

Bulletin d'histoire politique

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

André Bourassa



Volume 15, Number 1, Fall 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1056097ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1056097ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Bulletin d'histoire politique
Lux Éditeur

ISSN

1201-0421 (print)
1929-7653 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bourassa, A. (2006). Le spectacle de nos contradictions : trusts de production et troupes populaires, puritanismes orthodoxes et folies fin de siècle. Le théâtre au Québec, 1880-1899 (première partie). *Bulletin d'histoire politique*, 15(1), 207–226. <https://doi.org/10.7202/1056097ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2006

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/>

érudit

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/>

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

Le théâtre au Québec, 1880-1899¹

(première partie)

ANDRÉ BOURASSA
Historien du théâtre
Université du Québec à Montréal

UN CARREFOUR DE VOIES CONTRAIRES

La période de 1880-1909 voit se former un nœud de contradictions. Des maisons au répertoire plus ou moins tranquille passent aux mains des trusts, trust local d'abord, américain ensuite. Ce n'est pas d'abord une affaire de langue puisqu'on reçoit constamment de New York et parfois de Londres des spectacles en français, mais la mise en place progressive d'une industrie lucrative du *show biz*. Mais ce contrôle, qu'il origine de l'intérieur ou pas, joue contre les petites compagnies où se retrouvent les comédiens locaux, particulièrement les francophones qui contribuent à mettre en place un nouveau genre de théâtre populaire, nationaliste et parfois socialiste, qui finira par affronter puissamment le théâtre bourgeois. À ces contradictions s'en ajoute une d'un autre ordre, celle de l'intervention des moralistes puritains, particulièrement forts en cette fin de l'ère victorienne. Il ne faut pas lui accorder plus d'importance que lui en accordèrent les comédiens et spectateurs

1. Cet article fait suite à trois autres parues dans les n° 1, 2 et 3 du vol. 13 du *Bulletin d'histoire politique*. Pour faciliter la lecture, les noms d'auteurs et de compositeurs déjà mentionnés ne sont pas répétés.

réguliers, même si de fait certaines clientèles se montraient fragiles, surtout en milieu clos.

Le pays fut plongé dans une nouvelle controverse socio-politique. Les Territoires du Nord-Ouest canadien, qui relevaient directement du gouvernement central, venaient d'être subdivisés en trois provinces dont la première, le Manitoba, luttait pour la reconnaissance du statut francophone et du droit aux écoles confessionnelles. Un jeune maître d'école, Louis Riel, formé au Collège de Montréal, prit la défense des Métis, particulièrement bafoués. Arrêté et accusé de trahison, il fut vivement défendu en Chambre par ses partisans mais fut quand même pendu à Regina, en novembre 1885. L'affaire Riel alimenta la recrudescence du nationalisme, un éveil qui se manifesta, par exemple, dans les noms donnés à certaines salles toujours existantes, le Monument National et le Théâtre National. Cette sombre histoire fit l'objet de trois drames. Le premier, inédit, fut écrit par Clay M. Greene et créé par lui lors d'une tournée en Ontario et à Montréal en janvier 1886 ; c'est apparemment cette pièce qu'Alphonse Victor Brazeau aurait entrepris de traduire¹. Les deux autres drames furent écrits par Ch. Bayer et E. Parage, professeurs français émigrés au Québec, et par le docteur Elzéar Paquin, ancien élève de Jean-Baptiste Proulx à Sainte-Thérèse ; le premier fut donné en lecture publique à la Société mutuelle et française en mars 1888, sans plus, et le second ne semble pas avoir été joué.

C'est surtout dans le contexte de déchirement entre une éthique impérialiste dominante et une esthétique réaliste, diffusées par les disciples d'André Antoine et le *people's theatre*, que se situe le théâtre québécois au tournant du siècle². À des éthiques opposées correspondaient déjà des esthétiques tout aussi opposées, et cela quel que soit le véhicule linguistique, langue ou niveau de langue, qu'on parle anglais, français ou yiddish. De petits théâtres aux visées réalistes allaient désormais côtoyer les grandes salles de style impérial.

L'histoire du théâtre, pour une période comme celle-ci, recoupe généralement celle de le théâtre lyrique, soient l'opérette (comédie musicale) et l'opéra : mêmes salles et parfois mêmes compagnies et mêmes interprètes. Une distinction finira par s'imposer, jusqu'à l'avènement récent de l'interdisciplinaire, mais pour l'instant la question du rapprochement théâtre et musique ne se pose même pas : dans cette folie fin de siècle, on voit surgir partout, même dans les collèges, un superbe mélange de théâtre, d'opérette et de vaudeville.

LE ROYAL'S ANNÉES SPARROW (1879-1896) :

LE JEU EN VALAIT-IL LA CHANDELLE ?

Pour la rentrée d'automne 1879, Jesse Joseph en vint à offrir la gérance du Royal à John B. Sparrow, originaire de Cheltenham, en Angleterre, d'où sa famille avait émigré vers St. Cathartines, en Ontario. Il apprit le métier de conception et fabrication d'affiches, faisant son apprentissage auprès d'un dénommé Vincent (Graham, p. 191). Installé à Montréal depuis 1876, il devint en 1878 directeur du Théâtre Dominion. Sparrow avait acquis un sens indéniable de la mise en marché et sut maintenir la rentabilité du Royal, en commençant par une cure de rajeunissement : nouvelle décoration pour l'avant-scène, nouveau rideau représentant le château de Balmoral, peint par le new-yorkais John Watson.

À la rentrée de l'automne 1879, le Royal produisit *Le Médecin malgré lui* de Molière, dans une mise en scène de Franz Jehin-Prume, de même que la version opératique de *La Case de l'Oncle Tom* d'Anthony et Ellis en décembre. La signature de Sparrow au Royal n'apparut pour la première fois qu'en avril 1880. L'expression *mise en scène* est sans doute excessive en pareil cas, mais il rentra tout de même dans cette arène lion avec *Narcisse et Richelieu*, ou *The Conspiracy*, d'Edward Bulwer-Lytton, *The Shaughbraun* de Dion Boucicault et trois Shakespeare³. La pièce sur Richelieu fut jouée souvent au Québec à cette époque ; l'intérêt pour la royauté, chez les loyaux sujets de Sa Majesté, débordait d'autant plus facilement sur le sort de la monarchie française. Plusieurs comédiens québécois de la précédente génération, particulièrement ceux qui gravitaient autour de Napoléon Aubin, étaient nettement républicains ; les nouveaux maîtres du théâtre, en ce *dominion* britannique, espérait peut-être toujours, comme ils le disaient ouvertement au XVIII^e siècle, resserrer les rangs politiques autour de fascinantes histoires princières. On peut douter toutefois que Joseph ou Sparrow aient été du genre à mettre le théâtre au service d'une vision du monde autre que celle de leur profit, laissant plutôt les ambitions politiques aux gens de l'Académie de musique.

