

Ascension et chute de l'Opéra français de Montréal (1893-1896)

Mireille Barrière

Lors du colloque de 1992 de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec (ARMuQ), j'avais présenté une communication sur l'Opéra français du Monument national, créé en 1902, qui avait dû déclarer forfait après 13 représentations seulement¹. Durant la période de questions, Gilles Potvin m'avait interrogée sur les causes des faillites à répétition qui avaient jalonné l'histoire de l'opéra à Montréal durant de nombreuses décennies. L'état de mes recherches, à ce moment, ne m'avait pas permis de lui donner une réponse totalement satisfaisante. Cependant, une étude plus fouillée sur l'Opéra français de Montréal (1893-1896) lève aujourd'hui à peu près entièrement le voile sur les facteurs de tant de déboires².

L'historiographie de ce premier Opéra français reposait sur des sources bien minces. Certes, les chercheurs savaient depuis toujours qu'une grève des chanteurs avait mis fin à son existence, le 11 février 1896, et que la compagnie croulait sous les dettes ; mais comment l'entreprise en était-elle arrivée là ? En somme, si les sources disponibles laissaient entrevoir des carences administratives évidentes, les causes profondes qui avaient mené à un tel fiasco présentaient d'importantes zones d'ombre³. Cependant, grâce surtout à l'exploitation de deux dossiers inédits de poursuite civile, les causes Bouit et Taylor, nous comprenons mieux aujourd'hui les tenants et les aboutissants de la catastrophe.

La perspective sociologique qui guide mes travaux me permet de développer des aspects peu touchés par d'autres approches. Par exemple, l'histoire culturelle au Québec se penche peu sur les acteurs, alors que j'en ai fait un volet essentiel de mes recherches. Les promoteurs d'institutions et d'établissements culturels relèvent de cette catégorie. L'étude de leurs origines, de leurs idéologies et de leurs réseaux de sociabilité explique leurs orientations et leurs comportements. C'est pourquoi les destinées de l'Opéra français de Montréal s'éclairent par une meilleure connaissance des hommes qui ont présidé à sa création, de la composition de l'assemblée des actionnaires, du mode de financement adopté et, enfin, des facteurs qui ont provoqué sa faillite.

Des hommes de progrès

Au moment où l'Opéra français entre en activité, Frédéric Pelletier, étudiant en médecine, fréquente ce théâtre avec ferveur et en évoquera le souvenir dans quelques articles de journaux. Pour l'*Encyclopédie de la musique au Canada (EMC)*,

¹ Voir M. Barrière. « L'Opéra français du Monument national », p. 54-66.

² Plusieurs faits cités dans cet article sont tirés d'un ouvrage en préparation de l'auteure.

³ Voir J. Béraud. *350 ans de théâtre au Canada français*, p. 84-88 ; G. Potvin. « Opéra français », p. 2462 ; J.-M. Larrue. *Le théâtre français à Montréal à la fin du XIX^e siècle*, p. 118-119.

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE, VOL. 4, N^o 1, p. 71-79.

Gilles Potvin s'inspira surtout d'un article paru dans *Entre-Nous* en 1931⁴. Toutefois, à la lumière d'informations récentes, on peut corriger des oublis ou rectifier des inexactitudes. Par exemple, l'*Encyclopédie* mentionne Maurice Robineau Sallard, « directeur-gérant », comme l'un des actionnaires de la compagnie. Le nom de Sallard paraît bien dans les lettres patentes de 1893. Cependant, après avoir consulté la loi qui régissait les compagnies à capital-actions, il est clair que l'inclusion de Sallard parmi les requérants ne servait qu'à atteindre le nombre minimum de signataires qu'exigeait le législateur⁵. Ajoutons que le prix élevé d'une action, 100 dollars, n'était probablement pas à la portée d'un modeste artiste (voir tableau 2). Enfin, aucun des documents concernant le bureau de direction de la compagnie ne mentionne son nom.

Grâce, en premier lieu, au dépouillement exhaustif de la presse, mais, surtout, aux documents judiciaires, j'ai pu dresser une liste de 35 personnes (voir l'appendice), qui, à un moment ou à un autre, ont investi dans l'entreprise⁶. Les circonstances entourant la création de l'Opéra français prennent alors une toute autre dimension.

Une entreprise « française »

Au printemps 1893, un groupe de citoyens décide de louer le théâtre Empire, dans le but d'y établir une troupe d'opéra et de comédie. Le théâtre s'élève à l'intersection nord-est des rues Sainte-Catherine et Saint-Dominique, au cœur même des grands quartiers qu'habite la bonne bourgeoisie canadienne-française. Certains bailleurs de fonds sont avantageusement connus, comme Raymond Préfontaine, Joseph-Octave Villeneuve, Louis-Joseph Forget⁷, Trefflé Berthiaume et Edmond Hardy. De plus, cinq actionnaires siègent au conseil municipal de Montréal au moment du lancement du projet : Préfontaine, J.-W. Brunet, Arthur Dubuc, Joseph-C. Robert et J.-O. Villeneuve. Ce dernier, également député provincial, deviendra maire de la ville en 1894.

