



Université d'Ottawa • University of Ottawa

Faculté des arts
Histoire

Faculty of Arts
History

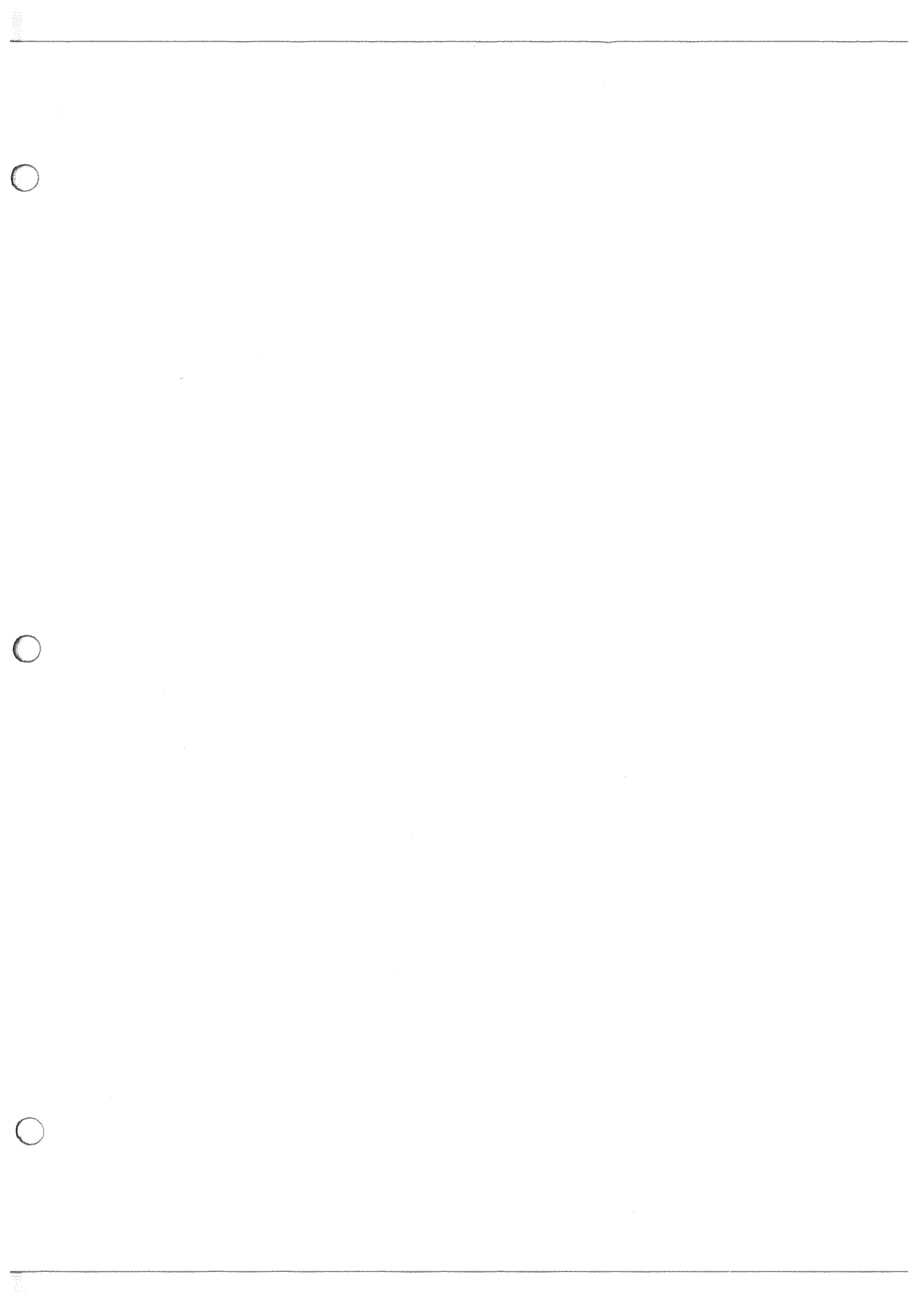


NOM DE L'ÉTUDIANT(E) / NAME OF STUDENT: ALAIN, Angèle

DIRECTEUR DU DMÉMOIRE / MEMOIR SUPERVISOR: HEAP, Ruby et SAVARD, Pierre

LECTEUR DU MÉMOIRE / MEMOIR READER: DENIS, Anne (sociologie)

GRADE CONFÉRÉ / DEGREE CONFERRED: OCTOBER, 1998



**La comédienne de théâtre à Montréal, 1840-1876:
activités et représentations**

par
Angèle Alain
885705

Mémoire de maîtrise présenté
à la Faculté des Arts de l'Université d'Ottawa,
le 30 septembre 1998.

*Je veux remercier Ruby Heap et Pierre Savard:
votre aide, vos conseils
et votre encouragement
ont été
fort appréciés.*

*Sans vous,
je n'aurais pu terminer ce mémoire à temps et avec le sourire!*

TABLE DES MATIÈRES

<i>1. La norme et le destin féminin</i>	7
I. La norme et la place de la femme dans l'ère de l'industrialisation	7
II. L'idéologie des sphères séparées	8
III. Les conséquences: l'influence des théories masculines sur l'existence de la femme .	10
<i>2. L'autre: la comédienne de théâtre la Montréal</i>	13
I. Le théâtre à Montréal: 1840-1876	13
II. Qui sont-elles, ces déviantes?	17
A) La comédienne "téméraire"	18
. Adélaïde Ristori	18
. Sallie St. Clair et Madame Larnet	20
B) La comédienne "féminine"	22
<i>3. L'élite canadienne-française face à la comédienne: réactions et représentations</i>	25
I. Les acteurs: les ultramontains vs les libéraux	25
A) Les libéraux	25
B) Les ultramontains	25
II. L'élite canadienne-française face à la comédienne "exotique"	27
A) La comédienne: une menace pour les "bonnes moeurs"	27
B) La comédienne: une artiste sans pareille.....	34
<i>4. Conclusion</i>	40

L'histoire des femmes a évolué rapidement depuis ses débuts dans les années 1970. Dans le cadre de la lutte politique du mouvement des femmes, "la perspective de renouer avec le passé, en faisant resurgir la 'vraie' histoire des femmes, est apparue comme un projet militant¹". Le but était alors de réparer les oublis commis par l'historiographie traditionnelle. Le rapport entre l'histoire et les femmes s'en trouve modifié, dans la mesure où les chercheurs féministes ont posé les femmes comme *sujets* historiques et, de ce fait, ont taillé une place à leur vécu commun et personnel dans l'histoire traditionnelle.² Bref, un travail de déconstruction et de reconstruction a permis de "réinscrire les femmes dans l'histoire, en analysant [...] comment elles y ont été minorisées et comment elles en ont été [d]es actrices sous-estimées³".

L'étude suivante s'insère dans ce courant révisionniste en remettant en question l'historiographie traditionnelle concernant les expériences des femmes au XIX^e siècle. En effet, celle-ci met en relief le silence des femmes et leur absence de la vie publique; celles qui ne se conforment pas aux rôles sociaux prescrits par le discours dominant sont, comme les désigne Andrée Lévesque, des déviantes. Elle sont nombreuses à vivre cette réalité au XIX^e siècle: prostituées, mères célibataires, criminelles, mendiante, handicapées, "vieilles filles" et comédiennes.⁴ Ce mémoire porte sur ces dernières, en particulier les comédiennes de théâtre à Montréal entre 1840-1876, un groupe qui échappe aux normes auxquelles les femmes doivent se conformer à l'époque.

L'étude de la place et du rôle des femmes dans le théâtre s'est développée parallèlement à l'histoire des femmes. Quatre principaux champs ressortent de l'historiographie

canadienne, notamment l'étude de *l'héroïne*, la place des femmes dans le métier, le théâtre au féminin et enfin, l'image de la femme/comédienne au théâtre. Traditionnellement, les auteur-es se sont contenté-es de mentionner les femmes ou leur ont réservé quelques pages dans leurs ouvrages.⁵ L'étude de *l'héroïne* dramaturge ou comédienne est en fait, l'une des premières tentatives d'intégration des femmes en histoire du théâtre. De nombreuses comédiennes internationales telles Mary Ann Duff, Fanny Foucault et surtout Sarah Bernhardt, se sont mérité des articles et des ouvrages.⁶

Les femmes ont également une place dans la dramaturgie et dans les coulisses. Les Américain-es Milly Barranger et David Mann présentent certaines dramaturges dans leurs textes respectifs "Southern Playwrights: A Perspective on Women Writers" et "Checklist of Female Dramatists, 1660-1823".⁷ Dans les coulisses, par contre, la présence des femmes est limitée. Elles sont, en fait, peu à travailler à l'arrière-scène et les ouvrages qui se penchent sur cet aspect de la vie théâtrale sont tout aussi rares.⁸

Par ailleurs, les femmes ont su utiliser le théâtre comme symbole de leur force et de leur indépendance. Pol Pelletier, Sylvie Prigent et Malilyn Basczynski sont parmi les nombreuses auteures féministes à explorer cette piste.⁹ Les troupes de théâtre *féminines*, d'ailleurs très nombreuses au Québec à ce jour, sont l'une des façons dont le théâtre est utilisé par le mouvement des femmes. Parmi ces troupes, ce sont sûrement *le Théâtre des Cuisines*, *le Théâtre expérimental des femmes* et *le Théâtre des femmes* qui ont suscité le plus d'intérêt.¹⁰ Un article particulièrement important à souligner est celui de Yvonne Mathews-Klein et Ann Parson¹¹ qui montre l'importance grandissante des femmes sur scène et comment celle-ci

influence leur vie. Alonzo Le Blanc, pour sa part, continue dans cette veine en soulignant, dans “Femmes en solo¹²”, la prédominance des personnages centraux féminins dans les représentations théâtrales contemporaines et l’existence de plusieurs pièces exclusivement féminines. Il affirme que ceci reflète le terrain gagné par les femmes dans le métier comme dans la société en général. Lucie Robert, toutefois, n’est pas aussi optimiste; elle dénonce les limitations, les stéréotypes et les obstacles que confrontent toujours les femmes dans tous les domaines de la vie théâtrale.¹³ Bilan positif ou négatif?

En ce qui a trait à l’image de la femme au théâtre, c’est un nouveau sujet qui marie bien l’histoire du théâtre à celle des femmes. L’article de Tracy Davis “Does the Theatre Make for Good?: Actresses’ Purity and Temptation in the Victorian Era”, celui de Jill Dolan intitulé “*What, No Beans? Images of Women and Sexuality in Burlesque Comedy*” et de Gabrielle Hyslop, “Deviant and Dangerous Behaviour: Women in Melodrama” montrent ainsi le rôle dominant que joue la sexualité des comédiennes au niveau des représentations.¹⁴

C’est dans la foulée de ces derniers travaux que s’inscrit cette étude de comédienne/déviantes de théâtre à Montréal au milieu du XIX^e siècle, la première véritable étude du genre portant sur le Québec. Pour réaliser ce but, deux sources de nature différentes ont été dépouillées. Il s’agit d’abord des nombreux écrits de Monseigneur Ignace Bourget, évêque de Montréal entre 1840 et 1876 dans lesquelles il s’exprime sur les dangers du théâtre. De même, des journaux de différentes allégeances ont été utilisés. *Le Pays* reflète la pensée libérale-radical “Rouge” de l’époque. De leur côté, *Les Mélanges Religieux*, *l’Ordre* et le *Franc-Parleur*

véhiculent l'idéologie ultramontaine. Enfin, le journal littéraire la *Guêpe* publié par des libéraux, a également été dépouillé.¹⁵

Au cours des trois dernières décennies, l'histoire sociale a montré l'utilité de la presse comme source historique permettant d'étudier la masse, l'individu *ordinaire*. En fait, "(...) the press can be seen not only as a recording medium for events, but as an important force in transforming new thought to shape and express popular systems of belief¹⁶". Quand il s'agit de publicité et de critique théâtrales, les informations diffusées par les journaux s'avèrent indispensables. Mais des réserves importantes s'imposent. Effectivement, "the critic [was frequently] limited by the policy of the editor towards the theatre, by his assumed tacit obligation to theatre managers, by his personal relations with the actors, and [...] by his own efforts in playwriting and acting¹⁷". De plus, il n'était pas rare qu'il y ait échange entre de bons billets ou des frais de publicité et une critique favorable, ou encore qu'un journal publie la critique d'une pièce à laquelle aucun critique n'ait assisté.¹⁸

Alors, comment mesurer la validité d'un journal comme source? Comme l'affirme Glenn R. Wilkinson, elle dépend entièrement de la problématique de l'étude¹⁹: "the distinction between low-grade and high-grade measures now depends on the subject and historical orientation of the researcher²⁰". Puisque le but de cette étude est de découvrir l'opinion de la presse montréalaise et des élites laïques envers la comédienne de théâtre, le compte rendu des représentations théâtrales publiés dans les journaux constituent une source appropriée.

Les paramètres du travail en question sont alors à préciser. Celui-ci couvre les années 1840-1876. Cette période est intéressante à plusieurs points de vue. Elle correspond à l'épiscopat de Mgr Bourget, deuxième évêque de Montréal. Ce dernier s'est prononcé à plusieurs reprises sur le théâtre, auquel il réserve des propos sévères. Par ailleurs, cette période est marquée d'abord par la rareté des pièces présentées, alors que le nombre de troupes étrangères de langue française qui arrivent à Montréal s'accroît à partir de la fin des années 1850.²¹ Les luttes acharnées que livre la puissante Église à toute forme de loisirs et d'écrits dits "mauvais" caractérisent aussi la période, tout comme les débats qui opposent les idéologues ultramontains à leurs adversaires radicaux à propos de différentes questions controversées, dont le théâtre.

Montréal constitue la ville désignée pour cette étude. Elle est la capitale culturelle du Québec à l'époque; elle accueille le plus grand nombre de troupes étrangères qui acceptent la présence de femmes sur scène. De plus, le théâtre de langue anglaise comme celui de langue française sont considérés, car les francophones de Montréal assistent aux représentations anglophones avant la venue régulière de troupes francophones. Ceci permet de dresser un portrait plus complet de l'activité théâtrale à Montréal, ainsi que la place des femmes dans celle-ci.

Enfin, voici la définition du théâtre qui a été retenue pour ce travail. L'opéra, le cirque, la danse et toute autre forme de loisirs artistiques de l'époque sont exclus. Quoique la contribution de ces activités à la vie culturelle est considérable et que la présence des femmes dans ces spectacles est constante, une recherche de cette ampleur débordait le cadre de ce

mémoire. Il est donc limité aux pièces de théâtres -vaudeville, farces, mélodrames- dont les représentations sont annoncées et/ou recensées dans les journaux mentionnés ci-haut.

La démonstration est divisée en trois parties principales. Articulée autour de la notion de destin féminin, la première partie examine le discours dominant sur la place de la femme dans la société québécoise du milieu du XIX^e siècle, telle que préconisée par les élites laïques et religieuses. La deuxième présente l'*Autre*, soit la comédienne qui se démarque de la majorité des femmes par ses origines et son occupation professionnelle. La dernière partie est consacrée aux réactions qu'elle suscite auprès des élites, dont l'opinion qui se reflète dans les journaux et les documents religieux de l'époque.

1. LA NORME ET LE DESTIN FÉMININ

*On ne naît pas femme,
on le devient*

Simone de Beauvoir

I. La norme et la place de la femme dans l'ère de l'industrialisation

L'idéal féminin: un concept qui tient une place de premier rang dans la réalité passée et présente des femmes. Ce dernier se trouve au cœur du discours dominant qui, jusque dans les années 1970, a dicté la place, le rôle et le comportement des femmes dans la société québécoise. Comme l'explique Andrée Lévesque, ce dernier

érigea les confins du permis et les limites de la répression, il construira aussi un type idéal de féminité auquel devront appartenir toutes celles qui réclameront une place légitime dans l'ordre social. [...] Le modelage [de la femme] s'effectue selon des normes articulées par des 'définisseurs' et des exécuteurs agréés. S'élaboreront des qualités qui définiront/construiront ce que la société reconnaît comme LA femme à un certain moment de l'histoire.²²

Les femmes doivent aussi souscrire à des normes de comportement qui sont prescrites par les hommes. Elles doivent, en plus, accepter de participer à leur application: "acceptation et [une] collaboration qu'il ne faut pas confondre avec le consentement ou le pouvoir²³".

