle de la loge maçonnique, couvrent le programme traditionnel des conservatoires français du temps: danse, dessin, élocution, escrime:

> The French Academy.
>
> Where proper Masters are provided for different Branches of Education, viz.
>
> The French, English, Spanish and Italian Languages, Dancing, Drawing and Fencing.
>
> The dancing schools are kept in the lower room of the Freemason's Lodge, in Lodge-ally, three times a week, by Louis D'orsiere, lately from France; who aproposes to teach all sorts of dances most in fashion in Europe, and principal graces and manners.
>
> The fencing school will be kept by Mr. Ouvartelle, lately Provost of the Academy, under Mr. Labossiere, at Paris, who is just arrived on the Eagle, and comes particularly recommended as a Fencing Master.
>
> The different schools will be attended at times the best fitted to the scholars leisure: The night-school from six to nine.

---

[37] *South Carolina Gazette*, 7 août 1749; voir Lewis P. Waldo, *op. cit.*, p. 8.

The Languages and Drawing Schools shall be continued at the Director's lodging, as formerly[38].

Les plus anciennes annonces connues de l'Académie datent de l'automne 1782, mais les cours ont commencé dès 1781, puisque la publicité présente Ouvartelle comme ancien «provost» et que les élèves étaient déjà en mesure d'interpréter *Eugénie* de Beaumarchais — en français — en présence du président George Washington, le 2 janvier 1782[39]. Les autorités de la Pennsylvanie perçoivent cependant ce projet comme une machination pour faire du théâtre[40].

---

[38] *The Pennsylvania Journal and The Weekly Advertiser*, les 30 octobre, 9 et 20 novembre et 21 décembre 1782. On a remarqué que le nom a été traduit en «French Academy», comme c'était l'habitude dans les journaux du temps. Parmi les professeurs, on compte également Jean Barthélémy, maître de langues, et Joseph Dumont, maître d'escrime; corriger le nom du professeur de danse pour «d'Orsière».

[39] *The Freeman's Journal: or the North American Intelligencer* (Philadelphie), n° XXXVIII, 9 janvier 1782; voir Waldo, *op. cit.*, p. 8. C'est John Page, futur gouverneur de Virginie, qui l'aurait dès 1778 incité à fonder une académie; voir Richard Heyward Gaines, «Richmond's First Academy projected by M. Quesnay de Beaurepaire in 1786», *Proceedings of the Virginia Historical Society [...] 1891*, Richmond, R. A. Brock, 1892, p. 168.

[40] Une lettre de son aîné, Jean-Marie Quesnay de Beauvoir, fait écho, en septembre 1785, à des préjugés qui se rendent jusqu'en France où l'on vient pourtant, l'année précédente, de fonder l'École royale de chant et de déclamation: «Je ne saurais vous dissimuler que quelque [sic] riante que soit la peinture que vous en faites, quelqu'apparence que vous cherchiez à donner à votre établissement, nous n'y voyons tous rien de plus honorable qu'une entreprise de spectacle, à laquelle vous donnez le nom d'École Nationale, tandis que cela nous paraît autre chose que l'asile et le foyer d'une troupe de musiciens et de danseuses, de tous les pays, fait pour devenir la risée d'un peuple grave et sage [...]. La précaution que vous prenez de vous disculper auprès de M. le Marquis de Lafayette [...] et le soin que vous prenez de le mettre en garde contre la première impression que votre académie a dû lui faire, prouve qu'il s'en faut beaucoup que cet établissement soit sérieux; et c'est une assertion qui nous semble d'autant plus fondue [sic], que M. le chevalier de la Luzerne, que sans doute vous n'avez pas eu le loisir de prévenir aussi favorablement [...], a répandu ici sur votre état et vos occupations en Amérique les bruits les moins flatteurs [...]. Est-ce assez mortifiant pour nous! Cessez donc, mon cher ami, de vouloir vous faire illusion. Les écarts dans lesquels une jeunesse impétueuse et bouillante peut vous faire tomber s'excusent aisément, mais quand on leur voit succéder un plan de vie tracé par la sagesse et le repentir. Abjurez donc, je vous en conjure, un projet que la raison et l'honneur désavouent également; faites, faites un plus généreux usage des talents dont la nature vous a doué. Vous ne devez plus balancer à quitter l'Amérique [...]. Beauvoir» (d'après une

Cela n'empêche pas le fondateur d'ouvrir une Academy of Polite Arts à New York, chez Lord Stirling, en octobre 1784[41], mais il décide l'année suivante de tout concentrer à Richmond[42], où la loge maçonnique locale fête en grande pompe la pose de la première pierre le 24 juin 1786. La relance du projet est soutenue en France par les différentes académies royales, de concert avec celles de Londres et de Bruxelles[43]. Une vue (*picture*) du nouveau théâtre est même présentée à Québec à l'occasion d'une tournée promotionnelle des élèves durant l'été de 1786[44]. Mais, suite à la chute de la monarchie française en 1789, l'Académie repose sur les seules épaules de son fondateur et de son équipe et elle ne parvient pas à dépasser le simple statut d'école de danse et de théâtre.

---

copie conservée dans le fonds Alexandre Wilbert Weddell, de le Virginia Historical Society à Richmond).

[41] *New York Gazetteer and Country Journal*, 16 novembre 1784; le projet de Quesnay de Beaurepaire est présenté en détail dans le tirage du 17 décembre 1784. La dernière production connue de l'Académie à New York est celle du 4 juillet 1785, jour de la fête nationale (*ibid.*, 17 et 21 juin et 1er juillet 1785). On y présentait des célébrations, comme *Lafayette's Departure*, de *Petites Ombres italiennes*, de *Grandes Ombres chinoises*, des menuets comme *la Vaudreuille*, etc. Voir John G. Roberts, *The Virginia Magazine of History and Bibliography*, vol. L, n° 2, avril 1942, pp. 146-147; *id.*, «The American Career of Quesnay de Beaurepaire», *The French Review*, vol. XX, n° 6, mai 1947, p. 467.