Quatre variables servent à tracer le portrait socio-économique de ces entrepreneurs audacieux : l'origine ethno-linguistique, l'âge moyen, le lieu de naissance et la profession principale (voir tableau 1). La liste fournie en appendice montre que 88 pour cent appartiennent à la population canadienne-française. On ne trouve que quatre anglophones, dont James Cochrane qui entretient des liens étroits avec la communauté d'affaires francophone. Pour sa part, Archibald Dunbar Taylor, avocat, se joint au groupe en tant que propriétaire du théâtre Empire.

⁴ F. Pelletier. « La musique dans l'Est il y a soixante ans et un peu moins », p. 4. Le dossier « Opéra français », conservé aux archives de l'EMC, contient cet article de Pelletier paru dans *Entre-Nous* en 1931.

⁵ Gouvernement de la province de Québec. « De la constitution des compagnies à fonds social », art. 4697 ; la loi stipule que la requête doit comporter les noms d'au moins trois et d'au plus neuf requérants.

⁶ *J.-Bte Bouit c. La Société d'opéra français et Villeneuve et al.* (1895) C.S. Montréal ; dans cette cause, la Cour convoque 19 actionnaires comme tiers saisis. *A. D. Taylor c. A. J. H. St-Denis* (1895) C.S. Montréal ; Taylor, à qui la Société d'Opéra français a fait cession de ses comptes, poursuit 18 actionnaires toujours en dette envers la Société.

⁷ Au moment de rédiger ma thèse, je n'avais pas en main les preuves de la participation de Forget.

TABLEAU 1 Des hommes d'affaires : répartition des actionnaires de la Société d'opéra français de Montréal, selon la catégorie professionnelle, 1893-1896

Catégories professionnelles	Nombre
Professions libérales	7
Professions reliées aux arts	3
Industriels et commerçants	15
Entrepreneurs en construction	6
Administrateurs et cadres	3
Total	34

Nous connaissons la date et le lieu de naissance de 22 d'entre eux. En 1893, leur moyenne d'âge s'établit à 41 ans, ce qui reflète probablement bien la réalité de l'ensemble. En excluant Cochrane, né hors Québec, on observe aussi que 52,3 pour cent ont vu le jour hors de l'île de Montréal, alors que les natifs de la ville même ne dépassent pas les 42,9 pour cent.

En ce qui concerne la profession, nous avons tenu compte uniquement de l'occupation principale que les actionnaires déclarent dans les lettres patentes ou à la Cour supérieure, car quelques-uns ont plus d'une corde à leur arc. En regroupant les industriels, les commerçants et les entrepreneurs en construction, on observe que les hommes d'affaires représentent 61,8 pour cent de l'effectif. Plusieurs partagent aussi des nœuds de sociabilité qui ont probablement facilité leur recrutement. Ainsi, 41 pour cent des actionnaires adhèrent à la nouvelle Chambre de commerce du district de Montréal et 35 pour cent sont membres de l'Association Saint-Jean-Baptiste de Montréal ou actionnaires du Monument national. Nous ignorons si des liens de parenté unissent les trois Fortier, mais, chez les Villeneuve, Léonidas et Eugène-William sont respectivement cousin et fils de Joseph-Octave. Récemment, l'historien Paul-André Linteau publiait une étude retraçant l'affirmation politique d'une élite économique canadienne-française à Montréal entre 1880 et 1914⁸ ; les résultats de notre enquête aboutissent aux mêmes constatations. Tout comme les membres francophones du conseil municipal, les actionnaires de l'Opéra français sont dans la quarantaine, Montréalais de souche récente pour une bonne part et, surtout, hommes d'affaires fortement engagés dans le développement urbain, en somme ceux que la presse économique du temps qualifie « d'hommes de progrès ». Ces résultats renversent donc une vieille croyance qui attribuait aux membres des professions libérales l'initiative dans les entreprises culturelles.

Une entreprise sociale, économique et nationale

La Société d'Opéra français n'est pas fondamentalement sans but lucratif, puisque ses lettres patentes lui confèrent tous les pouvoirs d'une entreprise commerciale⁹. Il

⁸ P.-A. Linteau. « Le personnel politique de Montréal, 1880-1914. Évolution d'une élite municipale », p. 189-217.

⁹ M. Barrière. *La société canadienne-française...*, p. 218.

**LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE,
VOL. 4, N^o 1, p. 71-79.**

semble même que les actionnaires n'écartaient pas la possibilité de retirer des avantages de leur placement. Par exemple, le poids relativement important des entrepreneurs en construction, 17,6 pour cent de l'effectif, ne doit pas nous étonner, puisqu'un théâtre nécessite des rénovations fréquentes. À l'exemple de François-Édouard Meloche, peintre-décorateur, ils convoitaient sans doute quelques bons contrats. Était-ce aussi la motivation première de Joseph Ponton, barbier et costumier ?