En avril 1880, McDowell, libéré de ses engagements à la direction de l'Académie de musique, reprit la satire canadienne *H. M. S. Parliament*, or *The Lady who Loved a Government Clerk*, de William Henry Fuller. En juin, Sparrow ne démérita point, offrant un mélodrame de John Stokes, *The Forest of Rosenwald*, or *The Benighted*, qui n'est édité que l'année suivante à New York. Ce même mois, il produisit la troupe de Maurice Grau dans *Carmen* et dans *La Fille du tambour-major* de Jacques Offenbach⁴. Il récidiva en août avec *Under the Gaslight*, avec la troupe de J. Franklin Warner. L'effort était

considérable, mais surtout anglophone, ce qui dut surprendre Jesse Joseph dont on connaît l'engagement vis-à-vis de la francité.

Chose certaine, durant la saison 1880-1881, Sparrow produisit 63 titres français, consacrant à ce répertoire 57 % de sa programmation (Larrue, 1987, p. 108). En novembre 1880, par exemple, le French Opera Bouffe de Hallack offrit l'opéra-comique *Le Petit Duc* de Lecocq⁵, et encore *Giroflé-Girofla* et *La Fille du tambour-major*, fort populaires, ainsi que l'opéra-comique *Les Cloches de Corneville* de Robert Planquette⁶ et l'opérette *Les Mousquetaires au couvent* de Luis Varney⁷. Les mousquetaires firent d'ailleurs moins scandale cette année-là qu'une quinzaine d'années plus tard, en 1894. Mais c'est à l'Académie de musique que Sarah Bernhardt attira les foules en décembre 1880.

Il y eut alors un autre essai d'implantation d'une troupe au pays, celui de membres de la French Dramatic Company de New York, dirigée par Ed. Bageard et Théophile Claude, avec les couples Dudley et Vadant. De janvier à mars 1881, ils montèrent quelques œuvres françaises au Royal : *Risette*, ou *Les Millions de la mansarde* d'Edmond About, *Les Jurons de Cadillac*, dont l'opérette *Les Deux aveugles* d'Offenbach. Le projet ne mobilisa pas assez de sympathisants pour financer un séjour durable. Une soirée bénéfice au profit de Théophile Claude par les comédiens amateurs du Cercle Jacques-Cartier fit montre que certains membres de sa troupe étaient restés quelques mois, qu'ils étaient en difficulté, mais qu'ils pouvaient compter sur la solidarité des cercles locaux (*The Gazette*, 7 juin 1881, p. 3). Rentré à Paris, Claude reprit en vain son offre dans une lettre à des gens du milieu (Hare, 1976, p. 86). De toutes façons, cette année-là, Sparrow avait probablement trop compté sur la bourgeoisie francophone qui, après l'incendie de la ville, s'était déplacée vers le nord-est de la ville, dans l'axe de la rue Saint-Denis⁸.

On ne se rua pas aux portes non plus pour la tragédienne tchèque Francisca Janauschek en mai 1881, pourtant jugée « one of the greatest » grâce à ses rôles tragiques, dans *Macbeth*, *Marie Stuart* et *Médée*. Mais peut-être boudait-on la salle ? Le Royal reprit son activité francophone en mai, avec la Grand French Company formée par Bageard et Chamonnin, restés en Amérique après le départ de Bernhardt (qui n'était pas venue à Montréal cette fois-là). Ils présentèrent les œuvres romantiques d'Alexandre Dumas et Adolphe D'Ennery, consacrant ensuite le mois de juillet aux pièces de d'Édouard Brisebarre et d'Alexandre Dumas fils. En septembre, on vit le grand Laurence Gillette dans *Adrienne Lecouvreur* d'Eugène Scribe et Ernest Legouvé, *La Dame aux camélias* et *Frou-frou*. Le moins qu'on puisse dire est que les Québécois d'alors eurent la chance de se familiariser avec ces grands noms du romantisme.

Sparrow est donc toujours dans le coup, finissant l'année avec, notamment, une première visite de James O'Neill, père du dramaturge Eugene O'Neill, dans *Deacon Crankett* en septembre et la reprise *La Case de l'oncle Tom*, version Wren, en décembre. L'année suivante, en 1882, malgré l'opéra *La Case de l'oncle Tom* en février, les séances de burlesque, de ménestrels et de vaudeville commencent à se multiplier, culminant en août, après trois mois de fermeture, avec la première visite de Tony Pastor, de la Pastor's Vaudeville Company, maître américain d'un type de *speciality shows*. Il s'agit, dans son cas, d'une série de brèves comédies et de tours d'amuseurs publics considérés comme respectueux de l'orthodoxie protestante et, par le fait même, accessibles aux familles. Sparrow avait enfin trouvé le bon filon pour faire sonner la caisse. Mais que retenir de pareille production annuelle ? Une ligne. On ne vit plus guère de théâtre au Royal en 1883, année presque entièrement dévolue aux variétés, y compris le vaudeville de Pastor en juin et la magie de C. Taylor en septembre. On comprend pourquoi le tragédien Lawrence Barrett, qui s'était déjà produit au Royal, passa à l'Académie en mai.

Henry R. Jacobs, s'inspirant du vaudeville familial de Pastor, dressa un chapiteau, sur l'ancien emplacement du Crystal Palace, face au Queen's Hall, en juin 1883. Ce chapiteau portait le nom pompeux de Royal Museun and Theatorium. On y présentait les *Jacobs' Shows*, avec le funambule Sanford et le *minstrel* Billy Barlow (Béraud, p. 64). Mais Sparrow et Jacobs décidèrent, en octobre 1883, d'unir leurs efforts, pour la saison 1884-1885 et mirent au point un premier trust. Sparrow profita de l'occasion pour se rapprocher officiellement des familles et alla jusqu'à changer le nom de Théâtre Royal pour celui de Royal Muséum, « muséum » étant appellation noble susceptible de rassurer les puritains et déjà utilisée en ce sens par Barnum, à New York⁹.

Mais laissant dès octobre 1883 une partie importante du vaudeville au chapiteau, Sparrow essaya quand même de reprendre le théâtre. Il produisit par exemple la troupe de Daniel E. Bandman, avec la Québécoise originaire de France, Louise Beudet¹⁰, jouant en anglais dans *Hamlet*, *Le Marchand de Venise* et *Richard III* en novembre 1884. Beudet avait été découverte par Bandman à San Francisco où elle fit ses débuts sur scène. Il faut dire que, cette année-là, le propriétaire du Royal, Jesse Joseph, qui siégeait à la direction de la Banque de Montréal et de la compagnie de télégraphe, ainsi qu'à la direction de la compagnie de gaz et d'électricité de la ville, devenait également directeur de la compagnie des tramways qu'on allait justement électrifier. Il frayait ainsi son chemin dans la haute finance et tenait sûrement à ce que son nom ne soit pas associé à un théâtre mal famé. Sparrow faisait donc des efforts pour maintenir la barque à flot, ramenant Bandman et Beudet en janvier 1885 avec *Othello* et *Roméo et Juliette*, en plus, encore une fois, de

Richelieu. Les spectateurs revirent également *La Case de l'oncle Tom* en avril et Janet Edmonson créa *Princess Ida* de Gilbert et Sullivan en juin. Mais il fallut fermer la salle à cause d'une épidémie de petite vérole, après quoi on repart avec *Hamlet* en octobre et, en novembre, *The Streets of New York* et *Jessie Brown* de Boucicault et *Montecristo* de Dumas père, et en décembre 1885 : *Robin Hood*. Le reste du temps fut évidemment comblé par le vaudeville, ce qui fut aussi le cas pour l'année 1886. Il y eut quand même des exceptions celle année-là, comme *The Streets of New York* repris en mars et une semaine entière consacrée par le tragédien Arthur Elliott à Shakespeare en avril¹¹. Les années qui suivirent furent théâtralement si pauvres que même celui à qui l'on doit la compilation des compagnies, pièces et distributions de l'époque n'est pas allé au-delà de 1886 pour le Royal ; son jugement est d'autant plus percutant que, publiant en 1903, il a vécu cette quinzaine d'années comme journaliste et spécialiste du théâtre (Graham, p. 210). Une cinquantaine d'années plus tard, un autre journaliste, qui partageait les mêmes intérêts, a complété et corrigé les recherches de son collègue du point de vue francophone, mais il a aussi laissé tomber le Royal à compter de 1886 (Béraud, p. 75).