[42] Voir Alexandre-Marie Quesnay de Beaurepaire, *Mémoire, statuts et prospectus, concernant l'Académie des sciences et beaux arts des États-Unis de l'Amérique, établie à Richemond, capitale de la Virginie*, Paris, Cailleau, 1788, 116 p. (Virginia Historical Society, fonds Weddell).

[43] «Il choisît Richemond, où il avait le plus d'amis, &, [tant] par ses propres fonds que par une souscription libre de près de SOIXANTE MILLE FRANCS, il parvînt à acquérir un superbe local & à faire construire un édifice destiné à être le centre de la nouvelle Académie [...]. Il s'agissait de procurer, à cet Etablissement, des Maîtres pour l'enseignement, des modèles pour les Arts, des instruments pour les Sciences [...]. Il a consulté les grands Maîtres, en tout genre; il a réuni des sujets; & il espère, à son retour en Virginie, ouvrir des Écoles, où l'on enseignera la Physique, l'Astronomie, l'Histoire Naturelle, la Chymie, la Minéralogie, la Peinture, la Sculpture, l'Architecture civile & militaire, & les Langues étrangères» (marquis de Condorcet, 14 mars 1788; in Quesnay de Beaurepaire, *op. cit.*, pp. 7-8).

[44] Voir l'annonce du *Juvenile Theatre* dans *la Gazette de Québec*, le 30 mars 1786. Ces *Young Gentlemen* doivent venir de Richmond puisqu'ils profitent de l'occasion pour présenter au public non seulement une vue de la salle de la nouvelle Académie en construction mais un prologue qui vient d'être servi au public du Theatre Royal de la même ville.

Découragé, Quesnay de Beaurepaire abandonne la salle de Richmond, qui est vendue à la troupe West & Bignall[45], et il rentre en France. Il n'a jamais pu compter sur un appui ferme de Thomas Jefferson qui ne proposa que plus tard, en 1795, de déplacer en Virginie la faculté toute entière du Collège de Genève[46].

Les historiens de l'éducation sont conscients que l'Académie Française de Quesnay de Beaurepaire occupe une des premières places dans l'histoire de l'enseignement supérieur aux États-Unis[47] et, assurément, une des premières dans l'enseignement du théâtre en Amérique du Nord. Ce genre d'établissement s'est effectivement multiplié, de la *French Academy for Demoiselles* de madame Talvande à Charleston[48], fin XVIII[e], jusqu'à l'Académie Française qui loge dans le Victoria Hall — dit Academy of Music — construit à Montréal en 1775. Mais c'est le Monument-National, construit à Montréal en 1894 et logeant le Conseil des arts et manufactures en 1895, qui au Québec correspond le mieux au projet de Quesnay de Beaurepaire.

* * *

[45] Achetée le 20 mai 1786, la propriété fut vendue à la troupe West & Bignall, qui opéra la salle sous le nom de Richmond Theatre (archives de la Virginia Historical Society, fonds Grigsby, dossiers Conway Robinson et J.-E. Drinard).

[46] Quand Quesnay de Beaurepaire passe en France pour une levée de fonds, Jefferson, qui occupe un poste de «ministre» des États-Unis auprès de la France, lui écrit à trois reprises sur le sujet, les 22 décembre 1787, 6 janvier 1788 et 6 mars 1789. Sur le Collège de Genève, voir R. H. Gaines, *loc. cit.*, p. 174.

[47] «*This institution was not only the first Academy of its kind to be formed in this country, but it was an institution of such scope and of such far-reaching possibilities as to be even now unparalleled in the United States*» (R H. Gaines, allocution citée par Samuel J. Gamble, «*Early Dreams of the First Academy Founded in the Old Dominion*», dans *The Virginia Journal of Science*, vol. 17, n° 1, janvier 1966, p. 3).

[48] Eola Willis, *The Charleston Stage in the XVIII[th] Century*, Columbia (S.C.), 1924, p. 235. Il y avait déjà eu dans cette ville l'école de danse de Pierre Tastet et la French School for Young Ladies — française mais annoncée en anglais — de madame Varnad (*South Carolina Gazette*, 18 mai 1734; voir Waldo, *op. cit.*, p. 7).

Les écoles de danse et de théâtre ont beau se multiplier, les troupes continuent de compter d'abord et avant tout sur les traditions familiales, sur cette forme privilégiée d'apprentissage qui est faite d'observation et de pratique continuelles. On pense en particulier à ces familles qui ont passé quelques années au Québec ou s'y sont installées: Champagne/Dulongpré, Perrault, Allen/La Combe, Placide/Vaillande/Wighten/Blake, Donegani/Delvecchio/Jehin-Prume, Durang/Busselot, Young/Hugues, de L'Estrange/Usher, Blanchard/Adolphe, Ravel, Montrésor, Morrison/Nickinson. Un des bénéficiaires de cette formation familiale, Charles Durang[49], en a fait un éloge chaleureux où il la situe par rapport à la formation approximative des troupes d'amateurs et à celle des écoles privées ou «pépinières»[50].

---

[49] Sur la famille Durang, voir Silvio d'Amico, éd., *Enciclopedia dello Spettacolo*, Rome, Unione Editoriale, 1975, vol. 4, pp. 1170-1171; Gérald Bordman, *The Concise Oxford Companion to American Theatre*, New York, O.U.P., 1987, p. 139. John Durang, né en Amérique, a épousé l'actrice et danseuse Mary M°Ewen. Tous leurs enfants ont fait du théâtre et de la musique; leur fils Charles a fait un bout de carrière au Québec en 1810-1811.