Mais d'autres raisons, parfois terre à terre, animent les plus engagés parmi eux. Tout d'abord, sur le plan social, un théâtre d'opéra offre à cette élite en émergence une vitrine incomparable, où elle est à la fois hôte et spectatrice, ce qui confirme son nouveau statut. On va au théâtre pour voir, certes, mais aussi pour être vu. C'est elle, maintenant, qui accueille avec ostentation des personnages de marque, comme les consuls de France ou de Belgique, ou le lieutenant-gouverneur de la province¹⁰.

De plus, cette nouvelle classe sociale se montre très sensible aux retombées économiques directes et indirectes d'une entreprise culturelle. En son nom, Maurice Robineau Sallard décrit l'impact favorable qu'exerce une troupe de théâtre sur le commerce de détail et les services : couturières, modistes, fleuristes, tailleurs, tous y trouvent leur compte¹¹.

Pour d'autres, une scène française à Montréal accomplira « une œuvre éminemment civilisatrice et nationale » en diffusant du bon théâtre français qui, croit-on, éloignera la population des « exhibitions de jambes » et des vulgarités des spectacles de variétés américains qui inondent la majorité des scènes de la ville¹². Bien plus, comme chanteurs et comédiens viennent tous de France ou de Belgique, la fréquentation de l'Opéra contribuera à épurer la langue d'un peuple en contact quotidien avec l'anglais. Les penseurs les plus radicaux voient dans ce théâtre le levier indispensable à l'émancipation morale et intellectuelle d'une société trop étouffée par le cléricisme. Pour d'autres, une scène entièrement de langue française reflétera enfin la nouvelle réalité démographique d'une métropole redevenue majoritairement francophone depuis le milieu des années 1860¹³.

TABLEAU 2 Évolution du capital-actions, Opéra français de Montréal, 1893-1896

Nom de la compagnie	Capital autorisé	Nombre d'actions	Valeur unitaire
La Société d'Opéra français de Montréal	10 000 \$	100	100 \$
La Société de (<i>sic</i>) l'Opéra français de Montréal	25 000 \$	—	—
La Société du Théâtre français	10 000 \$	40	250 \$

¹⁰ M. Barrière. *La société canadienne-française...*, p. 404.

¹¹ M. R. Sallard. « Correspondance », p. 6.

¹² [Anonyme]. « *La Traviata* », p. 3.

¹³ J.-M. Larrue. *Le théâtre français à Montréal à la fin du XIX^e siècle*, p. 127 ; M. Barrière. *La société canadienne-française...*, p. 461.

La création de l'Opéra français poursuit visiblement un objectif nationaliste qu'impose le contexte général de l'époque. En effet, de nouvelles tensions ethniques se développent autour du maintien des écoles françaises au Manitoba. Dans cette perspective, l'instauration d'une telle troupe démontrera aux autres la valeur de la « race » française du Canada, héritière d'une si grande civilisation, et lui attirera le respect de ses compatriotes « anglais ». Dans la revue *Le coin du feu*, nous pouvons lire : « En venant dans ce théâtre, qui résonne des purs accents de notre langue maternelle, applaudir les chefs-d'œuvre de l'art français, [l'élément anglais] apprendra à nous respecter »¹⁴. Enfin, dernier geste d'affirmation, les actionnaires rebaptisent le théâtre Empire, « Théâtre français », nom qu'il portera jusqu'à sa fermeture en 1980.

Mode de financement

Maintenant que les objectifs sont bien définis, l'intendance doit suivre. En l'absence de pièces comptables, le budget de fonctionnement réel de l'Opéra français nous échappe. Pour combler cette lacune, nous avons retenu les chiffres communiqués par *L'Orchestre*, périodique publié par la compagnie, donc proche de la direction. Selon ce journal, une troupe de cette envergure commande des dépenses de 55 000 à 60 000 dollars par saison. Pour alimenter la caisse, les promoteurs recruteront d'abord un groupe d'actionnaires et solliciteront ensuite le grand public.

Constitution du capital-actions

La trentaine de citoyens qui unit ses efforts pour lancer l'Opéra français obtient sa constitution juridique par lettres patentes du gouvernement du Québec, le 15 août 1893¹⁵. Enregistrée d'abord sous le nom de Société d'Opéra français de Montréal, puis de Société du Théâtre français deux ans plus tard, la compagnie demande, dans un premier temps, l'autorisation de souscrire un capital maximal de 10 000 dollars. Cependant, comme la première saison se termine par un déficit de 9 000 dollars, les actionnaires rajustent leurs prévisions et l'augmentent de 250 pour cent au cours de l'année suivante. Toutefois, comme les investisseurs éventuels boudent le placement, le capital est ramené à la somme initiale.