Définissant la femme essentiellement par sa fonction biologique, à savoir la maternité, le discours dominant débouche sur l'appropriation et la régulation du corps des femmes par les hommes. La pudeur, la chasteté et l'hétérosexualité sont exigées des femmes, tout comme la virginité avant le mariage. Dans le cadre du mariage, l'homme incite les relations

sexuelles et est responsable du plaisir féminin;²⁴ en s'appropriant le corps de la femme, l'homme contrôle sa force de travail et celle de ses enfants. Il est possible, à la suite des ouvrages de Colette Guillaumin, de parler d'esclavage, car la femme n'est alors qu'un objet, qu'une possession matérielle.²⁵

II. L'idéologie des sphères séparées

Le discours dominant de la place et le rôle des femmes est renforcé à partir du XIX^e siècle par l'idéologie des sphères séparées. Celle-ci correspond au développement du capitalisme industriel et bourgeois dans les sociétés occidentales. Elle proclame que pour la femme, il s'agit de la sphère domestique où elle est *reine prisonnière*, tandis que l'homme se réserve les fonctions de pouvoir dans la sphère publique: le juridique, le politique, le social et l'économique.²⁶ Comme le soutiennent les "locuteurs autorisés",²⁷ la femme est "naturellement" disposée par son corps, à être mère et à remplir les devoirs qui s'y rattachent. Ce phénomène porte de nom de *naturalisation* des femmes, c'est-à-dire "un système de pensée qui postule que la nature entretient avec les femmes un rapport spécifique articulé autour de leur corps et de ses fonctions²⁸". En mettant l'accent sur les faiblesses physiques de la femme -sa petite taille, son bassin large, sa force musculaire limitée- et ses traits de caractère "féminins" -sensibilité, intuition et dévouement- les médecins, clercs, politiciens, juristes, éducateurs et hommes de lettre -²⁹ postulent l'existence d'une "nature" essentiellement féminine, qui ne peut qu'être inférieure à la "nature" de l'homme, un être fort et rationnel qui est en mesure d'assurer le contrôle dans la société.

L'Église catholique au Québec adhère complètement à ce discours, proclamant que c'est le devoir divin de la femme de devenir épouse dans le but de produire des enfants et de les éduquer, si elle ne devient pas religieuse. La réponse qu'offre Mgr Bourget à un avocat dénommé Driscoll qui lui avait écrit une lettre concernant les devoirs conjugaux de son épouse, en est un excellent exemple. En effet, cette femme utilise les principes de l'Église -le voeu de chasteté que font les religieuses- pour tenir tête à son époux et à l'évêque:

Vous m'informez que votre Dame se refuse au droit du mariage, que vous exigez d'elle, sous prétexte qu'elle a fait voeu de chasteté. Pour son instruction, je vais vous répondre que ce voeu, si elle la (sic) fait sans notre consentement, est nul de plein droit; et qu'elle pécherait grièvement si elle prétendait l'accomplir. [...] Aucune [confesseur] assurément (sic) ne déciderait qu'une femme peut en conscience faire voeu de chasteté pour n'avoir plus à rendre à son mari le droit conjugal. La présente peut être communiqué (sic) à votre Dame, si vous le juger à propos.³⁰

La pensée de l'évêque est très claire en ce qui a trait aux devoirs et à la place des femmes catholiques dans le couple. En conséquence, elles "subiront pendant fort longtemps le double poids d'un discours à la fois naturalisant et sacralisant³¹". Néanmoins, une alternative se présente à elles: *la vocation religieuse*. Celle-ci permet à plusieurs femmes d'éviter le mariage et la maternité.³² Elles peuvent alors poursuivre leurs études et une carrière valorisante avec des possibilités d'avancement. Plusieurs de ces femmes pouvaient développer leurs aptitudes en travaillant comme archiviste, institutrice, dentiste, écrivaine, gestionnaire et même entrepreneure!³³ Il n'est point surprenant que le nombre de religieuses augmente de 650 à 13 579 entre 1851 et 1911.³⁴ Il reste que les religieuses sont définies comme les "épouses du Christ" et qu'elles sont soumises à l'autorité des élites religieuses masculines.

Dans le discours dominant, la sphère privée est considérée comme un univers affectif, un refuge à l'abri des malheurs du monde externe. D'ailleurs, un homme affirme en 1874:

women's first place and only place is in her home. She is destined by Providence to make her home [...] a cloister wherein one may seek calm and joyful repose from the busy, heartless world. The land she governs is a bright oasis in the desert of the world's selfishness³⁵

L'épouse modèle doit souscrire à des comportements bien définis et s'adonner à des tâches conformes à son rôle. Elle doit être aimable, féminine mais courageuse, douce mais laborieuse, économe et ordonnée. En public, elle "doit [...] se comporter [...] de façon à faire honneur à son conjoint³⁶" en évitant disputes et langage vulgaire. Elle doit voir à ses tâches domestiques, notamment, l'entretien de la maison, les courses, le soins des enfants et les relations avec le voisinage.

III. Les conséquences: l'influence des théories masculines sur l'existence de la femme

L'idéologie des sphères séparées et le discours normatif, affirmant que l'existence de la femme a pour but la procréation, expliquent les nombreuses limitations et discriminations qu'elle subit au cours de sa vie. Dès la tendre enfance, les filles sont prévenues par leurs parents et par les médecins qu'elles ont une fonction à remplir dans la société et que des études prolongées risquent d'endommager leur système reproducteur à jamais. En effet, leur énergie se concentrerait alors au cerveau plutôt qu'à l'utérus. L'éducation a aussi, semble-t-il, une influence sur la beauté physique. Le 30 octobre 1872, un écrivain du *Christian Guardian* affirme que "very intellectual women are seldom beautiful; their features, and particuly their foreheads,

are more or less masculine³⁷». Une ségrégation au niveau des sports se fait également, toujours au nom de la protection de l'utérus. Enfin, les femmes étant davantage sujettes à la maladie, risquent d'y succomber si elles pratiquent la contraception ou si elles restent vierge.³⁸ Par contre, quand elles se marient, elles deviennent financièrement, physiquement et légalement dépendantes de leur époux. Ces exemples montrent clairement que les femmes perdent le contrôle de leur corps au profit des hommes qui eux, fixent les bornes sociales qu'elles doivent respecter.

Le discours dominant ne tolère pas la marginalité et les femmes qui dérogent aux rôles et aux comportements prescrits, sont menacées de sanctions. Andrée Lévesque ajoute que toute femme qui, à un certain moment et dans certaines circonstances, ne se conforme pas à la norme et qui, par la suite, ne se plie pas aux punitions, devient déviante: elles sont femmes célibataires, divorcées, lesbiennes et même «vieilles filles» qui affichent une indépendance d'esprit.³⁹ L'Église joue un rôle dans la surveillance et la punition; la visite paroissiale, la confession, les mandements et l'excommunication sont, certainement, quelques moyens dont dispose l'Église pour détecter et prévenir le péché, ainsi que réprimander la ou le fidèle. Dans une lettre adressée au curé de Saint-Gabriel de Maskinongé⁴⁰, Mgr Bourget utilise ce pouvoir:

quant aux femmes qui se sont montrées (sic) rebelles (sic) à la volonté de leur Évêque, vous pourrez les absoudre du moment qu'elles paraîtront (sic) désavouer leur conduite et repentantes de leur faute, et qu'elles se montreront dans la disposition de la réparer publiquement.⁴¹

Pourtant, les femmes ne sont pas totalement absentes de la sphère publique. Les comédiennes du théâtre, par exemple sont des déviantes qui se produisent en spectacle. Et les méthodes de

punitions de l'Église ne semblent guère empêcher les catholiques francophones d'assister aux représentations théâtrales données par des comédiennes et des comédiens des troupes étrangères.

2. L'AUTRE: LA COMÉDIENNE DE THÉÂTRE À MONTRÉAL

*La norme engendre la déviance
comme la ligne tirée crée la marge
et le centre la périphérie*

Andrée Lévesque

I. Le théâtre à Montréal: 1840-1876

Entre 1840 et 1876, l'activité théâtrale est caractérisée par la présence de troupes qui alimentent le théâtre professionnel et par les représentations anglaises qui dominent la scène montréalaise. En effet, le nombre de pièces jouées en français est considérablement inférieur au nombre de pièces anglaises. Entre 1765 et 1858 par exemple, 225 soirées de théâtre amateur francophone ont été retracées, comparativement à 1450 soirées de théâtre anglophones, lesquelles sont principalement des productions professionnelles. Jusqu'en 1880, les pièces jouées en français représentent moins de 5% de l'activité théâtrale locale.⁴²

Ces troupes qui présentent des spectacles entre 1815 et 1827, sont des troupes anglophones qui jouent du théâtre au pays depuis 1776. Outre ces dernières, il n'existe aucun théâtre professionnel régulier de langue française avant la fin des années 1850; les raisons sont nombreuses. D'une part, les Canadiens français favorisent l'activité dramatique anglaise en assistant à ses spectacles, alors qu'il n'encouragent pas leur propre théâtre, qui reste sous-développé.⁴³ D'autre part, l'absence de salles de spectacles permanentes limite la production. Ce n'est qu'à partir du milieu des années 1840 que la ville possède plusieurs salles, notamment le *Theatre Royal ou Théâtre Molson*⁴⁴ le *Royal Olympic* (1845), le *Hay's Theatre ou Royal Hayes* (1847), la salle de l'Hôtel-de-Ville (1852), la salle *Nordheimer* (1859), *The Academy of Music* (1870) et le *New Dominion* (1873).⁴⁵ L'ouverture de ces salles anglophones attire diverses

troupes américaines et européenne-francophones, qui font régulièrement escale à Montréal à partir de 1858. Les francophones peuvent alors assister à des pièces présentées par des comédiennes et des comédiens français venant de la Nouvelle-Orléans, des Antilles et de New York, et dont l'activité se concentre dans cette dernière.⁴⁶

Toutefois, la présence de compagnies de théâtre étrangères n'empêche guère les comédiens amateurs francophones de se produire sur scène. N'ayant plus le monopole du théâtre de langue française, des troupes telles la *Société des Amateurs canadiens*, le *Cercle dramatique de Montréal*, les *Amateurs* et le *Club Typographique de Montréal* tentent de s'adapter en se pliant aux normes des troupes américaines et en empruntant le répertoire des troupes françaises, cela, à des nuances près.⁴⁷

Le clergé tolère les spectacles à condition que les pièces présentées soient acceptables moralement, c'est-à-dire, ni mélange des sexes sur scène, ni allusion à la vie amoureuse. Le texte subit alors de nombreuses coupures et modifications, et comme le travesti, considéré pervers et dangereux est interdit, d'autres moyens s'imposent: choisir des pièces sans personnages masculins ou masculiniser les rôles féminins.⁴⁸ Malgré tout, l'utilisation du travesti est de rigueur et même courante, car le désir de modifier les pièces n'est pas toujours présent. De plus, la coutume est de jouer entre hommes les pièces dont les rôles féminins sont essentiels. *La Guêpe* est même impressionnée de la qualité de l'interprétation des rôles féminins par les amateurs:

Ce qui nous étonne, c'est le talent avec lequel certains membres de la compagnie [des Amateurs canadien] remplissent les rôles féminin. Si on ne nous l'avait pas dit, nous n'aurions jamais deviné qu'*Eliza* et la *baronne de Morin* étaient des hommes déguisés. Les jeunes messieurs chargés de ces rôles ont vraiment fait un grand tour de force.⁴⁹

Le 16 février 1843, Mgr Bourget adresse à son clergé une circulaire concernant le théâtre amateur dans laquelle il exige:

1. Qu'il y ait ni paroles, ni chansons, ni gestes, ni danses, ni jeux contraintes à la pudeur; 2. Que les parents y conduisent eux-même leurs enfants, sans jamais laisser leurs filles y aller seules avec les jeunes gens qui les fréquentent; 3. Que les assemblées ne soient pas longtemps prolongées dans la nuit; 4. Qu'il n'y ait pas de boisson, excepté aux repas de famille, qui peuvent accompagner ces réunions.⁵⁰

L'évêque tente de limiter les dommages infligés à l'âme des catholiques, en protégeant la décence, la pudeur et la moralité des Montréalais, ainsi que la respectabilité de sa ville. Les sommes exorbitantes dépensées pour ce genre de loisir sont également source d'inquiétude pour Bourget. Or, en offrant les recettes de leurs représentations aux différentes oeuvres de charités, les cercles d'amateurs parviennent tout de même à éviter les foudres du haut clergé.⁵¹

D'autre part, le théâtre collégial jouit d'un statut privilégié auprès de l'Église. En effet, il est généralement accepté et même encouragé par celle-ci, car sa pratique n'est point orientée vers le théâtre professionnel; il est plutôt l'outil de préservation et de transmission de la tradition dramatique, et assure certaines connaissances culturelles et linguistiques chez les étudiant-es.⁵² Pourtant les Sulpiciens du Collège de Montréal⁵³ banissent toute activité théâtrale sous prétexte que le temps consacré aux matières traditionnelles est réduit, que le théâtre nuit à la

piété et que l'obéissance aux règlements est menacée. En revanche, les Jésuites du Collège Sainte-Marie favorisent les représentations, car elles forment de bons orateurs, et à partir de 1850, leurs étudiants se produisent sur scène régulièrement, soit à la fin de l'année scolaire et aux fêtes religieuses.⁵⁴

Quant aux congrégations religieuses de femmes, elles tentent de suivre les consignes de leur diocèse respectif en matière de théâtre. En 1863, les représentations sont interdites dans toute institution d'enseignement féminin par l'évêque de Québec Mgr Tachereau:

Les inconvénients nombreux qui en résultent et les plaintes formulées par plusieurs communautés, m'engagent aujourd'hui à établir sur ce point une règle obligatoire et uniforme. [...] Désormais donc et à commencer dès cette année, toutes les représentations dramatiques seront interdites dans les couvents de ce diocèse, non seulement aux examens et aux distributions de prix, mais aussi en quelques circonstance que ce soit.⁵⁵

À Montréal, Mgr Bourget tente alors d'empêcher les étudiantes de fréquenter les salles de théâtre:

J'apprend avec une douleur indicible que beaucoup de nos élèves de couvents fréquentent, pendant les vacances, le théâtre royal (sic) où les représentations et les pièces, toujours mauvaises et dangereuses de leur nature, deviennent infâmes sur les lèvres des acteurs. Je m'empresse de vous donner cette information, afin que par vos prières et vos bons avis, vous arrêtez ces désordres scandaleux.⁵⁶

Trois ans plus tard, Bourget suit l'exemple de l'évêque de Québec et interdit la pratique du théâtre dans les institutions d'enseignement féminines de son diocèse. Bref, alors que le théâtre jouit d'une popularité évidente dans les collèges, le clergé estime qu'il ne convient pas à la "nature" des femmes qui sont destinées à la sphère privée. Ainsi, l'art dramatique est dans

plusieurs institutions collégiales un instrument de culture largement utilisé pour la formation humaniste des élèves masculins.⁵⁷

La présence des femmes francophones sur scène est interdite et scandaleuse, et donc, à éviter à tout prix par les compagnies locales. D'ailleurs, ce n'est qu'en 1816 qu'une comédienne du nom de Mrs Young joue avec une troupe amateur canadienne. La Bostonnaise interprète alors le rôle principal dans la représentation de la pièce *Tambour Nocturne* qui a lieu à Québec. Exclues du théâtre présenté dans leur langue maternelle, les Canadiennes française, quant à elles, se produisent sur les scènes anglophones.⁵⁸ En effet, la présence des femmes n'est pas défendue chez les Anglais et les jeunes francophones qui veulent tenter leur chance peuvent donc, avec un peu d'expérience des coutumes anglaises, devenir des actrices très convenables, ce qui facilite le recrutement de comédiennes pour les compagnies de théâtre amateur anglophones

II. Qui sont-elles, ces déviantes?

En raison des interdits qui les menacent, la quasi-totalité des Canadiennes s'abstient de se produire sur la scène francophone. Malgré tout, les Montréalaises et Montréalais du milieu du XIX^e siècle peuvent assister à des représentations théâtrales pour lesquelles des femmes interprètent les rôles principaux. Qui sont donc ces comédiennes qui osent aller à l'encontre des normes sociales imposées aux femmes?

