

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Croyances populaires dans le théâtre québécois : entre le procédé  
ludique et le catéchisme dissimulé (1870-1900)

Par  
Rachel Sansregret

Département des Littératures de langue française  
Faculté des Arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de M.A.  
en Littératures de langue française

Juin 2008  
© Rachel Sansregret, 2008



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

*Croyances populaires dans le théâtre québécois : entre le procédé  
ludique et le catéchisme dissimulé (1870-1900)*

présenté par :

Rachel Sansregret

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Gilbert David

---

président-rapporteur

Micheline Cambron

---

directrice de recherche

Lucie Robert

---

membre du jury

Au 8020A, 13<sup>e</sup> avenue

## RÉSUMÉ

La présente recherche a pour but d'étudier quatre pièces de théâtre québécoises du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle sous deux angles d'analyse, l'étude sociocritique et l'étude rhétorique. Les pièces choisies sont partagées en deux séries, soient celles dites « chrétiennes » (*Le Triomphe de deux vocations* de Stanislas Brault et *Chomedey de Maisonneuve* de Sylvio Corbeil), et celles qui montrent des croyances populaires telles l'apparition de démons et la sorcellerie (*La Comédie infernale*, d'Alphonse Villeneuve et *Les Vengeances* de Pamphile Le May).

Dans une période dominée par l'idéologie ultramontaine, serait-il possible que les pièces de Villeneuve et de Le May soient construites autour de la thématique des croyances populaires pour s'élever contre une religion trop stricte? Nous avançons l'hypothèse que les pièces de Villeneuve et de Le May, même si elles montrent des croyances populaires auxquelles s'oppose l'Église, sont, comme les pièces chrétiennes de Brault et de Corbeil, écrites dans une visée catéchétique. Pour prouver cette hypothèse, nous procédons à l'analyse sociocritique des pièces. Pour ce faire, nous tirons profit d'un corpus témoin, qui est composé d'articles qui traitent du contexte social et religieux entre 1870 et 1900, dans le but de découvrir les traces laissées dans les textes par l'idéologie ultramontaine. En comparant les pièces du corpus avec d'autres textes qui traitent de sujets semblables, nous constatons que, si les pièces dites « chrétiennes » sont ouvertement didactiques, les pièces qui montrent des croyances populaires font la promotion d'une religion forte et absolue et d'une soumission envers les autorités ecclésiastiques d'une manière antithétique, en dénonçant les pratiques jugées hérétiques et anti-catholiques liées aux croyances en l'apparition des démons et en la sorcellerie. Les résultats obtenus après une analyse rhétorique révèlent que les pièces ont toutes, quelle que soit la série à laquelle elles appartiennent, une visée catéchétique qui est prise en charge par un personnage d'autorité qui devient une sorte de « père spirituel », un véritable intermédiaire entre Dieu et les autres personnages des pièces.

À la lumière de ces analyses, nous concluons que le seul dramaturge qui échappe à l'emprise de l'idéologie ultramontaine est Pamphile Le May : alors que Brault, Corbeil et Villeneuve font plutôt la promotion d'une religion répressive, paternaliste et hiérarchisée, Le May – qui est le seul à écrire une pièce destinée au circuit commercial – réussit tout de même à écrire une pièce didactique et moralisatrice en prônant une religion qui semble plus égalitaire et plus populaire.

Mots clés : théâtre québécois, XIX<sup>e</sup> siècle, sociocritique, rhétorique, didactisme, idéologie ultramontaine, croyances populaires, contre-discours.

## ABSTRACT

The aim of this research is to study four plays of Quebec theatre of the last third of the 19<sup>th</sup> century from two analytic points of views, which are sociocritical study and rhetorical study. The selected plays are divided in two different series: the “religious” ones (*Le Triomphe de deux vocations* by Stanislas Brault, and *Chomedey de Maisonneuve* by Sylvio Corbeil), and those based on popular beliefs like demons personifications and witchcraft (*La Comédie infernale* by Alphonse Villeneuve and *Les Vengeances* by Pamphile Le May).

In a period of time where the ultramontanist ideology was dominant, could it be that the plays by Villeneuve and Le May were built around popular beliefs to counteract the strictness of ultramontanism? Knowing that the Church was against the popular beliefs found in Villeneuve and Le May’s plays, we advance the hypothesis that *La Comédie infernale* and *Les Vengeances* are written in a catechistic purpose much alike the religious dramas *Le Triomphe de deux vocations* and *Chomedey de Maisonneuve*. In order to make this point, we chose to make a sociocritical analysis of the plays. With the aim of revealing the effects of the ultramontanist ideology on the texts, we used a secondary corpus which includes texts about the social and religious reality between 1870 and 1900. After comparing the four plays with texts from this corpus, we find that if the so called religious plays are openly didactical, the plays based on popular beliefs also promote, in a antithetical way, a strong and absolute religion and a submission to the ecclesiastical authorities by condemning the use of heretic and anti-catholic practices, such as demons personifications and witchcraft. The results of the rhetorical analysis demonstrate that the plays from those two series all have in common a catechistic purpose based upon a paternalist character which acts as a middleman between God and the other characters of the plays.

At the end of this thesis, we conclude that Pamphile Le May is the only playwright who is not influenced by the ultramontanist ideology: while Brault, Corbeil and Villeneuve promote a repressive, paternalist and hierarchical religion, Le May – the only one who wrote a play destined to the amateur scene – succeeded in writing a didactical and moralizing play while promoting a religion based upon principles of equity and accessibility.