Sollicitation du public

Avec un capital-actions de 10 000 dollars, l'Opéra français est encore loin du budget de fonctionnement estimé. Le grand public devra donc combler la somme manquante aux guichets, en prenant une souscription ou en achetant des billets en vente libre. La souscription ressemble un peu au système actuel d'abonnement. Par cette stratégie, la direction détermine, avant le début d'une saison, le nombre minimal de souscripteurs à rejoindre et la somme à rassembler qui, ajoutée au capital-actions, augmentera le budget de démarrage. En retour, chaque souscripteur reçoit un livret de coupons échangeables contre des fauteuils réservés. Le règlement s'effectue en

¹⁴ [Anonyme]. « Le théâtre français », p. 287-288.

¹⁵ M. Barrière. *La société canadienne-française...*, p. 218.

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE, VOL. 4, N^o 1, p. 71-79.

deux versements, le premier, avant l'arrivée de la troupe à Montréal et le second, deux mois après. Les places restantes sont offertes en vente libre quelques jours avant la première d'une production. L'échelle des prix s'étend de 25 cents à 1,50 dollar, selon que la représentation se déroule en matinée ou en soirée de gala. Toutefois, cette politique n'est pas ferme et la direction réduit sporadiquement les prix, surtout lorsqu'une production se vend mal.

Dernier rideau

Tout au long de l'histoire de l'Opéra français, les journaux ne cesseront de féliciter les « hommes de progrès » qui, en dépit de tous les pronostics pessimistes, ont consenti de lourds sacrifices pour doter Montréal d'une scène française permanente. Malheureusement, la compagnie connaît des ratés dans son financement dès avril 1895. Ses administrateurs suspendent alors les paiements et liquident l'entreprise ; mais un syndicat de 10 personnes se forme immédiatement. Composé en grande partie d'actionnaires de la première heure, il poursuit la saison 1894-1895, se réorganise sous le nom de Société du Théâtre français (voir tableau 2) et planifie la troisième et dernière saison.

Hélas, les déboires financiers du printemps 1895 n'étaient qu'un avant-goût de la catastrophe finale. En effet, le 11 février 1896, les chanteurs, qui n'ont pas été payés depuis 40 jours, refusent de jouer *Le Barbier de Séville* de Rossini. Durant les jours qui suivent, les journaux divulguent l'ampleur des problèmes financiers de la compagnie depuis la deuxième saison. D'après les données qui apparaissent dans les minutes des procès, l'Opéra français devait, à la fin de février 1896, au moins 7 688 dollars à divers créanciers. Cette fois, il n'y aura pas de syndicat rédempteur et le rideau ne se relèvera plus.

Autopsie d'un échec

Deux crises financières majeures ponctuent donc l'histoire de l'Opéra français, la dernière lui étant fatale. Comment expliquer un échec aussi retentissant de la part d'entrepreneurs qui pourtant montraient tant de talent dans leurs sphères professionnelles respectives ? Selon nous, trois facteurs principaux expliquent cette chute : la négligence des bailleurs de fonds, l'insuffisance du financement et la surabondance de productions.

Des actionnaires négligents

Les actionnaires avaient évalué au départ qu'un capital de 10 000 dollars, augmenté de rentrées à la caisse, suffirait à équilibrer le budget. Certains même croyaient pouvoir réaliser un profit raisonnable, mais rien ne s'est déroulé comme prévu. Au contraire, au 31 mars 1895, 18 actionnaires devaient encore plus de 5 500 dollars à la compagnie¹⁶. C'est que la loi québécoise n'exigeait que le versement de la moitié du capital-actions pour délivrer des lettres patentes ; l'Opéra français, de toute

¹⁶ A. D. Taylor c. A. J. H. St-Denis (1895) C. S. Montréal.

évidence, ne s'en est tenu qu'à cette stricte obligation tout au long de son existence. De plus, la loi autorisait les actionnaires à régler leur part en plusieurs versements¹⁷, mais les documents prouvent qu'un bon nombre d'entre eux n'ont pas respecté leur parole en cours de route, en dépit des appels pressants des administrateurs. Pas étonnant que l'entreprise ait manqué rapidement de liquidité. De plus, des accusations de malversations couraient et certains journaux ne craignaient pas d'affirmer que des membres de la compagnie s'étaient préalablement servis dans la caisse plutôt que de payer leurs fournisseurs et leur personnel¹⁸. Une telle accusation aurait dû aboutir à des poursuites criminelles, mais rien jusqu'à présent ne nous permet de confirmer ces soupçons.

Des moyens insuffisants

Les organisateurs avaient, de toute évidence, sous-estimé les coûts d'une entreprise aussi ambitieuse. Un coup d'œil sur les dépenses fait voir que le fonctionnement de la compagnie exigeait des moyens nettement supérieurs à ceux envisagés. En recourant une fois de plus aux estimations budgétaires de *L'Orchestre*, nous pouvons évaluer l'importance de chaque ordre de dépenses¹⁹. La masse salariale aurait accaparé près de 77 pour cent du budget total²⁰. À eux seuls, les chanteurs, engagés en France, en absorbaient 58 pour cent. À ce chapitre, la dépendance de Paris coûtait très cher. En effet, l'agence dramatique qui servait d'intermédiaire pouvait librement exiger de l'employeur des cachets parfois exagérés par rapport au talent réel de ses « poulains ». Les frais de transport entre la France et le Québec pesaient aussi très lourd. Ainsi, en mars 1896, le coût du rapatriement de 50 choristes et petits rôles s'élève à 1 750 dollars. Enfin, d'autres dépenses ont passablement grugé les sommes disponibles, comme des décors achetés à Paris, les investissements répétés dans l'amélioration de la salle et la production croissante d'opéras. Le tableau 3 nous montre que le public du Théâtre français préférait le genre plus léger de l'opérette et de l'opéra-comique, au point où 62 pour cent des représentations étaient réservées à ce répertoire.