[50] «*In those days the very minor business and the ballet performances were executed principally by the sons and daughters of the performers, who had received a suitable education in all of those requirements. // In the good old days of the drama the children, thus employed, were taught dancing and music, and the accomplishments necessary to a theatrical education, and which would make them, afterwards, acceptable in society. The theatre was then a school; they were, of course, placed out of the theatre, under masters, to learn the other branches of education taught only in schools. Thus, being under the surveilance of their parents, nought but the best conduct was visible, and the secret of the theatre and its business were held sacred [...]. The company was then like one family; indeed it was a company of brothers and sisters [...]. The old custom of taking apprentices in theatrical business had its salutary effects. // Musical pupils, where they have not the means of procuring the instruction of competent masters, are taken in England, by indenture for a series of years. The great error of the dramatic profession, at this day, is the facility with which thespian amateurs, or stage-struck heroes, can be induced into the profession without any probationary ordeal. We do not deny that the 'spout-shops' about a city, as they are vulgarly named, may be a convenient source from which a manager may fill vacancies in emergencies, and that, too, at very cheap salaries. Nor do we deny that such talent may not only prove useful and respectable, but even brilliant, for from such a source some of the brightest ornaments of the stage have emanated. But we do content that the indiscriminate system of recruiting theatres from the thespian societies is a gross injustice to the professors of the dramatic art, if it is to be considered an honorable profession by which individuals and their families are to gain their bread*» (Charles Durang, *ibid.*, vol. VII, n° 30, 26 novembre

Autant dire tout de suite que les Placide ne semblent pas avoir dépassé Albany sur la route du Nord, sauf l'époux de Caroline, William Rufus Blake, qui passa un été au Théâtre Royal de Montréal sous la direction de Vincent De Camp en 1831[51]. Par ailleurs, on ne possède qu'un seul indice sur l'apport du fils de Joseph-François Perrault, François, dans la relève des Jeunes Messieurs en 1805[52]. Nous en savons heureusement un peu plus long sur les familles d'Edward Allen[53], de Charles Young[54], de Georges Blanchard[55] et de John

---

1854, p. 1, c. 3-4).

[51] En 1814-1815 et 1825; voir H. P. Phelps, *Players of a Century. A Record of the Albany Stage*, New York, Werner, 1890, pp. 50-51 et 60. Sur la famille d'Alexandre Placide Bussart, dit Placide, voir D'Amico, *op. cit*, vol. 8, pp. 215-216. Ses parents, «Signor e Signora Placido», étaient acrobates, et sa sœur, Catherine-Ursule Bussart-Billioni, était membre de la Comédie-Italienne. Sa première compagne, Suzanne Vaillande, était considérée comme la plus grande ballerine du temps. Celle qui devint son épouse, Charlotte-Sophie Wrighten, était comédienne et fille de la cantatrice Mary Ann Pownall; leur gendre, W. R. Blake, et leurs enfants ont aussi fait carrière sur la scène (Blake était originaire d'Halifax: Phelps, *op. cit.*, p. 78; Benson et Conolly, *op. cit.*, pp. 54 et 442).

[52] *La Gazette de Québec*, 31 janvier 1805, p. 4; voir Burger, *l'Activité théâtrale au Québec*, *op. cit.*, p. 165. On connaît mieux l'investissement personnel du petit-fils, Joseph-Xavier Perrault, dans l'instauration de cours publics au Monument-National; voir Jean-Marc Larrue, *le Monument inattendu. Le Monument-National 1893-1993*, La Salle, Hurtubise HMH, «Cahiers du Québec» n° 106, pp. 30-32.

[53] Andrew Allen (1776-1853) a commencé enfant à faire du théâtre à New York, dans la troupe de ses parents; il a évidemment continué quand la famille s'est installée à Montréal en 1786, ce qui en fait le premier enfant (il a 10 ans) dont on sache qu'il a fait partie d'une troupe professionnelle au Québec. Il est encore au Québec en 1799, alors qu'il signe une pétition de René-Amable de Bonne, avec des gens de théâtre montréalais comme Étienne Bellair, Simon Clarke, Jean-Guillaume De Lisle, Thomas Delvecchio, John Donegani, Joseph Donegani, Louis Dulongpré, Jean-Louis Foureur dit Champagne, Jacques-Clément Herse, Guillaume Moreau Mechtler, John Molson, Pierre-Louis Panet, Joseph-François Perrault, Jean-Baptiste Proulx, Joseph Quesnel, François-Roch Rolland et, sous toute réserve, l'énigmatique «*Squire*» Thomas (25 juillet 1799, pp. 1-3). Andrew Allen a épousé une actrice du nom de Lacombe dont on sait qu'elle a fait du théâtre à Albany, sinon à Montréal (voir Charles Durang, «The Philadelphia Stage; from 1749 to 1821», *op. cit.*, vol. VIII, n° 2, 13 mai 1855, p. 1, c. 3).

[54] Charles Young est gérant du Boston Theatre en 1805-1806; quand la direction passe à Noble Luke Usher, Young et sa femme circulent, jouant plusieurs fois à New York de 1805 à 1829; c'est sans doute leur fils, venu à Montréal avec le Boston Theatre, qui a épousé une comédienne originaire d'Albany qui fit ses débuts à Montréal sous le nom d'Esther Young vers 1808, rentra à Albany faire

Nickinson[56], avec ceci de particulier que des membres de la troupe d'Allen & Moore, au-delà de la tradition familiale, ont ouvert des écoles de danse, d'escrime, de langue et de musique, comme Étienne Bellair, John Bentley, William Moore père et Guillaume Moreau Mechtler. Bellair ouvrit «une Salle pour enseigner la Dance»[57] et l'escrime à Québec, de 1786 à 1790; Bentley ouvrit une école pour «apprendre à Lire, Écrire & Parler»[58] à Montréal et Moreau Mechtler une école de clavecin et de violon à Québec en 1787[59]; Moore père donna une démonstration publique de la nouvelle manière londonienne des «Vocal and Rhetorical Recitations» à Québec, en 1788, puis il ouvrit à Montréal, la même année, une école de chant et de diction[60]; le couple de L'Estrange-Usher ouvrit un théâtre à Montréal, rue du Collège, en 1808[61].

---

carrière avec lui en 1811, puis, après la mort de ce dernier, se remaria et continua de jouer sous le nom d'Esther Hugues (voir Phelps, *op. cit.*, pp. 39, 45, 56, 60 et 75; George Clinton Densmore Odell, *Annals of the New York Stage*, New York, AMS Press, 1970 (1927), vol. II, pp. 246, 349 et 384-385; vol. III, p. 473).

