

Le Monument National (1893-1923) **Trente ans de théâtre dans la salle Ludger-Duvernay**

André-Gilles Bourassa and Jean-Marc Larrue

Number 10, Fall 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041143ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041143ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bourassa, A.-G. & Larrue, J.-M. (1991). Le Monument National (1893-1923) : trente ans de théâtre dans la salle Ludger-Duvernay. *L'Annuaire théâtral*, (10), 69–100. <https://doi.org/10.7202/041143ar>

**André-G. Bourassa
Jean-Marc Larrue**

Le Monument National (1893-1923):

trente ans de théâtre dans la salle Ludger-Duvernay¹

En 1993, le Monument National aura cent ans. À l'aube de ce centenaire, qui correspond sensiblement à celui du théâtre professionnel francophone local, et alors que le Monument subit une importante cure de rajeunissement, l'occasion est belle de rappeler les faits saillants de cette institution à la carrière tourmentée. Le Monument National, ainsi que nous allons le voir, est bien plus qu'une salle de spectacles. C'est un foyer culturel, communautaire et même religieux. C'est aussi un lieu d'enseignement — on pourrait presque parler, à certains égards, d'une université populaire — et d'animation. C'est enfin un complexe commercial. En effet, le Monument National a toujours abrité des commerces parmi lesquels se trouvaient des épiceries, des librairies, des restaurants et, surtout, deux théâtres, l'Eden et le Starland. L'histoire du Monument National n'est donc pas celle d'un théâtre ordinaire. C'est pourtant ainsi qu'il sera traité tout au cours de cet article. Plus encore, il ne sera question dans les pages qui suivent que des activités théâtrales qui se sont déroulées dans la grande salle du Monument, la salle Ludger-Duvernay. Ce choix est discutable, bien sûr, mais il devrait permettre de mettre en lumière cette vaste et étonnante entreprise dont la fortune est si liée à la conjoncture montréalaise et à l'histoire du théâtre au Québec.

¹ Cet article résulte d'une recherche entreprise sur l'histoire du Monument National grâce à une subvention du Fonds FCAR. Un deuxième article, à paraître à l'automne 1992, portera sur la période suivante (1923 à 1991). Les auteurs sont sur le point de publier chez VLB-Éditeur *les Nuits de la «Main» - Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent de Montréal (1891-1991)*, d'où est extrait le présent article.

L'oeuvre d'un consensus

Le fait marquant des années 1890 sur la «Main» est incontestablement la construction et l'inauguration du Monument National de l'Association Saint-Jean-Baptiste de Montréal. L'événement n'a rien du fait isolé. Au contraire, il s'inscrit dans un vaste projet de mobilisation nationale.

La fin du XIX^e siècle s'annonçait particulièrement difficile pour les Canadiens français. Les crises politiques, dont celles des Métis du Manitoba et des écoles françaises d'Ontario, alliées à l'afflux d'immigrants allophones et à l'exode massif des populations rurales vers les villes ou, pire encore, vers les États-Unis, ne faisaient pas que menacer l'équilibre précaire de la communauté francophone, elles mettaient son existence même en péril. Dans une grande ville comme Montréal, dont l'industrie et le commerce étaient dominés par les anglophones, l'urbanisation était souvent synonyme d'assimilation linguistique — en l'occurrence d'anglicisation. Non seulement fallait-il, le plus souvent, travailler en anglais, il fallait encore se distraire en anglais puisque tous les spectacles professionnels donnés dans les salles de la ville l'étaient en anglais, à l'exception de rares tournées d'artistes français.

La situation était si alarmante qu'un vaste mouvement se dessina dans le but d'endiguer l'érosion dramatique de la communauté canadienne-française. L'Association Saint-Jean-Baptiste² de Montréal participa très vigoureusement à cette réaction et profita de son cinquantième anniversaire pour annoncer, le 24 juin 1884, la construction d'un «monument national». Le projet était ambitieux. Les Canadiens français manquaient d'un vaste lieu de rassemblement populaire et d'un foyer où pouvaient se regrouper toutes les petites sociétés artistiques, culturelles ou scientifiques, les associations sociales ou communautaires qui participaient

² L'appellation Société Saint-Jean-Baptiste date de 1912. Pour la période antérieure à ce changement, nous conservons la dénomination d'origine.

tant bien que mal à l'animation de la vie collective. Le Monument National devait combler cette lacune. Il serait le grand foyer de tous les Canadiens d'expression française du Québec, du Canada et des États-Unis.

Ce monument national sera le gardien fidèle de nos traditions et de nos souvenirs; le temple où seront chantées les louanges et les gloires de la patrie, l'arsenal qui nous fournira les armes nécessaires à sa défense, le sanctuaire où se conservera toujours ardent et lumineux le feu sacré de notre patriotisme³.

Laurent-Olivier David, qui fut le principal instigateur du projet, sut faire miroiter aux responsables de l'Association les avantages d'une telle entreprise. Certes, l'investissement serait colossal, mais il en allait de l'avenir de la nation! Et puis, David avait le sens pratique. Il savait que l'Association devait trouver de nouvelles sources de revenus pour maintenir la tradition de ses défilés annuels, sans cesse plus coûteux. Aussi, il suggéra fort judicieusement à ces «messieurs de la direction» que la grande salle du Monument National soit occasionnellement louée aux organismes qui en feraient la demande. Il proposa aussi que tout le rez-de-chaussée de l'immeuble, à l'exception des deux entrées, soit réservé à des magasins et autres commerces, ce qui non seulement couvrirait les frais d'entretien de l'édifice, mais assurerait des revenus confortables à l'Association pour les décennies à venir. Dès l'origine donc, il était bien convenu que la grande salle du Monument National serait une salle polyvalente susceptible d'accueillir des spectacles de théâtre et des concerts, mais aussi de vastes assemblées publiques. Quant au bâtiment, il serait multifonctionnel comme c'était souvent le cas à l'époque pour des immeubles de cette dimension.

L'importance symbolique du projet était telle que l'Association s'empressa d'acquérir un terrain, au coin des rues Craig (aujourd'hui

³ Extrait du discours de M.D.C. Lévesque, cité dans *le Monument National*, Montréal, Sauvons Montréal, 1976, p.3.

Saint-Antoine) et Gosford, et y effectua, avec toute la solennité requise, une première levée de terre en présence des autorités civiles et religieuses de la ville le 24 juin 1884. En même temps, l'Association organisa un concours auprès des firmes locales d'architectes. Le projet, en effet, posait un sérieux défi aux architectes et aux ingénieurs. Il fallait que le Monument soit bien à la mesure du génie de la nation. On tenait donc à ce que l'apparence du bâtiment reflète la spécificité nationale des Canadiens français et tranche sur la mode victorienne — donc anglaise — en vigueur à l'époque. De plus, la polyvalence de la grande salle imposait des contraintes structurelles qui présentaient également des difficultés. Il était impérieux de réduire au maximum le nombre des colonnes de soutènement du plafond et de la mezzanine, ce qui nécessitait l'utilisation, peu commune alors, d'une immense structure d'acier.

C'est le cabinet Perrault et Mesnard qui sortit victorieux du concours. Ses plans, publiés en 1890 dans les quotidiens, ne firent pas l'unanimité. Jugé remarquable par certains, le projet souleva l'indignation d'autres qui y virent un chef-d'oeuvre de mauvais goût. Mais tous s'entendaient sur un point. Il s'agissait bien d'une esthétique inédite faite d'un assemblage assez audacieux des tendances les plus diverses. D'abord qualifié de bâtiment romanesque ou néoroman⁴, le Monument National devint rapidement le prototype de ce qu'on appela l'architecture naïve montréalaise.

Le concept architectural de la façade illustre bien cette nouvelle esthétique qui repose sur l'utilisation de matériaux nobles (la pierre et le cuivre) et d'éléments traditionnels (colonnes et arches à plein cintre) dans une structure asymétrique. L'originalité de la façade tient à cette asymétrie verticale (il n'y a pas deux étages identiques) qui fait contraste avec la symétrie horizontale (chaque étage est développé de façon très symétrique). Cette opposition est soulignée par la fenestration et les

⁴ En réalité, le style néoroman avait été mis à la mode par l'architecte bostonais Henry Hobson Richardson dont l'associé, Bruce Price, avait été l'architecte de la gare Windsor. De nombreux bâtiments de la «Main» relèvent de ce style dont le Monument National ne constitue qu'une variante.

pilastres qui assurent une puissante continuité verticale et par les deux logettes situées sur le toit qui sont décalées par rapport aux deux entrées principales du rez-de-chaussée (installées aux extrémités).

Pour conférer toute sa dignité à l'ensemble, l'Association avait demandé aux architectes d'aménager des niches dans lesquelles devaient être installées les statues de grands personnages historiques: Ludger Duvernay et Maisonneuve, entre autres.

La combinaison de ces divers éléments donne au bâtiment un cachet particulier fait d'irrégularité et de stabilité, de dynamisme et d'équilibre, dans lequel d'aucuns ont cru reconnaître l'expression de la précarité du Canada français de l'époque.

Les prévisions budgétaires les plus pessimistes étaient encore en deçà des coûts avancés par Mesnard et Perrault et l'Association éprouva de sérieuses difficultés à trouver le financement nécessaire à la construction du bâtiment⁵. C'est sans doute l'un des facteurs qui incita David, élu président de l'Association en 1888, à réexaminer le bien-fondé du site choisi en 1884. Le quartier, en effet, se transformait rapidement, comme toute la ville d'ailleurs. Le Vieux-Montréal et les rues environnantes abritaient désormais davantage de services — bancaires, administratifs ou de santé — que de commerces de détail. Après la fermeture des bureaux, études et cabinets, ces rues étaient à peu près désertées au profit de la rue Sainte-Catherine où se concentrait désormais l'essentiel de l'activité commerciale de la ville. Le carrefour Sainte-Catherine — Saint-Laurent⁶,

⁵ Nous ne ferons pas ici l'inventaire des déboires vécus, dès ce moment, par l'Association. Après diverses campagnes de financement et la création de la Loterie du Québec, elle put finalement bénéficier d'une subvention gouvernementale (provinciale) de 10 000\$. C'était appréciable, puisqu'il s'agissait d'argent comptant, mais encore insuffisant. Le terrain de la rue Craig, acheté de la succession Masson, avait coûté 20 000\$ et les différentes campagnes de financement et les dons accumulés jusqu'en 1890 atteignaient à peine les 100 000\$.