L'expérience de consortium par Jacob et Sparrow ne devait n'être qu'un pâle reflet à Montréal de celle qu'on put observer à New York. Là, Marc Klaw & Abraham Erlanger¹², qui étaient devenus en 1888 propriétaires de l'agence Taylor Theatrical Exchange, en vinrent, sous le nom de Klaw & Erlanger Exchange, à exercer un large contrôle sur la circulation des spectacles en Amérique du Nord. Devenus de plus en plus puissants, ils créèrent, avec quelques associés, le Theatrical Syndicate, aussi appelé Theatrical Trust, en 1896, remportant cette année-là l'adhésion de Jacobs et Sparrow à Montréal. Cette année-là allait en conséquence marquer aussi un tournant dans l'histoire de l'Académie de musique, car, entre autres, bon nombre de spectacles produits par ce Syndicate à New York ne pouvaient venir à Montréal sans passer par les fourches caudines.

LES SCÈNES POPULAIRES

Les besoins nouveaux et l'ambition des promoteurs furent l'occasion d'une multiplication sauvage des espaces de jeu, pour le théâtre lyrique aussi bien que pour les variétés populaires. Par exemple, en ce qui concerne ce théâtre, c'est à la Patinoire Victoria, édifice moderne à structure métallique, derrière l'hôtel Windsor, qu'on a présenté la trilogie wagnérienne en 1884 ; il s'agissait de la première production canadienne entièrement électrifiée¹³.

Il y eut par ailleurs une série de salles alternatives, dont le premier Lyceum, nommé ensuite Albert Hall, qui fut ouvert dans une ancienne église

protestante de la côte du Beaver Hall, sous la direction de John Stephen, en 1880. L'histoire de cette salle est particulièrement bousculée : elle devint synagogue, puis, changeant encore de statut, fut connue comme Théâtre Victoria en avril 1884, offrant des spectacles de variétés comme Petrie ou les *minstrels* de San Francisco, sous la brève direction de Beauleigh. Le coq-à-l'âne continua, car la salle changea encore de direction et de nom, devenant, dès novembre, le Montreal Theatre Museum, sous la direction de Coleman et Monew, aussitôt remplacés en février 1885 par William Lytell. Là, à l'exclusion de rares œuvres, comme l'opéra-comique *Martha* de Flotow¹⁴, présenté par le Spanish Grand English Opera en juillet 1885, on n'offrait guère que des vaudevilles (Graham, p. 287). Pareils revirements sont symptomatiques de la volatilité du milieu, même chez les anglophones.

Une autre salle eut une carrière en dents de scie, le Crystal Palace Opera House, situé au Square Dominion, sur l'emplacement de l'édifice Sun Life actuel ; il s'agissait d'une patinoire à structure de bois, transformée en 1884 en salle de 1 500 places pour des opéras de tournée alors mis à contrat par les imprésarios Roland Gideon, Israel Barnett et Louis McGowan¹⁵. On aura noté que 1884 fut une année de concurrence particulière où les pièces se cherchent des lieux d'occasion. Mais cette effervescence ne fut pas durable et, le plus souvent, ce n'était plus les promoteurs qui cherchaient des salles mais les salles qui se cherchèrent des promoteurs.

La naissance du théâtre populaire est souvent triviale, au sens strict du terme, c'est-à-dire liée aux commerces et marchés établis à la croisée des chemins. Une étude du boulevard Saint-Laurent, par exemple, a permis déceler la présence d'hôtels, de « saloons » et même de beuglants dans le faubourg Saint-Laurent et, un peu plus haut, dans la petite ville de Saint-Jean-Baptiste. On y trouvait souvent une de ces salles d'auberge sur chaque coin d'une même intersection. Il ne reste que peu de traces de ces lieux et de leurs activités spectaculaires, sauf quelques photos et quelques mentions, dans les botins et journaux, des noms de magiciens comme Bosco Salotti en 1885 ainsi que des *showmen* Joseph Lemay en 1890 et Ludger Leroux en 1893. On ne peut nier, cependant, que la carrière presque inconnue de ces artistes et celle des nombreux professeurs d'art, d'élocution et de musique qu'on y trouvait a préparé longuement le terreau du théâtre local.

Quand on examine ce foisonnement d'artistes et de salles, on constate, entre autres, que Jacob et Sparrow ne furent pas les seuls à offrir des spectacles destinés à la famille, même dans le style Pasttor :

Les muséums comprenaient généralement deux sections distinctes. L'une était une petite salle de spectacles où s'exécutaient tour à tour des artistes de vaudeville américain - comédiens, danseurs, jongleurs,

magiciens, acrobates, équilibristes, musiciens, chanteurs, etc. L'autre était une galerie des curiosités. Divisée en sections, elle se consacrait à l'exposition de phénomènes et bizarreries tels que l'homme le plus fort du monde, la femme à barbe, les frères siamois du Tibet, l'homme à la tête-marteau, etc. Les spectateurs entraient dans l'établissement pour la modique somme de dix sous, d'où l'appellation « Dime Museum » (Bourassa et Larrue, p. 38-39).

Ces muséums ont proliféré. Il s'en ouvrit un sur la rue Saint-Dominique en juin 1884, le Grand Central Dime Museum de W. W. Moore, sur le terrain convoité de Peter Cavallo (ou Carvello), et il s'en ouvrit deux sur Saint-Laurent en 1891. Le premier de ces deux derniers fut le Musée Éden et Terre des Merveilles, ouvert en mars 1891 par William B. Blackhall en mars 1891, qui fut bientôt géré par Frank McKenna et A. S. Richardson. Fragile, l'Éden passa ensuite aux mains de Locke et Kennedy. Il est aujourd'hui réduit au statut de « *stand* de patates frites » ; il avait pourtant fière allure autrefois :

D'un côté du bâtiment, il y a un certain nombre de personnages en cire regroupés en diverses scènes. Les statues sont aussi belles que celles qu'on a pu voir à l'Éden Musée de New York. Il y a aussi une chambre des horreurs pour ceux et celles qui recherchent les sensations fortes et les frissons qui vous durent une semaine¹⁶.