[55] Georges Blanchard, ainsi que M^lle^ Adolphe devenue son épouse, leurs filles Cécilia et Élizabeth et leurs fils Georges et Guillaume (William); voir Odell, *op. cit.*, vol. III, p. 469. Guillaume et Cécilia, rappelle une annonce, n'ont que 8 et 9 ans lors de leur participation à la partie cirque des représentations de l'automne de 1824 à Québec (Pierre-Georges Roy, «Le Cirque royal ou Théâtre royal», *B.R.H.*, vol. 52, novembre 1936, p. 648).

[56] Venu d'Angleterre avec le 24^e^ Régiment, il fait partie des Thespians de Québec où naît sa fille aînée, Charlotte. Il quitte ensuite l'armée pour le théâtre et se produit dès 1831 sur différentes scènes de l'État de New York. À compter de 1851, il s'attache de plus en plus à Toronto où sa troupe comprend ses filles Charlotte, Eliza, Isabella et Virginia. L'aînée épouse en 1858 le journaliste Daniel Morrison; ils s'installent un temps à Québec; elle passera cependant les dernières années de sa carrière à Toronto (Benson et Conolly, *op. cit.*, p. 349).

[57] *La Gazette de Québec*, 31 août 1786.

[58] *La Gazette de Montréal*, 1^er^ novembre 1787; *B.R.H.*, vol. XIII, p. 14.

[59] *La Gazette de Québec*, 12 juillet 1787; *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. VI, pp. 550-551.

[60] Burger, *l'Activité théâtrale au Québec* , *op. cit.*, p. 150; Leonard E. Doucette, *Theatre in French Canada: Laying the Foundations, 1606-1867*, Toronto, T.U.P., «Romance Series», n° 52, 1984, p. 228.

[61] Après la Révolution française, les de L'Estrange firent du théâtre à Londres jusqu'en 1796. Engagés ensuite à Philadelphie, leur fille y fit ses débuts en 1800 et y épousa Noble Luke Usher avant de se rendre avec lui prendre la direction du Boston Theatre puis du Montreal Theatre (C. Durang,

Le dossier des Ravel et des Montrésor est plus complexe. Les Ravel, équilibristes français s'étant produits à Paris en 1828, à Londres en 1830 et à New York, au Park Theatre (1836-1837) et au Niblo's Garden (1842-1860), viennent pour un mois à Québec en 1840, mais leurs prénoms sont Jean, Louis et Victor[62], alors que ceux de Paris, Londres et New York sont Angélique et ses frères Antoine, François, Gabriel et Jérôme; il semble donc s'agir, à Québec, d'associés qui sont autorisés à porter un nom qui leur sert de marque de commerce, notamment Jean Ravel Blondin[63]. Quant aux chanteurs d'opéra Fabrica et G. B. Montrésor, qui furent dirigés par leur père dans un opéra donné au théâtre Richmond Hill de New York en 1832[64] — avec un ami de Mozart, Lorenzo Da Ponte, librettiste de *Don Giovanni* —, il ne fait guère de doute qu'ils ont un lien avec l'architecte militaire britannique Jean Montrésor (1736-1799), officier huguenot qui prit part à la bataille des Plaines d'Abraham du côté des Britanniques, fut affecté par la suite aux provinces de New York et de Boston, et dessina les redoutes de pierre du Fort Niagara construites en 1771[65]; il reste à vérifier si ces chanteurs font partie des opéras italiens qui se produisent à Montréal dans le cadre des tournées dites du canal puis de celles du chemin de fer[66].

---

*loc. cit.*, ch. XXIX, 19 novembre 1854).

[62] Ils profitent du crédit des frères Ravel puisqu'ils construisent pour un seul été un théâtre de bois sur le quai du Marché Saint-Paul; voir Alonzo Le Blanc, dans Hélène Beauchamp *et al.*, *op. cit.*, pp. 209-210.

[63] Banham, *op. cit.*, pp. 103 et 814.

[64] Odell, *op. cit.*, vol. III, pp. 642-643.

[65] Sur Jean [John] Montrésor, voir Paul Fortier, «Des œuvres bien pensées et fonctionnelles. L'architecture militaire britannique et georgienne au Canada», *l'Archiviste*, vol. 17, n° 5, septembre-octobre 1990, pp. 2-3.

[66] C'est le parachèvement du canal Chambly, en 1843, qui permet de boucler la boucle maritime et met fin aux pénibles équipées de barges, diligences, ponts de glace et traversiers que John Durang raconte avec sympathie en 1797 mais que Fanny Kemble dénonce avec horreur en 1834 (Benson et Conolly, *op. cit.*, p. 559). Les tournées passaient de New York à Albany, d'où elles avaient accès, par le canal Érié, aux villes de Buffalo, Détroit, York et Kingston; elles revenaient par les canaux du Saint-Laurent jusqu'à Montréal et par ceux du Richelieu et de l'Hudson jusqu'à Albany... en attendant le parachèvement, en 1860, d'une boucle analogue par chemin de fer.

* * *

Entre temps, d'autres écoles sont fondées. Il y en a de deux catégories. Il y a d'abord les écoles de formation générale ou même supérieure qui font une certaine place au théâtre. Collier ouvre une Commercial Academy à Québec, où on présente notamment *Cato*, une tragédie d'Addison, en 1816 et 1817[67]. Le séminaire de filles de Miss Forrance à Montréal et la Royal Grammar School de Burrage à Québec présentent des extraits de Shakespeare en 1823[68]. L'école pour jeunes filles des Demoiselles Brousseau à Saint-Eustache fait paraître en 1823 une annonce qui rappelle celles des Quesnay de Beaurepaire et Dulongpré: «on y enseigne le français et l'anglais par principe, l'arithmétique, la géographie, l'histoire, les ouvrages de l'aiguille, le dessin et la musique»[69]; le théâtre également, selon le témoignage d'un journal de 1821. Les étudiants du Révérend Wilkie, à Montréal, donnent en 1824 *Douglas*, une tragédie de John Home, et *Bombastes Furioso* de Rhodes, une comédie, dans une mise en scène qui entend répondre à des objectifs pédagogiques bien précis: «*to elicit the peculiar talents of the young gentlemen by the most decided contrast of the tragic and the comic muse*»[70]. Les Jésuites sont rappelés au pays et fondent en 1848 le Collège Sainte-Marie, une institution fidèle au même *Ratio Studiorum* qu'autrefois; en 1865, ils dotent leur collège d'une salle académique, le Gesù, qui deviendra plus tard un véritable théâtre et jouera un rôle de plus en plus important dans la formation des comédiens.