⁶ Le boulevard Saint-Laurent était déjà surnommé la «Main» (pour la rue principale) depuis le début du XIX^e siècle.

lieu de jonction du plus grand axe nord-sud et de la plus importante rue marchande de Montréal était donc, en principe, l'endroit tout désigné pour abriter le Monument.

Pour assurer l'accessibilité à son immeuble par les transports en commun et pour trouver aisément des locataires à ses espaces du rez-de-chaussée, l'Association décida donc d'acheter un vaste terrain sur le boulevard Saint-Laurent, côté ouest, un peu au nord de la rue Dorchester (l'actuel boulevard René-Lévesque). Ce déplacement nécessita la préparation de nouveaux plans. Cette fois, Maurice Perrault et Albert Mesnard s'adjoignirent les services de Joseph Venne. Ce sont ces trois architectes qui conçurent le Monument National tel qu'il existe aujourd'hui. Leur projet reprenait, avec plus de sobriété, celui de la rue Craig.

Le «Projet colossal» de «boulevard National»: le rêve des francophones et les ambitions des anglophones

Bien entendu, l'Association était très consciente du risque qu'elle courait en allant s'installer en plein coeur d'un secteur multi-ethnique où la progression de la criminalité était déjà endémique. Mais, d'accord avec les autorités municipales et forte de l'appui du clergé, elle pensait bien par son initiative donner une nouvelle identité à la «Main», refaire sa réputation et surtout contrecarrer les efforts de certains représentants de la communauté canadienne-anglaise. Pour eux également, la «Main» revêtait une importance stratégique autant que symbolique.

De riches investisseurs anglophones avaient acquis des terrains au nord de la rue Sherbrooke et y avaient entrepris la construction d'immeubles imposants à la faveur des grands travaux d'élargissement du boulevard. Cette pénétration des anglophones n'était pas un fait isolé. Elle procédait d'un mouvement d'ensemble qui accentuait l'isolement des Canadiens français. Concrètement, cela se manifestait par un étalement lent mais persistant de la ville anglaise vers l'est. La «Main» devint donc l'enjeu et le champ d'une bataille d'autant plus importante qu'elle devait couronner la fin de l'expansionnisme anglophone ou, au contraire, son triomphe.

Cela, du moins chez les anglophones, ne fit jamais l'objet d'une concertation officielle, d'une mobilisation ou même de déclarations publiques. Mais la volonté était bien là, ferme et tranquille. L'optimisme des anglophones était si grand qu'ils annoncèrent en 1892 la construction d'une somptueuse salle de spectacles sur la «Main», au coin de la rue Guilbault (coin sud-ouest, juste au sud de l'avenue des Pins), au moment même où, plus au sud, les ouvriers canadiens-français coulaient les fondations du Monument National.

Le Prix courant du 12 août 1892 fournit de ce projet une description qui indique qu'il s'agit bien d'une riposte au projet de Monument National canadien-français.

Le bloc [Baxter Block] comprendra 28 magasins et aura trois étages; le coin de la rue Guilbault sera occupé par le théâtre dont la salle pourra contenir 2,500 personnes. Les façades seront en style romanesque; la façade du théâtre sera décorée avec un luxe artistique de sculptures allégoriques, bustes des plus célèbres auteurs dramatiques, bas reliefs, etc. [...] Le coût probable, sans compter la décoration et l'aménagement intérieur du théâtre, dépassera \$350,000⁷.

La similitude avec le projet de l'Association Saint-Jean-Baptiste est frappante et si le terme de monument national canadien-anglais n'a jamais été utilisé, la grande salle, prévue dans les plans originaux du Baxter Block, devait devenir un important foyer culturel pour la communauté anglophone. Elle visait d'ailleurs à remplacer la vénérable Académie de Musique⁸ qui était située à l'emplacement où se trouve aujourd'hui le

⁷ Anonyme, «M. Théo Daoust, architecte», *Le Prix courant*, vol. X, n° 23, 12 août 1892, p. 12. Théo Daoust est l'architecte du Baxter Block et l'un des architectes les plus remarquables de son époque.

⁸ Cette salle resta à l'état de projet justement à cause de l'évolution de la «Main». Il fallut attendre 1898 pour que le véritable successeur de l'Académie de Musique soit enfin inauguré. Il s'agit du Her Majesty's (ou His Majesty's selon les époques) qui ouvrit ses portes en 1898. Il était situé sur la rue Guy, donc plus à l'ouest, en plein coeur de la ville

magasin Eaton du centre-ville (plus à l'ouest et plus au sud). C'est d'ailleurs à cette époque que la rue Prince-Arthur, qui partait de l'Université McGill, fut prolongée jusqu'à la «Main». C'était une percée d'importance⁹.

Les francophones avaient donc raison de s'inquiéter et ils redoublèrent d'effort pour bien assurer leur main-mise sur la rue. En 1894, ils dévoilaient un plan d'aménagement très ambitieux du secteur qu'ils reprirent en 1899. Ce projet, qualifié très justement de «colossal», visait à faire du boulevard Saint-Laurent un grand boulevard français qui marquerait clairement les limites de la ville française et témoignerait de ses progrès. Le projet prévoyait également la construction d'une nouvelle artère, le boulevard «National» qui, parallèle à la rue Dorchester, devait aller de la rue Saint-Denis — où se trouvaient l'archevêché et la cathédrale¹⁰ — au boulevard Saint-Laurent.

Selon les plans, le boulevard National devait relier l'Opéra au Monument National qui faisait ainsi face à la ville française et à ses institutions les plus prestigieuses. Les esquisses publiées dans *La Presse* du 27 mai 1899¹¹ donnent une bonne idée de ce projet d'aménagement urbain tout à fait innovateur. Des commerces de luxe bordaient le boulevard, protégés par des arcades en pierres de taille, tandis que des statues, des bassins, des jets d'eau, des parterres de fleurs et des pelouses orneraient le centre de l'artère. Afin de relier la rue Saint-Denis à la «Main», le boulevard National aurait nécessité la démolition d'une centaine d'immeubles sur une distance de près d'un kilomètre, ce qui n'était pas négligeable. Mais en plus, il aurait entraîné l'expropriation de dizaines de petits boutiquiers sur Saint-Laurent qui opposèrent un refus catégorique à toute expulsion. Faute de moyens, et sans doute faute de

anglaise.

⁹ Le résultat le plus tangible de cette entreprise ambitieuse est le Baxter Block, situé au 2100-2110 Saint-Laurent. Il s'agit du bâtiment qui abrite actuellement le Cinéma Parallèle.

¹⁰ C'est aussi là qu'allait s'établir l'université et qu'était prévu le grand opéra.

¹¹ Anonyme, «Un projet colossal», p.1.

volonté politique, les autorités de la ville ne firent rien pour les contraindre à partir. L'élargissement du boulevard Saint-Laurent, du côté ouest, avait déjà été très coûteux et avait suscité la colère des propriétaires et habitués de la «Main». Le «projet colossal» resta donc à l'état de projet. Cet échec des francophones et l'abandon, par les anglophones, de leur projet de grande salle relèvent d'une même cause. Au tournant du siècle dernier, la «Main» leur échappait à tous deux; elle était la rue des immigrants.

Le Monument National ne bénéficia donc jamais de cette vaste perspective sur la ville française qu'espéraient ses fondateurs, de sorte que sa présence sur Saint-Laurent a toujours eu quelque chose d'incongru. Il faut dire que, au moment où l'Association prenait la décision d'abandonner son projet de la rue Craig, l'immigration juive était encore relativement jeune et rien n'indiquait qu'elle allait connaître l'expansion phénoménale que l'on sait.

Si l'aménagement urbain ne mit pas le Monument en valeur, les difficultés financières¹² de l'Association minèrent son prestige et affectèrent son rayonnement. On avait annoncé un immeuble majestueux, doté d'une impressionnante entrée de marbre, agrémenté de deux logettes de cuivre et orné de six statues imposantes représentant les grands héros historiques. Or, dès le 24 juin 1893, la population de Montréal put se rendre à l'évidence que le bâtiment qu'elle inaugurerait, avec un an de retard sur le calendrier initial¹³, était et resterait inachevé. Les niches étaient vides, les logettes et l'aménagement du toit avaient été remis à plus

¹² Le coût de construction du bâtiment s'éleva à 275 000 \$ auxquels il faut ajouter les 44 000 \$ qu'avait coûté le terrain acquis de la succession Wurtele (ou Wurtèle) en 1891. A cela s'ajoutaient encore des frais d'entretien nettement supérieurs à ceux qui avaient été prévus à l'origine.

¹³ À l'origine, l'inauguration de la nouvelle cathédrale et celle du Monument devaient avoir lieu en 1892, à l'occasion du deux cent cinquantième anniversaire de la fondation de Montréal.

tard. Quant au grand escalier de marbre, on l'avait remplacé, en attendant, par un modeste escalier de bois¹⁴.

L'Association avait un pressant besoin d'argent. Elle s'empressa donc de louer sa grande salle aux plus offrants, en l'occurrence à des promoteurs de combats de lutte et de boxe. C'était bien mal commencer et les journaux de l'époque ne manquèrent pas de le souligner.

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?¹⁵

Ces reproches ne modifièrent pas radicalement le cours des choses et la salle Ludger-Duvernay dut encore, pour quelque temps, subir la présence de ces manifestations au demeurant très lucratives et de leurs spectateurs terriblement bruyants.

Une carrière théâtrale qui s'ouvre en anglais et en yiddish

La position des administrateurs de l'Association était très délicate. Ils s'efforcèrent bien d'attirer des spectacles plus relevés mais le coût d'utilisation de la vaste salle était au-dessus des moyens des petites organisations théâtrales, musicales ou lyriques francophones qu'ils avaient approchées. Ils se tournèrent donc vers les organisations anglophones, généralement plus riches et mieux établies que leurs pendants francophones, et leur firent valoir les attraits de leur belle salle ornée de fleurs de lys bleu royal. C'est donc, bien ironiquement, à une société d'amateurs canadiens-anglais qu'on doit le premier spectacle artistique

¹⁴ Ce n'est que dans les années 1910 que fut construit l'actuel escalier art déco.