Si l'opéra a occupé une place plus importante à partir du printemps 1895, c'était dans l'espoir d'attirer davantage la population anglophone. La direction n'a pas craint d'afficher des œuvres comme *Guillaume Tell*, *La Juive*, *Les Huguenots* et *Le Prophète*, mais ces spectacles à grand déploiement dépassaient nettement ses moyens artistiques et financiers²¹.

¹⁷ Gouvernement de la province de Québec. « De la constitution des compagnies à fonds social », art. 4698 ; 4725-4727.

¹⁸ [Anonyme]. « L'Opéra français », p. 2; [G. Desaulniers], « Les scandales de l'opéra », p. 1-2.

¹⁹ [Anonyme]. « Chronique », p. 10.

²⁰ La somme comprend les artistes principaux, les figurants et les choristes, les musiciens de l'orchestre, le personnel de scène et de l'administration.

²¹ Même si les critiques soulignent fréquemment des déficiences dans les décors et que des opéras comme *Les Huguenots* et *Guillaume Tell* aient été adaptés à un effectif réduit, les coûts demeuraient prohibitifs pour une compagnie de cette taille.

TABLEAU 3 Nombre de représentations par genre, Opéra français de Montréal, saisons 1893-1894 à 1895-1895

Genre	1893-1894	1894-1895	1895-1896	Total
Opérette et opéra-comique	162	144	54	360
Opéra	4	24	59	87
Comédie et drame	60	70	5	135
Total	226	238	118	582

Une surabondance de production

Comme le capital-actions n'a jamais beaucoup franchi le cap des 5 000 dollars, force est de constater que 92 pour cent du budget de fonctionnement reposait sur les rentrées aux guichets. Or, au cours de la dernière saison, les recettes n'ont atteint que 43 000 dollars, donc 7000 dollars de moins que prévu. Le public aurait-il pu faire davantage ? Une ville comme Montréal, avec un peu plus de 200 000 habitants et, en ajoutant les 27 municipalités environnantes, une population insulaire d'un peu plus de 300 000 âmes, pouvait-elle soutenir une saison théâtrale qui s'étendait sur cinq ou sept mois, offrait jusqu'à sept représentations hebdomadaires et une trentaine de productions par saison ? En 1893, un journaliste estimait la clientèle captive de l'Opéra français à 4 000 amateurs par semaine, et les auditeurs occasionnels entre 10 000 et 20 000, fréquentation qu'il jugeait déjà trop faible. Examinons d'abord le nombre de représentations ; sur le plan artistique, les réalisations de l'Opéra français tiennent du prodige, car nous arrivons à une moyenne de 194 représentations par saison (voir le tableau 4). Mais dans quelle proportion la population pouvait-elle répondre à une telle invitation ? Vu l'absence de données réelles sur la vente de billets, il faut recourir à d'autres indicateurs. En nous inspirant de la méthodologie de William Weber, nous avons développé le concept de **taux d'effort**, c'est-à-dire le nombre de spectacles offerts par tranche de 10 000 habitants²². Nous avons choisi comme base de calcul la population de la ville de Montréal seulement au recensement de 1891, en faisant abstraction de la banlieue immédiate²³. En effet, quoique l'électrification récente des tramways ait beaucoup amélioré les déplacements dans une certaine portion du territoire, l'accès à la métropole demeurait encore difficile et peu de banlieusards sans doute fréquentaient le Théâtre français.

En tenant compte de la population totale, on constate que l'Opéra français a exigé des Montréalais un soutien variant entre 11 et 5,4 spectacles par tranche de 10 000 habitants. Si on ne considère que la population de langue française, à qui s'adressait principalement la compagnie, le taux d'effort grimpe jusqu'à 18 représentations pour 10 000 habitants.

²² Voir W. Weber. *Music and the Middle Class*, p. 16.

²³ Nous écartons les couronnes nord et sud de l'île de Montréal, qui, contrairement à aujourd'hui, ne faisaient pas partie de la banlieue à la fin du XIX^e siècle.