Il y a également les écoles professionnelles — parfois éphémères — de danse et de théâtre qui se multiplient. Antoine Rod ouvre une Dancing Academy

---

[67] *La Gazette de Québec*, 4 janvier 1816, p. 3, et 2 janvier 1817, p. 2; Burger, *l'Activité théâtrale au Québec*, *op. cit.*, p. 68.

[68] *The Montreal Herald*, 4 mars 1823, p. 2; Burger, *l'Activité théâtrale au Québec*, *op. cit.*, p. 68.

[69] *Le Spectateur canadien*, 8 janvier 1823, p. 4; *ibid.*, 8 septembre 1821, p. 3; *la Gazette de Québec*, 9 septembre 1924, p. 3 (Burger, *loc. cit.*, pp. 54 et 65-66).

[70] *The Montreal Gazette*, 6 mars 1824, p. 2; Burger, *loc. cit.*, p. 68.

à Québec entre 1799 et 1823[71]. Bossieux ouvre une école de danse à Montréal en 1817[72], Élant et Lefebvre en font autant la même année[73]. Miss S. Aspinall, qui a étudié en France avec Anatole Petit et Auguste Vestris, et qui participe aux représentations théâtrales des Blanchard de décembre 1824 à avril 1825[74], tient une école de danse à Québec entre 1820 et 1836; elle organise en plus des tournées à New York entre 1820 et 1830. Tatin, autrefois de l'Académie de musique de Paris, ouvre une école de danse en octobre 1824 et se produit avec les Blanchard à Québec en 1825[75]. Firmin Prud'homme, qui avait étudié à Paris avec le tragédien français François-Joseph Talma[76], a joué, produit des spectacles, traduit et adapté des textes et donné des cours de théâtre à compter de 1831[77].

* * *

L'activité politique québécoise a été très intense entre 1837 et 1867, de la Révolte à la Confédération. C'est une période qui est pourtant mal connue du point de vue du théâtre. Il serait toutefois étonnant que la politique ait occupé toute la place. En attendant que paraisse la thèse de Jean Laflamme qui devrait

---

[71] *«He has now, in his ballroom, a fine diagram of new figures [...]. // As it is [abso]lutely necessary that the teacher play the tunes which are danced to, Mr. Rod will be his own Musician, to give his scholars an idea of the real French style, for if not played and composed in that style, they are not good quadrilles which are purely French Dances. // All attention given and the best order kept at his parties»* (*la Gazette de Québec*, 24 novembre 1823).

[72] *Le Spectateur canadien*, 21 juin 1817, p. 3; The Montreal Herald, 5 décembre 1818, p. 3; Burger, *loc. cit.*, pp. 303-303 et 314.

[73] *Le Spectateur canadien*, 21 juin 1817, p. 1; Burger, *loc. cit.*, p. 314.

[74] *The Quebec Mercury*, 9 avril 1825, p. 170. Voir P.-G. Roy, *op.. cit.*, pp. 648-649; Burger, *loc. cit.*, pp. 302 et 314-315.

[75] *Le Spectateur canadien*, 1er octobre 1824, p. 3; *The Quebec Mercury*, 9 avril 1825, p. 170. Voir P.-G. Roy, *op.. cit.*, p. 649; Burger, *l'Activité théâtrale au Québec*, *op. cit.*, pp. 302 et 314-315.

[76] Voir Michel Corvin, éd., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, pp. 810-811.

[77] *La Minerve*, 19 décembre 1831, et Antoine Roy, «Visiteurs Français de marque à Québec», *Cahiers des Dix*, n° 21, 1956, pp. 228-229; voir Hare, *loc. cit.*, p. 68.

jeter là-dessus la lumière nécessaire, il importe de constater que si les productions francophones semblent peu nombreuses, le Québec suit néanmoins de très près la révolution industrielle et sociale, y compris ses retombées dans le domaine des arts. C'est ainsi que le théâtre sort des murs — déjà abattus — de la ville bourgeoise et s'installe notamment le long de la rue principale, la «Main», où on trouve nombre d'artistes dont plusieurs s'affichent comme formateurs. Sur cette seule rue, entre les rues Saint-Antoine et Sainte-Catherine uniquement, on trouve: W. H. Warren, professeur de musique (1843); Francis Palmer, magicien et ventriloque (1850); J. C. Brauneis, professeur de musique (1853); S. Mazurette, professeur de piano (1865); Joseph Ponton, perruques et costumes de théâtre (1870); L. Bourdon, professeur de musique (1874); E. Dubé, Frank Hume et R. Labelle, professeurs de musique, Édouard Meloche, peintre-décorateur (1877); O. Pepin, professeur de piano, et Traloor, artiste (1880); Bosco Salotti, magicien (1885). Ailleurs à Montréal: W. James Lewis, un professeur de théâtre new-yorkais, ouvre un Select Dancing Academy en 1863[78].

Outre cette évidence d'un intérêt populaire pour les arts, il y a trois expériences qu'il faut mentionner de façon particulière: celles de Napoléon Aubin, d'Alexandre Vattemare et de Thomas-Étienne Hamel. Deux d'entre elles révèlent ce qui fut une des préoccupation éducatrices majeures de l'époque: les centres culturels.