Elles sont d'abord étrangères, de nationalité italienne, américaine, anglaise, mais française surtout. Elles sont souvent les épouses ou les filles de comédiens et font partie depuis longtemps d'une troupe ambulante. C'est le cas de Madame Duval, Madame Donatien, Madame

Tallot, des Mademoiselles Marie et Louise Maillet et de Madame Pelletier⁵⁹ de la *Compagnie Française*.⁶⁰ Toutefois, l'étude du journal *le Pays* permet de déduire qu'il s'agit, en fait, d'une troupe de New York formée d'artistes d'origine française, possiblement du *Théâtre de Niblo* de New York. En effet, cette troupe revient à Montréal année après année, et y présente vaudevilles et comédies.⁶¹

Dans les pages suivantes, le profil biographique des diverses comédiennes étrangères est tracé, afin de faire des liens entre elles, tant aux niveaux physiologique que psychologique. Les comédiennes n'ont pas été choisies selon leur succès, mais bien en raison de l'information biographique disponible à leur sujet.

A) La comédienne "téméraire"

Adélaïde Ristori

L'Italienne Adélaïde Ristori représente le profil typique de la comédienne étrangère célèbre qui vient jouer à Montréal avec sa troupe. Née à Cividale, dans le Frioul en Italie en 1821 ou en 1822, elle est fille d'une comédienne et d'un comédien de la troupe mobile Covicchi. À quatorze ans, elle joue son premier rôle principal dans la pièce *Francesca da Rimini* de Silvio Pellico. Quatre ans plus tard, elle devient la comédienne étoile de la *Compania Reale Sarda* (*Royal Sardinian Company*) et triomphe dans sa production de *Marie Stuart*, une pièce de Schiller. Dès l'âge de vingt ans, elle est la comédienne la plus recherchée d'Italie pour les rôles de jeune première. Sa beauté, sa taille impressionnante et son agréable silhouette font d'elle une tragédienne prédestinée, bien que son talent s'adapte tout aussi bien à la comédie.

En 1847, elle épouse le marquis Giuliano Capranica del Grillo, qui est profondément touché par les performances de la comédienne. Elle est toutefois obligée d'interrompre sa carrière pendant quelques années en raison de l'opinion de sa belle-mère, qui juge indigne la profession de comédienne. Mais après deux ans d'absence, le public et la presse se lassent de l'attendre et la rappellent aussitôt à la scène. Son époux accompagne alors la comédienne avec leurs deux enfants dans sa tournée italienne, ce qui lui attire le respect du public.

Avec le temps, Ristori veut se produire sur la scène internationale afin de partager son art avec le monde entier. Elle jouit d'un énorme succès à Paris en 1855, où elle devient la rivale de Rachel, comédienne française de renom. Le jeu de Ristori est, en fait, aux antipodes de celui de Rachel. L'actrice italienne est reconnue pour son émotion et son énergie sur scène: elle brille dans les tragédies romantiques européennes tandis que Rachel démontre de la retenue, et se surpasse dans les classiques français.⁶² La rivalité entre ces deux comédiennes et l'éloge que fait Alexandre Dumas *père* du jeu de l'Italienne⁶³, contribuent considérablement à son succès parisien.⁶⁴

Après ses apparitions triomphantes à Bruxelles, Dresde et Berlin, la comédienne forme sa propre troupe qu'elle dirige avec compétence. Elle avoue même dans ses mémoires, que les membres respectent son autorité:

All obeyed me. None questioned my authority [...] I almost always met with courtesy among the actors under my direction, and if any one of them dared to trouble our harmony, he was instantly put to his proper place by the firmness of my discipline⁶⁵.

C'est avec cette troupe qu'elle part en tournée en Amérique du nord en 1866 et 1867. Son escale à Montréal au printemps de 1867 est un succès. *La Guêpe* et *le Pays* la comblent de louanges: "Madame Ristori s'est élevée bien haut dans son art.⁶⁶". En annonçant l'arrivée d'une nouvelle troupe la même année, le critique du *Pays* ne peut s'empêcher de la comparer à Ristori: Voilà qu'après Madame Ristori et sa troupe italienne, nous arrive la troupe française de New York [...]. Sans espérer que la troupe françaises atteigne cette perfection, l'on peut cependant passer de très agréables soirées au théâtre.⁶⁷

Par ailleurs, Adélaïde Ristori ne craint pas de défier l'autorité ecclésiastique avec ses déclarations publiques. Un journaliste de *La Guêpe* rapporte ainsi que la grande comédienne aurait ouvertement critiqué Mgr Bourget et la société catholique canadienne-française lors d'un entretien avec le rédacteur du *Pays*⁶⁸ à l'Institut Canadien.⁶⁹

[les journaux] vous ont dit combien elle avait *censuré* l'Evêque pour n'être pas d'accord avec MM de l'Institut. [...] Après avoir entendu réciter les malheurs et narrer les tracasseries que le *bigotisme* a suscités à l'Institut, la Dame *aux six toilettes* aurait dit: "Décidement, votre pays est très catholique".

"Vous voulez dire *arriéré*" avait ajouté le *très avancé* Rédacteur du *Pays*.

"-oh! sans doute, repartit la Ristouri (sic), *l'un ne va pas sans l'autre!!*"

N'est ce pas que le propos est charmant autant que profond!⁷⁰

Les propos de Ristori ne sont pas sans rappeler ceux que tient en 1905 la "divine" Sarah Bernhardt au cours de sa visite à Québec: "Vous avez progressé depuis vingt-cinq ans mais en arrière [...] Vous êtes sous le joug du clergé [...] Vous lui devez ce progrès en arrière qui vous fait ressembler à la Turquie."⁷¹

Sallie St. Clair et Madame Larmet

Cette audace et cet esprit d'indépendance qui se manifestent chez Ristori se retrouvent aussi chez la comédienne américaine Sallie St. Clair. En effet, celle-ci assure sa subsistance et celle de son époux et de deux femmes infirmes. Son époux semble gêné par cette situation, avouant qu'il se sent comme "a [...] burden [...] for a sick women to carry"⁷². Le succès de son épouse blesse certainement son orgueil.

D'après *la Guêpe*, Sallie St-Clair est, effectivement, une comédienne célèbre sur le plan international. D'après le critique du journal Joseph Dumont, les nombreuses apparitions de l'Américaine au *Theatre Royal* en 1859 éblouissent l'auditoire. Elle a brillé tout particulièrement dans le rôle de *Narramattah*.

Son rôle [...] a été rempli à la perfection. Je n'ai jamais vu un caractère rendu avec autant de chaleur et de naturel. [...] Cette jeune actrice, en quittant notre ville, emporte avec elle l'estime justement acquise du public Montréalais (sic), et laisse derrière elle la réputation d'une actrice de première classe.⁷³

Annonçant son retour à Montréal, *la Guêpe* rappelle le succès prestigieux de St.Clair plus tôt dans l'année. Elle prédit alors "qu'il y aura foule tous les soirs de cette semaine à la salle de la rue Côté [*Theatre Royal*]"⁷⁴.

Madame Larmet est une autre comédienne qui connaît un grand succès à Montréal. Elle est membre d'une troupe française de New York dirigée par Juignet, un acteur français de renom. Elle semble très appréciée des Canadiens en 1867; *Le Pays* la considère

“sans contredit, [comme] la meilleure actrice que nous ayons eue (sic) à Montréal depuis plusieurs années⁷⁵”. Le journal est surtout impressionné par l’assurance et l’audace qu’elle déploie sur la scène, qualités qui ne correspondent évidemment pas à l’idéal de la féminité, tel que défini par le discours dominant:

Mme Larnet ne laisse rien au hasard du jeu; pour elle un instant d’oubli, une faiblesse n’existe pas. [...] Elle maîtrise et domine ses rôles; elle y porte cette certitude du talent, cette affirmation de la supériorité qui rend faciles toutes les situations. Elle impose, elle s’insinue; tantôt fière, à la démarche provocante, elle règne sur l’auditoire.⁷⁶

Il reste que *Le Pays* et l’auditoire en général lui manifestent une grande estime. Elle est “superbe”, elle “illumine le théâtre” et le public la manque énormément lorsqu’elle s’absente de la scène même pour une soirée seulement.⁷⁷

B) La comédienne “féminine”

En 1863, la visite de la troupe de Madame Lauretti à Montréal, attire une foule considérable. Contrairement aux comédiennes précédentes, Madame Lauretti n’est pas admirée pour ses atouts physiques ou sa force de caractère, mais plutôt pour ses qualités “féminines”. En effet, le critique du *Pays*, Beaumouchel, ne cesse de vanter la délicatesse de ses manières, sa douceur et la pureté de sa conduite: “[...] la pureté même de ses manières sont à la fois nobles et simples⁷⁸”. Il ajoute même que “sa diction est pure, [...] son geste expressif, gracieux et noble [...] Ses manières sont toujours empreintes de ce cachet de délicatesse et de grandeur qui ne se trouve que chez les personnes de plus haut ton.⁷⁹”

D'autres comédiennes sont également admirées à cause de leur féminité. C'est le cas de Mademoiselle Désirée⁸⁰ qui appartient à la même troupe que Madame Lauretti, et de Madame Moreau de la compagnie française. Beaumouchel évoque la retenue ainsi que la modestie de Madame Moreau:

[Elle] a joué le principal rôle de la pièce, à la fois avec cette ampleur et cette sobriété de geste, cette dignité du maintien qui n'exclut pas la grâce, et cette affabilité des paroles pleines en même temps de sévérité et d'onction.

[...De plus],

Elle ne prodigue pas les éclats ni ces gestes pompeux qui cherchent l'applaudissement, elle n'a pas de ces soubresauts grotesques, de ces précipitations de mauvais goût qui sont souvent l'écueil des meilleurs acteurs, elle ne va pas au-devant de son rôle, et ne cherche pas à mesurer l'effet⁸¹”

La délicatesse de nombreuses autres comédienne est également souligné dans les journaux. Mme Dusaule, d'abord, “possède un bon talent dramatique, que fait encore ressortir une physionomie douce et expressive⁸²”, Mme Pelletier, a “une aimable expression de douceur et [un] jeu que tout auditoire à su vivement apprécier⁸³” et Mlle Désirée Désirée “possède une voix à la fois sympathique et douce⁸⁴”. Voilà possiblement le portrait de la comédienne parfaite (un peu de norme dans la déviance) à savoir polie, simple et plutôt docile et réservée... les qualités d'une bonne épouse quoi! *Le Pays* semble partager cette opinion, lorsqu'il mentionne que la comédienne Madame Éléonore “fait une excellente fille à marier [dans la pièce] et le timbre pur et doux de sa voix a fait vibrer plus d'une corde sensible dans l'auditoire⁸⁵”.

Ainsi, différents types de comédiennes défilent sur les scènes montréalaises, et ce, à partir de la fin des années 1850. Elles sont Françaises, Américaines, Anglaises ou Italiennes, et se déplacent avec des troupes en provenance principalement des États-Unis. Elles sont épouses

ou filles de comédiens. Alors que certaines dont Adélaïde Ristori, Sallie St.Clair et Madame Larinet, sont admirées pour leur charme, leur beauté, ainsi que pour leur témérité, d'autres, telle Mathilde Lairetti et Madame Moreau, sont appréciées pour leur féminité sur scène, leur douceurs, leur discrétion et leur passivité.

Mais qu'ont-elles en commun? Elles sont des femmes "publiques" qui gagnent leur vie en affichant leur talents sur une scène où elles sont la vedette. Comme l'affirme Simone de Beauvoir dans son ouvrage *Le deuxième sexe*,

pendant trois siècles, elles ont été presque les seules à détenir au sein de la société une indépendance concrète [malgré le discours dominant et les répressions]. [...] Elles côtoient souvent la galanterie et comme les courtisanes elles passent une grande part de leurs journées dans la compagnie des hommes: mais gagnant elles-mêmes leur vie, trouvant dans leur travail le sens de leur existence, elles échappent à leur joug.⁸⁶

C'est sûrement l'un des aspects de la vie théâtrale qui attire les femmes vers une carrière qui amène sans cesse des sanctions morales. En effet, les comédiennes échappent à bien des interdits: elles interagissent avec les membres du sexe opposé, qu'ils soit collègues, admirateurs ou journalistes.⁸⁷ Évidemment, c'est ce qui nuit en même temps à leur réputation.

3. L'ÉLITE CANADIENNE-FRANÇAISE FACE À LA COMÉDIENNE: RÉACTIONS ET REPRÉSENTATIONS

*Il est plus facile d'accuser
un sexe
que d'excuser l'autre*

Montaigne

*L'homme est rongé
par le souci de se montrer
mâle, important, supérieur*

Simone de Beauvoir

I. Les acteurs: les ultramontains vs les libéraux

La présence des femmes sur la scène théâtrale montréalaise suscite différentes réactions de la part de l'élite canadienne-française. À des fins analytiques, cette dernière est divisée en deux grandes catégories d'acteurs: les ultramontains et les libéraux. Après avoir tracé leur profil respectif, la réaction de chaque groupe face à la présence des femmes sur scène à travers les journaux sera examinée.

A) Les libéraux

Identifiés comme des "Rouges", les libéraux regroupent des éléments doctrinaires et anticléricaux de l'Institut canadien, et les héritiers du radicalisme de Patriotes. Ils fondent les journaux *L'Avenir* et *Le Pays* comme outils de contestation contre l'ultramontanisme. Ils disparaissent en 1867, après la condamnation de l'Institut canadien par Rome et de nombreuses défaites électorales.⁸⁸ Après la disparition de *L'Avenir* en 1852, le journal *Le Pays* devient le nouvel organe de l'Institut canadien. Il s'oppose à *L'Ordre* pour les questions religieuses. Ce dernier devient, en fait, le plus grand critique du *Pays*, l'accusant d'hérésie. Cette arme de combat par excellence des "Rouges" perd néanmoins de sa ferveur après la disparition du parti en 1867 et finit par disparaître à son tour en 1871.

B) Les ultramontains

Monseigneur Ignace Bourget qui est évêque de Montréal de 1840 à 1876, est le chef de file de l'aile ultramontaine⁸⁹. Il est reconnu comme l'un des moins tolérants à l'endroit du théâtre et de ses adhérents. Voulant conquérir son diocèse et rétablir la puissance de l'Église après la Rébellion de 1837-38, il entreprend de nombreuses luttes contre des pratiques qui menacent sa ville, dont l'alcool, le luxe, la danse et le théâtre.⁹⁰ Il lutte aussi avec ferveur contre les "Rouges", l'Institut canadien et leurs "mauvais" journaux. Quoique gravement malade à la fin de sa carrière, il dirige son diocèse sans l'aide d'un coadjuteur pendant plus de dix ans, ce qui consolide son autorité et son influence.⁹¹

Les ultramontains laïques -hommes politiques, avocats, fonctionnaires et journalistes- expriment leurs opinions et leurs convictions dans des journaux *Les Mélanges Religieux*, *L'Ordre* et *Le Franc-Parleur*. Fondé en 1840, *Les Mélanges Religieux* s'avère le premier journal catholique ultramontain d'importance. Mgr Bourget qui s'inquiète de l'influence grandissante des libéraux, fonde ce journal qui doit toucher à toutes les questions brûlantes de l'époque, donner le point de vue ultramontain et diriger tout bon catholique.⁹² Selon Nadia Fahmy-Eid, il constitue l'un des journaux "les plus fougueux que la cause ultramontaine ait eu à son service"⁹³. À la suite d'un incendie qui détruit ses ateliers en 1858, le journal cesse de paraître.