TABLEAU 4 Taux d'effort de la population, Opéra français de Montréal, saisons 1893-1894 à 1895-1896

Saisons	1893-1894	1894-1895	1895-1896	Total
Nombre de représentations	226	238	118	582
Taux d'effort (population totale) (n. de représ./10000 h.)	10,4	11	5,4	–
Taux d'effort (population francophone) (n. de représ./10000 h.)	17,1	18	8,9	–

Ces données brutes ne signifient rien sans un modèle de référence. Il est possible d'effectuer la même opération que pour le Metropolitan Opera (MET) de New York²⁴, mais avec beaucoup de prudence. En effet, les deux maisons n'avaient pas la même taille, ne commandaient pas les mêmes moyens, et la richesse collective de la métropole américaine dépassait sans doute celle de Montréal. Or, au cours des mêmes saisons, le MET a offert en moyenne 80 représentations par année et n'a jamais exigé, du public new-yorkais, un taux d'effort supérieur à 0,3 spectacle par tranche de 10 000 habitants. En pondérant les résultats pour Montréal et en tenant compte du caractère unique de la compagnie, la métropole canadienne aurait pu consentir un taux d'effort allant jusqu'à 1 spectacle par tranche de 10 000 habitants, équivalant à une saison de trois semaines et à une vingtaine de représentations. La démesure a donc emporté fatalement le projet, et c'était trop compter sur un facteur aussi imprévisible que la réponse populaire.

Conclusion

L'examen de nouvelles sources reflète donc une image plus fidèle des actionnaires de l'Opéra français de Montréal et, surtout, explique les causes principales d'un échec dont ils portent la responsabilité. Un financement trop incertain et une gestion imprévoyante l'ont mené à sa perte. D'autre part, la nette prédominance des hommes d'affaires sur les membres des professions libérales confirme également la tendance observée sur la scène politique municipale : cette nouvelle bourgeoisie canadienne-française, avide de lieux spécifiques d'affirmation, s'approprie un espace théâtral qui lui échappait en grande partie jusque-là. Toujours à la lumière des nouveaux faits, nous devons corriger ici une affirmation de Dorith Rachel Cooper qui tenait Arthur Durieu, dernier directeur artistique de la troupe, responsable des arriérés salariaux des artistes et qualifiait ses pratiques de peu scrupuleuses²⁵. Or, Durieu ne possédait aucun pouvoir financier dans la hiérarchie directoriale et c'était probablement le comptable de la compagnie, Marie-Joseph Ruffin de Chirée, qui était chargé de la distribution de la paye. De plus, dans une province de droit civil comme le Québec, le dernier mot appartient à l'assemblée générale des actionnaires, et ce sont eux seuls qui ont manqué à leurs obligations. Devant cet échec, on peut se demander si les actionnaires n'auraient pas pu accroître leur

²⁴ M. Barrière. *La société canadienne- française...*, p. 172-173 ; les données ont été rajustées.

²⁵ D. R. Cooper. *Opera in Montreal and Toronto*, p. 386-394. Cooper affirme encore que Durieu était à Paris au moment du déclenchement de la grève. Les journaux avaient bien annoncé son départ imminent, mais la tournure des événements l'empêchera de quitter Montréal.

participation financière. Le critique anonyme du *Montreal Herald* le croyait pourtant. Selon lui, le déficit accusé par la compagnie, lors de la première crise en 1895, n'était pas insurmontable. Ces messieurs, ajoute-t-il, doivent prendre conscience que du grand opéra, ça se paie, et qu'ils en sont capables²⁶. Quant à nous, dans la liste des actionnaires connus, nous remarquons plusieurs absents parmi la quinzaine de riches Canadiens français dont la fortune personnelle atteignait ou dépassait le demi-million de dollars. Deux d'entre eux ont misé sur le projet : Louis-Joseph Forget et Trefflé Berthiaume. On cherche en vain, par exemple, les Dupuis, Rodier, Beaubien, Cherrier, Rolland²⁷, Tourville, Bélique et Hudon. Peut-être avaient-ils été sollicités sans succès en 1893. Porté par un climat de ferveur nationaliste et favorisé par un certain vide provoqué par la crise de l'industrie du spectacle nord-américaine, le projet aurait connu un meilleur sort avec une réunion plus large de grands investisseurs. Cependant, ces nouveaux riches n'avaient pas, pour la plupart, l'étoffe de véritables philanthropes²⁸. En outre, certains observateurs de l'époque déclaraient désuet le financement par souscription qu'ils recommandaient de remplacer par la constitution d'un fonds de garantie dont les participants ne retireraient aucun avantage particulier, si ce n'est d'assurer la viabilité de la troupe lyrico-dramatique française dont Montréal avait tant besoin. Ajoutons que les leçons de la déconfiture de l'Opéra français de Montréal seront assimilées très tardivement. À part quelques heureuses exceptions, le même scénario se renouvellera entre 1899 et 1975. La chute de l'Opéra du Québec en 1975 sera attribuable à des facteurs similaires, et ce, en dépit cette fois du soutien financier de l'État qui était absent à la fin du XIX^e siècle²⁹.