L'Éden emménagea au sous-sol du Monument National en juillet 1894. On lui avait ajouté, pour justifier son insertion en cet antre nationaliste, les œuvres qui avaient été préparées pour les 250 ans de Montréal et qui avaient été exposées au Musée Lasalle, rue Notre-Dame, en décembre 1892. La nouvelle section spectacles de l'Éden, ouverte en octobre 1894, était sous la direction de l'impresario américain Frank C. Thaler mais bientôt gérée sur place par Guillaume Boivin. Au « département » du théâtre, dernière salle de la visite au musée, on présentait, outre les amuseurs publics, les marionnettes des *professeurs* Harley et Lemay, notamment les histoires de Punch et Judy, et des mélodrames comme *Les Femmes qui pleurent* de Maurice Ordonneau en octobre 1894. La section théâtre fut par la suite transformée en *scope* et l'institution fut désormais connue comme Musée Éden et Odéon, en 1904.

En avril 1891, peu après l'ouverture de l'Éden première manière, on ouvrit sur la même rue un autre musée d'amusement, le Gaiety Museum and Theatorium. Il ne faut pas trop se surprendre de la coïncidence ; elle est due non seulement à la popularité du genre et à la facilité de son installation, mais également au fait qu'on était à reconstruire, dans le cadre d'un élargissement de la rue principale, toutes les constructions du côté ouest qui n'étaient pas en-deçà de la nouvelle ligne de zonage. L'édifice Robillard, où logeait le Gaiety, juste au nord de la rue Viger, était de ce nombre. L'institution était

aux noms de John H. Patton, William Bristol et J. P. Smith, le premier étant un promoteur de Nouvelle-Angleterre qui possédait d'autres *dime museums* à Boston et à Worcester. Mais l'établissement passa dès novembre aux mains de M. Morris et F. W. Wurtèle (Bourassa et Larrue, p. 45-46). Il fut désormais connu comme Gaieté ou Musée Morris, ce qui ne dura que jusqu'à l'hiver suivant. La concurrence était manifestement trop forte et la volatilité était donc aussi grande sur la rue principale, déjà multi-ethnique, que dans les quartiers nettement anglophones.

On sait qu'un des « départements » d'exposition fut sous-loué au Studio de danse d'Abondius, dit Adélarde Lacasse, en 1895 ; ce dernier rentrait d'une stage de danse moderne à New York auprès d'Oscar Dureya¹⁷. Quant à la salle, elle passa en 1882 aux mains d'un club de raquetteurs, qui donnait à l'occasion des spectacles, puis redevint théâtre, le Palace, sous la direction d'Eugène Roy. Le lieu mérite une mention particulière dans la mesure où, en 1896, deux concessionnaires des Frères Lumière, Louis Minier et Louis Pupier, après le succès monstre de leurs projections dans le beuglant de l'hôtel Saint-Laurent, louèrent cette même année le Palace, juste à côté, à des fins de « variétés ». Ils en firent ainsi le premier cinéma du Canada. Et cette année-là, de l'autre côté de la rue, l'électricien Léo Ernest Ouimet installa, dans un espace de la boutique familiale, un Théâtroscope, où on avait accès à des appareils de visionnement Edison. Minier, Ouimet et Pupier comprirent vite que des ombres projetées par cette machine allait surgir une industrie culturelle qui allait concurrencer les salles de théâtre mais en même temps ouvrir aux acteurs des débouchés nouveaux.

L'ACADÉMIE, ANNÉES THOMAS ET MURPHY (1880-1896).

LA DÉSESCALADE

À l'Académie de musique, on retrouve dès février 1880 l'ancien directeur de la salle, Eugene A. McDowell. Lui et sa troupe n'avaient plus trop à craindre de présenter *H. M. S. Parliament*, une satire qui mettait en boîte un gouvernement avec lequel Hugh Allan, copropriétaire de l'Académie, avait été accusé de collusion. Il n'en reste pas moins que c'est au Royal qu'ils le reprirent ensuite. La direction intérimaire continua par ailleurs l'habitude impressionnante de donner plusieurs pièces de Shakespeare avec des tragédiennes et tragédiens de renom, anglais ou américains¹⁸. Fidélité impressionnante dont se rapproche à peine celle des collègues pour Molière.

C'est désormais à l'Académie que se présente la Compagnie d'Opéra Français de Grau, en mars et avril 1880, avec *Mignon* d'Ambroise Thomas¹⁹, *La Fille de Madame Angot* de Lecocq, *Le Pré aux clercs* de Louis Hérold et *Les*

Brigands d'Offenbach, de même que *Les Cloches de Corneville* et *Le Petit duc*. Dans le cas de l'œuvre d'Offenbach, c'était moins d'un an après sa création à Paris.

La troupe d'opéra des Holman, qui avait déjà consacré à Montréal de bons moments, revint présenter des opéras en juillet, dont deux Offenbach, *La Grande Duchesse de Gerolstein* et *Geneviève de Brabant*. La clientèle francophone, dont le recensement de 1881 allait révéler qu'elle avait repris sa majorité à Montréal après un siècle de domination anglaise, obtient enfin de l'Académie une ouverture vers le répertoires des artistes québécois de très bonne réputation. On y créa en effet, en juin 1880, deux pièces de Fréchette, *Papineau* et *Le Retour de l'exilé*²⁰, avec la comédienne et cantatrice professionnelle Rosita del Vecchio, dans des décors de René J. Garand²¹ et sous la direction de Louis O. Labelle.

C'était avant que paraisse la signature du nouveau directeur de l'Académie, Henry Thomas, anciennement du Royal (Graham, p. 244-245). Passé à l'Académie comme trésorier, il en devint gérant en 1880, son nom figurant pour la première fois à l'affiche comme metteur en scène en septembre. Ses premières productions furent d'ailleurs françaises : un mélodrame, *Les Deux orphelines* de D'Ennery, et une opérette, *Frou-frou* de Meilhac et Halévy. La première semaine d'octobre fut étourdissante, avec de grandes œuvres mettant en vedette le chanteur Girard : les opéras comme *Faust*, *La Favorite*, *Lucia de Lamermoor*, *Le Trouvère* et *Martha*.

Mais on misa soudain sur une grande vedette qui venait de quitter la Comédie Française fit courir les francophones à l'Académie, Sarah Bernhardt²². On a sans doute, depuis Béraud, un peu trop mythifié le personnage, mais il est notoire que, d'une visite à l'autre, elle a ramené à l'affiche des classiques français négligés par la scène. L'entreprise fut largement médiatisée ; pour tout dire, les artistes se sont fait lourdement sonner les cloches par une partie de la presse d'expression française de droite. Évidemment, présenter *Adrienne Lecouvreur* et *Frou-frou* la veille de Noël, ainsi que *Hernani* de Hugo et *La Dame aux camélias* de Dumas le jour même, c'était concurrencer le clergé dans ses jours fastes. L'archevêque Édouard Charles Fabre fut outré ; habile, au lieu de lancer un mandement, il fit parvenir à *La Minerve*, à titre de lecteur, une analyse du texte d'*Adrienne Lecouvreur* commandée d'avance à un religieux et publiée le jour même de la production²³. Malgré tout il était clair qu'un phénomène était en train de se produire : l'attention portait de moins en moins sur le répertoire et de plus en plus sur les vedettes : c'est sur Bernhardt qu'elle se portait. Il était désormais plus facile pour les médias de faire la publicité d'une vedette que celle d'un texte dramatique.