Toutefois, *L'Ordre* prend la relève cette même année. Les principes du journal sont le respect de la société traditionnelle, la soumission à l'Église ainsi que l'appartenance à la patrie et à la nationalité. Sa mission n'est nulle autre que la défense de la vérité. La vie religieuse, les bonnes mœurs et la question romaine y sont longtemps étudiés.⁹⁴ Néanmoins, *L'Ordre* est vendu

en novembre 1860 et devient un journal à tendance catholique libéral. Le journal entre alors dans une période difficile et mouvementée, car il n'est ni accepté par les "Rouges", ni par les ultramontains.⁹⁵ Fondé en 1870 comme organe de combat contre toutes les "hérésies modernes", *Le Franc-Parleur* est aussi de toutes les luttes: il défend vigoureusement les "bons principes", ce qui lui mérite la réputation de journal extrémiste redouté.⁹⁶ Il cesse de paraître en 1878.

Dernier journal à être dépouillé pour cette étude, *La Guêpe* rejette les positions extrémistes des journaux rouges et ultramontains. Fondée en 1857, elle disparaît dix ans plus tard. Il s'agit d'un journal culturel d'humour, de nouvelles générales et de potins, qui s'intéresse aussi à la littérature (poèmes, contes, nouvelles)⁹⁷. D'abord ultramontaine, *La Guêpe* passe aux mains de deux libéraux en 1858 qui lui donnent un ton plus radical.⁹⁸

II. L'élite canadienne-française face à la comédienne "exotique"

A) La comédienne: une menace pour les "bonnes moeurs"

L'élite canadienne-française n'hésite pas à exprimer dans les journaux son opinion sur maints sujets, dont le théâtre et les comédiennes qui le pratiquent. Les journaux ultramontains annoncent régulièrement les productions de théâtre amateur mais pratiquement jamais celles des troupes étrangères, qui leur apparaissent comme une menace pour l'ordre social.⁹⁹ Comme l'affirme *l'Ordre* en juillet 1859: "Nous ne voulons pas faire ici une chronique théâtrale; nous laissons à la *Minerve* et au *Pays* le triste soin de vanter ces poseurs ambulants¹⁰⁰". Les ultramontains vont, certes, accuser ces journaux d'être responsables du fait que "plusieurs de [leurs] respectable (sic) familles [aient] envoyé au spectacle quelques-uns de leurs membres¹⁰¹".

Le Pays défend ses actions en affirmant qu'il s'agit là de jalousie de la part *l'Ordre*, qui n'a pas réussi à obtenir des annonces des troupes étrangères qu'il a apparemment sollicitées:

Je SAIS que *l'Ordre* a plusieurs fois sollicité les annonces de l'opéra italien et du Théâtre-Royal, mais comme les directeurs n'ont pas cru, dans leur intérêt, devoir acquiescer à cette demande, de là le dépit de M. Royal, et sa fameuse bordée contre une immoralité et une indécence qu'il n'a pu disséminer, parce que les directeurs du Théâtre et de l'Opéra l'ont remercié de ses offres.¹⁰²

Même si elle n'est pas nommée directement, *La Guêpe* se sent également visée. Elle riposte dans un article intitulé "LE THÉÂTRE et la GUÊPE":

Quelques personnes bien intentionnées, mais nullement au courant des choses, ont témoigné de la surprise en nous voyant publier des compte-rendus favorables au Théâtre. Nous leur dirons que [...] les acteurs jouant bien, les pièces étant morales, nos comptes-rendus doivent nécessairement être favorables, sous peine de mentir. Toute personne qui assiste aux représentations données actuellement par la troupe anglaise ne peut manquer de partager notre opinion.¹⁰³

Mgr Bourget s'en mêle aussitôt; la journée même de la parution du *Pays*, une circulaire prévient le clergé contre les étrangers qui viennent faire du théâtre, de l'opéra et du cirque à Montréal.¹⁰⁴ L'évêque reprend cette lutte en 1874; il manifeste son mécontentement face aux journaux qui annoncent l'arrivée des troupes étrangères dangereuses, et qui en font les louanges.

Déjà hélas! de sinistres affiches sont placardées dans les rues, pour annoncer à nos citoyens que le jour arrive où l'on va faire aux moeurs publiques l'outrage le plus honteux et le plus humiliant, en exhibant [...] des horreurs indécibles (sic) et sans nom. Déjà, aussi, les colonnes de certains journaux sont ouvertes à des annonces qui portent à la connaissance du public l'arrivée d'une société d'acteurs français qui viennent répandre, dans notre ville et ses environs, l'infection du vice le plus abominable. Déjà enfin, sont signalées aux insensés amateurs du théâtre, des pièces notoirement connues pour excessivement immorales.¹⁰⁵

La présence de troupes de théâtre étrangères inquiète beaucoup l'évêque, car celles-ci incitent les bons catholiques au péché et provoquent le désordre dans sa ville. D'après lui, la punition de Dieu est imminente et ce comportement indécent attire les pires fléaux sur la population. L'évêque déclare qu'il s'agit "d'une calamité plus redoutable que [...] la peste qui empoisonne les coeurs[,] et d'un scandale public qui démoralise les sociétés et attire sur le monde des fléaux épouvantables¹⁰⁶". Empêcher les fidèles d'assister aux représentations "criminelles et dangereuses" des compagnies étrangères qui "ne peu[vent] qu'attirer sur [eux] et sur [leur] ville des malheurs incalculables¹⁰⁷" est donc, pour Bourget, une mesure de prévention contre de tels désastres. D'ailleurs, selon lui, "ce scandaleux théâtre n'est-il pas mille fois plus à craindre que ne le serait le plus vénimeux de tous les serpents?¹⁰⁸".

Selon Bourget, l'une des raisons qui explique le danger des productions théâtrales par des troupes professionnelles étrangères est le contenu de leurs pièces. Il fait référence à l'adultère, à la déchéance et à la vie amoureuse qui exigent la présence de comédiennes. Conséquemment, les représentations sont "d'une immoralité révoltante, et [...] il n'y a vraiment que des coeurs tout-à-fait dépravés qui puissent n'y pas trouver de mal¹⁰⁹". Par exemple, la pièce que présente une troupe française en 1868 est douteuse, car le rôle principal exige un comportement honteux de la part de la comédienne qui le joue. Il est question de deux pièces qui reposent sur l'adultère, à savoir *La Grande Duchesse de Gérolstein* et *La Belle Hélène*.¹¹⁰ Mgr Bourget attire donc l'attention de son clergé sur l'indécence de ces femmes: "Des troupes de comédiens [...] donnent [...] le spectacle des immoralité les plus révoltantes. Ce sont, chez les comédiennes, des nudités qui feraient rougir d'honnêtes païens (sic)¹¹¹".

Le mélange des sexes sur scène est d'ailleurs très problématique, car les "gestes immodestes" des actrices et des acteurs menacent la respectabilité des spectateurs et "leurs discours, leurs paroles, leurs chants, en blessant les oreilles tant soit peu chastes, excitent les passions les plus honteuses, avec une malice vraiment infernale"¹¹². *Le Franc Parleur* en dit long sur ce sujet quand il reprend les paroles d'Alexandre Dumas fils qui, en présentant sa nouvelle pièce *Princesse Georges*, rappelle les lecteurs de ne jamais laisser leurs filles assister à des pièces de théâtre dans lesquelles les femmes interprètent des rôles.¹¹³

Tu n'y a pas mené ta fille [à la pièce] et tu as eu raison. Il ne faut jamais mener sa fille au théâtre, disons-le une fois pour toutes ----
Ce n'est pas seulement l'œuvre qui est immorale, c'est le lieu. [...] le théâtre ne peut qu'être immoral.

[Et comme ajoute de journaliste,]

[n]'est-il pas évident que ce plaisir suspect est incompatible avec une vie chrétienne? [...] Parents chrétiens, gardez vos filles pour des époux dignes d'elles.¹¹⁴

Les journalistes de *la Guêpe* ne partagent absolument pas cette opinion; ils ont toujours encouragé les amateurs de théâtre à venir applaudir les talentueuses comédiennes et rire avec les comédiens.¹¹⁵ De plus, ils affirment que si tous les jeux de mots obscènes sont retirés de la pièce présentée, les Montréalais peuvent y conduire leurs filles, sans risques pour leurs sentiments chrétiens.¹¹⁶ Cette position est évidemment contestée par les ultramontains qui n'ont confiance qu'au théâtre amateur; et même là, rien ne porte à croire qu'ils laissent leurs filles y assister.

Le théâtre amateur ne présente aucun vrai danger pour l'innocence des jeunes filles car, en principe, seul les hommes se présentent sur scène. *Le Franc-Parleur* approuve et même soutient ces cercles d'amateurs en annonçant leurs spectacles. Les productions du *Club*

Typographique de Montréal sont particulièrement présentes dans les pages du journal, sûrement grâce à la respectabilité de ces comédiens et de leur choix de pièce. Ces dernières sont effectivement “de la plus haute moralité, et nous pouvons conseiller aux familles de se rendre en toute sécurité de conscience à cette soirée dramatique¹¹⁷”

Cependant, ce qui étonne, c’est la présence d’une femme dans leur production de la pièce *L’Argent du Diable* en 1875, une semaine après que le journal ait félicité le club pour sa haute moralité. Une certaine Madame Pagé, la sœur d’un comédien de la troupe a su rendre “la simplicité, la candeur et la noblesse du maintien [de son personnage *Charmette*] avec un cachet particulier¹¹⁸”. Il s’agit possiblement d’une situation tout à fait exceptionnelle: cette femme ne doit pas faire partie de ce cercle dramatique¹¹⁹. L’évêque a peut-être même donné son approbation, compte-tenu la bonne morale de la pièce, qui est de “montrer au public l’influence pernicieuse de l’or sur la nature humaine et sur les caractères qui la composent¹²⁰”. Il n’est d’ailleurs pas rare que Mgr Bourget soit consulté en matière des productions théâtrales. La lettre qu’il fait parvenir au curé de Sainte-Scholastique le 29 septembre 1871 montre qu’il a le pouvoir de refuser ou d’accepter les diverses représentations qui ont lieu dans son diocèse: “Je ne puis approuver les pièces de théâtre et les représentations dramatiques, dans les circonstances mentionnées dans votre dernière [lettre]. Toutefois, je ne pourrais les condamner sans plus amples informations.¹²¹”

Il est clair, en effet, que Mrg Bourget est très sévère en ce qui concerne les comédiennes et leur métier. Dans son avis du 28 février 1872, l’évêque ressent “une répugnance

extrême à entrer dans les détail¹²² du comportement indécent des acteurs certes, mais surtout celui des actrices étrangères au théâtre. Selon lui,

[c]'est au point que, perdant tout respect pour la femme, elles s'étudient à ne laisser paraître au public que les formes du corps humain, que le sexe [la femme], qui s'honore tant soit peu, dérobe à tous les regard [...] Des jeux scandaleux, des danses criminelles, des libertés les plus malhonnêtes sont comme les pâtures ordinaires dont ces bouffons saturent les spectateurs.¹²³

De plus, il compare ces femmes aux prostitués en les accusant de corrompre les bons catholiques et de les dérober de leur argent: "Là [au théâtre], en effet, se font de folles dépenses pour satisfaire la sensualité et la gourmandise. Là s'entretiennent les mauvaises passions qui remplissent les maisons de prostitutions.¹²⁴"

Il est vrai que les femmes de spectacle s'exhibent de plus en plus. À Paris, Lola Montes se livre, à l'époque, à des danses provocatrices, les cuisses à la vue des spectateurs et les hanches remuant sans cesse.¹²⁵ Les directeurs des théâtres lui ont alors interdit de reprendre l'affiche. L'Américaine Kate Quiton est tout aussi indécente quand elle joue une pétroleuse dans le mélodrame américain *la Commune* à Montréal en 1872.¹²⁶ "Pétroleuse" est un terme péjoratif désignant les ménagères et les ouvrières qui se regroupent en 1871, afin de lutter pour la commune. Elles sont souvent qualifiée d'"amazones" par l'élite française. Elles sont dites capables de tout, libertines, entêtées, immorales et leur comportement est généralement scandaleux¹²⁷. Exhiber une telle conduite est donc inacceptable, car cela risque d'inciter les spectatrices à la débauche.

La vertu et la moralité des comédiennes sont systématiquement mises en cause. Elles sont dites frivoles et de moeurs légères. D'après le critique britannique Clement Scott, la liberté dont jouit l'actrice dans tous les aspects de sa vie menace directement sa pureté. Les comédiennes célèbres sont davantage pointées du doigt et leur succès perçu comme synonyme du péché: "Temptation surrounds her in every shape and on every side; her prospects frequently depend on the nature and the extent of her compliance, and, after all, human nature is weak¹²⁸".

À Montréal, *Les Mélanges Religieux* posent ce verdict dès 1843. Le journal accuse les comédiennes d'être des créatures immorales et honteuses, s'en prenant surtout à la leur tenue vestimentaire indécente. Or, celle-ci prétendent faire de la morale à leur insu, évidemment:

On a appris des habitués du lieu que les costumes des actrices étaient sévères comparés à ceux des spectatrices: ceci soit dit à l'honneur des comédiennes qui ont fait là de la morale comme M. Jourdain¹²⁹ faisait de la prose. Voilà qui honore la ville de Montréal, n'est-ce pas?¹³⁰

Mais *Les Mélanges Religieux* dénoncent également les individus qui les encouragent par leur présence dans la salle.

N'êtes vous pas libres de jeter chaque soir votre argent, votre tems (sic), vos applaudissements etc. au pieds d'une actrice? [...] Somme-nous donc assez riche, notre pays est-il si prospère, que nous puissions payer dans remords des troupes de comédiens et de jongleurs? Les ronds de jambe d'une danseuse, les froritures d'une chanteuse [...] sont-ils donc choses si nécessaires et si précieuses que nous dussions (sic) les payer de notre dernier écu[?]¹³¹

D'ailleurs, le plaisir éphémère et superficiel que procure le théâtre ne "va[ut] pas la peine que l'on se donne en se faisant les apôtre des spectacles et les cornacs d'une comédienne¹³²", du moins, selon les ultramontains!

En 1859, *L'Ordre* condamne à son tour la comédienne, car celle-ci symbolise l'impudeur. D'après Joseph Royal, le fondateur du journal: "A Paris, l'impudeur n'a la permission de monter sur les tréteaux qu'en dehors des barrières; et à Montréal on permettra qu'elle vienne étaler sa charpente osseuse et nue à la porte de nos Églises, au seuil de nos familles¹³³". Royal fait sûrement référence à Lola Montès, que "Montréal a eu le triste honneur de voir¹³⁴", alors qu'elle a été bannie de la scène parisienne suite à sa danse lascive. Les propos du journaliste en dit long, car selon les ultramontains, la France est la capitale de la corruption. Donc si Paris a chassé Montes, qu'en est-il de Montréal qui l'accueille à bras ouvert? Bref, les ultramontains sont pétrifiés à la pensée que les Montréalais deviennent plus tolérants et libertins. Ils les supplient donc de se méfier des troupes en provenance de l'extérieur du Canada.¹³⁵

B) La comédienne, une artiste sans pareille

Les libéraux ignorent les avertissements des ultramontains et accueillent chaleureusement les troupes étrangères et canadiennes, en annonçant leurs visites et en acclamant leurs productions théâtrales, leurs comédiens et particulièrement leurs comédiennes. Nombreuses à se produire sur la scène montréalaise, celles-ci sont toutes appréciées par la presse libérale et par le public qui les réclament sans cesse. En effet, les journalistes de *La Guêpe* et du *Pays* semblent adorer ces femmes qui les divertissent soir après soir, et ils transmettent leur enthousiasme à leurs lecteurs.

Les critères de sélection et de promotion des comédiennes sont les mêmes, autant chez les troupes professionnelles canadiennes qui existent à partir de 1893, que chez les troupes étrangères du XIX^e siècle. En premier lieu viennent la beauté et la jeunesse; les journaux libéraux ne manquent pas l'occasion de le souligner. La taille de guêpe de Madame Donatien et l'expression du visage de Madame Déligne "attire [ent] les regards, [...] charme l'esprit [...] et commande l'attention et la sympathie d'un auditoire"¹³⁶. Les qualités physiques d'une comédienne sont ses meilleurs atouts, car elles lui garantissent sûrement une longue et célèbre carrière. En effet, "les rôles sont fixes et autorisent une comédienne à jouer les jeunes premières aussi longtemps que sa silhouette et sa voix le permettent, l'*éclairage* et la profondeur de la scène camouflant les rides"¹³⁷.

