

53

ETE 1992
Vol. 18, no 2

BULLETIN DU
REGROUPEMENT
DES
CHERCHEURS-CHERCHEURES
EN
HISTOIRE DES
TRAVAILLEURS ET
TRAVAILLEUSES
DU QUÉBEC

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec
ISSN 1187-6484

Le Bulletin du Regroupement des chercheurs-chercheuses en histoire des travailleurs et travailleuses du Québec est publié trois fois l'an par le Regroupement des chercheurs-chercheuses en histoire des travailleurs et travailleuses du Québec.

Abonnements: Pour trois numéros, individus: 10.00\$
institutions: 20.00\$
(Les anciens numéros sont disponibles au
coût de 5.00\$ le numéro)

Envoyer votre chèque au nom du RCHTQ à Peter Bischoff,
Département d'histoire, Université du Québec à Montréal,
C.P. 8888, Succ. "A", Montréal, H3C 3P8.

Rédaction du bulletin: envoyer tout manuscrit,
informations ou annonce à Jacques Rouillard, Département
d'histoire, Université de Montréal, C.P. 6128, Succ. "A",
Montréal, H3C 3J7.

BULLETIN DU REGROUPEMENT DES CHERCHEURS-CHERCHEURES EN
HISTOIRE DES TRAVAILLEURS ET TRAVAILLEUSES DU QUEBEC

NUMERO 53

ÉTÉ 1992

VOL. 18, no 2

COMMUNICATIONS AU COLLOQUE RCHTQ

AMÉLIORER LA QUALITÉ DE LA VIE MONTRÉALAISE:
ENJEUX SOCIAUX ET TERRAINS DE LUTTES POUR LE MOUVEMENT OUVRIER

BOURASSA, André-G.

Le théâtre populaire sur la "Main" 7

BOURASSA, André-G. et Jean-Marc LARRUE

Le Monument-National de Montréal et ses
avant-projets (1883-1901): valeur symbolique
et impact culturel 25

FOURNIER, Louis

Louis Laberge: un syndicaliste au Conseil
municipal de Montréal (1954-1960) 45

* * *

Définissons d'abord ce qu'est le théâtre populaire. La notion de théâtre populaire est revendiquée de tous bords tous côtés. On l'utilise, par exemple, pour désigner ces festivités parathéâtrales qui entraînent de grands concours de peuple, comme les «masques», les «pageants», les «réceptions». En y ajoutant les cérémoniaux et les rituels, on se trouve devant un horizon presque infini. Mais au sens strict, quand on parle de théâtre populaire — et ce à travers le monde et non pas seulement dans la francophonie — on se réfère en premier lieu aux théories naturalistes d'Émile Zola telles qu'elles ont été mises en pratique par le premier metteur en scène (au sens moderne du terme), André Antoine.

C'est dès le début de la III^e République, au *Bien public* et au *Voltaire*, que Zola commença à défendre les idées qu'il a réunies en 1881 dans *Le Naturalisme au théâtre*. Dénonçant les romantiques aussi bien que les classiques, il écrivait :

Toute la poésie, pour eux, est dans le passé et dans l'abstraction, dans l'idéalisation des faits et des personnages. Dès qu'on les met en face de la vie quotidienne, dès qu'ils ont devant eux le peuple qui emplit nos rues, ils battent des paupières, ils balbutient, effarés, ne voyant plus clair, trouvant tout très laid et indigne de l'art. À les entendre, il faut que les sujets entrent dans les mensonges de la légende, il faut que les hommes se pétrifient et tournent à l'état de statue, pour que l'artiste puisse enfin les accepter et les accommoder à sa guise.³

Zola tient à ce que le drame populaire se joue dans un décor qui corresponde à la vraie vie et qui présente, au lieu d'un palais ou d'un hôtel particulier, une foire, une gare, une mine, un quai, une usine... Quand il parle des personnages, sa position n'est pas différente : «Il est à souhaiter que les dramaturges nous montrent le vrai peuple et non ces ouvriers pleurnicheurs, qui jouent de si étranges rôles, dans les mélodrames du boulevard⁴».

³Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, cité par Françoise Gahide, «Le Naturalisme au théâtre d'Émile Zola... ou les origines de la crise au théâtre», *Théâtre populaire*, n° 31, septembre 1958, p. 3.

⁴*Ibid.*, p. 10.

Par la fondation du Théâtre Libre, en 1887, André Antoine entreprit de mettre en œuvre les idées naturalistes exprimées par Zola (mouvement naturel, effacement de l'acteur derrière le personnage, multiplicité des accessoires sur scène...). Certaines de ces idées étaient d'ailleurs soutenues par les mises en scènes réalistes d'une troupe allemande, celle du Duc de Meiningen (décor construit, crudité du nouvel éclairage électrique, vérité du costume...). «C'est le milieu qui détermine les mouvements des personnages et non les mouvements des personnages qui déterminent le milieu», affirmait Antoine à propos du mouvement, dénonçant ces comédiens qui n'étaient jusqu'à lui que des voix et des visages et qui,

rigoureusement façonnés aux mouvements rudimentaires et primitifs de notre théâtre classique, déformés pour toujours par les scènes de «fureur» ou de «songe», ignoraient la complication, la variété, les nuances, la vie du dialogue moderne, ses tours de phrase, ses intonations directes, ses dessous, ses silences éloquents⁵.

* * *

Avons-nous eu une dramaturgie et des théories de la mise en scène qui aient rejoint ou même devancé au Québec les idées de Zola et d'Antoine? En poésie, oui, dès 1849; mais, en ce qui concerne le théâtre, il faudra attendre encore trente ans. C'est dans la poésie de Joseph Lenoir qu'on retrouve des signes précoces de sympathie pour la révolution socialiste. Sous un mot de Lamennais placé en épigraphe («Je vois les peuples se lever en tumulte»), Lenoir publie des vers qui nous paraissent aujourd'hui bien romantiques, certes, mais qui soutiennent la comparaison avec ceux du chant de l'*Internationale* qu'Eugène Pottier fit connaître vingt-deux ans plus tard. Qu'on en juge par ces deux strophes :

Il nous faut lutter de ces luttes sanglantes
Où l'esprit mord les passions!
Causer des désespoirs et des douleurs navrantes,
Et vaincre en dévoilant les douleurs ardentes
Du tribunal futur des générations!

⁵ André Antoine, «Causerie sur la mise en scène», *La Revue de Paris*, 1903; citée par Maurice Régnaut, «Antoine, père de la mise en scène», *Théâtre populaire*, loc. cit., p. 14 et 17-18.

Travaillons! ouvriers des œuvres du courage,
Soyons forts par la volonté!
Élevons l'édifice avant les jours d'orage!
Qu'il soit beau!... Qu'il soit grand comme notre esclavage,
Et digne des autels que veut la liberté!⁶

Il revient sur le sujet quelques mois plus tard, dans un contexte où se mêlent également des idées d'indépendance politique qui sont inspirées par la relativement récente révolution américaine, par l'insurrection du Bas-Canada en 1837 et par l'imposition de l'Acte d'Union en 1840 :

Nous ne sommes pas faits pour un plus long servage!
Levons-nous! L'heure sonne! allons! Frères, courage!
Oh! n'attendons pas à demain!
Voyez! L'occident noir, en déchirant ses voiles,
A revêtu son front de trente-quatre étoiles! ⁷
Entendez-vous le cri de l'aigle américain?

Frères, l'année expire et nous luttons encore!
Le fantôme est debout, mais la honte dévore
Ceux qui tiennent encore à lui
Luttons! voici qu'il a soulevé tant de haine
Tant de dédains moqueurs, qu'aujourd'hui c'est à peine
S'il peut compter un seul appui!

Pour ce qui est de notre théâtre, ses intérêts pour la cause proprement ouvrière ne paraissent dans la production des dramaturges qu'avec des pièces comme celle du mécanicien Louis Guyon, *Le Corroyeur*, en 1878⁸, ou celle de J. G. W. McGown, *Le Forgeron de Strasbourg*, en 1882⁹. La pièce de McGown est assurément tirée d'une œuvre française, si on en juge par

⁶Joseph Lenoir dit Rolland, «Mil huit cent quarante-neuf», *L'Avenir*, 26 juin 1849, p. 2. Cité dans André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes Rouges, «Typo», n° 8, 1986, p. 33.

⁷Lenoir., «Adresse du jour de l'an», *L'Avenir*, 3 janvier 1850, p. 1; cité dans Bourassa, *op. cit.*, p. 34.