La lettre ouverte commandée par l'archevêque n'aura fait qu'ajouter à la publicité de Bernhardt. De toutes façons, une délégation comprenant

Fréchette, le nouveau sénateur Rosaire Thibaudeau et Honoré Beaugrand, qui venait de fonder *La Patrie* et allait bientôt devenir maire de Montréal, étaient allés accueillir la vedette au poste frontière de St. Albans et avaient terminé avec elle le voyage en train. Elle avait été reçue à la gare Windsor par 10 000 admirateurs et curieux ; un orchestre joua *La Marseillaise* et Fréchette récita une ode dont la comédienne a fait paraître le texte dans ses mémoires. Le gouverneur-général, le Marquis de Lorne, neveu de la reine Victoria, avait honoré la troupe de sa présence le premier soir. Mais étrangement, quand on lit les mémoires en question, c'est la visite de la comédienne à la réserve amérindienne de Khanawake qui, en Europe, semble avoir davantage attiré l'attention (Béraud, p. 67). Mais le succès de la publicité centrée sur l'artiste ne fonctionnait pas toujours. C'est ainsi qu'un acteur célèbre pour ses rôles dans la tragédie shakespearienne, Tommaso Salvini, annoncé comme « the greatest » (*The Gazette*, 19 janvier 1881, p. 3), n'obtint qu'un résultat relatif.

Les productions françaises en provenance de New York se sont multipliées, mais étaient-elles toujours présentées en français ? On ne le sait pas toujours. C'est une French Comedy Company, par exemple, qui arriva en août, jouant entre autres *Les Noces d'Olivette* d'Edmond Audran (livret de Chivot et Duru), un an à peine après sa création à Paris. Par ailleurs, il faut souligner le succès de la pièce américaine *Hazel Kirke*, dans une mise en scène de James Steele Mackaye ; C'était avec Elfie Essler et aussi présenté comme « the greatest dramatic triumph of the century » (*The Gazette*, 24 septembre 1881, p. 5). Mackaye avait été disciple de François Delsarte à Paris une dizaine d'années plus tôt et avait fondé des écoles Delsarte House à Boston et à New York²⁴.

Un tragédien anglais, Richard Keene se fit remarquer non seulement dans l'œuvre de Shakespeare mais également dans cette pièce à succès en milieu de plus en plus francophone, *Richelieu*. C'était en mai 1882 ; il revint souvent par la suite²⁵. En octobre, ce fut le tour de Lawrence Barrett dans quelques Shakespeare, dans *Richelieu* dans *David Garrick* de Thomas W. Robertson, pièce portant sur un célèbre acteur anglais dont les origines étaient françaises (de la Garrigue).

Un choix de répertoire par Thomas fut à la fois surprenant et heureux, celui de la pièce *One Hundred Years Ago*, de Laurent-Olivier David²⁶, drame sur la Guerre d'indépendance traduit par un de ses amis journalistes, Jean Talon L'Espérance, ancien participant sudiste de la Guerre de sécession²⁷. Puis ce fut la première apparition sur scène d'Angéline Lussier, dite Blanche de la Sablonnière, Québécoise, jouant à seize ans dans *Pierre Lenoir et les chauffeurs* avec une troupe d'amateurs, la Société des Artisans, en 1882 ; elle devait bientôt passer au rang des professionnels. Mais l'année 1882 allait se terminer

sur une note sombre pour la direction de l'Académie : le décès du fondateur, Sir Hugh Allen, à Glasgow, en décembre. C'est son fils, Sir Hugh Montagu Allan, qui allait prendre la relève. Il est difficile de juger de l'intérêt réel du fils Allan pour le théâtre dont il a hérité. Mais il maintint Thomas en place et les choses, pendant une quinzaine d'années, semblent avoir continué comme avant. En janvier 1883, par exemple, on accueillit le ténor Pasquale Brignoli dans *Le Trouvère*, Eugénie Le Grand dans *Le Passant* de François Coppée, *La Dame aux camélias* et *The Lady of Lyons*. Mais, outre les performances de pièces de Shakespeare avec Keene en mars et celles de Lily Laughty en avril, on ne retiendra guère que, de cette dernière, *Pygmalion* et *Galatée* de William S. Gilbert.

Grau revint en janvier 1884, de même que Adelina Patti dans *La Traviata* de Verdi²⁸, en décembre. Shakespeare demeure un favori, avec Keene en février, de même que Henry Irving et Ellen Terry, du Lyceum de Londres en octobre 1884. Ils offrirent aussi une autre pièce sur la royauté française, *Louis XI* de Boucicault, alors que Lytton Sothorn avait joué en mars cet exercice peu banal de théâtre dans le théâtre qu'est *David Garrick*. La suite ne serait pas sans un certain ronron si, en octobre, le public montréalais n'avait pas découvert, en octobre, Rhéa Dervé, Québécoise, participant aux opérettes *Frou-frou* et *Yvonne* et des pièces comme *She Stoops to conquer* et *London Assurance* avec la compagnie du Boston Museum d'Arthur B. Chase. C'est alors que, piqué on ne sait trop par quoi, mais apparemment dans un excès de zèle à la suite d'une encyclique de Léon XIII contre les sociétés secrètes, le jeune évêque Fabre réagit, dans des lettres des 21 janvier et 7 juin 1885, contre les « théâtres de société » en général et le Dime Museum en particulier (Laflamme et Tourangeau, p. 183-186). Cela n'empêcha pas le Comité de patronage de l'hôpital Notre-Dame de produire *Le Maître de forge* de Georges Ohnet ni *Blanche de la Sablonnière*, qui avait joué pour la Société des Artisans, de passer au Dime Museum.

Il y eut plusieurs de ces grandes dames du théâtre à se produire à l'Académie. Après les Bernhardt, Le Grand, Albani, Laughty, Patti, Terry et Dervé, ce fut le tour de Cécile Piccolo, dite Louise Théo, et sa troupe d'opérette, en mai 1885²⁹. La tragédienne Margaret Mather continua dans cette lancée, offrant aussi en mai *Roméo et Juliette* et *The Lady of Lyons*. On retrouva Grau en juin pour trois semaines, mais après quoi on ferma jusqu'en octobre 1885 à cause de l'épidémie déjà mentionnée. D'autres divas suivirent. La Française Anne-Marie-Louise Damiens, dite Anna Judic, vint aussi avec sa compagnie en mars 1886, offrant *Mam'zelle Nitouche* de Florimond Rongé, dit Hervé³⁰, au programme avec *La Belle Hélène* et *La Grande duchesse de Gerolstein*, puis, en août et septembre, celle de Fay Templeton présenta *The Mikado* de Gilbert

et Sullivan. Enfin Hortense Barbe Loret, dite Rhéa, de Bruxelles, se présenta en octobre 1886 avec des mélodrames, dont *Le Roman d'un jeune homme pauvre* d'Octave Feuillet. À voir ces femmes qui n'ont en rien tergiverser, on aurait bien tort de prétendre que le clergé contrôlait le théâtre³¹.

Un dramaturge américain qui fut souvent joué à Montréal de son vivant et y faisait souvent ses propres mises en scènes, Dion Boucicault, vint à l'Académie en décembre 1886 pour une dernière fois, accompagné de son épouse, la comédienne Louise Thornedyke, monter *The Jilt*. Un peu plus tôt, en mai, Joseph Jefferson jouait *Rip* et *The Cricket on the Hearth*, du même Boucicault.