¹⁵ Trimm, «Chronique théâtrale», *Le Monde* (de Montréal), 2 juin 1894, p.5.

donné au Monument National. Il s'agit d'un ballet inspiré d'une comédie de Shakespeare, joué pour et par des enfants le 31 mai 1894¹⁶.

Un an et demi plus tard, au début de l'hiver 1896¹⁷, une troupe d'amateurs de la communauté yiddish¹⁸ dirigée par un artiste

¹⁶ Le spectacle joué à cette occasion s'intitule *Culprit Fay* ou *la Fête des papillons*. Un certain Melville dirige la production. Celle-ci est reprise trois soirs.

Le fait qu'un ballet local, joué par des enfants, ait été produit dès 1894 sur la scène du Monument National, témoigne bien du dynamisme de la danse (artistique) à Montréal à cette époque.

¹⁷ Faute de documents de première main, on doit s'en remettre, pour cet événement, au témoignage d'un journaliste du journal yiddish *Der Veg* de Montréal, qui donne 1896, et de Z. Zilberzweig, auteur d'un dictionnaire du théâtre yiddish publié à Varsovie en 1934, qui avance l'année 1895. Tous deux sont cités par David Rome (*The Yiddish Theatre - «The Adler»*, Montréal, National Archives, Canadian Jewish Congress, 1987, p.5). La suite des événements donne raison au journaliste montréalais.

¹⁸ C'est en 1880 qu'une importante vague d'immigrants juifs, évaluée à près de 1000 personnes, toutes yiddishophones, arriva d'Europe de l'Est et se fixa sur Saint-Laurent. Avant cette date, la communauté juive de Montréal, qui était fortement anglicisée, ne comptait que 500 membres. En 1901, alors que 3000 réfugiés arrivent de Roumanie, la population juive de Montréal est forte de 7600 personnes; en 1908, elle passe à 30 000. (Ces chiffres proviennent du livre de David Rome et Jacques Langlais, *Juifs et Québécois français - 200 ans d'histoire commune*, Montréal, Fides, 1986, pp. 262-273.) Une autre source évalue à 45 802 membres la communauté juive de Montréal en 1921 (Louis Rosenberg, *Canada Jews - A Social and Economic Study of the Jews in Canada*, Montréal, Bureau of Social and Economic Research, Canadian Jewish Congress, 1939, p.31).

professionnel, Isaac Zolatorevski¹⁹, donna sur la scène du Monument la première représentation théâtrale en yiddish de Montréal.

Lorsqu'il arriva dans la ville à l'automne 1895 et qu'il constata le dynamisme de la communauté locale, Zolatorevski décida de fonder une troupe d'amateurs. Sa première création fut *The Jewish King Lear* de Jacob Gordin. Selon le souvenir qu'en a gardé le journaliste du journal yiddish *Der Adler* (du 8 août 1915), la production déçut. Zolatorevski décida de faire venir des artistes professionnels (de théâtre yiddish) de New York et de créer, avec eux, le grand classique *Shulamith* d'Avron Goldfaden²⁰. Parmi ces artistes se trouvait Louis Mitnick, dont l'arrivée et l'installation à Montréal allaient profondément marquer la vie culturelle de la communauté juive locale.

Shulamith avait été présentée trois soirs d'affilée en mars 1896 dans une salle Ludger-Duvernay remplie à craquer. Encouragé par ce succès, Mitnick prit la direction de l'entreprise et donna, deux semaines plus tard, *Bar Kokhba*, toujours de l'auteur yiddish Goldfaden, devant des salles aussi enthousiastes. Ce drame biblique à grand déploiement évoquait les derniers jours de Jérusalem. La carrière du théâtre yiddish de Montréal était lancée et allait infléchir la destinée du Monument National.

Avec cette seconde présentation [précise le chroniqueur de *Der Adler*], Montréal apprit à apprécier le théâtre yiddish. Des douzaines d'hommes d'affaires juifs [yiddish] acceptèrent de donner leur appui

¹⁹ On trouve également Zolotarevski et Zoloterefski. Il s'agit de la même personne. Nous avons opté pour la graphie du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin (Paris, Bordas, 1991, article «yiddish», p.888) qui le présente éronnément comme un dramaturge new-yorkais. Zolatorevski, qui était d'origine ukrainienne et qui avait émigré aux États-Unis en 1890 (à l'âge de cinquante-sept ans), avait déjà dirigé quelques troupes yiddish à Boston, Providence et Fall River. Zolatorevski a publié à Montréal le premier ouvrage paru en yiddish au Canada.

²⁰ Avron Goldfaden, ou Goldfadn (1840-1908), est considéré comme le véritable fondateur du théâtre yiddish professionnel.

à Mitnick lui permettant ainsi de produire ici des vedettes new-yorkaises qu'accompagnaient des acteurs locaux²¹.

Ces visites se multiplièrent et cessèrent vite d'être épisodiques. À partir de 1896 et jusqu'à la fin des années 40, le Monument National devint la scène attitrée des troupes yiddish de passage à Montréal ainsi que de certaines troupes locales d'amateurs.

Comme on le voit, la carrière de la grande salle du Monument National s'ouvrait donc bien étrangement et très différemment de ce qu'avaient prévu ses concepteurs. Et si le théâtre français finit par apparaître sur sa scène, ce fut après la boxe et la lutte, après un ballet monté par des anglophones, après des pièces yiddish, et comme par défaut!

Intermède francophone avant le retour des Anglais

Depuis 1893, une troupe française d'opérette et d'opéra, la Compagnie d'opéra français, occupait la salle du Théâtre Français²². De graves problèmes financiers forcèrent l'organisme à cesser brutalement ses activités et à quitter le Théâtre Français en février 1896. Cette interruption, sans préavis, émut d'autant plus la presse et les bonnes consciences locales que la plupart des artistes, sans traitement depuis deux mois, n'avaient même pas les moyens d'assumer leur retour en France. Un groupe d'appui aux artistes délaissés se constitua rapidement et mobilisa l'opinion publique. Il loua la salle du Monument et y organisa, pendant

²¹ Cité par David Rome, *op. cit.*, p.10 (notre traduction). La portée de cette affirmation doit être réduite. Le journaliste s'adresse expressément à la communauté juive anglophone de Montréal. Or celle-ci a longtemps méprisé le théâtre yiddish parce qu'elle le considérait mineur et de mauvais goût sans même l'avoir fréquenté. Prétendre que «Montréal découvrait le théâtre yiddish» était donc exagéré.

²² Devenu la discothèque Métropolis, ce théâtre est au coin nord-est de Saint-Dominique et Sainte-Catherine. Il avait une capacité de 3000 places, ce qui en faisait le plus grand théâtre du Canada.

toute la semaine du 19 février 1896, une série de spectacles donnés par les artistes de la compagnie dissoute. Le battage publicitaire qui accompagna cette initiative assura le succès de ces «Adieux» déchirants²³. La population attendrie se rendit massivement à ces soirées qui marquent les débuts du théâtre professionnel francophone dans la grande salle du Monument.

Après cette brève mais retentissante série, le Monument National devint, pour quelques mois, la scène régulière de l'Académie de Musique de Montréal qui était le plus prestigieux théâtre anglophone de tout le pays. C'est l'Académie qui, depuis son inauguration en 1875, avait accueilli toutes les vedettes du théâtre international venues à Montréal, y compris Sarah Bernhardt, Henry Irving et Coquelin l'aîné. Or, en 1896, la rationalisation des affaires théâtrales aux États-Unis, qui affecta aussi l'ensemble du Canada, eut pour double effet de centraliser les opérations de production à New York et de créer un puissant organisme qui fit tout pour entraîner la disparition des diffuseurs indépendants. Henry Murphy, le propriétaire de l'Académie, était de ce nombre. La période d'instauration du monopole, qui s'étendit de 1895 à 1900, fut marquée par de nombreux actes de violence, non seulement à l'égard des individus concernés mais aussi des théâtres. D'effondrements inexplicables en incendies suspects, on ne compte plus le nombre de salles soudainement condamnées à cesser leurs activités à travers toute l'Amérique du Nord.

À Montréal, la situation était moins tendue que dans les grandes villes américaines, encore que quelques «accidents» soient survenus bien opportunément. Et il n'est pas impossible que certains fonctionnaires municipaux, chargés entre autres de la sécurité des lieux publics, aient été incités à se montrer particulièrement tatillons à l'endroit des établissements qui opposaient quelques résistances aux diktats de ce groupe new-yorkais aux ambitions hégémoniques. C'est sans doute ce que pensa Murphy lorsqu'il vit les agents du Service des incendies de la ville, animés d'un zèle

²³ Le répertoire comprenait les oeuvres suivantes: *les Huguenots* et *le Prophète* de Meyerbeer, *la Juive* de Halévy et *Mignon* de Thomas.

inhabituel, entreprendre l'inspection de l'Académie en mars 1896²⁴. Murphy n'attendit même pas le verdict des enquêteurs. Il préféra délaïsser sa salle et poursuivre ses activités en un lieu plus sûr, à tous les points de vue. Or, à cette époque, Montréal ne disposait que de cinq grandes salles, dont une seule était française. Le Théâtre Royal et le Queen's étaient contrôlés par le «Trust» — le monopole new-yorkais en devenir —, le Théâtre Français, dirigé par un indépendant, éprouvait les mêmes difficultés que l'Académie. Il ne restait donc à Murphy que l'option du Monument National.