⁸L'information nous est communiquée par Jacques Rouillard. Voir Violette Allaire, *Notes bio-bibliographiques sur Louis Guyon*, Université de Montréal, École de bibliothécaires, 1953, 99p.

⁹Drame en 5 actes; Montréal, s.é., 1882, 84 p.

la ville où l'action se déroule; c'est de toutes façons le cas pour un certain nombre de ses pièces qui sont des adaptations de romans, comme ces trois inspirées de Jules Verne : *Les Enfants du Capitaine Grant*, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* et *Michel Strogoff*. Quant à l'œuvre de Guyon, elle a l'avantage d'être du crû. Machiniste de son métier, il situe notamment sa pièce dans le cadre d'une grève de l'industrie du cuir; or on sait qu'il connaît le milieu syndical, puisqu'il est un des principaux dirigeants des Chevaliers du travail et qu'il devient en 1886 le premier président du Conseil central des métiers et du travail de Montréal (CCMTM), organisation formée pour acheminer les réclamations des syndicats auprès des gouvernements. Nommé inspecteur des manufactures en 1888, il deviendra sous-ministre au ministère du Travail du Québec en 1919¹⁰.

Mais, pour un historien du théâtre, c'est une chose que le texte dramatique, celui qu'on peut publier et lire, et le texte spectaculaire, celui qu'on peut entendre et voir. Un texte dramatique peut changer de sens du tout au tout dans l'opération de «resémantisation» due à la mise en scène, opération qui a précisément pour effet de transformer le texte dramatique en texte spectaculaire. Il serait donc imprudent de conclure, à propos des pièces comme celles de M^cGown et de Guyon, que nous sommes en présence d'un théâtre populaire par le seul constat qu'une troupe ait mis une œuvre populaire à l'affiche; elle peut l'avoir transformée en parfait mélodrame, du genre de ceux dont se moquait Zola. L'inverse est beaucoup plus vrai : un metteur en scène qui aurait été très impliqué dans la lutte ouvrière, comme l'était Antoine, a pu tirer un grand spectacle à partir d'un canevas auquel les critiques n'auraient auparavant accordé que peu ou pas de qualités littéraires. C'est ici que nos recherches sur la «Main» ont été éclairantes.

Les muséums

¹⁰ Jacques Rouillard, *Histoire du syndicalisme québécois*, Montréal, Boréal, 1989, p. 53-57.

De ce qui s'est passé sur la «Main» au XIX^e siècle, nous ne savons à peu près rien en ce qui concerne les activités de certains lieux populaires, comme les «saloons» ou les salons de magie, notamment ceux de Francis Palmer¹¹, Georges Montreuil¹² ou Bosco Salotti¹³ — ce dernier étant occasionnellement associé à Joseph Lemay¹⁴. Nous ne pouvons pas non plus évaluer l'importance d'un personnage comme Ludger Leroux¹⁵ dont le nom est associé en 1893 à une salle de tir et, en 1910 (peut-être même en 1902), à un cinématographe... Or les cinématographes du temps étaient des salles de spectacles où les bouts de films étaient présentés en alternance avec des scènes dramatiques, des prestations de magie ou d'acrobatie, des performances de danse ou de musique.

Grâce aux journaux — critique ou publicité — nous en savons un peu plus sur certains muséums et leur rôle dans le théâtre populaire. Il y avait eu celui de Thomas Delvecchio, celui-là même qui annonçait le 15 décembre

¹¹Au 28 (équivalent du 944, mais le côté ouest du boulevard a été refait en 1889). C'était là où Madame Robert Palmer tenait une taverne, remplacée en 1880 par le Rideau Club. En 1852, le «D^r» Palmer quitte le faubourg pour la ville et s'installe un temps au 33 Notre-Dame à titre de «ventriloquist and professor of natural magic». En 1855, il est au 68 Notre-Dame — où il s'annonce de la même façon. Il est au 44 de la même en 1858 et au 68 Sainte-Marie en 1861. Après la reconstruction, le rideau Club fut remplacé par le Théâtroscope (1896), puis par le Salon d'optique Saint-Laurent (1906).

¹²Au 94 (à la hauteur de l'actuel 1014), dans l'ancien studio occupé par le photographe John O'Reilly depuis 1865.

¹³En 1885, il est au 13 Saint-Laurent, dans l'ancien Hôtel George Washington (le 913 lors des expropriations de l'autoroute Ville-Marie). En 1891, il est aux 100-104 (aujourd'hui 1000-1004), avec le producteur Joseph Lemay; ils y sont remplacés par Ludger Leroux en 1893. Salotti est ensuite, de 1895 à 1906, au 174 (1106, là où est situé l'actuel Cinéma oriental).

¹⁴Sur ce dernier, voir Anonyme, «Éden Musée and Wonderland», *The Gazette*, 1^{er} mai 1891, p. 4.

¹⁵Il est installé dès 1902 dans un petit hôtel (et «saloon») qui est au nom d'Eugène Leroux de 1904 à 1906. C'était au 267 (aujourd'hui 1433), dans le Palais-Royal. On spécifie en 1910 que l'entreprise est un cinéma.

1791, dans *La gazette de Montréal*, un spectacle d'un compatriote italien : «la Compagnie du S^r Donegani représentera une variété de Tours de Souplesse très curieux, par le jeune Hercules, âgé de huit ans [...]; il dansera la Danse aux Œufs les yeux bandés, pour la premières fois, & il fera plusieurs autres Tours qui surprendront les Spectateurs.¹⁶» C'est ce même Delvecchio qui rapporte, dans *Le spectateur canadien* du 28 août 1824, l'ouverture officielle d'un Museo Italiano dont il avait fait connaître le projet le 30 novembre 1822 dans *La spectateur canadien* et *The Montreal Herald*.. Il existe une description de ce muséum par Michel Bibaud :

Ce cabinet est le seul, à ce que nous croyons, qu'il y ait en Canada et c'est, selon nous, à juste titre que M. Delvecchio ose se flatter que les amateurs de l'histoire naturelle, de l'art et de l'harmonie y trouvent de quoi satisfaire amplement leur curiosité [...].

L'appartement est partagé par des rideaux d'étoffes en trois divisions. La 1ère comprend des animaux et autres productions naturelles et un nombre de figures en cire, la 2ème et la 3ème les ouvrages de l'art. Les instruments de musique se trouvent dans une chambre séparée et peut-être en résulte-t-il un meilleur effet [...].

Parmi les figures en cire, les plus remarquables sont une famille péruvienne, les beautés de Philadelphie, de Boston et de Montréal.

Dans la 2ème et 3ème divisions sont des curiosités artificielles [...] et aussi des figures de cire qui jouent des airs sur des timbres, une très-bonne optique pourvue de belles vues (nous y avons vu la ville de Londres comme on voit celle de Montréal de dessus la Montagne qui l'avoisine), un grand Concert mécanique d'Automates et une Maison d'Industrie.

Le cabinet ne s'ouvre pas pour moins de 5 chelins, mais s'il y a seulement

¹⁶ Cité par Hervé Gagnon, «Du cabinet de curiosités au musée scientifique. Le Musée italien et la genèse des musées de Montréal dans la première moitié du XIXe siècle», *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 45, n° 3, hiver 1992, p. 421). C'était l'Auberge des Trois-Rois, au n° 4 de la Place du Marché (Place-Royale), coin Saint-Paul. L'auberge doit son nom à un automate de trois personnages de fer qui sonnent les heures.

quatre spectateurs à la fois, ils n'ont que 30 sous à payer chacun.¹⁷

L'expression «très-bonne optique pourvue de belles vues», qui date de 1824, réfère à un appareil pouvant être le Fantascopie inventé par le Belge Étienne Gaspard Robert, dit Robertson, en 1798; ou à de récents systèmes fondés sur le trompe-l'œil comme le panorama, de 1799, auquel s'ajoutent des jeux d'éclairage avec le diorama de Jacques Daguerre et Georges Bouton en 1822. Cajetan Leblanc, qui a le sens des spectacles populaires et qui a déménagé le muséum de l'ancien au nouveau marché (Place Jacques-Cartier) pour garder son public, a l'habitude de penser vite. Il annonce donc, dans *La Minerve* du 8 décembre 1834, qu'il vient «de mettre son Muséum à la disposition de M. Giovani, arrivé tout récemment de Paris, pour offrir au Public la représentation des Ombres Chinoises, la Lanterne Magique et d'autres Objets de Curiosités du Musée»¹⁸. Or les ombres chinoises d'Henri Rivière au Chat noir de Montmartre sont postérieures à 1887.