On accusait parfois l'Académie d'être insensible au théâtre francophone. Si on veut parler du théâtre québécois, il est vrai qu'on en a rarement présenté : Fréchette, David, Côté³² et Dandurand³³ furent sans doute les seuls qu'on ait produits, et il y a sans doute un peu de flatterie en ce qui concerne Dandurand et David, étroitement liés à la politique. Mais si on parle de théâtre français, alors l'accusation est injuste. Les États-Unis sont encore en pleine francophilie ; Maurice Grau, qui allait devenir directeur du Metropolitan Opera, fit des efforts considérables pour faire circuler la comédie et le théâtre lyrique de France ; son fonctionnement allait d'ailleurs servir de modèle à des promoteurs québécois quelques années plus tard. Il présenta en octobre 1887, avec sa French Opera Company, *Le Serment d'amour* d'Audran, *La Grammaire* d'Eugène Labiche et *La Fée* de Feuillet. Mieux encore, en novembre 1888, il fit circuler Jane Hading (Jeannette Hadingue), nouvelle pensionnaire de la Comédie Française, de même que Coquelin l'Aîné, qui venait de quitter son poste de sociétaire, et les vedettes montantes Félix Huguenet et Edmond Duquesne, ce dernier devenant bientôt devenir partenaire de scène de Sarah Bernhardt. Ils jouèrent neuf pièces, dont, le premier soir, *Les Précieuses ridicules* de Molière avec un lever de rideau, *La Joie fait peur* de Delphine Gay de Girardin, et deux récitations à l'entracte : *Le Naufrage* de François Coppée et *La Vie* d'Ernest de Grenet-Dancourt³⁴. Du vaudeville aussi, comme *Les Surprises du divorce* d'Alexandre Bisson et Antony Mars³⁵, pièce fut l'objet d'un tapage d'étudiants, tapage mais compensé le lendemain par la remise à Coquelin d'une couronne d'argent (Béraud, p. 77-78). La venue de cette troupe avait été jugée assez importante pour qu'elle fasse l'objet d'un accueil à la gare, Fréchette en tête, comme l'avait été Bernhardt. L'enthousiasme d'un jeune amateur montréalais, Albert Simard, témoin du jeu de Duquesme, fut tel qu'il en choisit le nom pour pseudonyme. Le public, par Coquelin, lui offrit une même couronne d'argent. La troupe revint à l'Académie en mai de 1889 sans Hading. On présenta six pièces, dont *Le Voyage de M. Perrichon* et *Le Mariage de Figaro*.

Cette année-là, 1889, la troupe de Maude Banks fait découvrir Paul Cazeneuve, qui viendra bientôt s'installer à demeure au Québec et y assumer dans le milieu théâtre des responsabilités majeures (Béraud, p. 84). Puis, en mai 1890, vint une autre diva, celle-là d'origine québécoise : Emma Lajeunesse, dite Albani. Engagée par Frederick Gye au Covent Garden en 1871, pour cinq saisons, elle en fit sept sous sa direction, poursuivant sous celle de son fils Ernest, qui devint son époux en août 1878. Au moment de sa venue à l'Académie pour ses premiers opéras au pays (elle était venue précédemment pour des concerts), sa carrière avait déjà de quoi remplir une monographie : elle avait travaillé avec des célébrités comme Victor Capoul, Franz Liszt Adelina Patti, Arthur Sullivan et Ambroise Thomas. Elle s'était fait remarquer dès ses débuts dans l'opéra italien, interprétant Bellini, Donizetti, Rossini et Verdi. Mais elle avait aussi joué dans les versions lyriques françaises des tragédies de *Faust*, par Gounod, et *Hamlet*, par Thomas³⁶. Elle s'était également donné une seconde spécialité, le théâtre total de Richard Wagner, nouvelle approche de la scène pour laquelle elle s'était préparée en Allemagne avec un ami du compositeur, le chef d'orchestre Franz Wüllner, travaillant sur *Lohengrin*, *Tanhäuser* et *Le Vaisseau fantôme*³⁷. Un critique de Chicago, lors d'une tournée antérieure, avait déjà loué non seulement son chant, mais également son jeu :

(...) l'auditoire qui remplissait la salle du parterre au balcon, bien que froid et sévère au début, s'échauffa pour atteindre un degré intense d'enthousiasme avant la fin du deuxième acte, (...) le triomphe de la soirée peut être à juste titre considéré comme une preuve des dons extraordinaires de madame Albani, tant comme chanteuse que comme actrice, et non pas comme l'hommage de vieux amis soucieux de son succès³⁸.

Au cours de la tournée nord-américaine d'Albani dont l'un des organisateurs était Maurice Grau et qui avait débuté en décembre 1889, elle avait étalé une bonne partie de son répertoire, y compris ses rôles wagnériens. Mais lors de l'excursion qu'elle avait elle-même organisée vers l'Académie de musique, elle ne s'est pas risquée dans le théâtre total ; Thomas signa pour deux valeurs sûres de l'opéra italien, *La Traviata* et *Lucia di Lamermoor*³⁹. Habilement, on choisissait ainsi une œuvre inspirée d'un roman français bien connu et une autre d'un roman anglais tout aussi connu, présumant ainsi qu'il plairait aux deux clientèles⁴⁰. Elle allait revenir à l'Académie offrir *Les Huguenots* de Giacomo Meyerbeer⁴¹ et *Lohengrin*, en janvier 1892 (Albani, p. 157-159).

Bernhardt, qui était venue en décembre 1880, n'avait pas fait le crochet par le Québec lors de son passage en Ontario avec la troupe de Grau, en juin

1887. Mais elle est venue à l'Académie en avril 1891, avec quelque 25 interprètes, jouant *La Dame aux camélias*, *Frou-frou*, de même que *Fedora* et *La Tosca* de Victorien Sardou et *Jeanne d'Arc* de Gounod (livret de Barbier). La critique, comme d'habitude, tira dans toutes les directions selon les positions éditoriales du journal. J. de Lorde, du journal parisien *Le Monde*, qui publia dans *La Presse* la seule critique dont l'actrice ait tenu compte... à propos d'un accessoire. Bernhardt revint de nouveau à l'Académie fin décembre 1891 et début janvier 1892, ajoutant à son répertoire *Cléopâtre* d'Émile Moreau et Sardou et *Pauline Blanchard* d'Albert Darmont. Comme la controverse semblait la stimuler, elle ne put que s'amuser de certains commentaires de droite sur cette pièce, dont la morale fut jugée trop « moderne » (*La Minerve*, 31 décembre 1891).

Thomas comprit-il l'importance qu'allait prendre Cazeneuve, qui revint en octobre 1893, l'encouragea-t-il à rester? Sans doute pas, car il mourut en novembre, à la suite d'une longue maladie. C'est son épouse qui prit la relève, avec un assistant de son mari, Frank Murphy, qu'elle allait épouser. Ils mirent Coquelin pour une troisième fois sous contrat, en décembre, avec une troupe encore plus considérable, une vingtaine de membres dont Hading, Jean Coquelin (neveu) et Henry Hertz (qui devait prendre la direction du Théâtre de la Porte Saint-Martin). On offrit neuf pièces, dont trois classiques : *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare (en français), *Les Précieuses ridicules* et *Tartuffe* de Molière, en décembre 1893⁴². En avait-on été informé? Il y avait exactement 200 ans que *Tartuffe* avait été retirée de l'affiche à Québec sur pression de l'épiscopat qui, cette fois, n'avait pas osé intervenir. Un critique déplora plus tard la trop petite assistance qui fut témoin des *Précieuses ridicules* et de *Tartuffe* (*La Presse*, 22 décembre 1893).