Aubin[79], un huguenot qui avait quitté sa Suisse natale en 1829 pour exercer ses spécialités de chimiste et de lithographe aux États-Unis, s'est installé en 1835

---

[78] James Lewis n'a joué son premier rôle important, à l'Olympic de New York, qu'en 1866. Voir Gérald Bordman, *The Concise Oxford Companion to American Theatre*, New York, O.U.P., p. 267; Mary C. Henderson, *Theater in America; 200 Years of Plays, Players end Productions*, New York, Harry N. Abrams, p. 21.

[79] Aimé-Nicolas dit Napoléon Aubin (Genève, 1812 - Montréal, 1890) était venu comme pasteur, à Biddeford, Maine (1830-1835); il s'est installé au Québec en 1835, est retourné aux États-Unis de 1853 à 1863, qu'il quitte pour le Bas-Canada à cause de la guerre de Sécession. Il retourne à Washington environ cinq ans plus tard, pour six mois, dans le but d'obtenir du président Grant de l'aide pour que le Québec devienne l'un des états unis d'Amérique (Roy, *op. cit.*, p. 663).

à Montréal, puis à Québec, où il a fondé des journaux, dont *le Fantasque*. C'est avec beaucoup d'intérêt que, encore aujourd'hui, on lit cette proposition visant la création d'un centre culturel:

> On y recevrait tous les journaux du Canada, ce qui fournirait à chacun une occasion de s'instruire sur les affaires du pays [...]. Des livres y seraient reçus à titre de dons ou simplement de prêt [...]. Le seul moyen de secouer un peu le joug [...] de l'ennui est de se réunir souvent afin d'apprendre à se connaître. La littérature, la musique, les représentations théâtrales, les arts, les sciences, la politique offrent de beaux champs à l'intelligence [...][80].

Aubin fonde finalement une troupe en vue des représentations théâtrales dont il rêve et où il entend œuvrer à la formation et au divertissement des jeunes: les Amateurs Typographes. Ces «jeunes gens», comme il dit, qui font partie d'une des premières unions ouvrières du Québec — la Société typographique, fondée en 1827 — lui en font voir de toutes les couleurs, interprétant, les 8 juin et 23 octrobre 1839, au Cirque-Royal de Québec, *la Mort de César* de Voltaire, accompagnée des pièces *le Financier* de Saint-Poix en juin et *le Chant des ouvriers* d'Aubin en octobre (avec l'aide, en octobre, du tragédien français Firmin Prud'homme). Le chef de police, qui appréhende une insurrection — il prévient «sagement» ce qui aurait pu être une participation précoce au soulèvement international de 1848 — établit le guet devant la salle jusqu'à ce qu'on se décide d'en sortir, aux petites heures. Il craint ce foyer où on formait des comédiens et des spectateurs républicains et socialistes.

---

[80] *Le Fantasque*, 5 novembre 1838; voir Jean-Paul Tremblay, *À la recherche de Napoléon Aubin*, Québec, PUL, «Vie des lettres canadiennes», n° 7, pp. 131-132; *id.*, *Napoléon Aubin*, Montréal, Fides, «Classiques canadiens», n° 43, pp. 17-19. Aubin fera plus tard un appel de souscription pour la construction d'une maison de ce genre (le Fantasque, 20 avril 1840, p. 144.). Aubin est aussi professeur; il a publié un ouvrage de vulgarisation, *la Chimie agricole*, en 1847, et un *Cours de chimie* en 1850.

La troupe va fonctionner durant plusieurs années, interprétant à l'occasion des pièces du cru, comme *le Soldat* d'Hyacinthe-Poirier Leblanc de Marconnay en 1839, *la Donation* de Pierre Petitclair en 1842, *À quelque chose malheur est bon* de Jules-Fabien Gingras en 1863, et *les Vengeances* de Pamphile Le May en 1876. Aubin a été journaliste et professeur de chimie, mais le moins qu'on puisse dire est qu'il a fait école dans le domaine du théâtre.

Vattemare est un philanthrope français venu des États-Unis en 1840 et qui proposait la création d'instituts s'inspirant eux aussi de Quesnay de Beaurepaire. Ces établissements auraient contenu bibliothèque, musée d'histoire naturelle, galerie d'art, salle d'expositions industrielles, amphithéâtre pour cours publics à l'adresse de toutes les classes de la société... Il réussit à convaincre tout le monde de réunir en un seul institut le Société d'histoire naturelle, l'Institut des artisans et le Bibliothèque de Montréal, qui logeraient dans le même établissement que la bourse, le bureau de poste et l'hôtel de ville. La décision est prise en janvier 1841 mais elle est balayée par le changement de structure politique du pays alors que les politiciens ne parlent plus que de l'Union entre le Bas et le Haut-Canada. Vattemare, qui gagnait sa vie en donnant des spectacles de ventriloque, ne put réaliser son projet, malgré l'appui d'Aubin qui y reconnaissait le projet qu'il avait lui-même exprimé en 1838 et où l'on puisa en 1844 l'idée de l'Institut canadien — sans oublier l'idée d'un Monument-National qui réunisse, cinquante ans plus tard, une société nationale, deux salles de théâtre, un musée historique, la bibliothèque de la ville, un institut d'art et de technologie et un embryon de conservatoire[81].