Après la mort de Leblanc, la succession Delvecchio garde la demeure durant de nombreuses années, comme une plaque de bronze le rappelle aux passants, mais les collections sont dispersées lors d'un encan d'août 1847. Des pièces auraient été récupérées par le Muséum Guilbault. Il se peut même que, après la mort de Guilbault en 1885, deux autres muséums, le Gaiety et l'Éden, en aient acheté quelques-unes¹⁹. Certaines pièces et activités du Museo Italiano se seraient donc retrouvées dans deux

¹⁷ *La bibliothèque canadienne*, juillet 1825. Au décès de Thomas Delvecchio, en 1826, la famille laisse la gestion du musée (inventaire du Notaire Doucet, 7 février 1827) à un gendre, Pierre Cajetan Leblanc, qui l'installe en 1833, jusqu'à son décès en juin 1847, près du nouveau marché, dans un immeuble qui appartient aux Delvecchio de 1807 à 1946, rue Saint-Paul, à l'angle nord-ouest de la Place Jacques-Cartier (cadastre P94).

¹⁸ Voir Gagnon, *loc. cit.*, p. 428. Noter que l'«optique» mentionnée ci-haut ne peut être ni un appareil de photographie (inventé en 1826), ni un Stéréoscope (1832), Phénakistiscope (1833), Dædalum / Zootrope (1834) ou Praxinoscope (1877).

¹⁹ Voir Edmond Zotique Massicotte, «Noms de rues, de localités, etc. à Montréal», *Bulletin des Recherches historiques*, vol. 30, 1924, p. 175-177; *Id.*, «Coins historiques d'autrefois», *Les cahiers des Dix*, n° 2, 1937, p. 142.

établissements successifs du boulevard Saint-Laurent. Une fois au muséum des Jardins Guilbault, quand cette institution s'installe, de 1862 à 1869, dans le quadrilatère aujourd'hui formé par le boulevard Saint-Laurent, l'avenue des Pins et les rues Saint-Urbain et Guilbault²⁰. Une autre fois aux musées Éden ou Gaiety.

Pourquoi parler ici des muséums? Parce qu'un muséum comme celui du Jardin Guilbault, pour prendre un exemple, comprenait, en plus d'un secteur de sciences naturelles, un espace consacré aux spectacles populaires :

[...] un grand pavillon de 200 pieds de longueur sur 60 de largeur, dans lequel se donnaient, l'été, des bals, des concerts, des séances d'acrobatie, des jeux scéniques, et qu'on transformait l'hiver en une patinoire spacieuse [...]. En peu d'années, il se forma des trapézistes, des funambules, des contorsionnistes, des jongleurs, des pantomimes, à ce point virtuoses, en leurs exercices, que nombre d'entre eux furent engagés dans des troupes qui parcourent le globe.²¹

C'est donc pendant plusieurs années, y compris en particulier les années passées sur la «Main», un haut lieu de spectacles populaires, sinon de théâtre proprement dit. Viendront alors s'installer sur la «Main» des musées qui sont de fait des investissements américains émanant d'un musée de New York pour l'un et d'un musée de Boston pour l'autre. Leur

²⁰Répertorié comme «Guilbault's Botanic and Zoological Gardens». Fondé en 1831 comme jardin botanique au Coteau Saint-Louis, près de la première cathédrale Saint-Jacques («in rear of the Bishop's church [...], at the head of Visitation street»), on le retrouve de 1845 à 1849 sur la rue Côté, près de la rue Vitré (où se trouvera le troisième Théâtre Royal); puis, durant les années 1850 et 1851, à la Côte des Neiges. De 1852 à 1861, il est situé aux 100/114 Sherbrooke, entre les rues Jeanne-Mance et Saint-Urbain. Laissant cet emplacement aux Victoria Gardens (où on aménage même une piste de course), le Jardin Guilbault, avec ménagerie et muséum, s'installe près de l'Hôtel-Dieu («near the Nunnery»), à la limite de Montréal (Cécile Grenier et Josuah Wolfe, *Guide Montréal*, 1983, p. 186-194). Il se déplace une dernière fois en 1871, jusqu'en 1875, au titre de Jardins d'acclimatation, au Sault-au-Récollet. Le jardin de la rue Saint-Laurent est inauguré le 15 septembre 1862 par un spectacle intitulé «Hyppozoonomadon» et réunissant trois cirques (Lang de New York, Shepard de Boston et Streckney de Cincinnati).

²¹Massicotte, *loc. cit.*, p. 144-145. L'auteur donne comme exemple Polidor, de son vrai nom Édouard Guillaume, qui aurait été en son temps l'as des clowns en Amérique.

caractère «populaire» peut sembler douteux au départ, mais ils se sont détachés assez vite de leurs liens d'origine. Le premier, l'Éden Musée & Wonderland, dit également Musée Éden et Terre des Merveilles²², est inauguré le 23 mars 1891. Il couvre trois étages. Voici la description que nous en offrons dans *Les Nuits de la «Main»* :

Au rez-de-chaussée, le public était accueilli par deux statues de cire grandeur nature représentant la reine Victoria et le pape Léon XIII. Derrière elles, étaient exposés des armes, des uniformes et d'autres objets militaires rappelant certaines batailles mémorables. La galerie des curiosités vivantes, à la fois humaines et animales, se trouvait à l'étage supérieur ainsi que la petite salle de spectacles, très bien équipée, qui pouvait recevoir jusqu'à deux cents spectateurs assis. C'est le dernier étage qui réservait les plus grandes surprises au public. «D'un côté du bâtiment, il y a un certain nombre de personnages en cire regroupés en diverses scènes. Les statues sont aussi belles que celles qu'on a pu voir à l'Éden Musée de New York. Il y a aussi une chambre des horreurs pour ceux et celles qui recherchent les sensations fortes et les frissons qui vous durent une semaine.»²³

L'annonce publicitaire que *La Patrie* publia à l'occasion de l'inauguration, donne une idée plus précise de cette Terre des Merveilles divisée en «six immenses départements». Outre la Chambre des Horreurs, qui abritait des scènes de crimes et d'exécutions célèbres [...], on pouvait observer 1000 curiosités dans la galerie vivante [...]. La galerie contenait aussi «des merveilles mécaniques, électriques et optiques d'un caractère instructif et amusant.»²⁴

²²Au 246 (aujourd'hui 1212) Saint-Laurent. C'est le plus vieux bâtiment ayant abrité un théâtre sur la «Main», et ce même si, par suite d'un incendie, le troisième étage n'est plus qu'une structure pour supporter la façade originale.

²³Anonyme, «The Éden Musée», *The Gazette*, 24 avril 1891, p. 5; traduction des auteurs.

²⁴Anonyme, «Le Musée Éden», *La Patrie*, 25 mars 1891, p. 4. Il se peut que les «merveilles mécaniques, électriques et optiques» soient originaires du Museo Italiano.

On a reconnu, dans cette dernière phrase, où se situe la parenté particulière de l'Éden Musée avec le Museo Italiano. Il y a cependant lieu de croire que la section musée avait plus de succès que celle des spectacles, même si on offrait toujours un numéro pour les enfants, comme ceux du «professeur» Lemay et de ses Royal Punch. En 1894, l'Éden Musée emménage au sous-sol du Monument-National, sous le Starland, qui est lui-même sous la salle Ludger-Duvernay, deux salles avec lesquelles son histoire se confond pour un demi-siècle. Il revient à Jean-Marc Larrue, aujourd'hui, de vous parler du Monument-National.

Le 27 avril 1891, un autre muséum ouvre ses portes sur Saint-Laurent, le Gaiety Museum & Theatorium²⁵. Comme à l'Éden, on trouve des «salles de curiosités», trois, et une salle de spectacles. Après être passé, au rez-de-chaussée, devant un souffleur de verre, un sculpteur au canif et un trapéziste, le spectateur retrouve à l'étage une prestidigitatrice, une fille à deux têtes etc., puis revient au «theatorium» pour le spectacle de résistance :

une troupe d'acteurs qui vous amusent pendant près d'une heure de temps. C'est M. Alphonse Lapierre, en patins sur un globe tournant, les trois enfants Lewis, qui chantent et dansent; Bébé McKee, âgée de six ans seulement, danseuse [chinoise] aux changements instantanés; Frank Davis et Lizzie Gerome, qui jouent une pièce populaire des plus amusantes, et le célèbre Kenno qui prend plaisir à se tordre et à se détordre de la façon la plus étonnante²⁶.

