Document généré le 18 juil. 2025 08:11

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

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

Jean-Marc Larrue

Numéro 4, printemps 1988

Aspects du théâtre québécois au dix-neuvième siècle

URI : https://id.erudit.org/iderudit/041049ar
DOI : https://doi.org/10.7202/041049ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)
1923-0893 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Larrue, J.-M. (1988). « Il faut tuer Broadway » : création du Her Majesty's Theatre et des Soirées de famille du Monument National. *L'Annuaire théâtral*, (4), 47–80. https://doi.org/10.7202/041049ar

Tous droits réservés © Société d'histoire du théâtre du Québec, 1988

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

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

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

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

Jean-Marc Larrue

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

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

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

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

---

[1] Au coin sud-ouest des rues Université et Sainte-Catherine.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

[2] Auteur de *Jack Harkaway* et de *Gordon's Relief*.

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

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

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

---

[3] Elle avait été fondée en 1875.

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

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

Le Her Majesty's: l'échec inévitable

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

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

L'objet de cette compagnie locale était de construire

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

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

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

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

---

[4] *The Gazette*, 25 avril 1898, p. 2

[5] *Ibid.*

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

[7] *La Patrie*, 8 novembre 1898, p. 4.

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

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

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

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

---

[8] *Ibid.*

[9] La J.B. McElpatrick & Son avait aussi construit le Russell d'Ottawa.

[10] Une super-production de Rice comptant soixante artistes et nécessitant de grands déploiements scéniques.

[11] *La Patrie*, 8 novembre 1898, p. 4.

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

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

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

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

---

[12] Franklin Graham, *Histrionic Montreal*, Montréal, Lovell & Son, 1902, pp. 297-298.

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

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

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

Du Monument National aux Soirées de famille.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

[15] Il s'agirait d'une adaptation du *Songe d'une nuit d'été.*

[16] *Le Monde*, 1er juin 1894, p. 1.

[17] Trimm, «Chronique théâtrale», *le Monde*, 2 juin 1894, p. 5.

[18] *Ibid.*

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

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

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

---

[19] *Les Huguenots* et *le Prophète* de Meyerbeer, *la Juive* de Halévy et *Mignon* de Thomas.

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

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

La présence de Murphy, dans ce qui devait être

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

---

[20] Robert Rumilly, *op. cit.*, p. 171.

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

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

[23] Offre que la Société finit par rejeter, préférant celle de groupements franco-américains.

> sanctuaire où se conservera, toujours ardent et lumineux, le feu sacré de notre patriotisme[24],

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

TABLEAU N° 1

Les activités théâtrales en anglais et en français
à Montréal de 1893 à 1900
(en productions et en représentations)[25]

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

---

[24] Extrait d'un discours prononcé par M[gr] Édouard-Charles Fabre, archevêque de Montréal, en 1884 (*le Monument National*, op. cit., p. 1).

[25] Ces données proviennent d'un répertoire établi par nous à partir de la presse de l'époque.

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

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

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

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

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

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

---

[26] *La Patrie*, 9 juillet 1898, p. 3.
[27] *La Presse*, 12 novembre 1898, p. 1.

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

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

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

---

[28] *L'Annuaire théâtral*, Montréal, Geo. H. Robert éditeur, 1908-1909, pp. 59-60.

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

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

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

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

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

---

[29] *Ibid.*, p. 60.
[30] *Ibid.*

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

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

---

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

TABLEAU N° 2

Les Soirées de Famille
de 1899 à 1901[32]

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

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

[32] Voir note 25.

TABLEAU N° 3

Les productions des Soirées de Famille
selon les genres
de 1898 à 1901
(en productions)[33]

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

[33] Voir note 25.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

37 *La Patrie*, 21 avril 1898, p. 5.
38 *La Patrie*, 14 avril 1898, p. 8.
39 *La Patrie*, 25 février 1900, p. 5.
40 *La Patrie*, 12 mai 1899, p. 5.

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

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

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

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

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

---

41 *La Presse*, 24 mars 1899, p. 3.
42 *La Patrie*, 19 décembre 1898, p. 3.

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

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

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

---

[43] *L'Annuaire théâtral*, op. cit., pp. 63-65.

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

[45] Léon Petitjean et Antoine (Godeau) Bailly.

[46] Angéline Lussier (Blanche de la Sablonnière), Julien Daoust, Louis Labelle.

[47] Jean Béraud, *op. cit.*, p. 90.

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

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

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

* * *

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

---

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

[49] *Ibid.*

[50] Robert Rumilly, *op. cit.*, p. 177.

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

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

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

Le Directeur de feu les Soirées de Famille

Elzéar Roy.

Caricature de A. Bourgeois.

Extrait de *l'Annuaire théâtral* de 1908.

Pièces représentées aux Soirées de Famille

(Direction Elzéar Roy)

1ère ANNÉE. SAISON 1898-1899.

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

2ème ANNEE. SAISON 1899-1900.

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

Extrait de *l'Annuaire théâtral* de 1908, pp. 62-63.

3ème ANNÉE. SAISON 1900-1901.

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

Artistes et amateurs des soirées de Famille.