Mademoiselle Karch, comédienne de la troupe française de New York, est une préférée de la *Guêpe*, qui évoque sa beauté et son jeu sublime "d'un naturel parfait, et d'une délicatesse infinie"¹³⁸. Elle est, en fait, "une jolie et séduisante fille d'Eve [dans la pièce *Bruno le fileur*]. Sa voix est sympathique, son gentil visage rempli d'expression"¹³⁹. Et comme l'affirme le journal, les hommes l'apprécient davantage: "Les jeunes messieurs semble préférer les pièces où elle paraît souvent: elle est si aimable! [...] L'admiration des spectateurs pour elle [tient] du délire, [car] elle [est] véritablement la joie de tous ceux qui ont le bonheur de l'entendre et de la voir."¹⁴⁰ Elle n'est toutefois pas seule à attirer les messieurs par ses charmes. Il y a aussi "la belle et séduisante Berthe Morel, ce caprice incarné, type remarquable et distingué de la parisienne, [qui] enchante et subjugué tout à la fois". En effet, *le Pays* déclare avec enthousiasme qu'elle est "ravissante" et qu'"elle invite d'abord au parfait amour, à l'amour naïf, puis se retranche bientôt dans une délicieuse coquetterie"¹⁴¹.

Ainsi, le succès des comédiennes est souvent déterminé par leur qualités physique. En 1859, dans son compte rendu de la pièce *St. Mary's Eve*, un critique du journal littéraire *la Guêpe* affirme que Mrs Philipps de la *Star Company* "réussira toujours assez bien, grâce à sa charmante figure¹⁴²". Miss Gray, pour sa part, est une comédienne de la troupe américaine de Sallie St. Clair qui "sera [applaudie] chaque fois qu'elle paraîtra sur scène; sa beauté, ses manières gracieuses et ses dramatiques en sont un sûr garant¹⁴³". Enfin, d'après le *Pays*, la comédienne Louise Maillet a tout pour réussir: "grâce, beauté, pureté de la diction, voix sympathique et [...] une grande expression¹⁴⁴". Et le talent, en quoi est-il important?

En fait, la haute qualité des performances de plusieurs actrices est soulignée dans *la Guêpe*, notamment celle de Eugénie Sen, de Sallie St. Clair et de Mlle Dupont, comédiennes qui font toujours bonnes figures sur la scène. Le jeu d'Eugénie Sen obtient de critiques très positives:

Nous l'avons admirée dans plusieurs vaudevilles; [...] On estime, on aime, on admire celle qui sait rendre tous ces sentiments [noblesse, honneur, grandeur d'âme] avec autant d'âme et d'expression que Mlle Eugénie Sen; [...] [elle] a été charmante au-delà de toute expression; c'était [s]es grâces qui excitaient l'admiration, l'échauffement et l'élevaient jusqu'à l'enthousiasme.
145

Selon la *Guêpe*, ce qui est admiré chez Mademoiselle Dupont¹⁴⁶,

c'est ce naturel, cette aisance, cet aplomb que rien ne peut mettre à défaut. [...]: on oublie qu'elle acte (sic), et, pour un moment, on croit réelles les scènes dans lesquelles elle paraît. [...] Les nombreuses difficultés que mme Dupont [...] a surmontées avec tant d'habileté artistiques nous ont donné la mesure de ses puissantes qualités.¹⁴⁷

Les spectateurs semblent tout autant apprécier Sallie St.Clair. Elle est considérée comme une grande comédienne, qui “a une pantomime tout-à-fait expressive; on y reconnaît une artiste de talent¹⁴⁸”. À sa dernière visite à Montréal, “[...] des applaudissements frénétique (sic) l’interrompaient à chaque instant. [...] [et] lorsqu’elle a paru pour la dernière fois sur la scène après la dernière pièce, un tonnerre de hurrahs l’a accueillie¹⁴⁹”.

Louise Maillet, comédienne de la *Compagnie française* de New York est également acclamée à Montréal. Au cours de l’été 1864, *Le Pays* vante régulièrement les mérites¹⁵⁰ de cette jeune femme qui “peut se flatter d’un grand succès de plus, l’enthousiasme de l’auditoire manifesté par les applaudissements frénétiques qui l’ont souvent interrompue, lui en est un (sic) sûr (sic) garantie¹⁵¹”. D’après le journaliste, il s’agit d’une comédienne extraordinaire qui se surpasse sans cesse. En fait, “il faut être heureusement douée comme cette jeune demoiselle pour se plier si merveilleusement aux exigences du rôle de *Violette* [dans la pièce *Les Pantins de Violette*]. Nous croyons que c’est le caractère qu’elle rend avec le plus d’entrain, le plus de grâce et le plus de perfection¹⁵²”.

Tout comme *La Guêpe*, *le Pays* en dit long sur le mérites des comédiennes, malgré les reproches des ultramontains. Madame Moreau, Kate Reignolds, Madame Bergeron, Madame Hinri, Madame Levasseur et Mademoiselle Rosa sont quelques actrices qui figurent au palmarès du journal. Kate Reignolds, qui passe à Montréal en 1870, laisse une excellente impression auprès des spectateurs et du critique du *Pays*. Ce dernier souligne son énorme succès, en mentionnant que “son apparition a été le signal d’un tonnerre d’applaudissement. [...] [Son] succès ne fait que grandir chaque jour. Le public qui déjà [...] a eu l’occasion d’assister

souvent à ses intéressantes représentations, ne se lasse ni de l'entendre, ni de l'applaudir¹⁵³." Acclamée pour son "interprétation parfaite" et "sa voix charmante" elle attire un grand nombre de spectateurs: "elle sait donner à ses paroles et à son jeu (sic) de physionomie, l'expression qui convient à la majesté du rôle qu'elle remplit. [...] L'annonce d'une représentation au bénéfice de l'actrice si populaire [...] avait suffi pour remplir la salle."¹⁵⁴

Selon *Le Pays*, Mme Hinri (ou Hinry) et Mme Bergeron sont toutes deux très talentueuses; elles captivent le public lorsqu'elles partagent la scène:

Venez donc entendre Mme Bergeron, venez vite voir Mlle Hinry; venez les revoir, vous tous qui ne pouvez vous lassez de les admirer. [...] [elles] vous donnera [...] l'idée de ce que peut-être le théâtre, quand les rôles sont confiés à des artistes comme celles que nous venons de nommer.¹⁵⁵

Madame Bergeron est, en fait, une actrice d'expérience qui sait jouer les rôles difficiles, "avec ce talent qu'une existence rompue aux émotions fatigantes de la scène [ne peut] affaiblir", alors que Mlle Hinry captive l'auditoire soir après soir, "par cette ingénuité pleine de charme qui fait le fond de son art, et la rend irrésistible"¹⁵⁶.

Enfin, Madame Moreau, Madame Levasseur et Mlle Rosa plaisent également beaucoup au critique du *Pays* qui les félicite pour leur splendides performances. Elles savent entrer dans la tête de leurs personnages, pour ensuite transmettre au public leurs sentiments profonds. Mme Moreau, effectivement, "a été délicieuse de verve et d'entrain, elle a admirablement compris son personnage de *femme terrible* [dans la comédie *Les femmes terribles*]" et dans le drame *Suzanne ou les suites d'une faute*, elle a, "à plusieurs reprises, fait venir les larmes dans bien des yeux"¹⁵⁷.

Dans cette dernière pièce, la jeune comédienne Mlle Rosa de la même troupe, impressionne aussi par son charme et son énergie: “[elle] fait une charmante ingénue, elle nous a fait hier un véritable plaisir¹⁵⁸”. Elle a, en fait, “la mine éveillée, l’œil vif, la démarche preste d’une soubrette de race, et elle lance le mot au public toujours juste et à propos¹⁵⁹”. Madame Levasseur est, bien sûr, tout aussi remarquable, car elle se donne à ses rôles: “Cette actrice sait apporter dans son jeu une dignité de manières, une noblesse de sentiments et d’expression telles que le rôle de comtesse ou de reine lui va toujours à merveille¹⁶⁰”.

En gros, les journaux *La Guêpe* et *Le Pays* approuvent des comédiennes étrangères qui se produisent sur la scène montréalaise. Néanmoins, une performance n’est point appréciée par Joseph Dumont de *La Guêpe* en 1859, à savoir, celle de Miss Pritchard -actrice américaine de *Star Compagnie*- dans la pièce *St. Mary’s Eve*. Le critique en fait part à ses lecteurs, en avouant qu’il a remarqué et voulait mentionner cette dernière, mais ne le fait pas, car “il est en de certaines actrices comme de certains orateurs; les laisser paraître devant le public, c’est les punir deux fois¹⁶¹”. Les femmes jouant au théâtre sont toutes jolies, talentueuses et naturelles. Peu importe les critiques négatives, les reproches et les attaques perpétuées par l’évêque de Montréal et les journaux ultramontains, les libéraux les appuient avec enthousiasme. De plus, le public n’hésite pas à démontrer son appréciation par sa présence dans les salles. Ceci en dit beaucoup sur la capacité de l’Église de Montréal de contrôler les divertissements de ses fidèles, même sous l’épiscopat de Mgr Bourget. Le “mauvais théâtre” attire tout autant, sinon plus que le “bon théâtre”. Et ce “mauvais théâtre” s’appuie essentiellement certes, sur la performance des femmes dont certaines poursuivent une carrière internationale.

CONCLUSION

Même si au XIX^e siècle le “destin féminin” est une réalité que vit la majorité des femmes, il existe une catégorie, soit les comédiennes, qui recherche plus que la vie d'épouse et de mère imposé par le discours dominant. Ces femmes qui échappent à la norme peuvent être associées aux autres catégories de déviantes dont l'historienne Andrée Lévesque a fait état dans ses travaux.

Or, ces déviantes sont particulièrement dignes d'intérêt, car elles “dévient” devant un auditoire qui, généralement, les acclame. En effet, entre 1840 et 1876, les comédiennes de théâtre qui jouent à Montréal, sont réclamées, admirées et très appréciées du grand public. Il s'agit d'étrangères, car seules les troupes de l'extérieur qui visitent régulièrement la ville à partir de 1858, permettent le mélange des sexes sur scène. Ces femmes sont largement indépendantes moralement et financièrement; elles cultivent leur célébrité sans hésitation. Mais ce qu'elles ont en commun, c'est qu'elles sont toutes des femmes “publiques”, qui effectuent leur travail sur les planches le soir, et leur succès repose sur l'appréciation de l'auditoire masculin. En effet, Adélaïde Ristori, Sallie St. Clair et Madame Larnet sont des exemples de comédiennes étrangères audacieuses qui sont énormément appréciées du public Montréal; mais la comédienne “féminine” est tout aussi admirée.

La présence de ces femmes sur scène est, pour les ultramontains de Montréal, un grand danger pour l'âme des fidèles; en général, c'est pourquoi ils n'acceptent que le théâtre amateur joué presque exclusivement par des hommes. À vrai dire, l'évêque de Montréal est convaincu que ce théâtre étranger est responsable des nombreux fléaux qui ravagent sa ville Il

s'en prend surtout aux comédiennes et aux pièces qu'elles présentent, dans des avis qu'il fait parvenir aux curés de son diocèse. Les ultramontains font de même dans leurs journaux *Les Mélanges Religieux*, *L'Ordre* et *Le Franc-Parleur*: ils jugent la personnalité des comédiennes d'après les rôles qu'elles interprètent. En effet, elles sont dites honteuses, immorales, impures et provocatrices. Ils leur reprochent aussi leur légèreté de moeurs, leur frivolité et même leur indépendance.

Les libéraux, par contre, ne semblent guère influencés par ces avertissements et assistent souvent aux représentations des comédiennes étrangères qu'ils louangent sans cesse dans leurs journaux. Il semble que les libéraux ne s'inquiètent pas outre mesure de l'impact que peuvent avoir ces comédiennes étrangères sur les rapports sociaux de sexe dans ce Québec du XIX^e siècle. D'autant plus qu'il y a très peu de femmes de la bourgeoisie qui assistent aux représentations.

Ce travail ne prétend pas avoir répondu à toutes les questions qui se rapportent à au théâtre à Montréal et aux comédiennes; beaucoup reste à faire. Aussi, il serait intéressant d'étudier la contribution des amateurs de théâtre canadiens à la participation croissante des femmes dans les troupes de théâtre professionnel canadienne à la fin du siècle.

-
- ¹ Johanne Daigle, "Les femmes dans la civilisation occidentale", *Traces*, Vol. 30, no 5 (1992), p.37.
- ² Micheline Dumont, "Historienne et sujet de l'histoire", *Questions de Culture*, Vol. 9, IQRC, 1986, p.30-34.
- ³ Françoise Collin, "Histoire et mémoire ou la marque et la trace", *Recherches féministes*, Vol. 6, no 1 (1993), p.21.
- ⁴ Voir Andrée Lévesque, *La norme et les déviantes. Des femmes au Québec pendant l'entre-deux-guerres*, Montréal, les Éditions du remue-ménage, 1989, 232 p.
- ⁵ Voir Baudoin Burger, *L'activité théâtrale au Québec, 1765-1825*. Montréal, les Éditions Parti Pris, 1974, 410 p. et Jean Béraud, *350 ans de Théâtre au Canada français*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1958, 316 p.
- ⁶ Ester H. Darlington, "The Fabulous Fanny Foucault", *B.C. Historical News*, Vol. 28, no 4 (1995), p.6-14., Claudia Johnson, *American Actress. Perspective on the Nineteenth Century*, Chicago, Nelson-Hall, 1984, 202 p. et Elizabeth Nash, *The Luminous Ones. A History of the Great Actresses*, New York, Peter Lang, 1991, 224 p:Georgette Weiller, *Sarah Bernhardt et le Canada*, Sept-Îles, Éditions Athena, 1973, 80 p:Ramon Hathorn, "Sarah Bernhardt and the Montreal Fiasco", *Canadian Drama*, Vol. 7, no 1 (1981), p.29-43 et Christian Beaucage, "La divine scandaleuse, Sarah Bernhardt au Québec", *Cap-aux-Diamants*, no 35 (1993), p.32-37.
- ⁷ *Southern Quarterly*, Vol.25 (1987), p.2-9 et *Restoration and 18th Century Théâtre Research*, Vol.5 (1990), p.30-62.
- ⁸ Voir Pauline Beaudin, Marie-Josée Des Rivières et Chantal Hébert, "Des femmes en coulisses", *Jeu*, no 16 (1980), p.115-125; Suzanne Tisdale, "Femmes dans l'métier ou l'métier d'être femme", *Jeu*, no 16 (1980), p.192-193.
- ⁹ Pol Pelletier, "Petite histoire du théâtre des femmes au Québec", *Canadian Women's Studies*, Vol. 2, no2 (1980), p.58-87 et Sylvie Prigent, "Le théâtre au féminin", *Jeu*, no 16 (1980), p.206-207 et Marilyn Baszcynski, "Laure Conan: un théâtre au féminin au 19^e siècle", *Theatre research in Canada*, Vol. 14, no 1 (1993), p.20-30
- ¹⁰ Voir Hélène Rank Beauchamp et Judith Renaud, "Justement! oui! encore! Entretien avec le Théâtre des Cuisines", *Jeu*, No 16 (1980), p.115-125 et Gail Scott, "Théâtre expérimental des femmes", *Spirale*, no 11 (1980), p.10.
- ¹¹"A stage of Seven Women: Feminists Theatre in Quebec *Branching Out*, Vol.3 (1976), p.17-19.

¹² Dans *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français. No 5. Le théâtre*, Ottawa, les Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984, p.89-97.

¹³ Lucie Robert, "Réflexion sur trois lieux communs concernant les femmes et le théâtre" dans *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français. V.Le théâtre*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984, p.75-97.

¹⁴ *Queen's Quarterly*, Vol.93, no 1 (1986), p.33-49; *Journal of Popular Culture*, vol.18, no 3 (1984), p.37-47; *Journal of Popular Culture*, Vol.19, no 3 (1985), p.65-77.