Le Gaiety cessa ses activités théâtrales durant l'hiver de 1892. La section musée ne lui survécut pas longtemps, mais une autre institution y ouvrit ses portes, le Palace Theatre. Nous ne saurions presque rien de cette salle si elle n'avait logé le premier des «graphes» et «scopes» du

²⁵Au 78 (aujourd'hui 972) Saint-Laurent.

²⁶Anonyme, «Le Théâtre de la Gaieté», *La Minerve*, 7 juin 1891, p. 5. Le registre cadastral de 1891 confirme les reportages journalistiques.

Canada, le Cinématographe Lumière²⁷. C'est la grande révolution du spectacle, et elle a lieu en milieu populaire, sur la «Main».

Le Palais-Royal

Pour notre sujet, c'est la petite salle où s'installe Leroux, l'ex-Palais-Royal géré par un certain Emmanuel Lepage, qui offre le plus d'intérêt. Ouvert en septembre 1900, le Palais-Royal du boulevard Saint-Laurent, entre Sainte-Catherine et de Montigny (de Maisonneuve), a d'abord été un café-concert. Suite à l'abolition des cafés-concerts par une loi municipale du 15 mai 1901 — la censure fonctionne vite —, le Palais-Royal se définit par la suite comme théâtre et s'installe, en septembre 1901, dans de nouveaux locaux, au 16 est²⁸ de Lagauchetière, entre Saint-Laurent et Saint-Dominique. Lisons un autre passage des *Nuits de la «Main»*:

L'établissement était dirigé par un artiste français installé à Montréal, René Harmant, et un homme d'affaires montréalais, Odilon Bastien [...]. Ce théâtre de six cents places, qui, comme la plupart des théâtres montréalais, changeait de programme tous les lundis, offrait en moyenne deux pièces ou opérettes par spectacle et fonctionnait six jours par semaine, avec matinées les mardi, jeudi et samedi.

La carrière de ce premier théâtre commercial et francophone de la «Main» s'engageait sous les meilleures auspices, en dépit de la concurrence que lui livraient deux établissements montréalais du même type, le Delville et le Gaieté [...]. Mais l'inauguration du Théâtre des Nouveautés, le 3 février

²⁷Raison sociale ne paraissant au *Montreal Directory* qu'en 1897. C'est au Français Louis Minier, assisté de Louis Pupier, qu'on doit la présentation du Cinématographe dans le beuglant de l'Hôtel Saint-Laurent, à la fin du printemps de 1896, et au Palace d'à côté, en présence du Maire, le 27 juin; voir *La Presse*, 29 juin 1896, et Germain Lacasse, *Histoires de scopes. Le cinéma au Québec*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1988, p. 5-6 et 10.

²⁸Ce numéro sera changé pour le 20 est, adresse qui correspond aujourd'hui à un terrain vacant.

1902, dans l'ancienne salle de l'El Dorado²⁹, allait causer de sérieuses difficultés au Palais-Royal et le forcer à innover et à constamment renouveler son répertoire.

[...] le public se détourna graduellement de l'établissement au profit de son principal rival, le Théâtre des Nouveautés. Harmant essaya d'enrayer ce mouvement en annonçant, en octobre 1902, «une innovation dramatique importante» qui consistait, pour l'essentiel, à délaisser le répertoire café-concert au profit d'œuvres «plus sérieuses», «dans le genre du Théâtre Antoine sur les traces duquel le Palais-Royal se propos[ait] de marcher»³⁰. L'innovation était en effet audacieuse. Le petit théâtre de la rue Lagachetière ne voulait pas seulement reprendre les succès du célèbre Théâtre Antoine, il entendait en adopter l'esthétique et le mode de fonctionnement.³¹

Du point de vue du fonctionnement, la référence à Antoine pouvait toujours avoir du sens. Le Palais-Royal aura été le premier des théâtres montréalais professionnels à suivre l'exemple du metteur en scène naturaliste, qui voulait que l'acteur disparaisse derrière le personnage et qu'on délaisse le mode de distribution par emplois. Pour ce qui est du naturalisme, le Palais-Royal n'a pas été à la hauteur de ce qu'on pouvait attendre. Harmant est remplacé deux fois de suite en quelques mois, et l'*esthétique* se dégrade au point que quatre des comédiens, accusés d'«atteinte aux bonnes mœurs», se retrouvent en Cour, le 13 février 1903, et sont condamnés. Ils doivent s'engager à «cesser ce genre de représentations immorales [...] où les bonnes mœurs sont outragées et l'adultère

²⁹ Angle nord-ouest de Cadieux (aujourd'hui de Bullion) et Sainte-Catherine. L'édifice loge actuellement une partie des Foufounes électriques. Noter qu'Harmant est d'abord perçu comme «le roi des chanteurs comiques» (Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, «L'Encyclopédie du Canada français», n° 1, 1958, p. 98.

³⁰ Anonyme, «Une innovation dramatique», *La Patrie*, 28 octobre 1902, p. 9.

³¹ André-G. Bourassa et Jean-Marc Larrue, *Les Nuits de la «Main». Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent, 1891-1991*, Montréal, Vlb éd., «Cahiers du Québec», à paraître.

louangé»³².

Cette deuxième censure, du point de vue moral, n'a rien de plus convaincant que l'autre. Mais la description que la Cour se fait donner des spectacles — et des costumes, puisqu'on s'en était pris spécifiquement à la tenue d'une des actrices — suggère que, du point de vue esthétique, le Palais-Royal a largement donné dans le style boulevardier, aux dépens des préoccupations ouvrières... si tant est que la référence à Antoine ait eu pour Harmant un sens naturaliste.

People's Theatre et Théâtre du Peuple

Avant de quitter la rue de Lagauchetière, la troupe du Palais-Royal avait fusionné avec un théâtre moribond, l'Opéra-Comique, dont elle avait pris le nom, et s'était installée en 1904 au Parisiana, entre le Théâtre Français (le Métropolis d'aujourd'hui) et les Nouveautés, puis aux Nouveautés elles-mêmes. Antoine a été manifestement oublié par la troupe. Mais le caractère populaire de la salle de la rue de Lagauchetière va être plus fort que jamais. Après un épisode de deux mois où cette salle est prise en mains, à compter de décembre 1905³³, par des promoteurs anglophones³⁴ qui lui donnent le nom de Théâtre Bijou et prétendent y présenter des films, du vaudeville américain et des comédies françaises, après un autre épisode commençant le 5 février 1906 où Jean Carême et d'Émile Bélanger³⁵ tentent de donner au Bijou l'esprit du Palais-Royal mais ne peuvent même pas finir la saison, la salle passe à la communauté juive.

On voit en effet apparaître au Bijou le *People's Theatre* du metteur en scène Schloimeh Wiseman. La presse évoque dès 1901 l'existence d'un *People's*

³²Anonyme, «Le Palais-Royal», *La Patrie*, 14 février 1903, p. 4.

³³Anonyme, sans titre, *La Vie artistique*, n° 3, 16 décembre 1905, p. 22.

³⁴Dans le registre cadastral de 1905, on trouve trois noms : Frederick Guy Bradford, de Londres, Edgar Humphrey, de Chicago, et James D. Barton, de New York. Bradford représentait la Charles Urban Trading Company, une société londonienne de cinéma fondée en 1902.

³⁵Voir *La Patrie*, du 3 février 1906, p. 3.

Theatre, ce qui coïncide avec les efforts épisodiques du Palais-Royal, et dans les mêmes lieux. On peut s'interroger sur l'usage du mot People's [Volks] dans la culture juive de l'époque, puisqu'il peut référer aussi bien au peuple élu qu'aux travaillistes³⁶, et que même Louis Mitnick, un partisan du théâtre d'art yiddish qui fait carrière au Monument-National depuis 1896, monte des pièces à l'ancien Bijou. Mais le caractère populaire — entendant ce mot au sens que lui donnent Zola et Antoine — de la troupe de Wiseman est évident, si on en juge d'après les récits traduits du yiddish par David Rome³⁷.