Ce n'est certes pas sans réticence qu'il songea à s'y installer. Sa clientèle régulière, composée principalement de bourgeois anglophones de Westmount et de l'ouest de la ville, habituée au confort de l'Académie et peu encline à se risquer à l'est de la rue Bleury, le suivrait-elle dans un secteur à la réputation incertaine et dans un bâtiment si teinté de nationalisme et déjà marqué par la présence juive? Mais Murphy n'avait pas vraiment le choix. Ces messieurs de l'Association non plus d'ailleurs. Concrètement et financièrement, cette alliance entre l'Association Saint-Jean-Baptiste et l'une des plus vénérables institutions culturelles canadiennes-anglaises du pays — l'Académie de Musique —, qui dura de mars à novembre 1896, eut pourtant des effets salutaires, bénéfiques pour toutes les parties. Le déficit d'exploitation du Monument, qui s'était élevé à 5 000\$ en 1895, baissa à 1 250\$ en 1896²⁵ en dépit d'investissements considérables dans l'équipement de la salle et de la scène. On a en effet tout lieu de penser que c'est pour satisfaire aux exigences de Murphy²⁶ que les dirigeants du Monument se résolurent à faire installer un plancher incliné et des fauteuils fixes dans la salle qui contenait désormais 1400

²⁴ Voir les éléments ambigus de leur rapport publié dans *The Gazette*, 9 mars 1896, p.3.

²⁵ Le bilan financier du Monument est présenté dans *The Gazette* du 20 avril 1896, p.3. Il n'y a aucun doute que les succès de Louis Mitnick sont également pour quelque chose dans ce redressement.

²⁶ Le répertoire traditionnel de l'Académie de Musique était constitué de pièces à grand déploiement nécessitant une machinerie de scène très élaborée.

places assises. Pour les mêmes raisons, la scène fut également réaménagée et dotée d'un système d'éclairage plus efficace.

Encore une fois, tout cela allait bien à l'encontre de la vocation initiale du Monument National et de la volonté de franciser le sud du boulevard Saint-Laurent (désormais dominé par la communauté yiddish). On serait même tenté d'accuser l'Association de tenir un double langage: l'un — fortement nationaliste — conçu pour mobiliser les Canadiens français; et un deuxième, très rassurant, destiné aux anglophones et aux allophones susceptibles de l'aider à garnir ses comptes. Mais ce serait ignorer la diversité des tendances idéologiques qui s'affrontaient au sein de l'Association et qui s'en disputaient le pouvoir. L'Association Saint-Jean-Baptiste n'était, dans cette perspective, guère différente de l'ensemble de la communauté francophone dont les opinions à l'égard des immigrants, des anglophones et du régime fédéral étaient et demeurent divisées et fluctuantes. Il n'en reste pas moins que le fait de voir les habitués de la rue Saint-Jacques affluer sur la «Main» et envahir le Monument avait quelque chose de cocasse.

L'Association Saint-Jean-Baptiste se retrouvait donc avec une salle dont les qualités techniques et le confort étaient tout à fait comparables à ceux des salles anglaises les plus courues de la ville²⁷. Mais surtout, cette salle avait acquis une nouvelle légitimité, un prestige qui, jusque-là, lui avait fait cruellement défaut. Quant aux Canadiens anglais, ce séjour forcé au Monument National marquait le début d'une crise d'identité culturelle. Ils saisirent alors toute la mesure de leur dépendance à l'égard des Américains²⁸.

C'est grâce à Murphy et à l'Académie de Musique que le Monument connut d'ailleurs le plus retentissant succès de sa jeune carrière devant un

²⁷ Encore que, de l'avis des architectes qui travaillent actuellement à sa restauration, cette salle souffre de graves lacunes, particulièrement en matière d'acoustique.

²⁸ Bien avant l'accord de libre échange avec les États-Unis, cette préoccupation est manifeste et la construction du His Majesty's en 1898 revêt à cet égard une importance historique considérable.

public autre que yiddish. En effet, le 1^{er} juin 1896, Emma Albani, la cantatrice canadienne-française de réputation internationale, donna un récital mémorable sur la grande scène du Monument à l'invitation du directeur de l'Académie. Pendant les deux années suivantes, la communauté anglophone de Montréal continua à fréquenter le Monument National, y applaudissant ses meilleures troupes d'amateurs (le Montreal Amateur Operatic Club, la Hebrew Association, le Montefiore Club, etc.).

Cours publics, Soirées de Famille et esquisse de conservatoire

Toujours en 1896, le Monument entama sa carrière de centre d'éducation populaire grâce à l'instauration de ses cours publics. Au départ, il s'agissait de cours généraux destinés à l'ensemble de la population francophone dans des domaines aussi divers que l'hygiène, la mécanique, l'histoire et la littérature. Mais très rapidement, les cours se multiplièrent et s'étendirent des beaux-arts²⁹ aux finances, du génie à l'ébénisterie. Le Monument proposait ainsi une vaste gamme de cours auxquels le grand public pouvait s'inscrire gratuitement. C'est en partie au Monument National que se constituèrent les noyaux originels d'où allaient naître l'École polytechnique, celles des beaux-arts, des arts et métiers et des hautes études commerciales. Mais c'est aussi par les cours du Monument que le théâtre francophone local allait connaître un développement phénoménal à compter de 1898. Léon Petitjean, futur fondateur du Théâtre des Variétés (1898)³⁰ et coauteur du célèbre mélodrame *Aurore l'enfant martyre*, et Antoine Godeau³¹, considéré comme le premier «metteur en scène»³² québécois, furent tous deux liés

²⁹ L'Académie des Beaux-arts se trouvait auparavant à l'Hôtel de France, au coin des rues Saint-Gabriel et des Glacis (actuelle rue des Fortifications).

³⁰ À ne pas confondre avec le Théâtre des variétés actuel situé sur Papineau. Le Théâtre des Variétés de 1898 est le premier théâtre professionnel francophone de Montréal géré et animé par des agents locaux.

³¹ Pseudonyme d'Antoine Bailly.

³² Le terme de régisseur serait aujourd'hui plus approprié à sa fonction.

aux cours du Monument, Godeau y assumant en particulier la chaire de mécanique.

À l'été de 1898, la direction de l'Association Saint-Jean-Baptiste, sous l'impulsion de l'un de ses administrateurs, Elzéar Roy, décida de créer un cours d'élocution qui

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 dire³³.

La création de ce cours est un moment capital dans l'histoire du théâtre local puisque, de façon bien anodine et bien prudente, l'Association créait ainsi un embryon de conservatoire³⁴.

[Ce] cours ne portera véritablement fruit 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 donnée sur la prononciation, le geste et le maintien; en d'autres termes, 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 des élèves des deux sexes, étant pour ainsi dire le

³³ *La Patrie*, 9 juillet 1898, p.3.

³⁴ Ce n'est pas un précédent, on a déjà formé des interprètes et donné des cours de théâtre à Montréal. Mais c'est la première fois qu'un projet de centre de formation théâtrale prend une telle ampleur. Voir André-G. Bourassa, «Lignes et limaille. Contribution à l'histoire de l'enseignement du théâtre au Québec», *Attitudes*, n° 13, octobre 1991, pp.4-13.

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 distinguera³⁵.

L'inauguration du cours d'élocution³⁶ et la fondation des Soirées de Famille s'inscrivent dans ce large mouvement de résistance à l'assimilation que nous évoquions plus tôt. Car au-delà de la volonté de former des jeunes à l'art de la parole et à la scène, ce que visaient les dirigeants de l'Association, de concert avec les autorités politiques et ecclésiastiques, c'était d'endiguer l'afflux des Canadiens français vers les théâtres anglophones — donc new-yorkais — de la ville. La conclusion du discours de présentation d'Elzéar Roy ne laisse d'ailleurs place à aucune ambiguïté:

Le public, de son côté, assistera à de jolies représentations où les meilleures pièces françaises et canadiennes seront interprétées avec goût et avec soin. Il aura sous les yeux des spectacles qui pourront à la fois l'amuser, l'instruire et l'édifier. Il oubliera, nous l'espérons, la route de certains théâtres anglais où l'art est remplacé par l'Immoralité [sic] et qui, cependant, recrutent leur clientèle en grande partie parmi les Canadiens français³⁷.

Les Soirées de Famille connurent une carrière remarquable. Ce regroupement amateur, dont Elzéar Roy dirigea lui-même les destinées et qui comptait vingt-six comédiens réguliers et autant de chanteurs, musiciens et autres comédiens occasionnels, produisit 69 pièces de théâtre et donna 103 spectacles entre novembre 1898 et mai 1901. Malgré ce

³⁵ Germain Beaulieu, «Soirées de Famille», *L'Annuaire théâtral*, 1907-1908, pp.59-60.

³⁶ Idola Saint-Jean, personnalité marquante de la scène amateur montréalaise, à titre de formatrice et de metteuse en scène, et figure importante du mouvement féministe québécois de l'époque, occupa longtemps la chaire de ce cours d'élocution. Idola Saint-Jean forma, au cours des années, des centaines de jeunes francophones des deux sexes, particulièrement des enfants, à «l'art de bien dire».

³⁷ Germain Beaulieu, *loc. cit.*, p. 60.

rythme de production essoufflant (un spectacle par semaine au cours de la saison régulière), les Soirées évitèrent les reprises et s'efforcèrent de renouveler leur répertoire. En 1898-1899, neuf des vingt-quatre oeuvres présentées étaient des créations montréalaises. L'année suivante, cette proportion passa à onze sur vingt-et-une et en 1900-1901, qui est la dernière année d'activité de la troupe, dix-huit des trente-sept productions étaient des premières locales.

En dépit de ce bilan exceptionnel, les Soirées ne parvinrent pas à détourner le public francophone des grandes salles anglaises. Elles n'instaurèrent pas de tradition professionnelle dans la mesure où une seule de leurs membres, Juliette Beliveau, fit vraiment carrière au théâtre. Enfin, les Soirées ne favorisèrent pas non plus l'émergence d'une génération de dramaturges locaux, ainsi que l'avait espéré Elzéar Roy³⁸. Sous ce rapport, les Soirées n'ont guère été plus ouvertes à la dramaturgie locale que les Compagnons de Saint-Laurent quelques décennies plus tard.