¹⁵ le *Pays* utilisé de 1852-1871; les *Mélanges Religieux* 1840-1852; l'*Ordre* 1858-1871; le *Franc-Parleur* 1870-1878 et la *Guêpe* 1857-1867.

¹⁶ Catherine L. Covert, "'Jumbles, Disparate and Trivial': Problems in the Use of Newspapers as Historical Evidence", *The Maryland Historian*, Vol, 12, no 1 (1981), p.17.

¹⁷ Lucy Maynard Salmon, *The Newspaper and the Historian*, New York, Oxford University Press, 1923, p.319.

¹⁸ *Ibid.*, p.321-322.

¹⁹ En fait, il ne s'agit pas d'une bonne ou d'une mauvaise source, mais bien d'une source appropriée pour l'étude en question. Voir Glenn R. Wilkinson, "At the Coal-Face of History: Personal Reflections on Using Newspapers as a Source", *Studies in Newspaper and Periodical History 1995 Annual*, S.L., Greenwood Publishings Group Inc, 1997, p.211.

²⁰ *Loc cit.*

²¹ Ce qui s'explique certainement par l'ouverture de nombreuses salles de spectacles à Montréal à partir de 1850. Béraud, *Op. cit.*, p.43.

²² Andrée Lévesque, *Op. cit.*, p.12.

²³ *Ibid.*, p.13.

²⁴ Alain Corbin, "Le 'sexe en deuil' et l'histoire des femmes au XIXe siècle" dans PERROT, Micheline dir. *Une histoire des femmes est-elle possible?*, Paris, Rivages, 1984, p.144.

²⁵ Ann Denis et Ruby Heap, "Le corps des femmes dans la construction des savoirs et des savoir-faire: Éducation et travail rénuméré des femmes au Canada" à être publié en 1999, p.9, tiré de Colette Guillaumin, "Pratique du pouvoir et idée de nature", *Questions féministes*, no 2, 1978, p.17.

-
- ²⁶ *Ibid.* p.233 et Janet Guildford et Suzanne Morton dir., *Seperate Spheres. Women's Words in the 19th-Century Maritimes*, Fredericton, Acadiensis Press, 1994, p.10.
- ²⁷ Comme les désigne Anne-Marie Sohn dans *Chrysalides. Femmes dans la vie privée (XIX^e-XX^e siècles)*, Volume I, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, p.65.
- ²⁸ Ann Denis et Ruby Heap, *Op. cit.*, p.4.
- ²⁹ Anne-Marie Sohn, *Op. cit.* p.65.
- ³⁰ Mrg Bourget à Mr Driscoll Ecy. Avocat, Montréal le 16 novembre 1849, dans *Registre des lettres de Bourget*, Tome 5, p.360-361.
- ³¹ Ann Denis et Ruby Heap, *Op. cit.*, p.11.
- ³² Cette interprétation de la motivation des femmes qui deviennent des religieuses est controversée. Voir Jean Hamelin et Nicole Gagnon, *Histoire de Catholicisme au Québec. 20^e siècle. Tome I (1898-1940)*. Montréal, Boréal Express, 1984, 504 p.
- ³³ Martha Danylewycz, *Taking the Veil, An Alternative to Marriage, Motherhood, and Spinsterhood in Québec, 1840-1920*. Toronto, McClelland and Stewart, 1987, p.103.
- ³⁴ Alison Prentice et al., *Canadian Women. A History*, Toronto, Harcourt Brace & Co., 1996, p.164.
- ³⁵ *Ibid.*, p.157.
- ³⁶ Anne-Marie Sohn, *Op. cit.*, p.97.
- ³⁷ Alison Prentice et al., *Op. cit.*, p.173 tiré du *Christian Guardian*, 30 octobre 1872, p.346.
- ³⁸ Sauf pour les religieuses, évidemment. *Ibid.* p.159.
- ³⁹ Andrée Lévêque, *Op. cit.*, p.87.
- ⁴⁰ Aujourd'hui Saint-Fabrice, près de Joliette.
- ⁴¹ Mgr Bourget à Mr Rouifse ptre, curé à Saint-Gabriel de Maskinongé, Montréal, le 12 novembre 1840, dans *Registre des lettres de Bourget*, Tome 2, p.240-241.
- ⁴² Jean-Marc Larrue, "Entrée en scène des professionnels, 1825-1930" dans Renée Legris et al., *Le théâtre au Québec, 1825-1980*, Montréal, VLB Éditeur, 1988, p.31.

- ⁴³ Jean-Marc Larrue, *Le théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1981, p.16 et Madeleine Greffard et Jean-Guy Sabourin, *Le théâtre québécois*, Montréal, Éditions du Boréal express, 1997, p.21.
- ⁴⁴ Le Théâtre Royal est d'abord construit en 1825 par l'homme d'affaire montréalais John Molson, mais succombe aux flammes en 1844. Il est rebâti en 1852. Voir Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques, *La vie littéraire au Québec, Volume III (1840-1869)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1996, p.163.
- ⁴⁵ Eugene Benson, *English-Canada Theatre*, S.L. Benson & Conolly, 1987, p.10 et Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques, *Op. cit.*, p.164.
- ⁴⁶ Madeleine Greffard et Jean-Guy Sabourin, *Le théâtre québécois*, Montréal, Éditions du Boréal Express, 1997, p.20.
- ⁴⁷ Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques, *Op. cit.*, p.168.
- ⁴⁸ Claudette S. Trudeau, *Le théâtre canadien-français à Montréal 1867-1914: historique, dramaturgie, idéologie*, Toronto, Thèse de doctorat, Université de Toronto, 1980, p.16.
- ⁴⁹ "Amateurs canadiens", *La Guêpe*, Vol.2, no 19 (10 mai 1859), p.2.
- ⁵⁰ "Mgr Ignace Bourget au clergé de son diocèse", 16 février 1843, Bourget, *MEM*, Vol.1, p.230-231.
- ⁵¹ Lorraine Camerlain, *Trois interventions du clergé dans l'histoire du théâtre à Montréal, 1789-90, 1859 et 1872-74*, Montréal, Thèse de Maîtrise, Université de Montréal, 1979, p.68.
- ⁵² Claudette S. Trudeau, *Op. cit.*, p.17.
- ⁵³ Les Sulpiciens interdisent jusqu'au port de la toge pendant les plaidoiries de fin d'années. Ce genre d'interdiction se prolonge jusqu'aux années 1870. Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979, p.141.
- ⁵⁴ Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques, *Op. cit.*, p.170-171.
- ⁵⁵ Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *Op. cit.*, p.164, tiré de Mgr Tachereau à la supérieure des Ursulines de Québec, 1874, AAQ, *Registres des lettres*, vol. XXVII, p.438.
- ⁵⁶ Mgr Bourget à Sœur St-Bernard de la Congrégation Notre-Dame, 29 août 1863, *Registre des lettres de Bourget*, Tome 13 (1), p.40. Bouget a également envoyé cet avis aux collègues de garçons. Voir Bourget à M. Gravet, supérieur du Séminaire de Montréal, 29 août 1863, *Registre des lettres de Bourget*, Tome 13 (1), p.38-39.

⁵⁷ Jeanne Corriveau, "le Théâtre collégial au Québec. L'apport de Gustave Lamarche" dans *Le théâtre canadien-français*, Tome V des Archives des Lettres canadiennes, Montréal, Fides, 1976, p.171.

⁵⁸ Baudoin Burger, *Op. cit.*, p.171.

⁵⁹ *Le Pays*, Vol. 13, no 56 (2 juin 1864), p.2; Vol. 13, no 57 (4 juin 1864), p.3; Vol. 13, no 59 (9 juin 1864), p.2.

⁶⁰ Il s'agit de la troupe qui est, selon Laflamme et Tourangeau, une troupe française anonyme engagée par le directeur du *Theatre Royal* et qui fait ses débuts à Montréal le 11 juillet 1859. *Op. cit.*, p.132-133.

⁶¹ *La Guêpe*, Vol.2, no 36 (15 juillet 1859); *Le Pays*, Vol.13, no 60 (11 juin 1864), p.3; *Le Pays*, Vol.13, no 59 (9 juin 1864), p.2.

⁶² Elizabeth Nash, *Op. cit.*, p.117-118.

⁶³ En fait, Rachel avait refusé Dumas comme amant, ce qui amène celui-ci à appuyer Ristori. Il a même suggéré à la comédienne française d'apprendre le plus possible du jeu de l'Italienne, *Ibid.*, p.109.

⁶⁴ *Ibid.*, p.114-125 et Lucienne Mazonod et Ghislaine Schoeller, *Dictionnaire des femmes célèbres*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1992, p.932.

⁶⁵ *Ibid.* p.119, tiré de Adélaïde Ristori, *Memoirs and Artistic Studies*, New York, Benjamin Bloom, 1969, p.31 (*Ricordi e studi artistici*, 1887).

⁶⁶ *Le Pays*, Vol.16, no 44 (30 avril 1867), p.2.

⁶⁷ *Le Pays*, Vol.16, no 44 (30 avril 1867), p.2.

⁶⁸ Ce serait Alphonse Lusignan le rédacteur du *Pays* de 1862 à 1868. André Beaulieu et Jean Hamelin, *La presse québécoise des origines à nos jours, Tome 1 (1764-1859)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1973, p.174.

⁶⁹ L'Institut canadien est une association culturelle, le point de ralliement des "Rouges" (libéraux-radicaux). Fondé en 1844, il veut répondre à l'appel de la jeunesse montréalaise pour un lieu de rencontre et de discussion, pour une bibliothèque imposante, pour une instruction laïque et libérale. Les membres de l'Institut sont majoritairement des étudiants et de jeunes membres des professions libérales: avocats, notaires, journalistes et même commerçants. Condamné par l'évêque et par Rome, il disparaît vers 1880. Fernande Roy, *Histoire des idéologies au Québec au XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Éditions du Boréal Express, 1993, p.39 et 44.

⁷⁰ *La Guêpe*, Vol.5, no 33 (11 mai 1867), p.3.

⁷¹ Horrifié par les remarques de la comédienne française, le clergé prie les fidèles de ne pas assister aux représentations, ce qui n'empêche pas la comédienne de jouer devant une salle comble. Christian Beaucage, *Op. cit.*, p.40-41, propos de Bernhardt tiré de *L'Événement*, "Le Canada est un beau pays", 5 décembre 1905.

⁷² Claudia D. Johnson, *Op. cit.*, p.58, tiré de Clara Morris, *Life on the Stage*, New York, McClure, Phillips & Co., 1901, 152.

⁷³ Joseph Dumont, *La Guêpe*, Vol.2, no 24 (31 mai 1859), p.3.

⁷⁴ *La Guêpe*, Vol.2, no 49 (30 août 1859), p.2.

⁷⁵ "Théâtre français", *Le Pays*, Vol.16, no 52 (18 mai 1867), p.2.

⁷⁶ Beaumouchel, "Chronique de Théâtre", *Le Pays*, Vol.15, no 42 (21 avril 1866), p.2.

⁷⁷ "Chronique de Théâtre", *Le Pays*, Vol.15, no 45 (28 avril 1866), p.2; Vol.15, no 43 (24 avril 1866), p.2; "le Théâtre français", *Le Pays*, Vol.16, no 52 (18 mai 1867), p.2.

⁷⁸ "Théâtre Français", *Le Pays*, Vol.12, no 116 (24 octobre 1863), p.2.

⁷⁹ "Lecture dramatique par Madame Mathilde Laupré demain soir", *Le Pays*, Vol.12, no 117 (27 octobre 1863), p.3.

⁸⁰ "Mademoiselle Désirée possède une voix à la fois sympathique et douce", "Théâtre Français", *Le Pays*, Vol.12, no 116 (24 octobre 1863), p.2.

⁸¹ Beaumouchel, "Chronique du théâtre", *Le Pays*, Vol.12, no 279 (9 octobre 1869), p.2.

⁸² "Théâtre", *la Guêpe*, Vol.4, no 35 (7 mai 1861), p.2.

⁸³ "La Compagnie Française", *Le Pays*, Vol.13, no 57 (4 juin 1864), p.2.

⁸⁴ "Théâtre Français", *Le Pays*, Vol.12, no 116 (24 octobre 1863), p.2.

⁸⁵ "La Compagnie Française", *Le Pays*, Vol.13, no 57 (4 juin 1864), p.2.

⁸⁶ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, p.464

⁸⁷ Tracy Davis, "Does the Theatre make for Good?: Actresses' Purity and Temptation in the Victorian Era". *Queen's Quarterly*, Vol.93, no 1 (1986), p.41.

⁸⁸ Bernard, *Op. cit.*, p.311-321.

⁸⁹ L'ultramontanisme est l'idéologie caractérisée par la soumission et la fidélité éternelle au pape et à Rome. Selon les ultramontains, le pape a un pouvoir sur tous les domaines de la société. En effet, l'Église et l'État ne doivent pas être séparés, l'idéal politique étant l'État catholique autocratique. Voit Fernande Roy, *Op. cit.*, p.35.

⁹⁰ F. Langevin, *Monseigneur Ignace Bourget. Deuxième évêque de Montréal*, Montréal, Imprimerie du Messager, 1932, p.50, 54-55.

⁹¹ Philippe Sylvain, "Bourget, Ignace" dans le *Dictionnaire biographique du Canada*, Vol.XI, Québec, Presses de l'Université Laval, 1982, p.107-110,114.

⁹² André Beaulieu et Jean Hamelin, *Op. cit.*, p.114.

⁹³ Nadia F.Eid, *Le clergé et le pouvoir politique au Québec*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1978, p.53.

⁹⁴ André Beaulieu et Hamelin, *Op. cit.*, p.218.

⁹⁵ *Ibid.*, p.218-219.

⁹⁹ *Ibid.* Vol.2, p.157.

⁹⁷ *Ibid.*, Vol.1, p.210.

⁹⁸ *Dictionnaire Biographique du Canada Vol.IX*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1966, p.70.

⁹⁹ Il n'y a aucune annonce de théâtre professionnel dans les journaux ultramontains qui ont été dépouillés pour la période étudiée.

¹⁰⁰ Joseph Royal, "Le théâtre Français et l'Opéra", *L'Ordre*, 19 juillet 1859, p.1.

¹⁰¹ Joseph Royal, *Op. cit.*, p.1.

¹⁰² "Le théâtre, l'opéra et M.Royal", *Le Pays*, (21 juillet 1859), p.2.

¹⁰³ "Le théâtre et la Guêpe", *La Guêpe*, Vol.2, no 42 (5 août 1859), p.3.

¹⁰⁴ "Circulaire au Clergé", 21 juillet 1859, Bourget, *MEM*, Vol.IV, *Op. cit.*, p.14-15.