Quand le Bijou devient synagogue, il est possible que ce soit le People's Theatre de Wiseman qu'on retrouve en 1911-1912 au Gem Vaudeville³⁸, une salle yiddish. On sait que, entre 1912 et 1914, il donne entre autres des opérettes dans un ancien temple, l'Atlantic Palace³⁹, avant que l'édifice ne soit recyclé en garage. Wiseman passe alors au Theatre Royal⁴⁰, au 15 de la rue Côté, une salle de 1500 places qu'un ordre de Cour vient de vider — la censure, encore — et qui est pour lors désigné à au *Montreal Directory* comme «People's Theatre».

³⁶La communauté comporte notamment un certain nombre de marxistes et des militants du mouvement sioniste.

³⁷David Rome, «The Immigration Story III — The Yiddish Theatre; *The Adler*», dans *Canadian Jewish Archives*, New Series 38, 1987, p. 11, 17, 20-21, 29, 31.

³⁸Au 326 (aujourd'hui 1206) Saint-Laurent, dans l'édifice qui avait abrité le premier Éden Musée de 1891 à 1894, le Teutonia Club en 1903 et le Dreamland en 1908.

³⁹Soit l'ancienne église presbytérienne Chalmers, au 786 (devenu 3586) Saint-Laurent. Transformée en théâtre en 1912, en garage de Pearce & Lasker en 1915, puis en garage de l'armée canadienne jusqu'à la fin de la guerre.

⁴⁰Ce troisième Theatre Royal était alors propriété d'un consortium juif dirigé par son fondateur, Jesse Joseph, assisté de Clarence de Sola, puis dirigé par ce dernier après le décès du fondateur. Condamné en 1913 pour immoralité, le théâtre a rouvert ses portes sous le nom de People's Theatre jusqu'au décès de Clarence de Sola. Vers 1922, on le transporte en chaland, pièce par pièce, à Valleyfield. Le *Montreal Directory*, qui indiquait encore «Theatre Royal» en 1915, indique «Tomashapsky's People's Theatre» de 1916 à 1918; ce nom semble référer à un acteur yiddish de réputation internationale qui fit un temps carrière à Montréal, Boris Tomashevski; voir Rome, *loc. cit.*, p. 10.

Apparaîtra plus tard, en 1923, dans l'ancien Théâtre Canadien-Français⁴¹, à l'angle sud-est des rues Sainte-Catherine et Saint-André, un autre Théâtre du Peuple. De lui aussi nous ne savons que peu de choses, sinon que son directeur artistique, Ulric dit Fred Barry, est un comédien essentiellement populaire, qui est d'ailleurs né et élevé sur la «Main», près de la rue Rachel, où son père, Thomas Barry, tient hôtel. Mais on aura noté que la référence au peuple, pour définir une esthétique et une éthique théâtrales, se fait de plus en plus fréquente, dans la communauté francophone comme dans la communauté yiddish.

Finalement, une compagnie dirigée par Sigmund Loew, le Thealig (Theatre League of Montreal), affiche clairement ses couleurs sionistes et socialistes; le Thealig était notamment associé à la Jewish National Workers' Alliance⁴². Il évite les grandes salles et se produit principalement à la salle de l'ancienne Bibliothèque juive (l'actuelle annexe Ægidius-Fauteux de la Bibliothèque Nationale du Québec) et à l'ancienne salle du Young Men & Young Women Hebrew Association (YM/YWHA), à l'angle nord-est des avenues du Parc et du Mont-Royal. On y joue, en 1936, *The Kingdom of the Poor*. Dans le cas de cette pièce, il est important de noter que les costumes étaient dessinés par le célèbre peintre décorateur Alexander Bercovitch et que ce dernier avait déjà peint les décors de la pièce *Des Oitzer* [*Le trésor*], vers 1930. Pour un théâtre populaire, aller chercher des artistes modernistes de la qualité de Bercovitch, c'est démontrer à quel point il peut respecter le goût et l'intelligence de son auditoire et oser lui placer très haut la barre, pour ne pas dire la rampe.

Conclusion :

⁴¹Sur Sainte-Catherine est (alors le 472). Une salle de 1100 places, autrefois le Nationoscope, ouverte par Georges Gauvreau en 1907; voir *La Presse*, 29 avril et 7 mai 1907. En 1921, le Canadien-Français appartient à Fred Lombard et Charles Schauten. On l'appelle Théâtre du Peuple en 1923 (Béraud, *op. cit.*, p. 154, 167 et 175).

⁴²Voir Israel Rabinovitch, «Yiddish Theatre in Montreal», Montréal, *Canadian Jewish Year Book*, 1940-1941, vol. 2, 1941, p. 166-171., 1941, p. 170. Voir également Esther Trépanier, *Peintres juifs et modernité / Jewish Painters and Modernity, Montréal 1930-1945*, Montréal, Centre Saidye-Bronfman, 1987, p. 46, 69 et 118-122.

Le moins qu'on puisse dire c'est que, en moins de trente ans, soit de 1902 à 1930, d'Harmant à Bercovitch, le théâtre populaire a fait beaucoup de chemin. Il est intéressant de constater que le public est convié à des «vues» en 1824, à des ombres chinoises en 1834 et à des films en 1896. Intéressant aussi de constater qu'on pouvait entendre parler dans *La Patrie* de 1902 d'une «innovation dramatique» que bien des Parisiens ne connaîtront que lors de la parution d'un numéro de la *Revue de Paris* en 1903. Que le Theatre Royal de la rue Côté, loin de disparaître en 1913, comme on l'affirme encore dans un dictionnaire récent⁴³, avait en réalité changé radicalement d'orientation et passé en 1914, jusqu'en 1922, du royal au populaire. Qu'un autre Théâtre Populaire s'installe en 1923 parmi les salles surtout consacrées au théâtre de boulevard et aux variétés.

Est-il nécessaire de rappeler que, sauf pour une entrée en matière à propos des muséums, je m'en suis tenu strictement aux théâtres du Faubourg Saint-Laurent qui ont eu recours explicitement soit aux idées d'Antoine, soit à la notion même de théâtre populaire. Ceci explique pourquoi certaines scènes de la «Main» consacrées au théâtre de boulevard et au théâtre de variétés ont été exclues. Il y en a eu un grand nombre. Je n'en mentionnerai qu'une vingtaine, sans tenir compte de celles qui se trouvent juste à côté, sur les rues transversales : le Théâtroscope en 1896, le Canadian Mutoscope en 1904, l'American Arcades, l'American Noveltyscope et le Cercle en 1906, le Starland et le Supériographe en 1907, le Crescent Land, le Crystal Palace, le Dreamland, le Variety et le Wonderland en 1908, le King Edward et le Cinématographe Canada en 1909, le Frindland et le Maple Leaf Palace en 1910, le Globe en 1912, le Midway Photoplay et le Scala en 1913, le Rialto en 1917... La «Main» semble avoir été le lieu par excellence du regard sur soi, la rivière où se mire le nouveau Narcisse urbain.

Nous avons une bien mauvaise connaissance de notre patrimoine, surtout de

⁴³Gordon Tweedie, «Theatre Royal», dans Eugene Benson et Leonard W. Conolly, *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Toronto, 1989, p. 548. Il faut dire que l'auteur de la notice n'est pas le premier à faire cette affirmation qui a pourtant été depuis longtemps corrigée par Massicotte.

notre patrimoine populaire. À l'occasion des célébrations du 350^e anniversaire de Montréal, par exemple, la plupart des recherches et des restaurations ont porté sur le Vieux-Montréal, en-deça des anciens murs de la ville. On s'est intéressé au bourg bien plus qu'aux faubourgs. Il est vrai que c'est la partie la plus ancienne et la plus importante mais, en ce qui concerne les arts, et les arts populaires en particulier, c'est dans le Faubourg Saint-Laurent qu'étaient situés la plupart des bancs d'essai et il serait important d'en obtenir le classement comme site patrimonial.

Est-il utile de vous répéter en finissant que les historiens du théâtre comptent beaucoup sur vous, qui êtes historiens de profession, de même que sur les collègues anthropologues? Certains d'entre vous avez tellement ratissé l'histoire de Montréal, à l'occasion du 350^e anniversaire de sa fondation, que la somme des connaissances sur la culture montréalaise s'est extrêmement enrichie et que la recherche sur le théâtre à Montréal en est d'autant facilitée. Nous, historiens du théâtre, espérons pourtant apporter notre quote-part dans cet effort collectif et contribuer à l'enrichissement de la banque d'informations et d'interprétations de la culture, notamment de la culture populaire, du Québec.