Cependant il faut reconnaître que les Soirées de Famille, comme le cours d'élocution et tous les cours publics, ont eu un effet d'entraînement considérable sur la vie intellectuelle et culturelle de Montréal. Si elles n'ont pas attiré les «masses laborieuses», elles ont tout de même lancé un mouvement. Elles ont été un signal et un déclencheur. Le consensus historique qui avait conduit à la construction du Monument National sur Saint-Laurent et à leur création avait une valeur symbolique. Pour ceux qui, immigrants francophones ou québécois de naissance, brûlaient d'envie de délaisser les cercles amateurs pour vivre de leur art, l'instauration du cours d'élocution et des Soirées indiquait que la voie était ouverte et que, en raison des dangers encourus par la société canadienne-française, ni l'Église ni les autorités morales et politiques locales ne nuiraient à leurs initiatives. Une ère de relative tolérance s'ouvrait, qui allait favoriser l'ouverture, en l'espace de quelques mois, d'une dizaine de petits théâtres francophones professionnels et qui allait permettre à ces nouveaux

³⁸ Les «littérateurs canadiens seront invités à composer des pièces touchant autant que possible à l'histoire du Canada» (*Ibidem*).

professionnels de se hasarder dans un répertoire plus audacieux que celui des Soirées de Famille. D'ailleurs, si celles-ci eurent le mérite d'initier le public montréalais aux oeuvres de François Coppée, Grenet-Dancourt ou Adolphe Belot, si elles ont régulièrement joué du Molière, il fallait se risquer sur d'autres scènes pour applaudir Sardou, Dumas fils et tous ces auteurs moins connus qui faisaient les délices des habitués du boulevard et des cafés-concerts parisiens.

La dissolution des Soirées de Famille du Monument National n'entraîna pas la disparition du cours d'élocution. Bien au contraire, celui-ci continua à se développer, quoiqu'on y insistât désormais davantage sur la diction et les techniques de voix que sur l'interprétation proprement dite. Mais la scène du Monument, elle, souffrit grandement de la disparition de la troupe d'Elzéar Roy. Divers locataires tentèrent d'y installer des compagnies professionnelles aux noms ronflants et au répertoire alléchant, dont une «Comédie française du Nouveau Monde», mais sans grand succès. Et les combats de boxe et de lutte refirent leur apparition dans la prestigieuse salle Ludger-Duvernay qu'ils monopolisèrent pendant les derniers mois de 1901.

Julien Daoust, l'un des artisans les plus dynamiques du théâtre local d'avant-guerre, mit un frein à cet envahissement tapageur en louant la grande salle au début de l'année 1902 et en y fixant une troupe qu'il appela, tout simplement, la Troupe du Monument National.

Daoust connaissait bien le Monument puisque, le 24 avril 1899, il y avait créé la célèbre pièce *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, «en grande première française d'Amérique»³⁹. Après avoir participé en 1900 à la fondation du Théâtre National⁴⁰, Daoust revenait donc sur la grande scène du boulevard Saint-Laurent avec, en tête, un projet particulièrement audacieux. Il s'agissait de jouer la Passion dans un formidable déploiement digne du «Romantic Realism» de Broadway. Cette

³⁹ Qui déçut fortement.

⁴⁰ Il s'agit du premier théâtre canadien-français professionnel qui connut un succès durable à Montréal.

production, dont Germain Beaulieu signa le texte, innovait à plusieurs égards. Contrairement à ce qui se faisait sur les autres scènes commerciales et françaises de la ville qui abritaient des troupes régulières, Daoust adopta le mode de fonctionnement des Américains, c'est-à-dire qu'il recruta ses artistes en fonction d'un rôle précis et pour cette production unique. Par ailleurs, au lieu de viser une série hebdomadaire de sept ou huit représentations, Daoust envisagea de donner trois semaines de spectacle d'affilée. Enfin, alors que les autres troupes professionnelles préparaient une nouvelle production par semaine (en même temps qu'elles jouaient), Daoust prit près de trois mois pour préparer son spectacle et s'y employa à temps plein. Il en résulta une production beaucoup mieux préparée et plus équilibrée que les productions des autres théâtres francophones, en dépit de faiblesses évidentes.

Les décors étaient, bien entendu, d'«un réalisme inouï» et les effets étonnants. Des pierres, des plantes, des animaux, des fruits envahissaient la scène du Monument, tandis que des orages éclataient et que des éclairs déchiraient une atmosphère lourde d'émotion⁴¹. Les critiques furent à peu près unanimes à souligner les qualités spectaculaires et dramatiques de cette *Passion* qui mobilisa jusqu'à soixante interprètes sur scène⁴². L'effet moral, non plus, n'était pas négligé.

[Tous] puisent là une leçon saisissante qui les met à même de méditer utilement sur le touchant mystère de la rédemption⁴³.

En quatre semaines, du 10 mars au 5 avril 1902, elle avait attiré près de quarante mille personnes ce qui en fait le premier succès de masse de la dramaturgie locale et du théâtre francophone au Canada.

⁴¹ Les seuls rapports que nous avons de ce spectacle nous proviennent de la critique. Elle a sans doute exagéré. Mais on doit reconnaître que cette scénographie tranchait avec celle, bien rudimentaire et répétitive, des autres scènes commerciales locales de l'époque.

⁴² En particulier lors du premier tableau qui présente une rue animée de Jérusalem au petit matin.

⁴³ Anonyme, *Le Journal des théâtres*, Fonds Daoust, Bibliothèque nationale, M-1-002.

Julien Daoust récidiva les deux années suivantes. Si le Christ n'était plus présent sur scène⁴⁴, la foule, elle, continua à assister nombreuse à ces grands déploiements dont le caractère mélodramatique s'accusait et annonçait déjà l'ère des mélodrames populaires dont *le Chemin des larmes* (de Julien Daoust) et *Aurore l'enfant martyre* (de Léon Petitjean et Henri Rollin) sont les exemples les plus achevés⁴⁵.

Ainsi, la scène du Monument accueillit *le Triomphe de la Croix* (en mars 1903) et *Pour le Christ* (en avril 1904), deux oeuvres écrites et mises en scène par Julien Daoust qui y tenait toujours les principaux rôles. Les drames et mélodrames religieux étaient très rentables, ce qui incita Julien Daoust à les produire en tournée.

Daoust insuffla un nouveau dynamisme à la grande salle du Monument et parvint à en faire, à chaque fois, un lieu très couru par les Canadiens français. Mais il ne la remplissait que durant trois ou quatre semaines par année. Quelques rares troupes amateurs francophones la louaient occasionnellement, quelques musiciens et chanteurs s'y produisaient parfois. C'était encore insuffisant pour en faire un grand foyer artistique francophone.

Pendant ce temps, le théâtre yiddish continuait d'attirer les foules au Monument. Le formidable engouement dont il était l'objet s'explique en partie par la croissance considérable et continue de la communauté yiddish de la ville. Mais c'est aussi un phénomène qui affecte l'ensemble de l'Amérique du Nord.

⁴⁴ L'archevêché avait fini, sans précipitation, par interdire *la Passion* sous prétexte que le personnage du Christ y était joué par un acteur. L'interdiction avait été plus radicale à Paris et à New York où des projets similaires avaient été tués dans l'oeuf à la même époque.

⁴⁵ La pièce de Daoust était d'ailleurs surnommée *Le Chemin des piastres*. Quant à *Aurore*, elle demeure, avec ses six mille représentations, l'oeuvre la plus jouée de tout le répertoire québécois.

La présence de la communauté juive au Monument correspond dans les faits à une longue éclipse du théâtre francophone. La recension systématique de la presse n'indique guère plus de vingt représentations théâtrales par année, en français, entre 1904 et 1920. Cette rareté était liée à la montée fulgurante du cinéma. Les premières victimes du nouvel art furent bien entendu les théâtres de répertoire (francophones mais aussi anglophones) dont les affaires périclitèrent tandis que se multipliaient les petites salles qui agrémentaient leurs spectacles théâtraux de projections cinématographiques. Que le théâtre yiddish n'ait pas souffert de l'avènement du cinéma, cela n'a rien de surprenant. Le théâtre yiddish, par sa fonction sociale et idéologique au sein de la communauté des nouveaux immigrants juifs, jouissait d'un statut exclusif que seule la création d'un cinéma yiddish commercial aurait pu menacer. Ce qui n'était pas le cas. Le théâtre yiddish se développa au point que Louis Mitnick parvint à établir une première troupe permanente locale au Monument National⁴⁶ en 1913. Et dès 1915, alors que le cinéma — américain et français — forçait la fermeture de nombreux théâtres francophones et anglophones, deux autres troupes yiddish fonctionnaient de façon régulière à proximité du Monument et offraient de six à huit représentations par semaine à raison de trente-cinq à quarante semaines par saison.

L'importance du Monument National pour la communauté yiddish dépassa rapidement le cadre des spectacles et du théâtre. Elle en fit son foyer communautaire. Dès 1908, elle commença à y tenir ses assemblées publiques et c'est là qu'elle célébrait ses fêtes religieuses les plus importantes.

On Mitnik's initiative the Monument National became the scene of many of the significant gatherings in the soul biography of Montreal Jews. This building, which was erected by the Société St. Jean Baptiste as a monument to the French Canadian nation, also became a monument to the history of Canadian Jewry, the scene of great

⁴⁶ Jusque-là, il s'agissait de troupes de tournée.

moments in the annals of the Yiddish theatre, of Zionism and of other emotional experiences of the community⁴⁷.

L'affirmation n'a rien d'exagéré. Dans leur livre *Juifs et Québécois français, 200 ans d'histoire commune*, David Rome et Jacques Langlais remarquent que, devenu «pôle culturel des communautés francophones et juives, [le Monument National] pourrait aussi bien [s'] appeler le Monument aux nations»⁴⁸.

1923: L'avènement des modernités

Alors que la majorité des Montréalais célébraient bruyamment les vedettes des scènes burlesques, un sentiment d'impatience commença à poindre chez certains groupes de spectateurs, francophones et yiddish, qui jugeaient leurs performances sans intérêt ou, même, carrément dégradantes. Il faut dire que, chez les francophones, ce sentiment coïncidait avec une forte croissance du tourisme canadien-français en France et à la venue ici d'artistes et d'intellectuels parisiens⁴⁹. Il découla de cela une meilleure connaissance des expériences artistiques qui avaient cours à Paris à l'époque et un besoin de renouveler les pratiques artistiques locales.

1. La modernité chez les francophones

Au début du siècle, le public canadien-français s'était comporté comme un public homogène. La volonté collective de voir émerger une

⁴⁷ David Rome, *op.cit.*, p.12.