---

[81] Nicolas-Marie-Alexandre Vattemare (Paris, 1796 — Paris, 1764). Fils d'un avocat parisien, il fait des études de médecine. À la manière de Rabelais, il découvre qu'il a des talents particuliers pour distraire ses patients — il est ventriloque — et il part en tournée européenne en 1815. Il met sur pied une Agence européenne qui pratique l'échanges de livres, d'objets d'art et de spécimens de sciences naturelles, une idée que Lafayette — qui regrette l'échec de Quesnay de Beaurepaire — et le général Lewis Cass lui suggèrent de répandre en Amérique, où il part en septembre 1839. Avec l'autorisation du Congrès, il convainc différentes villes de faire partie de l'Agence, ce qui l'entraîne de la Nouvelle-Orléans à New York, puis de cette ville à Burlington et Montréal, où il arrive en 1840. (Voir Claude Galarneau, *D.B.C.*, IX, p. 888; *l'Aurore des Canadas*, 10 novembre 1840 — 29

Hamel, qui a étudié la théologie à Paris de 1854 à 1858, a par ailleurs fréquenté durant ces mêmes années les ateliers de François Delsarte. Lors de la parution ultérieure de livres américains qui lui semblèrent trahir la pensée du maître, réduisant à une simple méthode ce qui reposait sur tout un système de valeurs, il prend la défense de ce système. Il rappelle que la pensée de Delsarte était fondée sur la structure du triple trois (accord du neuvième): les trois langages (la *voix* — modulation ou inflexion, le *geste*, la *parole* — langue articulée), reliés aux trois manifestations de l'âme (principe de *vie*, d'*intelligence* et de *volonté*), à l'image d'un Dieu en trois personnes. Il défend à propos du corps des positions formulées de façon un peu étonnante pour un thomiste:

> [...] l'âme cherche à se manifester au dehors, elle se trouve constituée dans un état spécial qui sera ou l'état sensitif, ou l'état collectif, ou l'état animique [...]. Or l'âme est la forme du corps. Tous l'organisme de celui-ci, impressionné par l'âme, prendra donc une forme spéciale [...].
>
> Dans l'état sensitif, l'homme manifeste surtout sa vie: il est actif, cherche à agir au dehors, et tout son être prend une expression qui indique ou l'action ou l'intention d'agir à l'extérieur. Cette forme de l'organisme pourraît s'appeler *externe*; Delsarte l'a appelée *excentrique* ou tendant à s'éloigner du centre [...]. Ce sera donc la forme n° 1.
>
> Dans l'état intellectif, dans la réflexion, l'homme se recueille, se replie sur lui-même; il cherche, il souffre, il est passif; en un mot, il se concentre. Delsarte a donné le nom de *concentrique* à la forme qu'affecte alors l'organisme. C'est la forme n° 2.
>
> Enfin, dans l'état animique, l'homme en possession calme de la jouissance, exprime, par la forme mitoyenne ou normale de ses organes, qu'il n'est ni sous l'influence de la vie active, ni sous les préoccupations de la vie passive. Delsarte appelle *normale* cette forme calme de l'organisme, n° 3.
>
> [...] outre sette première grande loi [...], Delsarte en a constaté une seconde[...]. En voici l'énoncé: «chacune des trois formes, excentrique, concentrique, normale de l'organisme peut devenir triple, c'est-à-dire, peut revêtir trois

---

janvier 1841; *la Gazette de Québec*, janvier-mars 1841; *le Fantasque*, 8 février 1841; *l'Avenir*, 27 novembre 1847.)

aspects différents en empruntant quelque chose à la forme de l'une ou de l'autre [...][82].

En ce qui concerne la méthode, Hamel va jusqu'au plus fin détail à propos de la *voix* (acuité ou hauteur, diapason, fusion des registres, inflexions, intervalles, tableau des voyelles, timbre), de la *parole* (rythmes, silences, respiration, improvisation) et du *geste* (lois de subordination et d'opposition du geste à la parole; typologie générale des jambes, tronc et bras; typologie particulière de la main, détaillée en présentation palmaire, dorsale et digitale): «Élève de Delsarte pendant quatre ans, nous avons écrit presque sous sa dictée et nous croyons avoir la bonne fortune d'offrir à nos lecteurs la méthode complète et vivante du maître»[83]. Le système présenté par Hamel a peut-être vieilli, mais pas vraiment la méthode. Ce qui est dommage, c'est que le théâtre ait si peu tiré parti des enseignements d'Hamel.

Il y a par ailleurs un autre type d'institution d'enseignement qui voit le jour à compter de 1860, celui des conseils, écoles et instituts où sont désormais formés les décorateurs. Dans le cadre des lois et règlements régis par le *Board of Arts and Manufactures* (Conseil des arts et métiers) pour le Bas et le Haut-Canada en 1857 — dont l'action se prolonge jusqu'en 1927 — il s'en fondera plusieurs. Il y a d'abord l'Art Association, fondée en 1860, dont l'école de Montréal est située à l'angle nord-est du Carré Phillips et de la rue Sainte-Catherine. Il y a ensuite l'Institut national des beaux-arts de Joseph Chabert, diplômé de l'École nationale des beaux-arts de Paris, qui enseigne le dessin, la peinture et la sculpture à Montréal de 1870 à 1888. Il y a ensuite la Montreal School of Arts & Design du Conseil des arts et manufactures, qui est fondé en 1872. L'Institut s'installe à l'Hôtel de France, à l'angle nord-ouest des rues Saint-Gabriel et des Glacis (des Fortifications) en 1883, passant sous le contrôle

---

[82] Thomas-Étienne Hamel, *Cours d'éloquence parlée d'après Delsarte*, Québec, *l'Événement*, 1906, pp. 24-26.

[83] *Ibid.*, p. VI.

du Conseil des arts et manufactures; ce dernier déplace par la suite son école de l'Hôtel de France vers le Monument-National en 1895[84].

L'influence de ces institutions académiques sur la formation des artistes du temps est évidente. Le dessinateur et graveur Henri Julien, qui signe des décors au Théâtre des Variétés, a étudié à l'Institut avant son entrée à *l'Opinion publique* de Georges Desbarats — donc avant 1869 — et il y est retourné comme professeur en 1882. François-Xavier Édouard Meloche, qui fut décorateur au Monument-National en 1893, enseignait au Conseil depuis 1886. Edmond Dyonnet, qui peint des décors au Monument-National en 1894, a suivi ses premiers cours d'art à l'hôtel de la la rue des Glacis en 1875 et commencé sa carrière d'enseignant au même endroit en 1890[85].