- ¹⁰⁵ “Annonce à faire au prône de toutes les églises de la ville et de banlieue...”, 18 octobre 1874, Bourget, *MEM*, Vol.VIII, p.465.
- ¹⁰⁶ “Circulaire de Mrg. l’évêque de Montréal contre le théâtre”, 29 août 1868, Bourget, *MEM*, Vol.V, p.369.
- ¹⁰⁷ “Avis que fait donner Mgr L’évêque de Montréal, au prône de toutes les Églises où se fait l’office public”, 28 février 1874 (1872), Bourget, *MEM*, Vol.8, p.457. La date exacte de cet avis serait de février 1872. Voir L’aflamme et Tourangeau, *Op. cit.*, p.155.
- ¹⁰⁸ *Ibid.*, p.459.
- ¹⁰⁹ “Circulaire de Mrg l’Évêque de Montréal contre le théâtre”, 29 août 1868, Bourget, *MEM*, Vol.V, p.369.
- ¹¹⁰ Jean Laflamme et Remi Tourangeau, *Op. cit.*, p.146.
- ¹¹¹ “Avis que fait donner Mgr L’évêque de Montréal, au prône de toutes les Églises où se fait l’office public”, 28 février 1874 (1872), Bourget, *MEM*, Vol.8, p.457.
- ¹¹² “Circulaire de Mrg l’Évêque contre le théâtre”, (29 août 1868), *Op. cit.*, p.369.
- ¹¹³ Il semble que le théâtre est plus dangereux pour les filles que pour les garçons, peut-être car elles sont plus vulnérables, plus influençables qu’eux. D’ailleurs, la présence des filles dans la salle représente, en quelque sorte, une échelle pour mesurer la moralité des pièces présentées.
- ¹¹⁴ “Ce que vaut le théâtre”, *Le Franc Parleur*, Vol.3, no 34 (30 mai 1873), p.1.
- ¹¹⁵ “Revue théâtrale”, *La Guêpe*, Vol.2, no 21 (24 mai 1859), p.3.
- ¹¹⁶ “Le théâtre et la *Guêpe*”, *La Guêpe*, (5 août 1859), p.3.
- ¹¹⁷ “Club Typographique de Montréal”, *Le Franc-Parleur*, Vol.5, no 38 (31 mars 1875), p.2.
- ¹¹⁸ “Club Typographique de Montréal”, *Le Franc Parleur*, Vol.5, no 40, (7 avril 1875), p.2
- ¹¹⁹ Jean-Marc Larrue affirme que le Club dramatique de Pointe-Claire, formé avant 1890, est une troupe qui se distingue par ses membres féminins. Deux troupes actives distinctes ont même existés, soit celle des femmes et celle des hommes. *Le théâtre à Montréal...*, *Op. cit.*, p.100-101.
- ¹²⁰ “Club Typographique”, *Le Franc-Parleur*, Vol.5, no 40 (7 avril 1875), p.2.
- ¹²¹ Mgr Bourget à Mr S. Tassé ptre, curé de Ste Scholastique, Montréal, le 29 septembre 1871, dans *RLB*, Tome 19 (2), p.702.

-
- ¹²² “Avis que fait Mgr...”, 28 février 1874 (72), *MEM*, Vol.8, p.458.
- ¹²³ *Ibid.*, p.458.
- ¹²⁴ *Ibid.*, p.458.
- ¹²⁵ Gérard Parizeau, *La Société canadienne-Française au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1975, p.183.
- ¹²⁶ Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *Op. cit.*, p.148 et 155.
- ¹²⁷ En quelques mots, la Commune de Paris est la première tentative d’un gouvernement prolétarien, débutant avec les insurrections du 18 mars 1871 et durant 73 jours. Le comportement des “pétroleuses” est souvent scandaleux, car elles sont révoltées, brillantes et luttent en mettant le feu à différents bâtiments “ennemis”. Georges Bourgin, *La Commune*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. *Que sais-je?*, no 581, 1965, p.5-6 et p.83-84.
- ¹²⁸ Tracy Davis, *Op. cit.*, p.33 tiré de “Does the Theatre Make for Good? An interview with Mr Clement Scott”, Londres, A. W. Hall, 1898, p.3. Quoique cette entrevue n’est pas de la période étudiée, l’opinion de Scott rejoint celle de plusieurs observateurs du XIX^e siècles.
- ¹²⁹ On dit que M. Jourdain, personnage principal du *Bourgeois gentilhomme* de Molière, qu’il “Faisait de la prose sans le savoir”. Le journaliste fait donc allusion au fait que ces femmes font de la morale sans qu’elles en soient conscientes.
- ¹³⁰ *Mélanges Religieux*, Vol.6, no 44 (5 septembre 1843), p.349.
- ¹³¹ *Mélanges Religieux*, Vol.6, no 40 (22 août 1843) p.318 et Vol.6, no 36 (8 août 1843), p.285.
- ¹³² *Mélanges Religieux*, Vol.6, no 39 (18 août 1843), p.310.
- ¹³³ Joseph Royal, “Le Théâtre Français et l’Opéra”, *Op. cit.*, p.1.
- ¹³⁴ Joseph Royal, “Le théâtre”, *Op. cit.*, p.1.
- ¹³⁵ Lorraine Camerlain, *Op. cit.*, p.60-61.
- ¹³⁶ “Théâtre Français”, *Le Pays*, Vol.12, no 97 (10 septembre 1863), p.2 et “La Compagnie Française”, *Le Pays*, Vol.13, no 57 (4 juin 1864), p.2.
- ¹³⁷ Lucie Robert, “Réflexions sur trois lieux communs concernant les femmes et le théâtre” dans *Revue d’histoire littéraire du Québec et du Canada français*. No 5. *Le théâtre*, Ottawa, les Éditions de l’Université d’Ottawa, 1984, p.79.

-
- ¹³⁸ “Théâtre Français”, *La Guêpe*, Vol.3, no 48 (15 juin 1860), p.2.
- ¹³⁹ “Acteurs français”, *La Guêpe*, Vol.3, no 52 (3 juillet 1860), p.3.
- ¹⁴⁰ “Acteurs français”, *La Guêpe*, Vol.3, no 52 (3 juillet 1860), p.3 et “Théâtre français”, *La Guêpe*, Vol.3, no 78 (15 juin 1860), p.2.
- ¹⁴¹ “Théâtre Français”, *le Pays*, Vol.12, no 97 (10 septembre 1863), p.2.
- ¹⁴² “Revue Théâtrale”, *la Guêpe*, Vol.2, no 21 (24 mai 1859), p.3.
- ¹⁴³ “Revue théâtrale”, *la Guêpe*, Vol.2, no 24 (31 mai 1859), p.3.
- ¹⁴⁴ “Théâtre français”, *Le Pays*, Vol.13, no 58 (7 juin 1864), p.2.
- ¹⁴⁵ “Revue théâtrale”, *La Guêpe*, Vol.2, no 36 (15 juillet 1859), p.2; Vol.2, no 37 (19 juillet 1859), p.2 et Vol.2, no 49 (29 juillet 1859), p.2.
- ¹⁴⁶ Mademoiselle ou Madame, dépendant du compte rendu. Par ces derniers, il est cependant possible d’en déduire qu’il s’agit de la même comédienne.
- ¹⁴⁷ “Théâtre français”, *La Guêpe*, Vol.3, no 54 (10 juillet 1860), p.2; Vol.3, no 52 (3 juillet 1860) et Vol.3, no 56 (17 juillet 1860), p.2.
- ¹⁴⁸ “Revue théâtrale”, *La Guêpe*, Vol.2, no 21 (24 mai 1859), p.3.
- ¹⁴⁹ Joseph Dumont, “Revue théâtrale”, *La Guêpe*, Vol.2, no 24 (31 mai 1859), p.3.
- ¹⁵⁰ *Le Pays*, 9 juin 1864, 16 juin 1864, 18 juin 1864, 21 juin 1864, 28 juillet 1864, 20 septembre 1864 et 30 septembre 1864.
- ¹⁵¹ “Théâtre français”, *Le Pays*, Vol.13, no 58 (7 juin 1864), p.2.
- ¹⁵² “Théâtre français”, *le Pays*, Vol.13, no 78 (28 juillet 1864), p.2.
- ¹⁵³ “Théâtre Royal”, *La Pays*, Vol.18, no 243 (30 août 1870), p.2 et Vol.18, no 245 (1 septembre 1870), p.2.
- ¹⁵⁴ “Théâtre Royal”, *La Pays*, vol.18, no 248 (5 septembre 1870), p.2 et Vol.18, no 247 (2 septembre 1870) p.2.
- ¹⁵⁵ “Le Théâtre Français”, *Le Pays*, Vol.15, no 49 (8 mai 1866), p.2.

¹⁵⁶ “Chronique du Théâtre”, *Le Pays*, Vol.15, no 43 (24 avril 1866), p.2.

¹⁵⁷ “Théâtre Royal”, *Le Pays*, Vol.18, no 152 (11 mai 1870), p.2 et Vol.18, no 155 (14 mai 1870), p.2.

¹⁵⁸ “Théâtre Royal”, *Le Pays*, Vol.18, no 155 (14 mai 1870), p.2.

¹⁵⁹ “La Compagnie Française”, *Le Pays*, Vol.17, no 296 (29 octobre 1869), p.2.

¹⁶⁰ *Le Pays*, Vol.13, no 120 (5 nov 1864), p.3.

¹⁶¹ Joseph Dumont, “Revue théâtrale”, *La Guêpe*, Vol.2, no 21 (24 mai 1859), p.3.

BIBLIOGRAPHIE

Sources:

Registres des lettres de Bourget.

Mgr Bourget à Mr Rouifse ptre, curé à St-Gabriel de Maskinongé, 12 novembre 1840. *Registres des lettres de Bourget*, Tome 2. p.240-241.

Mgr Bourget à Mr Driscoll Écy., Avocat de Montréal, 16 novembre 1849. *Registres des lettres de Bourget*, Tome 5. p.360-361.

Mgr Bourget à M. Gravet, supérieur du Séminaire de Montréal, 29 août 1863. *Registre des lettres de Bourget*, Tome 13 (1). p.38-39.

Mgr Bourget à Sœur St-Bernard de la Congrégation Notre-Dame, 29 août 1863. *Registre des lettres de Bourget*, Tome 13 (1). p.40.

Mgr Bourget à Mr S.Tassé, curé de Ste Scolastique, 29 septembre 1871. *Registres des lettres de Bourget*, Tome 19 (2). p.702.

Mandements des évêques de Montréal

“Circulaire au clergé”, 21 juillet 1859 dans BOURGET. *Mandement, Lettres Pastorales, Circulaires et autre Documents publiés dans le Diocèse de Montréal depuis son érection*, Vol.IV. p.14-15.

“Circulaire de Mgr l’Évêque de Montréal contre le théâtre”, 29 août 1868 dans BOURGET. *MEM*, Vol.V, p.369-373.

“Avis que fait donner Mgr l’Évêque de Montréal, au prône de toutes les églises où se fait l’office public”. 28 février 1874 (1872) dans BOURGET. *MEM*, Vol.VIII. p.457-460.

“Lettre adressé par Mgr l’Évêque de Montréal à tous les curés de la ville et de la banlieue”, 18 avril 1872 dans Bourget. *MEM*, Vol.VIII. p.425.

“Annonce à faire au prône de toutes les églises de la ville et de la banlieue où se fait l’office public, le dimanche dix-huitième jour du mois d’octobre 1874, au nom de Mgr l’Évêque de Montréal”, 18 octobre 1874 dans BOURGET. *MEM*, Vol.VIII, p.465-467.

Journaux de Montréal

Le Pays

16 janvier 1858, p.2.

21 juillet 1859, p.2.

23 juillet 1859, p.2.

Vol.11, no 75 (17 juillet 1862), p.2.
Vol.11, no 76 (19 juillet 1862), p.2.
Vol.12, no 63 (18 juin 1863), p.2.
Vol.12, no 66 (26 juin 1863), p.3.
Vol.12, no 68 (3 juillet 1863), p.2.
Vol.12, no 89 (22 août 1863), p.3.
Vol.12, no 92 (29 août 1863), p.3.
Vol.12, no 97 (10 septembre 1863), p.2.
Vol.12, no 116 (24 octobre 1863), p.2.
Vol.12, no 117 (27 octobre 1863), p.3.
Vol.12, no 119 (31 octobre 1863), p.2.
Vol.13, no 56 (2 juin 1864), p.2.
Vol.13, no 57 (4 juin 1864), p.2.
Vol.13, no 58 (7 juin 1864), p.2.
Vol.13, no 59 (9 juin 1864), p.2.
Vol.13, no 60 (11 juin 1864), p.3.
Vol.13, no 62 (16 juin 1864), p.2.
Vol.13, no 63 (18 juin 1864), p.2.
Vol.13, no 64 (21 juin 1864), p.2.
Vol.13, no 78 (28 juillet 1864), p.2.
Vol.13, no 105 (30 septembre 1864), p.2.
Vol.13, no 120 (5 novembre 1864), p.3.
Vol.15, no 42 (21 avril 1866), p.2.
Vol.15, no 43 (24 avril 1866), p.2.
Vol.15, no 45 (28 avril 1866), p.2.
Vol.15, no 46 (1 mai 1866), p.2.
Vol.15, no 49 (8 mai 1866), p.2.
Vol.16, no 44 (30 avril 1867), p.2.
Vol.16, no 52 (18 mai 1867), p.2.
Vol.17, no 279 (9 octobre 1869), p.2.
Vol.17, no 296 (29 octobre 1869), p.2.
Vol.18, no 142 (29 avril 1870), p.2.
Vol.18, no 152 (11 mai 1870), p.2.
Vol.18, no 155 (14 mai 1870), p.2.
Vol.18, no 243 (30 août 1870), p.2.
Vol.18, no 245 (1 septembre 1870), p.2.
Vol.18, no 247 (3 septembre 1870), p.2.
Vol.18, no 248 (5 septembre 1870), p.2.

La Guêpe

Vol.2, no 19 (10 mai 1859), p.2.
Vol.2, no 21 (24 mai 1859), p.3.
Vol.2, no 24 (31 mai 1859), p.3.
Vol.2, no 36 (15 juillet 1859), p.2.
Vol.2, no 37 (19 juillet 1859), p.2.
Vol.2, no 40 (29 juillet 1859), p.2.
Vol.2, no 42 (5 août 1859), p.3.
Vol.2, no 48 (26 août 1859) p.2.
Vol.2, no 49 (30 août 1859), p.2.
Vol.3, no 45 (17 juillet 1860), p.2.

Vol.3, no 48 (15 juin 1860), p.2.
Vol.3, no 52 (3 juillet 1860), p.3.
Vol.3, no 54 (10 juillet 1860), p.2.
Vol.4, no 35 (7 mai 1861), p.2.
Vol.5, no 33 (11 mai 1867), p.3.

Les Mélanges Religieux

Vol.6, no 36 (8 août 1843), p.284-285.
Vol.6, no 38 (15 août 1843), p.303.
Vol.6, no 39 (18 août 1843), p.310.
Vol.6, no 40 (22 août 1843), p.318.
Vol.6, no 44 (5 septembre 1843), p.349.

L'Ordre

19 juillet 1859, p.1.
22 juillet 1859, p.1.
26 juillet 1859, p.2.
5 août 1859, p.2.
19 août 1859, p.2.
16 mai 1860, p.2.
4 juin 1860, p.2.

Le Franc-Parleur

Vol.2, no 22 (15 février 1872), p.243.
Vol.3, no 34 (30 mai 1873), p.1.
Vol.5, no 38 (31 mars 1875), p.2.
Vol.5, no 39 (2 avril 1875), p.3.
Vol.5, no 40 (7 avril 1875), p.2.

Bibliographies:

AUBIN, Paul. *Bibliographie de l'histoire du Québec et du Canada 1966-1975*. IQRC, 1981. 1430 p.

BALL, John et Robert PLANT éd. *Bibliographie d'histoire du théâtre au Canada: Des débuts à 1984*. Toronto, ECW Press, 1993. 445 p.

"Bibliographie d'histoire de l'Amérique française". *Revue d'Histoire de l'Amérique française*. Vol.36, no 3 (1982). p.451-468.

"Bibliographie of Theatre History in Canada: The Beginnings through 1984", *Journal of Canadian Studies*, Vol.29, no 1 (1994). p.156-170.

BRATTON, Jacky. "Working in the Margin: Women in Theatre History". *New Theatre Quarterly*, Vol.10, no 38 (1994). p.122-125.

MERCIER, Lemieux. *La recherche sur les femmes au Québec. Bilan et Bibliographie*. IQRCm 1982. 336 p.

PEDERSON, Diana. *Changing Women, Changing History. A Bibliography of the History of Women in Canada*. Ottawa, Carleton University Press, 1996. 253 p.

ROUILLARD, Jacques éd. *Guides d'histoire du Québec du Régime français à nos jours. Bibliographie annotée*. Montréal, Méridien, 1993. 356 p.

Ouvrages de référence:

Dictionnaire Biographique du Canada Vol.IX. Québec, Presses de l'Université Laval, 1966. 1057 p.

Dictionnaire Biographique du Canada Vol.X. Québec, Presses de l'Université Laval, 1966. 894 p.

Dictionnaire Biographique du Canada Vol.XI. Québec, Presses de l'Université Laval, 1966. 1192 p.

Dictionnaire Biographique du Canada Vol.XII. Québec, Presses de l'Université Laval, 1966. 1403 p.

LYONNET, Henry. *Dictionnaire des comédiennes célèbres.Vol.I*. Genève, Slatkine Reprints, 1969. 644 p.