Malgré tout, la mésaventure de l'Opéra français comporte des aspects positifs. En francisant davantage la scène montréalaise durant ses trois années d'activité, surtout au théâtre lyrique, la compagnie suggère qu'il est possible de mettre sur pied une entreprise locale pour répondre aux attentes de la majorité de la population. À l'époque, cette fondation représente, non seulement à Montréal et au Québec, mais aussi au Canada, l'effort le plus considérable jamais tenté pour secouer la tutelle de l'industrie américaine du spectacle. D'ailleurs, l'engagement des Canadiens français dans l'activité théâtrale ne fait alors que commencer. En effet, de 1898 à 1914, sept salles de spectacle ouvriront leurs portes dans l'est de la ville et imposeront davantage le français comme langue de la scène. Sans l'expérience pionnière de l'Opéra français, l'impulsion aurait-elle été la même ? Enfin, une petite masse critique fut constituée, principalement chez les musiciens, dont quelques-uns influenceront la scène lyrique montréalaise jusqu'au milieu du XX^e siècle. D'une descente aux enfers furent ainsi ouvertes des perspectives d'avenir plus radieuses

²⁶ « *Musical Matters* », 23 mars 1895, p. 9.

²⁷ Raymond Préfontaine, gendre de Jean-Baptiste Rolland, représentait peut-être le clan. Cependant, il aurait été souhaitable que son beau-père et son beau-frère, Jean- Damien, contribuent également au capital-actions.

²⁸ F. Roy. *Progrès, harmonie, liberté*, p. 144.

²⁹ Ministère des Affaires culturelles. *Rapport du groupe de travail sur l'opéra, la musique et la danse*, p. 11; ce qu'on appelle couramment le Rapport Jeannotte expliquera les déboires de l'Opéra du Québec par « l'absence d'un contrôle budgétaire rigoureux » et l'adoption d'un « style de grand luxe ».

**LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE,
VOL. 4, N^o 1, p. 71-79.**

APPENDICE

Liste des actionnaires de l'Opéra français de Montréal, 1893-1896

Nom et prénom	Profession principale	Lieu et année de naissance
Bastien, Trefflé	Entrepreneur en construction	Montréal (1857)
Beaudry, Louis	Entrepreneur en construction	Pointe-aux-Trembles (1831)
Berthiaume, Trefflé	Imprimeur	Saint-Hugues (1848)
Bourdon, Joseph-Rosario	Comptable	Longueuil (1863)
Brunet, Joseph-W.	Entrepreneur en construction	Saint-Vincent-de-Paul (1834)
Cadieux, H.-C.	Libraire	?
Cochrane, James	Entrepreneur en construction	Kincardine [Écosse] (1852)
Dansereau, Marie-Edmond	Entrepreneur en construction	?
Dubuc, Arthur	Entrepreneur en construction	Montréal (1847)
Forget, Louis-Joseph	Courtier	Terrebonne (1853)
Fortier, Joseph	Fabricant-papetier	Saint-Timothée (1849)
Fortier, Joseph-Marie	Fabricant	Beauharnois (1855)
Fortier, Léonard A.	Marchand	?
Girardin, A.	?	?
Grothé, Colbert	Entrepreneur en construction	?
Hardy, Edmond	Marchand	Montréal (1854)
Laporte, Nap.	Manufacturier	?
Leach, William T.	Comptable	?
Melançon, Joseph	Notaire	Montréal (1859)
Meloche, François-Édouard	Peintre-décorateur	Montréal (1855)
Perrault, Maurice	Architecte	Montréal (1857)
Pigeon, Albert-Pierre	Imprimeur	Longueuil (1853)
Ponton, Joseph	Barbier et costumier	?
Préfontaine, Raymond	Avocat	Longueuil (1850)
Robert, Joseph-C.	Marchand de bois	Montréal (1855)
Robillard, Nérée	Marchand	?
St-Denis, André-Julien-Hormisdas	Notaire	?
Strubbe, Charles	Marchand	?
Taylor, Archibald Dunbar	Avocat	?
Trudeau, Louis-Édouard	Dessinateur	Montréal (1856)
Vanier, Joseph-Émile	Ingénieur et architecte	Terrebonne (1858)
Vidal, Alfred	Marchand	?
Villeneuve, Eugène-William	Manufacturier de cigares	Montréal (1865)
Villeneuve, Joseph-Octave	Manufacturier de cigares	Sainte-Anne-des-Plaines (1836*)

**LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE,
VOL. 4, N^o 1, p. 71-79.**

Villeneuve, Léonidas	Manufacturier de cigares	Sainte-Anne-des-Plaines (1849)
----------------------	--------------------------	--------------------------------

Sources : *J.-Bte Bouit c. La Société d'Opéra français...* (1895) ; C. S. Montréal ; *A. D. Taylor c. A. J. H. St-Denis* (1895) C. S. Montréal ; *Annuaire de Montréal, 1893-1896*. Des détails biographiques supplémentaires viennent des différents recueils cités en bibliographie.

RÉFÉRENCES

A. D. Taylor c. A. J. H. St-Denis (1895) C. S. Montréal, 28 juin 1898, 1130 ; Archives nationales du Québec à Montréal. Fonds de la Cour supérieure, district de Montréal. Cote TP 11-2, 70-19.