Le Monument-National de Montréal et ses avant-projets (1883-1901): valeur symbolique et impact culturel¹

André-G. Bourassa, Département de théâtre, UQAM

Jean-Marc Larrue, Collège de Valleyfield

Le Monument-National a cent ans. L'occasion est belle de rappeler les débuts de cette institution à la carrière tourmentée. Le Monument-National 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, mais d'une vaste et étonnante entreprise dont la fortune est intimement liée à la conjoncture montréalaise et à l'histoire du théâtre au Québec. Les pages qui suivent sont consacrées à la décennie précédant l'ouverture du Monument-National sur le boulevard Saint-Laurent de Montréal et au à ses premières activités culturelles et artistiques.

¹ Cet article reproduit, dans les grandes lignes, la communication donnée par Jean-Marc Larrue lors du colloque de mai dernier tenu à l'UQAM. Il s'inscrit dans un projet de recherche entrepris par les deux auteurs sur les spectacles du boulevard Saint-Laurent de Montréal et qui devrait paraître sous peu chez VLB Éditeur sous le titre *les Nuits de la «Main»*. Deux articles plus volumineux portent spécifiquement sur l'histoire du Monument-National. L'un est paru dans le numéro 10 de *L'Annuaire théâtral*. Le second sera publié dans le numéro 13 de la même revue (printemps 1993).

L'oeuvre d'un consensus

Le fait marquant des années 1890 sur la «Main» - le boulevard Saint-Laurent de Montréal - 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

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

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 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

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

assureraient 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 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 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.

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.

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, 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

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.

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.

Si l'aménagement urbain du boulevard Saint-Laurent et de ses environs ne mit pas le Monument en valeur, les difficultés financières⁷ 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 initial⁸, était et resterait inachevé. Les niches étaient vides, les logettes et l'aménagement du toit avaient été remis à plus tard. Quant au grand escalier de marbre, on l'avait remplacé, en attendant, par un modeste escalier de bois⁹.

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.

⁷ 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.

⁸ 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.

⁹ Ce n'est que dans les années 1910 que fut construit l'actuel escalier art déco.

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?¹⁰

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 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 1894¹¹.

¹⁰ Trimm, «Chronique théâtrale», *Le Monde* (de Montréal), 2 juin 1894, p.5.

¹¹ 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

Un an et demi plus tard, au début de l'hiver 1896¹², une troupe d'amateurs de la communauté yiddish¹³ dirigée par un artiste professionnel, Isaac Zolatorevski¹⁴, donna sur la scène du Monument la première représentation théâtrale en yiddish de Montréal. La carrière du théâtre yiddish de Montréal était lancée et allait infléchir la destinée du Monument-National. 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

(artistique) à Montréal à cette époque.

¹² 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.

¹³ 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).

¹⁴ On trouve également Zolotarefski 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.

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 Français¹⁵. 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 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» déchirants¹⁶. 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,

¹⁵ 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.

¹⁶ Le répertoire comprenait les oeuvres suivantes: *les Huguenots* et *le Prophète* de Meyerbeer, *la Juive* de Halévy et *Mignon* de Thomas.

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 inhabituel, entreprendre l'inspection de l'Académie en mars 1896¹⁷. Murphy n'attendit même pas le verdict des enquêteurs. Il préféra délaïsser sa salle et poursuivre ses activités en un lieu

¹⁷ Voir les éléments ambigus de leur rapport publié dans *The Gazette*, 9 mars 1896, p.3.

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 1896¹⁸ 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 Murphy¹⁹ que les dirigeants du Monument se résolurent à faire installer un plancher incliné et des fauteuils fixes dans la salle qui contenait désormais

¹⁸ 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.

¹⁹ Le répertoire traditionnel de l'Académie de Musique était constitué de pièces à grand déploiement nécessitant une machinerie de scène très élaborée.

1400 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 ville²⁰. 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

²⁰ Encore que, de l'avis des architectes qui travaillent actuellement à sa restauration, cette salle souffre de graves lacunes, particulièrement en matière d'acoustique.

alors toute la mesure de leur dépendance à l'égard des Américains²¹.

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 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

C'est en 1896, après avoir accueilli des combats de boxe et de lutte, des spectacles en anglais et en yiddish ainsi qu'une brève semaine d'opéras français, que 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-arts²² aux finances, du génie à l'ébénisterie. Le Monument proposait ainsi une vaste gamme de cours

²¹ 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.

²² 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).

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)²³ et coauteur du célèbre mélodrame *Aurore l'enfant martyre*, et Antoine Godeau²⁴, considéré comme le premier «metteur en scène»²⁵ québécois, furent tous deux liés 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 dire²⁶.

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

²³ 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.

²⁴ Pseudonyme d'Antoine Bailly.

²⁵ Le terme de régisseur serait aujourd'hui plus approprié à sa fonction.

²⁶ *La Patrie*, 9 juillet 1898, p.3.

un embryon de conservatoire²⁷.

[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 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 distinguera²⁸.

L'inauguration du cours d'élocution²⁹ et la fondation des Soirées de

²⁷ 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.

²⁸ Germain Beaulieu, «Soirées de Famille», *L'Annuaire théâtral*, 1907-1908, pp.59-60.

²⁹ 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».

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 français³⁰.

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 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

³⁰ Germain Beaulieu, *loc. cit.*, p. 60.

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 Roy³¹. 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

³¹ Les «littérateurs canadiens seront invités à composer des pièces touchant autant que possible à l'histoire du Canada» (*Ibidem*).

nouveaux professionnels de se hasarder dans un répertoire plus audacieux que celui des Soirées de Famille.

Le Monument-National a ainsi joué un rôle considérable dans l'évolution du Québec au tournant du siècle, de manière concrète autant que symbolique. Concrétisation d'un grand consensus, il a tenu lieu de centre de formation populaire, de lieu de ralliement de masse et de foyer culturel - et de création artistique. Cela, bien sûr, est exceptionnel, mais ce qui l'est encore davantage, c'est qu'il remplit ces fonctions pour la communauté francophone autant que pour la communauté yiddish, tout en accueillant le public de la plus prestigieuse institution culturelle anglophone de la métropole à laquelle il prêta sa scène devenant ainsi un véritable monument à la multiethnicité montréalaise.

LOUIS LABERGE: UN SYNDICALISTE AU
CONSEIL MUNICIPAL DE MONTRÉAL (1954-1960) *

Louis FOURNIER

En ce temps-là, au début des années 50, le Conseil des métiers et du travail de Montréal (CMTM) tenait ses assemblées au "Temple du travail", à la grande salle de l'édifice de la Fraternité unie des charpentiers-menuisiers d'Amérique, 3560 boulevard Saint-Laurent près de la rue Prince-Arthur dans le centre de la métropole. Deux soirées par mois, les premier et troisième jeudis, les "confrères" et les "compagnes" des syndicats internationaux se retrouvaient en grand nombre pour fraterniser et discuter d'affaires syndicales et de questions d'intérêt public. Rendez-vous de l'élite syndicale et principal porte-parole de la classe ouvrière montréalaise, le CMTM va servir de tremplin à Louis Laberge pour son ascension dans le mouvement ouvrier. Aussitôt élu à l'exécutif de la Loge 712 des Machinistes à l'avionnerie Canadair, il commence à militer au Conseil et, à un degré moindre, à la Fédération provinciale du travail du Québec (FPTQ).

* Ce texte a servi de base à une communication au colloque du RCHTQ, le 8 mai 1992. Il est tiré d'une biographie qui vient de paraître Louis Laberge. Le syndicalisme, c'est ma vie. Montréal, Editions Québec/Amérique, 1992. L'auteur, journaliste de métier, travaille actuellement à la confection du tome 2 de l'Histoire de la FTQ.

Fondé en 1886, le Conseil des métiers et du travail est la plus vieille organisation syndicale centrale au Québec. Il rassemble les unions "internationales", c'est-à-dire nord-américaines, affiliées à l'American Federation of Labor (AFL) et au Congrès des métiers et du travail du Canada (CMTC). Ces unions sont les plus importantes en nombre et en force, non seulement à Montréal mais au Québec, et aussi les plus anciennes.

Quant à la fédération provinciale, elle n'a été fondée qu'en 1937 comme aile québécoise de la centrale canadienne. L'adhésion y est volontaire et elle exerce moins d'influence que le Conseil montréalais; elle se limite encore, à toutes fins utiles, à organiser son congrès annuel, sorte de grand-messe syndicale, et à faire un pèlerinage à Québec pour présenter chaque année son mémoire au premier ministre.