LYONNET, Henry. *Dictionnaire des comédiennes célèbres.Vol.II*. Genève, Slatkine Reprints, 1969. 717 p.

MAZENOD, Lucienne et Ghislaine SCHOELLER. *Dictionnaire des femmes célèbres*. Paris, Éditions Robert Laffont, 1992. 932 p.

VEYRON, Michel. *Dictionnaire canadien des noms propres*. Paris, Larousse, 1989. 757 p.

Ouvrages généraux:

DUBY, Georges et Michelle PERROT dir. *Histoire des femmes en Occident. Le XIXe siècle*. S.L. Plon, 1991. 639 p.

LE COLLECTIF CLIO. *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*. Montréal, Les Quinze, 1982. 521 p.

HAMELIN, Jean et Nicole GAGNON. *Histoire de Catholicisme au Québec. 20e siècle. Tome I (1898-1940)*. Montréal, Boréal Express, 1984. 504 p.

LEMIRE, Maurice et Denis SAINT-JACQUES. *La vie littéraire au Québec, Volume III (1840-1869)*. Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1996. 671 p.

LINTAU, Paul-André, René DUROCHER et Jean-Claude ROBERT. *Histoire du Québec Contemporain. Tome I. De la Confédération à la crise (1867-1929)*. Montréal, Boréal, 1989. 758 p.

PARIZEAU, Gérard. *La Société canadienne-Française au XIX^e siècle*. Montréal, Fides, 1975. 550 p.

PRENTICE, Alison et al. *Canadian Women. A History*. Toronto, Harcourt Brace & Co., 1996. 510 p.

SOHN, Anne-Marie. *Chrysalides. Femmes dans la vie privée (XIX^e-XX^e siècles), Volume I-II*. Paris, Publications de la Sorbonne, 1996. 1095 p.

VOISINE, Nive. *Histoire de l'Église catholique au Québec. 1608-1970*. Montréal, Fides, 1971. 112 p.

Ouvrages spécifiques:

BEAULIEU, André et Jean HAMELIN. *La presse québécoise des origines à nos jours, Tome 1 (1764-1859)*. Québec, Presses de l'Université Laval, 1973. 268 p.

BENSON, Eugene. *English-Canada Theatre*. S.L. Benson & Conolly, 1987. 134 p.

BÉRAUD, Jean. *350 ans de théâtre au Canada français*. S.L., Cercle du livre de France, 1958. 316 p.

BERNARD, Jean-Paul. *Les idéologies québécoises au 19^e siècle*. Montréal, Éditions du Boréal Express, 1973. 149 p.

----- *Les Rouges. Libéralisme, nationalisme et anticléricalisme au milieu du XIX^e siècle*. Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1971. 394 p.

BOURGIN, Georges. *La Commune*. Paris, Presses universitaires de France, Coll. *Que sais-je?*, no 581, 1965. 127 p.

BURGER, Baudoin. *L'activité théâtrale au Québec, 1765-1825*. Montréal, Les Éditions Parti Pris, 1974. 410 p.

COTNAM, Jacques. *Le théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique*. Montréal, Fides, 1976. 125 p.

DANYLEWYCZ, Martha. *Taking the Veil, An Alternative to Marriage, Motherhood, and Spinsterhood in Québec, 1840-1920*. Toronto, McClelland and Stewart, 1987. 203 p.

DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*. S.L., Gallimard, 1849. 504 p.

DOUCETTE, Léonard E. *Theatre in French Canada: Laying the Foundations. 1606-1867*. Toronto, University of Toronto Press, 1984. 290 p.

DUMONT, Micheline et Nadia FAHMY-EID. *Les couventines. L'éducation des filles au Québec dans les congrégations religieuses enseignantes 1840-1960*. Montréal, Boréal, 1986. 315 p.

EDWARDS, Murray. *A Stage in Our Past*. Toronto, Presses de l'Université de Toronto, 1968. 211 p.

- FAHMY-EID, Nadia. *Le clergé et le pouvoir au Québec*. Montréal, Cahiers du Québec/Hurtubise, 1978. 318 p.
- GREFFARD, Madeleine et Jean-Guy SABOURIN. *Le théâtre québécois*. Montréal, Éditions du Boréal express, 1997. 120 p.
- GRISÉ, Jacques. *Les conciles provinciaux de Québec et l'Église canadienne 1851-1886*. Montréal, Fides, 1979. 454 p.
- GUILDFORD, Janet et Suzanne MORTON dir. *Seperate Spheres. Women's Words in the 19th-Century Maritimes*. Fredericton, Acadiensis Press, 1994. 250 p.
- HOULÉ, Léopold. *L'Histoire du Théâtre au Canada. Pour un retour aux classiques*. Montréal, Fides, 1945. 170 p.
- JOHNSON, Claudia. *American Actress. Perspective on the Nineteenth Century*. Chicago, Nelson-Hall, 1984. 202 p.
- LAFLAMME, Jean et Remi TOURANGEAU. *L'Église et le théâtre au Québec*. Montréal, Fides, 1979. 356 p.
- LANGÉVIN, Frédéric. *Monseigneur Ignace Bourget. Deuxième évêque de Montréal*. Montréal, Imprimerie du Messager, 1932. 297 p.
- LARRUE, Jean-Marc. *Le théâtre à Montréal à la fin du XIXe siècle*. Montréal, Fides, 1981. 139 p.
- LEMIEUX, Denis et Lucie Mercier. *Les femmes au tournant du siècle 1880-1940*. IQRC, 1989. 398 p.
- LÉVESQUE, Andrée. *La norme et les déviantes. Des femmes au Québec pendant l'entre-deux-guerres*. Montréal, les Éditions du remue-ménage, 1989. 232 p.
- LINTEAU, Paul-André. *Brève histoire de Montréal*. Montréal, Boréal, 1992. 165 p.
- MONIÈRE, Denis. *Le développement des idéologies au Québec des origines à nos jours*. Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1978. 381 p.
- MAYNARD SALMON, Lucy. *The Newspaper and the Historian*. New York, Oxford University Press, 1923. 566 p.
- NASH, Elizabeth. *The Luminous Ones. A History of the Great Actresses*. New York, Peter Lang, 1991. 224 p.
- POILLOT, Léon. *Monseigneur Bourget et son temps. Tome III*. Montréal, Les Éditions Bellarmin, 1972. 197 p.
- ROY, Fernande. *Histoire des idéologie au Québec aux XIXe et XXe siècles*. Montréal, Boréal, 1993. 127 p.
- RUMILY, Robert. *Histoire de Montréal, Tome 2*. Montréal, Fides, 1970. 418 p.

RUMILY, Robert. *Histoire de Montréal, Tome 3*. Montréal, Fides, 1972. 524 p.

SAVARD, Pierre, *Aspects du catholicisme canadien-français au XIXe siècle*. Montréal, Fides, 1980. 196 p.

VOISINE, Nive et Jean HAMELIN éd. *Les Ultra-montains canadiens-français*. Montréal, Éditions du Boréal Express, 1985. 347 p.

WEILLER, Georgette. *Sarah Bernhardt et le Canada*. Sept-Iles, Éditions Athena, 1973. 80 p.

Articles:

BARRANGER, Milly. "Southern Playwrights: A Perspective on Women Writers". *Southern Quarterly*, Vol.25 (1987). p.2-9

BASZCZYNSKI, Marilyn. "Laure Conan: Un théâtre au féminin au 19e siècle". *Recherches théâtrales au Québec*, Vol.14, no1 (printemps 1993). p.20-30.

BEUCAGE, Christian. "La 'divine' scandaleuse: Sarah Bernhardt au Québec". *Cap-aux-Diamants*, no 35 (1993). p.32-37.

BEAUDIN, Pauline, Marie-Josée DES RIVIÈRES et Chantal HÉBERT. "Des femmes en coulisses". *Jeu*, no 16 (1980). p.115-125.

BOURASSA, André. "Un fou dans la poche! Du théâtre français au début du régime anglais". *Cap-aux-diamants*, No 35 (1993). p.26-30.

CARRIER, Anne. "Un théâtre méconnu". *Québec français*, No 104 (1997). p.71-73.

COLLIN, Françoise. "Histoire et mémoire ou la marque et la trace". *Recherches féministes*, Vol. 6, no 1 (1993). p.13-23.

CORBIN, Alain. "Le 'sexe en deuil' et l'histoire des femmes au XIXe siècle" dans PERROT, Micheline dir. *Une histoire des femmes est-elle possible?* Paris, Rivages, 1984. p.141-154.

CORRIVEAU, Jeanne. "le Théâtre collégial au Québec. L'apport de Gustave Lamarche" dans *Le théâtre canadien-français Tome V des Archives des Lettres canadiennes*. Montréal, Fides, 1976. p.162-201.

COVERT, Catherine L. "'Jumbles, Disparate and Trivial': Problems in the Use of Newspapers as Historical Evidence". *The Maryland Historian*, Vol, 12, no 1 (1981). p.47-59.

CROSS, D. Suzanne. "La Majorité oubliée: le rôle des femmes à Montréal au 19e siècle" dans Marie LAVIGNE et Yolande PINARD dir. *Les femmes dans la société québécoise*. Études d'histoire du Québec No 8, Montréal, Boréal Express, 1977. p.33-59.

DAIGLE, Johanne. "Les femmes dans la civilisation occidentale". *Traces*, Vol. 30, no 5 (1992). p.37-41.

DARLINGTON, Ester H. "The Fabulous Fanny Foucault". *B.C. Historical News*, Vol. 28, no 4 (1995).

DAVID, Gilbert. "Un nouveau territoire théâtral" dans LEGRIS, Renée et Jean-Marc LARRUE éd. *Le théâtre au Québec. 1825-1980*. Montréal, VLB éditeur, 1988. p.141-164.

DAVIS, Tracy. "Does the Theatre make for Good?: Actresses' Purity and Temptation in the Victorian Era". *Queen's Quarterly*, Vol.93, no 1 (1986) p.33-49.

DENIS, Ann et Ruby Heap. "Le corps des femmes dans la construction des savoirs et des savoir-faire: Éducation et travail rémunéré des femmes au Canada" à être publié en 1999. p.1-74.

DOLAN, Jill. "What, No Beans?: Images of Women and Sexuality in Berlesque Comedy". *Journal of Popular Culture*, Vol.18 (1984). p.37-48.

DUMONT, Micheline. "Historienne et sujet de l'histoire". *Questions de Culture*, Vol. 9, IQRC, 1986. p.21-34.

FECTEAU, Jean-Marie "Régulation sociale et repression de la déviance au Bas-Canada au tournant du 19^e siècle (1791-1815)". *RHAF*, Vol. 38, no 2 (1985). p.499-521.

FRANZOSI, Roberto. "The Press as a Source of Socio-Historical Data: Issues in the Methodology of Data Collection from Newspapers". *Historical Methods*, Vol.20, no 1 (1987). p.5-13.

GAUVREAU, Danielle. "Destins de femmes, destins ed mères: Images et réalit.s historiques de la maternité au Québec". *Recherches sociographiques*, Vol.32, no 3(1991). p.321-346.

HARE, John E. "Le théâtre comme loisir au Québec: Panorama historique avant 1920". *Loisirs et société*, Vol. 6, no 1 (1983). p.43-70.

----- "Panorama des spectacles au Québec" dans *ALC Tome V, Le théâtre canadien-français*. Montréal, Fides, 1976. p.59-117.

HATHORN, Ramon. "Sarah Bernhardt and the Montreal Fiasco of 1917". *Canadian Drama*, Vol.7, no 1 (1981). p.29-43.

----- "Sarah Bernhardt et l'acceil Montréalais" dans *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français. 5.Le théâtre*. Ottawa, Les Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984. p.43-54.

----- "Bernhardt and the Bishops of Montreal". *Canadian Catholic Historical Association*, 1986.

HYSLOP, Gabrielle. "Deviant and Dangerous Behaviour: Women in Melodrama". *Journal of Popular Culture*, Vol.19, no 3 (1985). p.65-77.

KLEIN, Owen. "The Opening of Montreal's Theatre Royal, 1825". *Theatre history in Canada*, Vol.1, no 1 (1980). p.24-38.

LARRUE, Jean-Marc. "Entrée en scène des professionnels (1825-1930)" dans R. LEGRIS et J-M LARRUE éd. *Le théâtre au Québec. 1825-1980*. Montréal, VLB éditeur, 1988. p.25-62.

----- "Montréal à la belle époque". *Jeu*, Vol.27 (1983). p.5-26.

----- "Sur la scène montréalaise". *Cap-aux-Diamants*, no 35 (1993). p.32-37.

LEBLANC, Alonzo. "Femmes en solo" dans *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français. No 5. Le théâtre*. Ottawa, les Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984, p.89-97.

LEMIEUX, Denise et Lucie MERCIER. "Familles et destins féminins. Le prisme de la mémoire, 1880-1940". *Recherches Sociographiques*, Vol.18, no 2-3 (1987). p.257-271.

MAILLOT, Laurent. "Le théâtre québécois jusqu'en 1945". *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol.49, no 1. p.59-62.

----- "Prolégomènes à une histoire du théâtre québécois" dans *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français. 5.Le théâtre*. Ottawa, Les Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984. p.13-21.

MANN, David. "Checklist of Female Dramatists, 1660-1823". *Restoration and 18th Century Théâtre Research*, Vol.5 (1990). p.30-62.

MASSICOTTE, Edouard-Zotique. "Le premier théâtre Royal de Montréal". *BRH*, Vol.48 (juin 1942). p.169-172.

MATHEWS-KLEIN, Yvonne et Ann PARSON. "A stage of Seven Women: Feminists Theatre in Quebec". *Branching Out*, Vol.3 (1976). p.17-19.

MONTPETIT, Raymond. "La construction des théâtres à Montréal au dix-neuvième siècle" dans *Aspects du théâtre québécois*. Trois-Rivières, Presses de l'Université du Québec, 1978. p.41-55.

PAULETTE, Claude. "Les grands théâtres du Québec". *Culture vivante*, Vol.17 (1970). p.20-25.

PELLETIER, Pol. "Petite histoire du théâtre des femmes au Québec". *Canadian Women's Studies*, Vol. 2, no2 (1980). p.58-87.

PRÉGENT, Sylvie. "Le théâtre au féminin". *Jeu*, no 16 (1980), p.206-207

RANK BEAUCHAMP, Hélène et Judith RENAUD. "Justement! oui! encore! Entretien avec le Théâtre des Cuisines". *Jeu*, No 16 (1980). p.115-125.

RIPLEY, John. "Shakespeare on the Montreal Stage". *Theatre Hiatory in Canada*, Vol.3, no 1 (1982). p.3-20.

ROBERT, Lucie. "Réflexions sur trois lieux communs concernant les femmes et le théâtre" dans *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français. 5.Le théâtre*. Ottawa, Les Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984. p.75-88.

ROY, Pierre-George. "Le Théâtre Saint-Louis, à Québec". *BRH*, Vol.42 (mars 1936). p.174-188.

----- "Le théâtre Champlain à Près-de-ville, rue Champlain, à Québec". *BRH*, Vol.42 (déc. 1936). p.705-709.

SCOTT, Gail. "Théâtre expérimental des femmes". *Spirale*, no 11 (1980). p.10.

TISDALE, Suzanne. "Femmes dans l'métier ou l'métier d'être femme". *Jeu*, no 16 (1980). p.192-193.

TOURANGEAU, Rémi. "L'Église et le Théâtre au Québec ou l'apparent paradoxe du clergé". *L'Art Dramatique canadien*, Vol.7, no 1 (1981). p.19-27.

WILKINSON, Glenn R. "At the Coal-Face of History: Personal Reflections on Using Newspapers as a Source" dans *Studies in Newspaper and Periodical History 1995 Annual*. S.L., Greenwood Publishings Group Inc, 1997. p.211-221.

Thèses:

CAMERLAIN, Lorraine. *Trois interventions du clergé dans l'Histoire du Théâtre Montréal: 1789-90, 1859, 1872-74*. Thèse de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1979. 186 p.

TRUDEAU, Claudette S. *Le théâtre canadien-français à Montréal, 1867-1914*. Thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, 1981. 365 p.