Vinrent encore Hortense Rhéa, qui offrit *Joséphine impératrice des Français* et *La Dame aux camélias* dite *Camille* en mai 1894, et des membres de la Comédie-Française se sont produits le même mois. Ces derniers sont Joseph Mounet-Sully, qui avait été partenaire de Bernhardt, Caroline Segond-Weber et Hading. Chose plutôt rare, cette troupe d'une trentaine artistes monta plusieurs classiques : *Antigone* et *Œdipe-Roi* de Sophocle, *Hamlet*, *Le Cid*, *Andromaque*, *Hernani* et *Ruy Blas* (Béraud, p. 85).

Autres retours classiques (qui se feront de plus en plus rares) : on peut entendre *Roméo et Juliette* de Gounod avec la troupe de Gustave Hinrichs, *Carmen* et *Faust* avec Marie Tavy en novembre 1894 (Barrière 2002, p. 42). Ensuite, en 1895, il y eut le passage remarqué de Réjane (Gabrielle Charlotte Réju), des Variétés de Paris : 36 artistes, dont Duquesne, qui était de retour ; ils présentèrent *Madame Sans-Gêne* et *Sapho* en mai. Nelli Melba se produisit avec quelques collègues du Metropolitan Opera en octobre, mois où

on présenta, *La Tzigane* de Reginald De Kpven⁴³ et *La Périchole* avec Lilian Russell. L'acteur et impresario Augustin Daly produisit ensuite Jane May dans une pantomime, *Pygmalion* (musique de Francis Thomé), en décembre 1895. Hortense Rhéa est revenue donner *Joséphine, impératrice des Français* en janvier 1896, suivie de Sarah Bernhardt en février avec, outre des reprises, *Izeyl* de Jules Morand et Armand Sylvestre (Hare et Hawthorne, p. 99-101).

Puis, ce fut la catastrophe. En effet, l'administration de Murphy et de madame Thomas dura jusqu'en mars 1896, alors que les autorités de la ville condamnèrent l'édifice dont trois murs devenaient menaçants. Allan et ses associés vendirent à David Walker, qui fit restaurer le bâtiment. C'était l'année où Klaw & Erlanger mettaient en place leur *Syndicate*; Murphy & Thomas respectèrent quelques engagements en les déplaçant vers une salle qui venait d'ouvrir, le Monument National, qui échappait au *Syndicate*, puis ils prirent en charge le tout nouveau His Majesty's dont le rideau se leva en 1898 et qui, pour l'instant du moins, lui échappait aussi.

Quant à Walker, il loua l'Académie à Jacobs & Sparrow en septembre 1896. Ces derniers, qui géraient déjà le Queen's Theatre et le Royal Près de ville, devenu Royal Muséum, les intégrèrent au réseau de Klaw & Erlanger. La gestion de l'Académie ayant été confiée dès 1896 à leur représentant, W. A. Edwards, il s'ensuivit un différend entre Sparrow et Jacobs; ce dernier se retira des opérations en 1898 et Sparrow fut seul, en apparence, à garder le contrôle. En réalité, la programmation de trois des plus grandes salles de Montréal était désormais télécommandée directement de New York.

LE QUEEN'S HALL : VINGT ANS DE THÉÂTRE LYRIQUE

Le Queen's était situé au second étage d'un édifice de la rue Sainte-Catherine, angle nord-ouest de la rue de l'Université. C'était la première salle avec orgue qui avait été conçue au Québec pour les concerts. En décembre 1880, encouragé par le succès du théâtre lyrique, on le réaménagea en salle de 2 400 places, désormais dirigé par C. C. De Zouche, éditeur et marchand de musique⁴⁴. C'était le siège de la Société Philharmonique de Montréal (1880 – 1889) et du Chœur Mendelssohn (1881-1890). Mais on y produisit d'autres types de spectacles, comme les lectures publiques de Samuel Clemens, dit Mark Twain, l'année même de la publication des *Aventures de Huckleberry Finn* (Béraud, p. 61). Un autre triomphe survint avec les cantatrices Christine Nilssen et Emma Albani en 1883. Cette salle devenait menaçante pour l'Académie de musique, mais la rivalité se résorba quand Thomas la prit en charge avec l'Académie, lui donnant le nom de Queen's Opera House; on y offrit notamment *The Mikado* en juin 1891.

Mais Jacobs Sparrow en prirent la direction en août 1891, en modifiant encore le nom pour celui de Queen's Theatre. Une fois au pouvoir du Queen's, le tandem Jacobs/Sparrow y présenta quelques vedettes, comme, en octobre 1891, James O'Neill dans ce qui était devenu la seule pièce de sa carrière, *The Count of Montecristo*. Vinrent aussi les Robert Mantell en, janvier et Tyrone Power père, en juillet 1893. Wilson Barrett, qui avait donné *Hamlet* en janvier 1893, y revint en janvier 1894 dans *Hamlet* et *Othello*, suivant de près Walker Whiteside qui avait offert *Hamlet*, *Othello*, *Richelieu* et *Richard III* en octobre 1893. Mais Sparrow étant Sparrow, il tenta d'attirer davantage les foules avec des mélodrames en intercalant des tours de vaudeville entre les actes. C'est à peu près à cette époque que Jacob se sépara de lui; il se peut que ses raisons aient été liées à sa difficulté grandissante de rester fidèle à l'esprit de Pastor qu'il avait contribué à répandre autour de lui.

De toutes façons, de transformation en transformation, les structures de la salle furent affaiblies et, en septembre 1899, dans « un craquement sinistre », le Queen's Theatre s'est écroulé (*La Presse*, 18 septembre 1899, p. 1). Cet incident fut à l'avantage d'un nouveau contre culturel construit par des puritains francophones, le Monument National, qui ne s'était guère montré accueillant pour les opéras « mondains » mais reçut à bras ouverts les orchestres en déroute.

Erratum : Dans le dernier article, il faut lire, à propos d'Octave Plessis, non pas qu'il était présent au spectacle de février 1864 mais qu'on a présenté et analysé un de ses textes en juillet.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. MASSICOTTE, Édouard Z., « A.-V. Brazeau, auteur et comédien », *BRH*, n° 23, 1917, p. 63.
2. Il existait désormais une vision naturaliste, voire socialiste du théâtre; c'était en effet l'époque où Émile Zola publiait *Le Naturalisme au théâtre*, en 1881, concept rendu opérationnel en France par André Antoine, mais également dans les milieux du *people's theatre*.
3. *Hamlet*, *Le Marchand de Venise* et *Roméo et Juliette*. Quatre autres en novembre 1990 : *Roméo and Juliette*, *Comme il vous plaira*, *Beaucoup de bruit pour rien* et *Macbeth*.
4. De Charles Lecocq, livret d'Henri Chivot et Alfred Duru.
5. Livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy.
6. Livret de Louis Clairville et Charles Gabet.
7. Livret de Paul Ferrier et Jules Prével.