[ANONYME]. « Chronique », *L'Orchestre*, Montréal, 5 novembre 1894, p. 10.

[ANONYME]. « La Traviata », *La Patrie*, Montréal, 4 février 1895, p. 3.

[ANONYME]. « Le théâtre français », *Le coin du feu*, Montréal, septembre 1895, p. 287-288.

[ANONYME]. « Musical Matters », *The Montreal Daily Herald*, Montréal, 23 mars 1895, p. 9.

[ANONYME]. « L'Opéra français », *Le Canard*, Montréal, 22 février 1896, p. 2.

[ANONYME]. *Montréal-fin-de-siècle. Histoire de la métropole du Canada au dix-neuvième siècle*, Montréal, Montreal Gazette Printing, 1899, p. 83-213.

ATHERTON, William Henry. *Montreal 1535-1914*, Biographical, vol. III, Montréal, The S.J. Clarke Publishing Co., 1914, 686 p.

BARRIÈRE, Mireille. *La société canadienne- française et le théâtre lyrique à Montréal entre 1840 et 1913*, thèse de Ph. D. (histoire), Québec, Université Laval, 1990, 583 p.

BARRIÈRE, Mireille. « L'Opéra français du Monument national, 1902 », *Les cahiers de l'ARMuQ*, n^o 15 (mai 1994), p. 54-66.

BÉRAUD, Jean. *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1958, 318 p.

BIBLIOTHÈQUE DE LA LÉGISLATURE. Service de documentation politique. *Répertoire des parlementaires québécois, Québec, 1867-1978*, Québec, Assemblée nationale du Québec, 1980, 796 p.

COOK, Ramsay et Jean HAMELIN (dir.). *Dictionnaire biographique du Canada (DBC)*, vol. XIII, 1901-1909, Québec, Presses de l'Université Laval, 1994, 1 396 p.

COOK, Ramsay et Jean HAMELIN (dir.). *DBC*, vol. XIV, 1911-1920, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998, 1 345 p.

**LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE,
VOL. 4, N^o 1, p. 71-79.**

COOPER, Dorith Rachel. *Opera in Montreal and Toronto. A study of performance traditions and repertoire 1783-1980*, thèse de Ph.D. (musique), Toronto, University of Toronto, 1983, p. 364-394.

[DESAULNIERS, Gonzalve?]. « Les scandales de l'opéra », *Le National*, Montréal, 22 février 1896, p. 1-2.

J.-Bte Bouit c. La Société d'Opéra français et Villeneuve et al. (1895) C. S. Montréal, 3 juin 1895, 704 ; Archives nationales du Québec à Montréal. Fonds de la Cour supérieure, district de Montréal. Cote TP 11-2, 70-19.

« Opéra français », Archives de l'Université de Montréal. Faculté de musique. Fonds de l'*Encyclopédie de la musique au Canada (EMC)*.

GOUVERNEMENT DE LA PROVINCE DE QUÉBEC. « De la constitution des compagnies à fonds social », *Les statuts refondus de la province de Québec*, vol. II, chap. iii, section II, Québec, Charles-François Langlois, 1888, art. 4694-4760.

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC. Ministère des Affaires culturelles. *Rapport du groupe de travail sur l'opéra, la musique et la danse*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1974-1975, p. 10-13.

HALPENNY, Frances G. et Jean HAMELIN (dir.). *DBC*, vol. XII, 1891-1900, Québec, Presses de l'Université Laval, 1990, 1403 p.

LAMOTHE, J. Cléophas. *Histoire de la corporation de la cité de Montréal depuis son origine jusqu'à nos jours*, Montréal, Montreal Printing and Publishing Co., 1903, 848 p.

LARRUE, Jean-Marc. *Le théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1981, 144 p.

LINTEAU, Paul-André. « Le personnel politique de Montréal, 1880-1914. Évolution d'une élite municipale », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 52, n^o 2 (automne 1998), p. 189-217.

MORGAN, Henry James (éd.). *The Canadian Men an Women of the Time*, 2^e éd., Toronto, William Briggs, 1912, 1 218 p.

PELLETIER, Frédéric. « La musique dans l'Est il y a soixante ans et un peu moins », *Le Devoir*, Montréal, 10 mars 1928, p. 4. Repris dans *Entre-Nous*, vol. II, 11 janvier 1931.

POTVIN, Gilles. « Opéra français », *EMC*, t. II, Montréal, Fides, 1993, p. 2 462.

ROY, Fernande. *Progrès, harmonie, liberté. Le libéralisme des milieux d'affaires francophones à Montréal au tournant du siècle*, Montréal, Boréal, 1988, 301 p.

**LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE,
VOL. 4, N^o 1, p. 71-79.**

SALLARD, Maurice Robineau. « Correspondance », *La Patrie*, Montréal, 25 mars 1893, p. 6.

WEBER, William. *Music and the Middle Class*, Londres, Croom Helm, 192 p.