⁴⁸ David Rome et Jacques Langlais, *op. cit.*, Montréal, Fides, 1986, p. 78.

⁴⁹ Qu'on songe, par exemple, aux fondateurs de la revue d'avant-garde *Le Nigog* et à Léo-Pol Morin qui fit connaître, dès leurs débuts, les activités du Groupe des Six et qui fut un ami intime de Ravel.

institution théâtrale locale dans le champ commercial avait primé sur les critères d'ordre esthétique ou artistique. Mais, à mesure que cette institution se développait, les attentes des spectateurs se firent plus précises et se diversifièrent. Une scission se manifesta donc entre deux publics qu'on pourrait qualifier, faute de données plus précises, de populaire et de bourgeois⁵⁰. Ce dernier revendiqua un théâtre plus soigné et plus consistant que les petites comédies ou les mélodrames partiellement improvisés que les vedettes de l'heure offraient à des auditoires gagnés d'avance — y compris celui du Starland, au rez-de-chaussée du Monument. Mais comme aucun théâtre commercial ne semblait prêt à satisfaire les nouvelles exigences de ce public élitaire — qui présentaient un gros risque financier vu les limites du marché —, c'est vers le Monument National et la Société Saint-Jean-Baptiste que se tournèrent les instigateurs de ce courant réformateur qui se constitua au début des années 20.

La Société connaissait à ce moment-là une période de relative aisance, ce qui, bien entendu, la rendait plus réceptive aux besoins culturels et intellectuels exprimés par certains de ses membres influents. Le Monument National devint donc le foyer de cet important renouveau qui, dans les faits, correspondait à l'avènement de la modernité théâtrale.

On associe souvent l'apparition de cette modernité au Québec à la fondation des Compagnons de Saint-Laurent par le père Émile Legault en 1937. En réalité, c'est sur la petite scène du New Empire que des artistes locaux, regroupés par Henri Letondal et l'une des soeurs Giroux (probablement Antoinette) sous le nom de Petit Théâtre, tentèrent une première expérience «moderne» en créant dans des décors minimaux une pièce sans intrigue de Charles Vildrac intitulée *le Paquebot Tenacity*. Le spectacle, qui eut lieu le 31 mars 1922, ne connut pas de grand retentissement mais il marqua le début d'un profond mouvement qu'allait dominer pendant quelques années une troupe très audacieuse, les Compagnons de la Petite Scène.

⁵⁰ Cette distinction reste imprécise car au sein même du public bourgeois on perçoit diverses tendances dont celle représentée par Henri Letondal et Gustave Comte qui réclament un «théâtre de lettrés».

Dirigée par Vallerand et Georges L. Fortin, cette jeune troupe, qui se qualifiait elle-même de troupe d'avant-garde et qui se proposait de faire connaître le «théâtre actuel» et d'en diffuser le répertoire, surprit le public du Monument National en tentant, après le Petit Théâtre, une nouvelle application de la modernité au théâtre⁵¹. La troupe — dont faisaient notamment partie Hector Charland et Jeanne Depocas — s'était inspirée de Jacques Copeau et de ses spectacles du Vieux-Colombier de Paris pour produire, en mars 1923, les deux premiers actes de *Mort à cheval* d'Henri Ghéon, avec de simples blouses blanches en guise de costumes et un décor fait de rideaux suspendus. Ceci souleva bien entendu une grande controverse entre les apôtres et les détracteurs du théâtre dit «expérimental» ou d'avant-garde.

Les Compagnons de la Petite Scène furent rapidement imités par le Théâtre Intime (Honoré Vaillancourt, Henri Letondal, Élixa Gareau, Camille Bernard), puis par une foule d'autres petites troupes qui rompirent délibérément avec le répertoire, le style de jeu et le mode de production en vigueur sur les scènes commerciales ou les scènes traditionnelles d'amateurs. Les exigences qu'imposait, chez elles, l'unité du spectacle éliminaient le mode de distribution par emploi et excluaient tout vedettariat au profit d'une démarche collective fondée sur le principe du compagnonnage. Véritables laboratoires d'expérimentation, elles désiraient intégrer tous les artisans et créateurs — interprètes, metteurs en scène, décorateurs, éclairagistes, musiciens, concepteurs des costumes, etc. — au processus de création dont l'objectif suprême était à la fois la nouveauté et l'unité — le «tout organique» d'Adolphe Appia.

En août 1923, dans ce qui s'impose comme un moment-clé de notre histoire théâtrale, la Société Saint-Jean-Baptiste incita ces petites troupes «modernes» à se regrouper au sein d'un organisme central qui, tout

⁵¹ Il y eut auparavant les déclarations de principe du Palais-Royal qui s'était réclamé des théories d'André Antoine et il y eut aussi le fameux concept de théâtre populaire dont on trouve une première application dans le People's Theatre de M. Wiseman au début du siècle. Ces deux théâtres se trouvaient dans les environs immédiats du Monument National.

naturellement, prit le nom de Soirées de Famille. La renaissance des Soirées de Famille ne faisait pas que rappeler des souvenirs aux nostalgiques de la Belle-Époque, elle eut aussi pour effet de ranimer de vieux démons. En 1923, il était clair pour tout le monde que le Monument National avait cessé d'être un foyer canadien-français et que la «Main», au lieu de se franciser, était bien devenue le coeur de la ville juive. Dans une chronique aux relents anti-sémites signée par Gustave Comte, *La Patrie* saluait ainsi la «renaissance» du Monument:

Notre Monument National étant situé en plein coeur de Jérusalem, sa vaste salle de spectacles, où nous pouvons trouver, avec le confort, des qualités acoustiques de premier ordre, devait — c'était fatal — être un jour monopolisée par les descendants directs d'Abraham et de Jacob. L'événement s'étant produit, nos compatriotes semblaient avoir perdu tout espoir de reconquérir leurs droits sur une salle qui avait jadis abrité tant d'étoiles de la scène et du concert⁵².

C'est donc d'une véritable réappropriation qu'il s'agissait pour Gustave Comte et pour nombre de ses lecteurs.

Les troupes responsables de ce renouveau théâtral étaient, outre les Compagnons de la Petite Scène et le Théâtre Intime, le Cercle Michel Scott, le Cercle académique Lafontaine et le Cercle Lapierre qui réunissaient, au dire de Gustave Comte, ce que «Montréal compt[ait] de mieux dans le genre». La saison 1923-1924 s'annonçait très riche. Chacune des troupes devait produire une nouvelle production aux quinze jours, pour un total global de soixante-quinze représentations. Mais après des débuts très prometteurs, ces compagnies durent réajuster leur tir. Si le public de ces nouvelles Soirées de Famille rejetait le théâtre commercial, il n'était pas pour autant prêt aux expériences de «visionnaires».

⁵² Gustave Comte, «le Monument National revient aux Canadiens», Chronique Théâtre, musique, cinéma, *La Patrie*, octobre 1923.

Le 10 octobre 1923, les Compagnons de la Petite Scène créaient *Michel Auclair* de Charles Vildrac. Cette pièce, sans péripétie et d'une grande simplicité de facture et de moyens, qui suggère davantage qu'elle ne dépeint, déplut fortement aux spectateurs de la salle Ludger-Duvernay qui la jugèrent trop «moderne». «Les spectateurs ont quitté le théâtre en nous traitant de visionnaires», confiaient les deux directeurs dépités⁵³. Pour s'amadouer ce public moins ouvert qu'ils ne l'avaient d'abord cru, les Compagnons décidèrent d'entrecouper leurs pièces d'avant-garde des numéros vaudevillesques les plus usés soulevant l'ire des partisans de la modernité. Henri Letondal, collaborateur occasionnel à *La Patrie*, était de ceux-là.

J'avais demandé à ces deux apôtres du théâtre d'avant-garde [Fortin et Vallerand] de me [...] dire pour quel motif sérieux ils avaient en quelque sorte abdiqué devant le public. MM. Fortin et Vallerand s'excusent d'avoir fait jouer trois petites pièces pour «guignol de charité», «chauve-souris paroissiale» ou «music-hall mondain» en disant que les nôtres semblent s'intéresser fort peu au théâtre d'avant-garde. [...] Et bien c'est justement aux Compagnons de la Petite Scène qu'il appartient de faire oeuvre d'éducation théâtrale⁵⁴.

Et parce que cette éducation exigeait patience et prudence, Letondal conseilla aux deux directeurs d'abandonner Vildrac pour Ibsen ou Jules Romains et, surtout, de quitter ces Soirées de Famille de «romanesque mémoire». Letondal incita les dirigeants des Compagnons et des autres troupes similaires à ouvrir leur propre «petit théâtre», ou théâtre de poche, et à se constituer un public d'initiés qui, croyait-il, irait sans cesse s'élargissant. Mais ni les Compagnons ni les autres petites troupes, qui avaient partagé leur audace, ne se risquèrent dans cette entreprise bien aléatoire, préférant la relative sécurité du Monument National à un avenir par trop incertain. L'absence de subvention publique et la rareté des

⁵³ Henri Letondal, «Deux directeurs en quête d'un mécène», *La Patrie*, 23 mai 1924, p. 18.

⁵⁴ *Ibidem*.

mécènes justifient en partie cette regrettable pusillanimité, mais il faut aussi comprendre que, en dépit de leurs réticences, les spectateurs bourgeois des Soirées étaient les moins réfractaires à la recherche artistique. La modernité n'était pas condamnée, mais l'avant-garde se fit plus prudente⁵⁵.

2. La modernité juive

L'apparition de la modernité chez les francophones avait découlé d'un processus d'élitisation du public de théâtre. On ne sera pas surpris de constater que ce phénomène, clairement perceptible au sein du public yiddish dès 1915, produisit sensiblement les mêmes résultats. Une hiérarchie s'était établie parmi les genres, les lieux et les artistes du théâtre yiddish⁵⁶, ce dont rendait compte une critique dramatique très compétente. Ceci eut pour effet de favoriser le renouvellement de la dramaturgie qui abordait désormais des thèmes plus immédiats, et à portée plus sociale, et de bouleverser le mode de production et l'esthétique théâtrale.