8. En 1875, 61 % des artistes, boutiquiers, hôteliers et professionnels du *chemin* Saint-Laurent étaient francophones, pourcentage établi à 68 % en 1892, lors de la reconstruction du *boulevard*, mais a à 52 % en 1906 et plus bas encore par la suite (Bourassa et Larrue, p. 194-198).
9. Barnum prétendait créer, avec son American Museum, une nouvelle sorte de salle, dite *lecture room*, où on présenterait aux familles des « highly moral and instructive domestic dramas ».
10. Beaudet, de naissance française, avait fait ses études dans un couvent montréalais mais ses débuts à San Francisco où l'avait remarquée Bandman (Béraud, p. 75).
11. *Comme il vous plaira, Hamlet, Richard III, Roméo et Juliette*.
12. Erlanger a épousé l'actrice Louise Balfe (Adelaide Hardcastle) à Ottawa, le 4 juillet 1891.
13. *The Gazette*, 27 juin 1884.
14. Livret de W. Friedrich.
15. *Montreal Gazette*, 8 janvier 1885, p. 5.
16. Anonyme, « The Éden Musée », *The Gazette*, 24 avril 1891, p. 5 ; notre traduction.
17. D'après une autobiographie manuscrite de son fils et successeur, Maurice Lacasse, dit Morenoff. Le studio se déplaça ensuite sur la rue Cadieux (aujourd'hui de Bullion), près de Lagachetière, de 1897 à 1900. Voir Bourassa et Larrue, p. 286, et Tembeck, p. 25.
18. Adélaïde Neilson dans *Comme il vous plaira, Roméo et Juliette* et *Le Soir des rois* en février 1880. Ernesto Rossi et Tomasso Salvini dans *Hamlet, King Lear* et *Othello* en janvier et novembre 1881. Mary Anderson et William Harris dans *Roméo et Juliette* en mars ; Richard Keene dans *Hamlet, Macbeth, Othello* et *Richard III* en mai et Lawrence Barrett dans *Shylock* en octobre 1882. Retour de Keene en mars et Lily Laughty dans *Comme il vous plaira* en avril 1883. Keene en février 1884, ajoutant *Julius Caesar* à son répertoire ; Henry Irving et Ellen Terry, dans *Hamlet, Le Marchand de Venise* et *Trop de bruit pour rien*, en octobre ; Adelaide Ristori dans *Macbeth* en décembre 1884. Keene encore en février 1885 et, en mai, Lawrence Barrett dans *Jules César* et *Beaucoup de bruit pour rien*, de même que Margaret Mather dans *Roméo and Juliette* et *Macbeth* en mai 1885. Rose Coughlan et Frederick De Belleville dans *Comme il vous plaira* en octobre ; Louis James et Marie Wainwright dans *Katherine and Petruchio, Roméo et Juliette* et *Shylock* en novembre 1886.
19. Livret de Jules Barbier et Michel Carré.
20. D'après le roman *La Bastide rouge* d'Élie Berthelot.
21. *La Minerve*, 3 juin 1880, p. 2 ; *La Patrie*, 8 juin 1880, p. 2. Voir Gurik 1992, p. 89.
22. Elle avait été incitée à venir par Henry Thomas, nouveau locataire de l'Académie, et les imprésarios Jarrett et Abbey (Béraud, p. 66).
23. FABRE, É. F., « Communication », *La Minerve*, 23 décembre 1880, p. 2 ; voir Laflamme et Tourangeau, p. 178.

24. Delsarte House à Boston (annoncée par une conférence de 1870, avant la mort de Delsarte ; School of Expression à New York, annoncée en 1877.
25. Particulièrement apprécié, il fut réinvité, du vivant de Thomas, en mars 1883, février 1884, janvier 1885, février 1893, avril 1893. Il revint également en mars 1895 et mai 1897 (Graham, p. 255-256).
26. David était alors avocat et journaliste. Il avait pris position dans le scandale des chemins de fer qui impliquait Hugh Allan père.
27. Le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec I* (p. 383) suggère d'attribuer la pièce à Lespérance, qui a enregistré la version anglaise à la Bibliothèque du Congrès en 1876, et la traduction à David qui l'a publié sans nom d'auteur la même année. Mais Graham, qui les connaît personnellement tous deux, est formel (p. 247).
28. Livret d'Édouard Duprez et Piave, d'après *La Dame aux camélias* de Dumas.
29. *Les Cloches de Corneville*, *La Fille de madame Angot*, *La Fille du tambour-major* et *Giroflé-Girofla*.
30. Livret de Meilhac et Albert Milhaud.
31. *La Patrie* du 28 janvier 1893 fait état (p. 7) de la réussite d'une autre interprète, Thérèse Brazeau, ancienne élève de Calixa Lavallée et membre du Star Course d'Ignace Paderewski. Elle produisait alors à Pawtucket (R. I). Il s'agit probablement d'une cantatrice franco-américaine.
32. Stanislas Côté, *La Chasse à l'héritage*, créée en octobre 1885.
33. Joséphine Marchand Dandurand, *Rancune*, créée en février 1888.
34. Autres pièces : *Le Maître de forges*, *Mademoiselle de la Seiglière*, *Gringoire*, *Le Député de Bombignac*, *L'Aventurière* et *Don César de Barzan*.
35. Ne pas confondre le dramaturge Alexandre Bisson (Briouze 1848 – Paris 1912) avec l'acteur-régisseur Bisson (Caen, 1858-) qui tint le rôle principal à Montréal et signa peut-être l'adaptation.
36. Elle était Ophélie dans *Hamlet* d'Ambroise Thomas a en juin 1873, et Marguerite dans *Faust* de Charles Gounod en mai 1875 (Covent Garden).
37. Albani, p. 51 et 90. Elle a été Elsa dans *Lohengrin* à l'Academy of Music de New York en décembre 1874, rôle repris en mai 1875 au Covent Garden, là où elle fut aussi Élisabeth dans *Tanhäuser* en mai 1876 et Senta dans *Le Vaisseau fantôme* (*Der fliegende Holländer*) en juin 1877.
38. Albani, p. 122. L'accueil, qui avait été généreux en 1860, fut aussi délirant qu'il l'avait été pour Bernhardt trois ans plus tôt : 10 000 personnes à la Gare Bonaventure, à l'angle des rues Windsor et Notre-Dame, avec la musique de la Bande de la Cité de Lavigne et un cortège nocturne éclairé par une haie de flambeaux du Club des Raquetteurs jusqu'en haut de la colline, à l'Hôtel Windsor (*The Montreal Daily Star*, 29 mars 1883).
39. Le Musée du Québec possède une peinture montrant Albani dans ce rôle de Lucia ; voir *Cap-aux-Diamants*, n° 35, automne 1983, couverture 1.

40. Avant de partir, Albani participa à un concert bénéfice avec la Bande de la Cité, à la Patinoire Victoria, devant 6 000 auditeurs.
41. Livret d'Eugène Scribe et Émile Deschamps.
42. Autres pièces : *Nos intimes*, *Mlle de la Seiglière*, *La Joie fait peur*, *Gringoire*, *La Dame aux camélias* et *L'Aventurière*.
43. Livret de Harry B. Smith.
44. En 1874, cette salle était au nom de John Fonds, « propriétaire », à la double adresse du 921 Sainte-Catherine ouest et du 54 Université.