Il n'en reste pas moins que c'est dans les ateliers de peintres décorateurs comme Napoléon Bourassa, Adolphe Rho ou Luigi Cappello — ce dernier arrivé au Québec en 1870 et célèbre pour un rideau de scène intitulé *l'Arrivée de Christophe-Colomb* au Collège de l'Assomption[86] — que des artistes comme Meloche, Olindo Gratton, Toussaint-Xénophon Renaud, Ozias Leduc et Auguste Rho, à qui on doit quelques décors de théâtre en plus de leurs nombreuses décorations d'églises, ont reçu leur première formation[87]. Chabert et ses

---

[84] Sur ces écoles, voir Alfred Laliberté, *les Artistes de mon temps*, Montréal, Boréal, 1986, pp. 14-15; Léon Trépanier, *les Rues du Vieux-Montréal au fil du temps*, Montréal, Fides, 1968, p. 63; Renée Noiseux-Gurik, «Un pionnier de la décoration théâtrale: Octave Ritchot», *l'Annuaire théâtral*, n° 2, printemps 1987, p. 80.

[85] Sur les études de Meloche, Julien et Dyonnet à l'Institut, voir Laliberté, *op. cit.*, pp. 56 et 67-70. Sur l'apport de Julien à la scène, voir Noiseux-Gurik, «Un pionnier [...]», *op. cit.*, pp. 74 et 82; sur celui de Meloche et de Dyonnet, voir Jean-Marc Larrue, *le Monument inattendu*, *op. cit.*, pp. 78 et 97. Meloche est par ailleurs rattaché à une tradition familiale d'orfèvres: son père et son frère, Charles et Louis, de même que son grand-père maternel et son oncle, Peter et David Bohlé.

[86] Gérard Morisset, *la Peinture traditionnelle au Canada français*, Montréal, Cercle du Livre de France, «L'Encyclopédie du Canada français», n° 2, 1960, p. 135.

[87] Sur les études de Gratton chez Bourassa, voir Laliberté, *op. cit.*, p. 65; sur son apport à la scène du Monument-National, voir Noiseux-Gurik, «Quelques peintres-décorateurs professionnels de l'activité montréalaise», *l'Annuaire théâtral*, n° 11, printemps 1992, p. 96. Sur les études de Renaud chez Bourassa, voir Morisset, *op. cit.*, p. 160; on lui doit la décoration de la voûte de la salle

successeurs ont formé des artistes du style beaux-arts. Bourassa — qui a étudié à Rome auprès du peintre fresquiste Johann Friedrich Overbeck, d'origine allemande — est plutôt nazaréen, formant ses disciples dans un style idéaliste qui est appuyé à Montréal par d'autres peintres décorateurs d'origine allemande, comme Heldt et les frères Müller[88].

* * *

Nous avons mis à jour, de 1535 à 1885, un double réseau. D'abord le réseau du compagnonnage, particulièrement dans les garnisons, qui remonte à l'Ordre du Bon Temps en 1606; sans oublier le mode amérindien de formation dont les résultats sont observés dès 1535, ni celui de la tradition familiale. Ensuite le réseau des collèges, particulièrement celui de Québec, fondé en 1635 (avant Harvard, 1636) et des écoles spécialisées, particulièrement celles de Bellair à Québec en 1786 et de Dulongpré à Montréal en 1787; sans oublier les projets d'académies et d'instituts, de l'Académie Française de Quesnay de Beaurepaire en 1781 à l'Académie de musique de Montréal en 1875.

---

Ludger-Duvernay, au Monument-National. Sur les études d'Auguste Rho, voir Laliberté, p. 81; reproduction de son décor pour *Athalie* (Gesù, 1925) dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, éd., *l'Avènement du Québec à la modernité culturelle*, Québec, IQRC, 1985, p. 167. Ozias Leduc, qui fait son premier apprentissage auprès de Luigi Cappello et Adolphe Rho, peint des rideaux de scène pour la salle municipale d'Acton Vale en 1923, et pour celle du collège des Oblats de Gravelbourg en 1925, de même que les décors de *Madeleine*, à Saint-Hilaire en 1928, et de *la Bouée* en 1929; reproductions dans Jean-René Ostiguy, *Ozias Leduc: peinture symboliste et religieuse*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1974, pp. 81 et 180, et dans Laurier Lacroix, *Dessins inédits d'Ozias Leduc*, Galeries de l'Université Concordia, 1978, p. 22.

[88] Aux Müller on doit la décoration de la chapelle du Collège Sainte-Marie — le Gesù — et probablement celle de la salle académique qui se trouve sous la chapelle (1865). À Heldt on doit non seulement la décoration de la chapelle du Grand Séminaire de Montréal, mais celles du Mechanic's Hall (1854), de la salle Nordheimer (1866) et du St. Patrick's Hall (1867). Sur les parentés d'école entre Bourassa, Heldt et Müller, voir Morisset, *op. cit.*, pp. 136-137 et 158; sur les décors de Heldt, voir Noiseux-Gurik, «Quelques peintres-décorateurs [...]», *op. cit.*, p. 86.

Des visions d'ensemble sur la formation de l'acteur commencent à voir le jour durant cette période (vision socialiste d'Aubin, vision trinitaire d'Hamel); ils sous-tendent généralement des méthodes particulières. Il resterait à voir les réseaux plus récents, dont certains se rattachent plus efficacement encore à des méthodes et à des systèmes particuliers, à commencer par ceux du tournant du siècle, avec André Antoine (Paris, 1887), Constantin Stanislavski (Moscou, 1898), Adolphe Appia et Émile Jaques-Dalcroze (Hellerau, 1911), Jacques Copeau (Paris, 1913), Edward Gordon Craig (Florence, 1913) et Maurice Schwartz (New York, 1918), pour ne mentionner que ceux dont l'influence a marqué les débuts du XX$^{e}$ siècle et fut parfois très tôt ressentie au Québec.

Andrew Allen, dit Andrew Jackson, probablement le premier à s'être produit comme enfant sur une scène professionelle au Québec, pendant le séjour de la troupe de ses parents à Montréal. (Coll. des Archives nationales de l'État de New York à Albany, fonds Phelps.)