M. Elzéar Roy, Directeur.

TROUPE REGULIERE

MM. Raoul Barré
Jean Charbonneau (Delagny)
Rodrigue H. Duhamel,
J. Alfred Naud
M. Eug. Lacasse
Mlle Hélène Benard
Mme Chapdelaine
Mlles Blanche Giverny
Ivonne Pepin (Ives)

MM. J. H. Bédard
Arthur Denis
J. O. Lemay
Ernest Tremblay
Roméo Péloquin
Melles Mary Calder
Alice Croteau
Ivonne Jacques
Clara Reid

MM. Bourque (Emmanuel)
Victor Dubreuil
Eugène Morin
Eug. Hamel
Mlles Elise Chapdelaine
Antoinette Daigle
Estelle Levy
Juliette Béliveau (la petite Sarah)

ONT PRETE LEUR CONCOURS:

MM. Arthur Laramée
Hector Bisaillon
Raoul Masson
Joachim Talbot
Geo. Molleur
Chs. Drapeau
Raoul Bénard
Louis Gagnon
Honoré Fréchette
Arthur Bégin
Mme Brousseau
Mlles Blanche Payette
Béatrice Mallette

MM. Paul Lacoste
Alban Germain
Raoul Dumouchel
L. de G. Daignault
Oscar Paradis
Raphael Ouimet
A.Lamoureux
Chs. Lussier
Mlles Hélène Gingras
Laura Papineau
Brousseau

MM. Thibaudeau-Rinfret
Alex. Pinet
Louis Cousineau
J. H. Rainville
Alfred Marsil
Henri Sénécal
Théo. Foisy
Art. DeMartigny
Eugène Bastien
Mlles. Bianca-Lyons
Blanche Mallette

CHANTEURS

MM. Emile Bélanger
Alex. Clerck
Edmond Désaulniers
Raoul Dumouchel
Henri Jodoin
F. A. Langlois
Dr. Latreille
Edouard Panneton
Fred Pelletier
J. Pruneau
Jos. Saucier etc., etc.

MM. Alex. Brossard
Gustave Comte
Antonio Destroimaisons
F. Fleury
Edouard Laberge
Mendoza Langlois
Raoul Masson
Geo. Panneton
Victor Pelletier
N. Bruneau
etc., etc.

MM. Jules Clément
L. G. Daignault
Raoul Dionne
Aug. Aubert
Henri Landry
P. H. Laporte
Zénon Morin
Albert Payette
J. A. Pepin
W. Quesnel
etc., etc.

Extrait de *l'Annuaire théâtral* de 1908, pp. 64-65.

CHANTEUSES

Mme. Brousseau
Mlles. Blanche Dubois
Marie Louise Harel
Ivonne Pepin
Blanche Wells etc., etc.

Mlles. Mary Calder
Albertine Gervais
Mme. Eug. Lafricain
Mlle. Régina Rondeau
etc., etc.

Mlle. Antoinette Côté
Mme. Hélène Gingras
Mlles. Blanche Payette
Anne Toupin
etc., etc.

PIANISTES

M. Alfred Laliberté
Mlle Eva Plouffe

M. Ernest Langlois
Mlle. Blanche Hardy

M. Romain Pelletier
Mlle. Alice Arcand

Mlle Thaïs de Boucherville etc.

VIOLONS

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

VIOLONCELLISTE

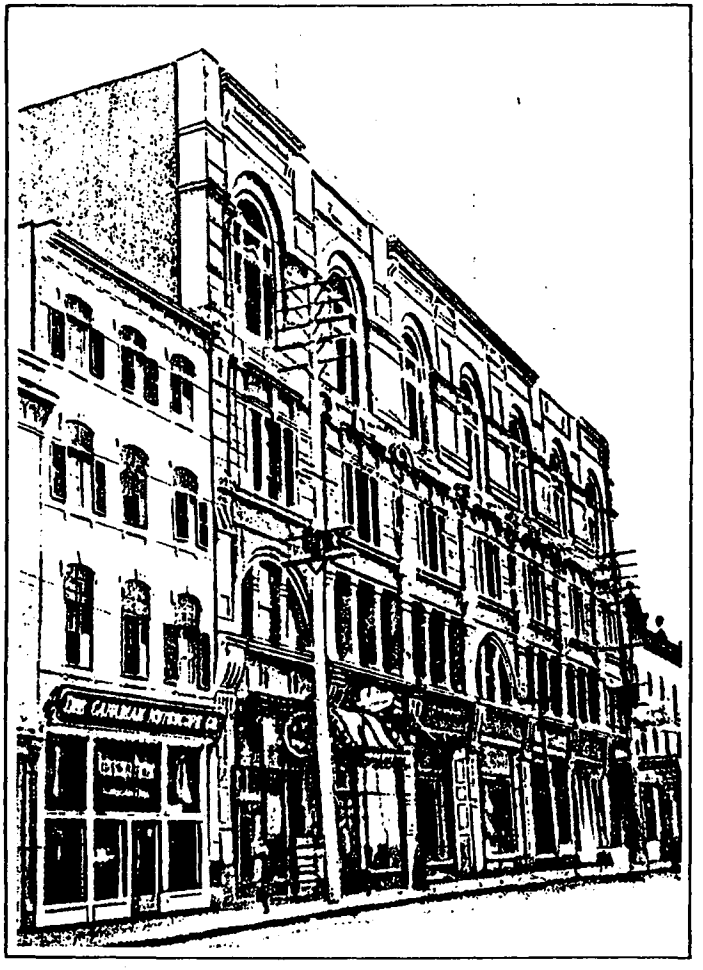
M. Raoul Duquette

DIVERS INSTRUMENTS

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

ORCHESTRES

L'orchestre de l'Union Ste Cécile, sous la direction de M. J. U. Fournier.
L'orchestre de l'Union Ste-Cécile, sous la direction de M. Fred Pelletier.
L'orchestre Hébert, sous la direction de M. A. C. Hébert.
L'orchestre Zimmerman, sous la direction de M. Otto Zimmerman.
L'orchestre des Etudiants.
L'orchestre de Mandoline et de Guitare, sous la direction de M. A. C. Lachance.



Le Monument National, vers 1900.