Laberge est délégué pour la première fois au CMTM en 1947 après avoir été élu secrétaire-archiviste de son syndicat; il s'y implique davantage après son accession en 1949 au poste d'"agent d'affaires" de la Loge 712. En 1950, il est élu à l'exécutif du Conseil, qui regroupe alors près de 75 000 membres. Le CMTM, dont les assemblées sont bilingues, se préoccupe surtout des questions municipales et du soutien aux nombreuses luttes syndicales. Mais il s'intéresse à tout ce qui touche l'amélioration du sort de la classe ouvrière. Son idéologie est social-démocrate. (1)

Les syndicats les plus influents au Conseil sont les unions de

métiers, mais les syndicats industriels sont tout aussi nombreux et fort actifs. Le gros des troupes est formé des vieilles unions de métiers de la construction où les syndicalistes francophones sont largement majoritaires: charpentiers-menuisiers, plombiers, électriciens, ferblantiers, journaliers, peintres, etc. Il y a ensuite les machinistes et les syndicats des chemins de fer (wagonniers, chaudronniers, commis) où les anglophones sont nombreux, puis les unions du vêtement et du cuir où l'on compte beaucoup de militants d'origine juive.

Les autres syndicats importants sont les typographes et les ouvriers des métiers de l'imprimerie, les débardeurs - qui travaillent "au bord de l'eau" -, les camionneurs (les Teamsters), les travailleurs du tabac, de la boulangerie, des distilleries, de l'industrie chimique, les employés d'hôtels et restaurants ainsi que les pompiers et les postiers. Les femmes composent un peu moins de 20% de l'effectif des syndicats affiliés et on compte encore peu de "compagnes" aux assemblées du Conseil. Le Conseil des métiers et du travail est le vivier de l'élite ouvrière du temps, en particulier de la caste syndicale formée par les "agents d'affaires". Sa direction est dominée par deux personnages d'envergure qui vont faire leur marque dans le mouvement ouvrier et qui auront une grande influence sur le jeune Laberge: Claude Jodoin, alors président du Conseil et Roger Provost, le secrétaire.

Au début de 1951, alors qu'il n'a que 27 ans, Laberge succède à Provost au poste - bénévole - de secrétaire correspondant du

CMTM, à titre de bras droit du président Jodoin. Provost vient de quitter ce poste pour accéder à la présidence de la Fédération provinciale du travail du Québec. Quant à Jodoin, déjà vice-président du Congrès des métiers et du travail du Canada, la centrale canadienne, il en deviendra le président en 1954. "Mes amis Claude Jodoin et Roger Provost ont été deux grands syndicalistes qui m'ont profondément marqué", témoigne Laberge. Ce sont deux hommes de gauche modérés, des sociaux-démocrates animés par un idéal réformiste. Provost est un militant du parti CCF dont il a été secrétaire provincial après la guerre. Quant à Jodoin, après avoir été député "libéral ouvrier" à Québec durant la guerre, il a été battu comme candidat "ouvrier indépendant".

(...) Le 1er septembre 1955, Laberge est élu par acclamation au poste de président du Conseil des métiers et du travail de Montréal, qui compte alors quelque 80 000 membres. On le réélira à la présidence, sans opposition, pendant près de dix ans. Sa première bataille comme président, à l'automne 1955, va faire du bruit: une mobilisation syndicale tous azimuts pour s'opposer à la hausse des tarifs du tramway qui doivent monter à deux billets pour 25 cents. Il organise une grande assemblée de protestation au Forum de Montréal, convoquée conjointement avec les syndicats du CIO et les syndicats catholiques. La hausse entrera en vigueur malgré un mot d'ordre de boycottage lancé par le cartel ouvrier. "Les luttes pour le transport en commun à Montréal ne datent pas d'hier", observe Laberge en rappelant que le CMTM réclamait la construction d'un métro dès 1940.

TI-LOUIS EXPULSÉ DE L'HÔTEL DE VILLE

Un événement spectaculaire marque le début du mandat de Laberge à la tête du CMTM. L'affaire éclate comme une bombe le 17 octobre 1955, un mois et demi après son entrée en fonction comme président: Ti-Louis, qui siège comme conseiller municipal à l'hôtel de ville de Montréal, est expulsé de la salle du conseil par le maire Jean Drapeau qu'il avait accusé de "partialité". Du jamais vu dans les annales municipales à Montréal!

Il faut d'abord rappeler qu'en vertu du régime électoral alors en vigueur dans la métropole, le Conseil des métiers et du travail a droit d'office à trois conseillers municipaux, trois échevins comme on les appelait. Selon le "système des 99", on compte en effet à l'hôtel de ville trois catégories de conseillers: 33 de classe "A", élus par les propriétaires ; 33 de classe "B", élus par les propriétaires et les locataires et 33 de classe "C" désignés par les corps publics: milieux d'affaires, syndicats, milieux de l'enseignement, etc. Un système éminemment corporatiste et parfaitement antidémocratique.

En vigueur depuis 1940 (et jusqu'en 1960), ce régime est vertement dénoncé par le CMTM qui réclame des élections au suffrage universel. "J'étais, dit Laberge, un des plus chauds partisans de la réforme, tout en sachant que cette réforme allait me faire perdre mon poste d'échevin..." Ce qui s'appelle scier la branche sur laquelle on est assis! Mais "c'était un système absolument

aberrant qui ne permettait pas aux petits contribuables de se faire entendre, un système dénaturé au profit des propriétaires et des milieux d'affaires." Laberge siège à l'hôtel de ville depuis l'automne 1954, délégué du CMTM avec ses amis Roger Provost et Claude Jodoin (ce dernier sera remplacé par Hector Marchand du Syndicat des débardeurs).

Lors des élections municipales d'octobre 1954, le CMTM a vu d'un bon oeil l'élection d'une nouvelle administration dirigée par le maire Jean Drapeau et sa Ligue d'action civique, une coalition de forces antiduplessistes. Drapeau, jeune avocat fringant, s'est fait du capital politique avec les révélations de la commission d'enquête Caron sur le crime organisé, enquête que le CMTM avait réclamée et appuyée. Dans son manifeste municipal, le Conseil a revendiqué le remplacement du "système des 99" par un mode de représentation démocratique; la démolition des taudis et la construction de logements familiaux à loyer modique; un mode de taxation plus équitable; la construction d'un métro ainsi que la municipalisation complète du transport en commun et du réseau hydro-électrique.

La lune de miel du CMTM avec l'équipe Drapeau sera de courte durée. L'homme fort du régime est le président du comité exécutif, Pierre DesMarais, propriétaire d'une imprimerie et farouchement antisyndical. C'est un patron inflexible avec les employés municipaux et qui coupe de surcroît dans les services. Selon Laberge, "il était encore plus autoritaire que Drapeau, ce qui

n'est pas peu dire... Nous étions lui et moi comme l'eau et le feu : je pouvais le faire sortir de ses gonds n'importe quand."

Lors d'une séance du conseil municipal, dans l'après-midi du 17 octobre 1955, Laberge et Roger Provost attaquent de façon acerbe l'administration Drapeau-DesMarais. La Ville, accusent-ils, a "prêté" des agents de sa police à une municipalité de banlieue, Ville Saint-Michel, pour protéger des scabs à la cimenterie Miron lors de la grève des camionneurs, membres du Syndicat des Teamsters. La violence a éclaté sur les lignes de piquetage. Pierre DesMarais a même suggéré à la police de recourir aux bombes lacrymogènes contre les grévistes, accuse Laberge. Le ton monte et DesMarais s'emporte contre "ces chefs syndicaux qui ne représentent pas les ouvriers". Ti-Louis riposte avec véhémence par quelques coups de gueule. Il est déclaré "hors d'ordre" par le maire Drapeau.

Lorsque la séance reprend en soirée, on sent de la poudre dans l'air. Les hostilités éclatent à nouveau alors que "la prière d'ouverture venait à peine d'être récitée", rapporte le quotidien Montréal-Matin. (2)

-- Question de privilège, Monsieur le maire, dit Laberge en se levant avec assurance, tiré à quatre épingles comme à l'accoutumée. Vous m'avez nié mes prérogatives cet après-midi quand vous m'avez déclaré hors d'ordre. Je ne sais pas si c'est de la partialité de votre part...