⁵⁵ Ce qui est vrai pour le théâtre, l'est beaucoup moins pour la danse et la musique qui avaient découvert et adopté certains aspects de la modernité bien avant cette date. Alors que le jazz connaissait un succès grandissant, Abondius (dit Adélarde) Lacasse-Morenoff ouvrait en 1921 son Studio de danses modernes au numéro 175 de la rue Sherbrooke ouest (voir André-G. Bourassa, «Danse au Québec et modernité» in Chantal Pontbriand, éd., *Festival international de nouvelle danse (2)*, Montréal, Parachute, 1987, pp. 16-25; voir aussi Iro Tembeck, *Danser à Montréal, germination d'une histoire chorégraphique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1991, p. 25 et ss.). Auparavant, Montréal avait pu applaudir les grandes vedettes internationales de la danse moderne dont Isadora Duncan et Loie Fuller, Ruth Saint-Denis, Anna Pavlova et les Ballets russes.

⁵⁶ Si la communauté juive anglophone du Canada et des États-Unis continuait, dans son ensemble, à ignorer, voire à mépriser ce théâtre yiddish qu'elle jugeait trop populaire, c'est qu'elle ne s'était pas rendu compte que depuis les grands mélodrames d'inspiration biblique et les numéros de variété et de burlesque, le théâtre yiddish s'était structuré et institutionnalisé.

La modernité juive se réalisa à travers le Yiddish Art Movement. Parmi les champions de ce mouvement se trouvait la troupe d'amateurs yiddish de Vilnius — la capitale de la Lituanie — qu'on surnomma familièrement la « Vilna ». En 1924, la Vilna se produisit à New York où elle remporta un immense succès critique. De là, elle rayonna dans toute l'Amérique et il n'est pas impossible qu'elle ait alors séjourné au Monument National⁵⁷.

L'influence de la Vilna fut considérable pour toute l'activité théâtrale yiddish. Ainsi que le souligne l'historienne Nahma Sandrow, la Vilna et, plus globalement, le Yiddish Art Movement

ont permis à des dramaturges et à des artistes yiddish de talent, ainsi qu'à un public sans cesse plus exigeant, de rehausser leur art sans avoir à abandonner la langue yiddish au profit d'autres langues. Le mouvement du théâtre d'art yiddish eut pour effet de revaloriser simultanément la culture yiddish en Union soviétique, à Paris, à Vienne et dans d'autres villes d'Europe, ainsi qu'en Amérique du Nord et du Sud. Chacune des communautés juives à sa façon fit honneur à son théâtre d'art et jugea de ses propres progrès par la qualité des productions que celui-ci lui offrait⁵⁸.

Montréal participa activement à cet important renouveau et c'est ainsi que, en 1922-1923, la modernité juive fit son entrée au Canada par la grande salle du Monument National, en même temps (et au même endroit) que la modernité européenne, sans que cette étonnante coïncidence ne soit soulignée. Si la modernité fut accueillie avec réserve par les francophones, elle s'imposa d'emblée auprès de l'élite de la communauté yiddish et le Monument National put ainsi, à plusieurs reprises et jusqu'au début des

⁵⁷ La confirmation de cette visite se trouve compliquée du fait que de nombreuses troupes new-yorkaises prirent alors le nom de Vilna. De sorte que la troupe originale est difficile à identifier.

⁵⁸ Nahma Sandrow, *Vagabond Stars - A World History of Yiddish Theater*, New York, Harper & Row Publishers, 1977, p. 221. Notre traduction.

années 50, recevoir les plus célèbres troupes d'art yiddish du monde dont, le Yiddish Art Theater de Maurice Schwartz.



Comme Berlin, New York et Paris, Montréal avait vécu ses «fabuleuses années 20» et établi un premier contact marquant avec la modernité. Et c'est sur la grande scène de la salle Ludger-Duvernay du Monument National qu'eut lieu cette rencontre historique.

Après trente années d'activités les plus diverses, le Monument National présentait donc un bilan bien ambigu. S'il n'avait pas rempli l'ambitieux mandat qu'avaient prévu ses concepteurs, il compta pour beaucoup dans le formidable essor du théâtre montréalais. Certes, il n'avait pas permis de «franciser» la «Main» ni constitué le château-fort attendu «à la gloire de la nation» canadienne-française, mais il avait, à sa façon, célébré et incarné la multi-ethnicité montréalaise. Lieu de toutes les convoitises et de toutes les audaces, remarquable foyer d'innovations, le Monument National était bien à l'image de sa ville. Il conservera d'ailleurs ce caractère exceptionnel au cours des décennies suivantes, ainsi que nous le verrons dans un article subséquent consacré à la période 1923-1991.

LE MONDE ILLUSTRÉ

ABONNEMENTS :

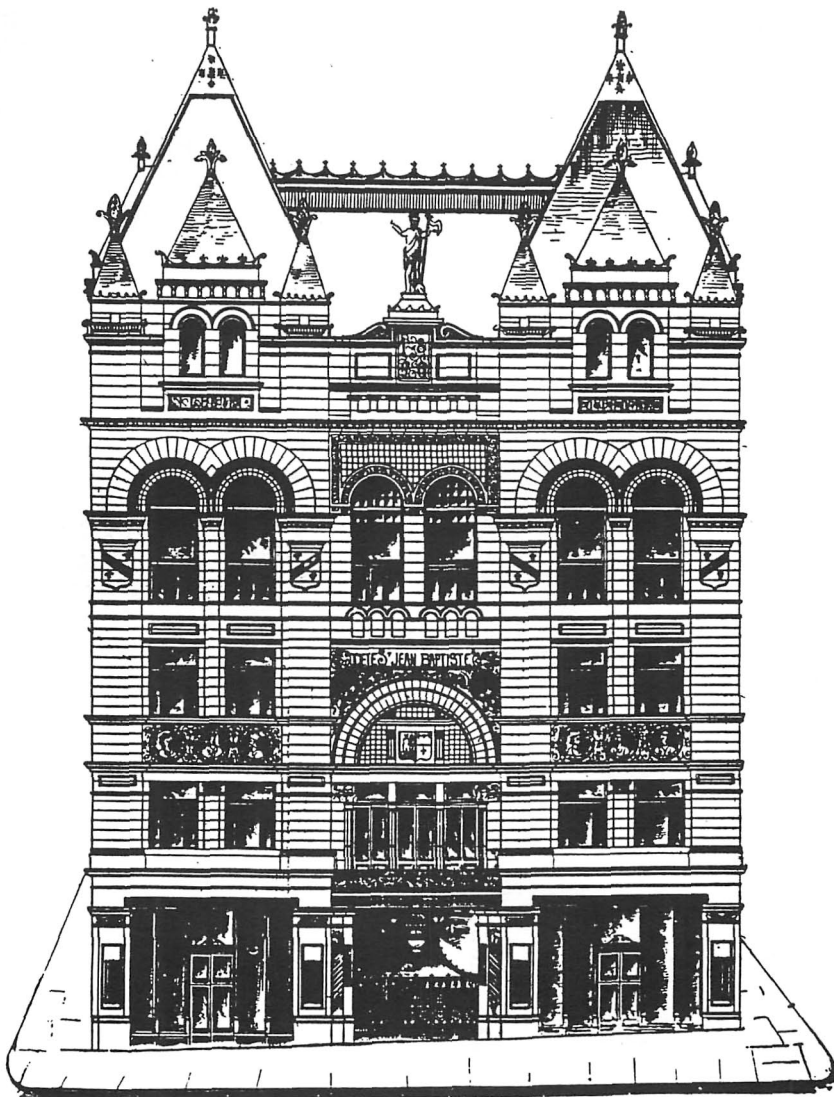
Un an, \$2.00 - - - Six mois, \$1.50
Quatre mois, \$1.00, payable d'avance
Vendu dans les dépôts - - 5 cents la copie

7^{ME} ANNÉE, No 335—SAMEDI, 4 OCTOBRE 1890

BERTHIAUME & SABOURIN, PROPRIÉTAIRES.
BUREAUX, 40, PLACE JACQUES-CARTIER, MONTRÉAL.

ANNONCES :

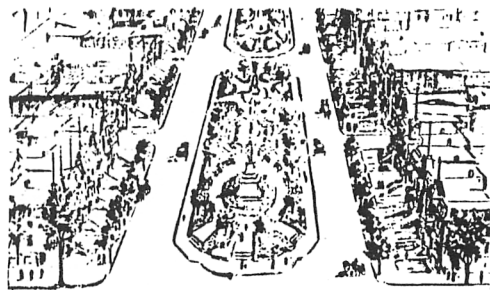
La ligne, par insertion - - - - - 10 cents
Insertions subséquentes - - - - - 5 cents
Tarif spécial pour annonces à long terme



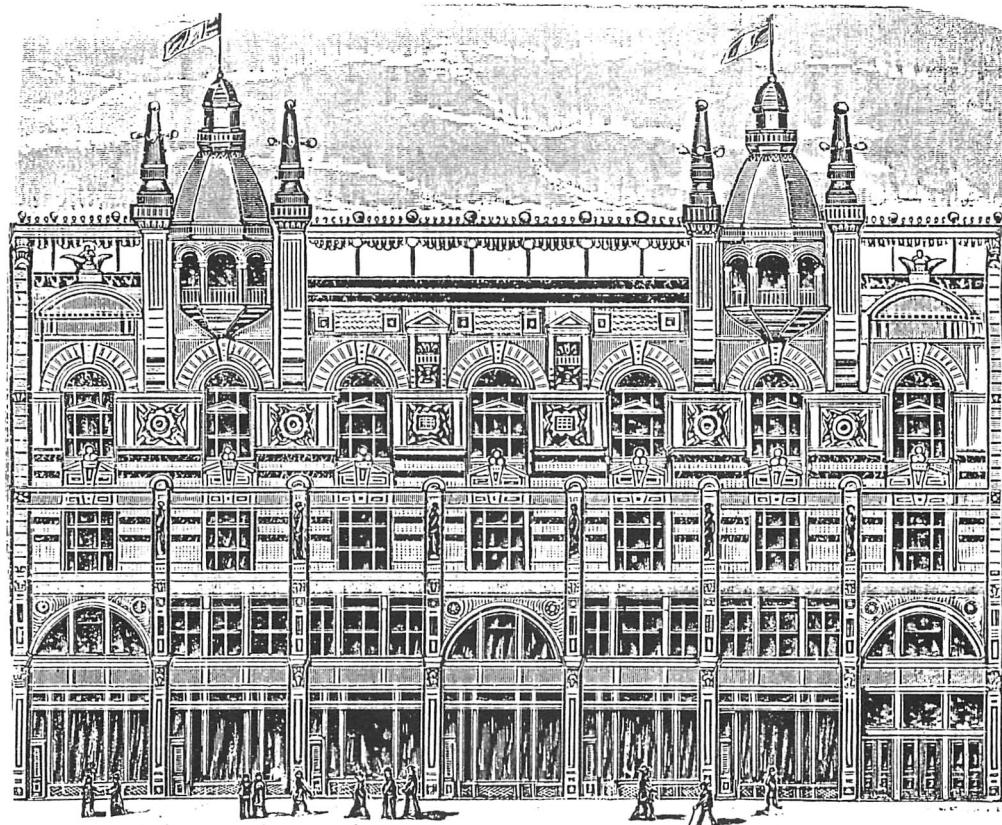
LE MONUMENT NATIONAL.—FAÇADE PRINCIPALE (RUE GOSFORD).—Voir l'article



Le Boulevard National: perspective sur le Monument National et vue en plongée (*la Presse*, 27 mai 1899, p.1).