A ces mots, Drapeau bondit de son siège et monte sur ses ergots:

-- Je ne tolérerai pas ce genre de langage. Je demande au conseiller de retirer ses paroles sinon je devrai le faire expulser.

-- Si vous m'expulsez, ce sera un honneur pour moi, Monsieur le maire, rétorque Laberge frondeur.

Sur le champ, le maire Drapeau, très soupe au lait, donne l'ordre d'expulsion aux agents de faction à l'entrée de la salle du conseil. Laberge, sans aucune résistance, se dirige vers la sortie. "Un incident sans précédent de mémoire d'homme à l'hôtel de ville", écrit Montréal-Matin. Le conseiller Paul Dozois a beau demander au maire de revenir sur sa décision, tout en admettant que Laberge est "allé trop loin", Drapeau reste intransigeant.

Laberge est tout aussi intraitable: "Chaque fois que nous essayons de défendre les intérêts des ouvriers, dit-il à sa sortie de l'hôtel de ville, le maire tente de nous empêcher de parler et agit en petit dictateur. Il faudra donc s'occuper davantage de politique municipale pour que des DesMarais et des Drapeau ne soient plus élus." Son ami Roger Provost est encore plus courroucé: "Trop souvent, les dictateurs ont commencé à se présenter comme des réformateurs. Ce fut le cas de Hitler, de Mussolini, de Peron en Argentine. Ici à Montréal, la scène est plus petite mais les ambitions de certaines personnes sont aussi grandes." Trois jours plus tard, les délégués à l'assemblée du Conseil des métiers et du travail adoptent une résolution de blâme contre l'administration municipale; ils appuient "l'attitude courageuse de nos conseillers" par un vote de confiance unanime et debout.

LA LUTTE AU RÉGIME DRAPEAU-DESMARAIS

Un an plus tard, en octobre 1956, la guerre contre l'administration Drapeau-DesMarais n'a pas dérogé: Laberge dirige une délégation du CMTM auprès du maire "afin, dit-il, que la police cesse de réduire illégalement le nombre de piqueteurs lors des grèves légales". Il insiste: "Ce n'est pas aux policiers de faire ça mais aux tribunaux."

Les hostilités se rallument peu après lorsque l'administration municipale, quelques jours avant Noël, commet "une bourde épouvantable": elle congédie brutalement 230 membres du syndicat des cols bleus et annonce son projet de privatiser le service de cueillette des ordures ménagères. Laberge et le CMTM dénoncent à tour de bras l'antisyndicalisme des maîtres de l'hôtel de ville et s'engagent formellement à les faire battre aux prochaines élections.

Autre pomme de discorde: le maire Drapeau retarde la mise en oeuvre du projet de construction de logements à loyer modique des Habitations Jeanne-Mance, adopté par le conseil municipal en 1955. Cette première opération de rénovation urbaine d'envergure prévoit la démolition de taudis et la construction, au même endroit, de 800 logements répartis dans 16 tours d'habitation. Le maire s'oppose au choix de l'emplacement des HLM au centre-ville. Il faudra une loi spéciale du gouvernement Duplessis pour que le projet se réalise. Un projet qu'on baptisera le "plan Dozois", du nom du ministre des

Affaires municipales de Duplessis, l'ancien conseiller municipal Paul Dozois. "Le CMTM avait exigé cette législation, se souvient Laberge. C'était un programme urgent de logement social, le plus grand du genre jamais réalisé à Montréal. En plus, ça donnait du travail à notre monde dans la construction."

Cette préoccupation des emplois, déjà obsessionnelle chez Laberge, se manifeste dans un autre dossier majeur, la construction du Boulevard Métropolitain, cette autoroute à voie élevée qui traverse la ville d'Est en Ouest et qui fut achevée à la fin des années cinquante. L'histoire vaut d'être rappelée car Laberge soutient qu'il est "presque le parrain du projet". Il raconte: "C'était la séance de l'après-midi au conseil. Pierre DesMarais pilotait le projet et il lui fallait les deux tiers des voix pour faire amender le règlement de zonage. Mais un conseiller influent membre de son propre parti, Lucien Saulnier, était contre et il a réussi à faire bloquer le changement de zonage, par deux voix seulement. DesMarais est alors en beau fusil, il garroche ses papiers. Il avait vraiment mauvais caractère... Mais moi j'étais d'accord avec lui sur le projet du boulevard Métropolitain: il fallait absolument décongestionner le trafic dans ce secteur de Montréal et, bien sûr, ça représentait des jobs pour nos gars de la construction. Je vais donc voir DesMarais et je lui glisse à l'oreille: 'Le projet n'est pas battu, laisse-le sur la table, je vais aller te chercher les deux voix manquantes'. La première, c'était celle d'un conseiller absent au moment du vote, Roger Mathieu des syndicats catholiques, qui n'a pas été difficile à

convaincre. La deuxième voix, c'était celle de mon confrère du Conseil des métiers, Hector Marchand du Syndicat des débardeurs, qui avait voté contre. Un de mes partenaires de cartes... Maudit Hector que je lui dis, c'est des milliers de jobs pour notre monde! Il a fini par changer d'idée. On a repris le vote à la séance du conseil en soirée et a on gagné par une voix de majorité..."

Cette obsession des emplois pour ses "gars de la construction" peut aller loin: en septembre 1959, elle poussera même Laberge à voter au conseil municipal dans le sens contraire d'une résolution adoptée en bonne et due forme par le Conseil du travail... Il échappe de justesse à un vote de blâme. Laberge a voté pour la construction d'immeubles résidentiels dans le Nouveau- Bordeaux, un quartier de maisons unifamiliales où les citoyens s'opposent au projet. La motion de blâme est présentée par Jean Gérin-Lajoie du Syndicat des Métallos, un résidant du quartier.

-- Au moment où le Conseil du travail a pris position, se défend Laberge, il lui manquait certaines informations que j'ai obtenues ultérieurement. Le projet a été révisé.

--Les explications du confrère Laberge sont inventées de toutes pièces, réplique Gérin-Lajoie, qui dépose une pétition des résidants contre le projet.

-- C'est un projet qui donnera de l'ouvrage à nos membres dans la construction, finit par avouer Ti-Louis.

Appuyé par les nombreux délégués des unions du bâtiment qui l'adulent et par ses alliés inconditionnels d'autres syndicats, Laberge gagne le vote. Jean Gérin-Lajoie se souvient: "Je l'ai vu alors comme l'homme des syndicats de la construction."

Comme il l'avait promis, le Conseil des métiers et du travail a contribué à faire battre "le régime antisyndical Drapeau-Desmarais" lors des élections municipales d'octobre 1957. Non seulement le CMTM a-t-il dénoncé l'administration sortante, mais il a appuyé publiquement et financièrement quelques syndicalistes issus de ses rangs, des candidats ouvriers qui ont fait belle figure mais qui n'ont pas été élus. L'un d'eux était membre de l'exécutif du Conseil, Alfred Saint-Germain des Ouvriers unis du textile. Un autre était Bernard Boulanger de l'Union des travailleurs de l'industrie chimique, un ardent militant du CCF. Ce dernier se rappelle: "Louis m'a soutenu activement: il avait de la sympathie pour le centre-gauche."

Hélas, la relève du régime Drapeau-DesMarais n'est guère plus progressiste. C'est le sénateur libéral Sarto Fournier qui conquiert la mairie, de justesse, avec le soutien de la machine électorale de Duplessis. La campagne a été ponctuée de violences et de manoeuvres électorales douteuses. Laberge reconnaît: "Nous n'étions pas fiers de notre coup quand nous avons vu à l'oeuvre le maire Fournier et le nouveau président du comité exécutif, le notaire Jean-Marie Savignac, proche de l'Union nationale. Nous nous sommes retrouvés à nouveau dans l'opposition..."

Drapeau est battu mais sa Ligue d'action civique reste en

force au conseil municipal. Le maire autoritaire reprendra le pouvoir lors des élections suivantes, en 1960. Au même moment, les Montréalais décideront par référendum de se donner un nouveau système électoral démocratique, en éliminant notamment les conseillers de classe "C". Laberge ne sera donc plus conseiller municipal: il aura enfin perdu son poste grâce à une réforme qu'il avait appelée de ses vœux.

(1) Bernard DIONNE, Les unions internationales et le Conseil des métiers et du travail de Montréal, de 1938 à 1958, thèse de doctorat, UQAM (Histoire), 1988

(2) Montréal-Matin , 18 octobre 1955; Le Devoir, 18 octobre 1955