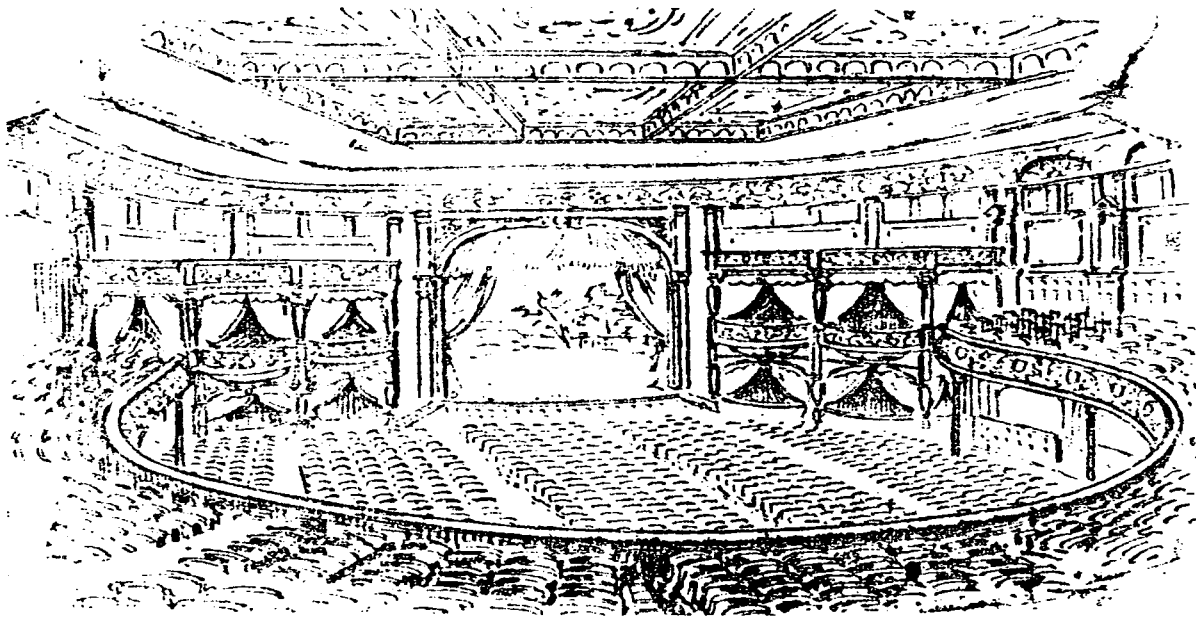


Laurent-Olivier David, sénateur et dramaturge, principal instigateur du projet du Monument (archive S.S.J.B.).



Le Monument National, selon les plans (BNQ, Fonds Massicotte, plaque 7.34) et dans la réalité.

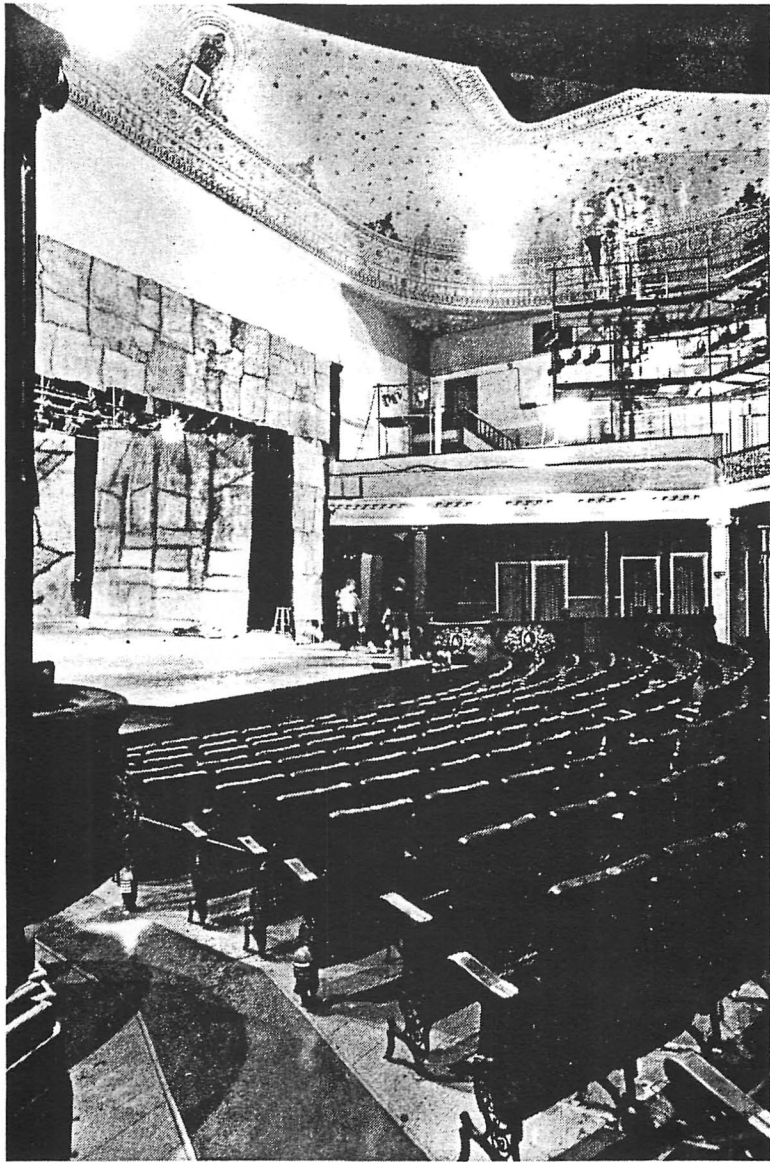




La salle Ludger-Duvernay selon les plans (*la Presse*, 24 juin 1893)

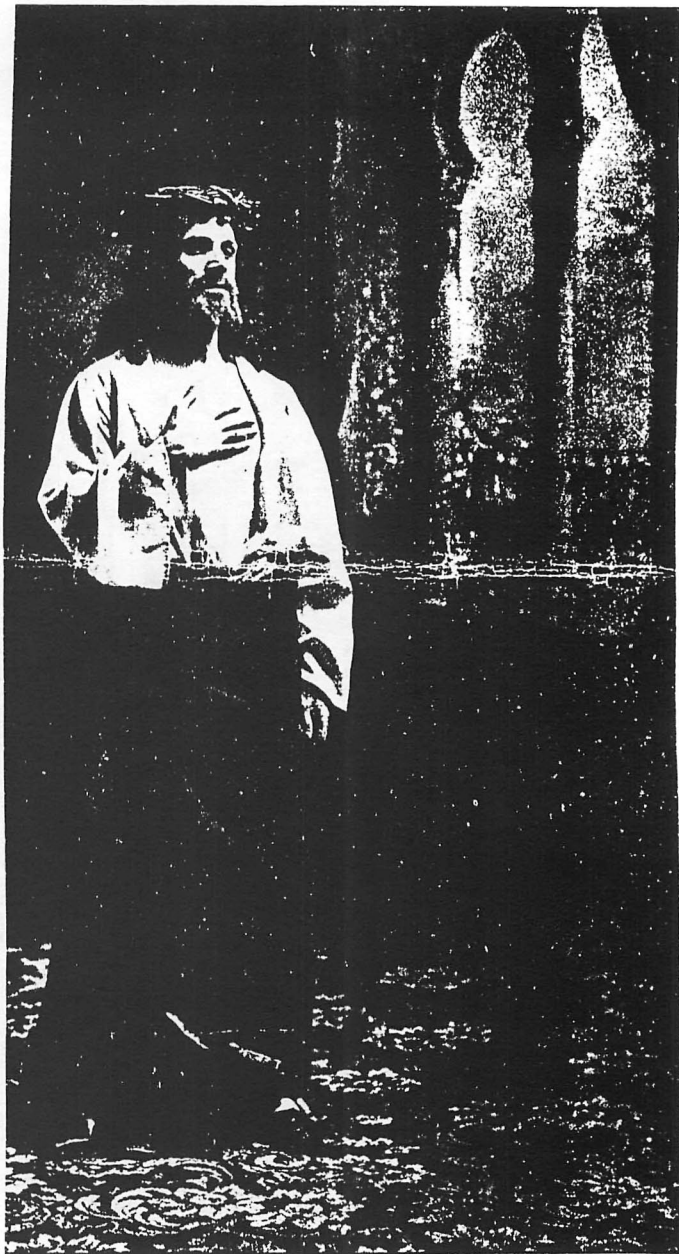


et en 1894 (*la Presse*, 2 octobre 1894).



La salle Ludger-Duvernay en 1980 (Photo: Héritage Montréal).

Programme de *Cyrano de Bergerac* de Rostand, donné le 11 novembre 1901.



Julien Daoust dans *la Passion*
(*le Monde illustré*, 29 mars 1902, p.1).