Keywords: Quebec theatre, 19th century, sociocriticism, rhetoric, didacticism, ultramontanist ideology, popular beliefs, counter-discourse.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
INTRODUCTION.....	I
Le théâtre et l'Église au Québec de 1606 à 1870.....	4
Le resserrement idéologique de 1870.....	7
Les Ultramontains et la littérature.....	9
Le théâtre québécois à partir de 1870.....	11
Croyances populaires, superstitions et merveilleux.....	15
Théâtre, religion et croyances populaires.....	18
Présentations du projet de recherche.....	20
1. CHAPITRE 1 : LE THÉÂTRE DE COLLÈGE.....	24
1.1 Le théâtre de collège de ses origines à 1870.....	25
1.2 Le théâtre de collège de 1870 à 1900.....	28
1.3 Stanislas Brault.....	29
1.4 <i>Le Triomphe de deux vocations</i> , drame chrétien en cinq actes.....	32
1.5 Présentation des hypothèses.....	34
1.6 L'enseignement et la religion.....	36
1.6.1 La religion dans la pièce.....	36
1.6.2 La religion dans les articles de <i>La Bannière</i> .....	38
1.6.3 L'éducation dans la pièce.....	39
1.6.4 L'éducation dans les articles de <i>La Bannière</i> .....	40
1.7 Le fait historique et les mœurs.....	42
1.7.1 Le fait historique dans la pièce et dans les articles de <i>La Bannière</i> .....	42
1.7.2 Les mœurs dans la pièce.....	43
1.7.3 Les mœurs dans les articles de <i>La Bannière</i> .....	46
1.8 Le père spirituel.....	47
1.8.1 La figure paternelle.....	48
1.8.2 La figure divine.....	49
1.8.3 La rhétorique du père spirituel.....	50
1.9 Conclusion.....	54

2. CHAPITRE 2 : LE THÉÂTRE HISTORIQUE .....	55
2.1 Le théâtre historique de collège et le théâtre historique commercial .....	55
2.2 Sylvio Corbeil .....	57
2.3 <i>Chomedey de Maisonneuve</i> , drame chrétien en trois actes .....	58
2.4 Présentation des hypothèses .....	61
2.5 Le contexte historique .....	62
2.5.1 Programmes scolaires .....	63
2.5.2 Les lettres de Louis Fréchette .....	64
2.5.3 Le fait historique dans la pièce .....	65
2.6 Les relations entre les personnages .....	67
2.6.1 Les frères de Maupertal .....	67
2.6.2 Maisonneuve et Astiscoua .....	69
2.6.3 Maisonneuve et Robert de Maupertal .....	71
2.7 Chomedey de Maisonneuve .....	73
2.7.1 La supériorité de Maisonneuve .....	73
2.7.2 Le père spirituel .....	74
2.7.3 Rhétorique du père spirituel .....	76
2.8 Conclusion .....	78
3. CHAPITRE 3 : LE THÉÂTRE D'IDÉE .....	79
3.1 La « grande guerre ecclésiastique » .....	80
3.2 Alphonse Villeneuve .....	83
3.3 <i>La Comédie infernale ou la Conjuration libéral aux enfers</i> , comédie en 5 actes .....	84
3.4 L'argumentation de <i>La Comédie infernale</i> .....	86
3.5 Présentation des hypothèses .....	90
3.6 L'Instituteur de « l'Intermède » .....	90
3.6.1 L'identité de l'Instituteur .....	91
3.6.2 Relations entre l'Instituteur et les autres personnages .....	92
3.6.3 L'Instituteur, figure d'autorité .....	94
3.7 L'argumentation dans « l'Intermède » .....	94
3.7.1 La représentation de démons .....	95
3.7.2 La « forme infernale » de la <i>Comédie</i> .....	98
3.8 Le didactisme et la « question surannée » .....	101
3.8.1 Les trois objectifs de la <i>Comédie</i> .....	102
3.8.2 La « question surannée » .....	103
3.9 Conclusion .....	104
4. CHAPITRE 4 : LE THÉÂTRE À GRAND DÉPLOIEMENT .....	105
4.1 Le théâtre francophone amateur .....	106
4.2 Pamphile Le May .....	107
4.3 <i>Les Vengeances</i> , drame en six actes .....	110
4.4 Présentation des hypothèses .....	113
4.5 Le cadre social .....	114
4.5.1 Les mœurs dans la pièce .....	115



4.5.2 Le fait historique.....	117
4.5.3 L'éducation.....	118
4.5.4 La religion.....	120
4.5.5 Les croyances.....	121
4.6 L'adaptation du poème à la pièce.....	123
4.6.1 Manifestations des « croyances » dans la pièce.....	123
4.6.2 Manifestation des superstitions dans le poème.....	124
4.6.3 La « question » des croyances populaires.....	126
4.7 La religion et les croyances populaires.....	127
4.7.1 Les « bons » contre les « méchants ».....	128
4.7.2 La religion contre les superstitions.....	129
4.7.3 Le destin de deux pères spirituels.....	130
4.8 Conclusion.....	133
CONCLUSION.....	135
La figure du père spirituel.....	135
L'imagerie populaire.....	137
Ouverture.....	138
SOURCES DOCUMENTAIRES.....	139
ANNEXE.....	144

## INTRODUCTION

Les recherches menées sur la littérature québécoise du XIX<sup>e</sup> siècle portent souvent sur le conte écrit<sup>1</sup>, composante primordiale de la littérature nationale, ou sur l'essai journalistique et son rôle dans la naissance de l'identité intellectuelle canadienne-française<sup>2</sup>. Plus récemment, on observe le retour en grâce du roman, qui n'est plus automatiquement associé à « la terre »<sup>3</sup>, et on revisite l'établissement d'une critique littéraire qui prépare, à cette époque, son entrée officielle dans l'institution littéraire<sup>4</sup>... En fait, de la production littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle, seul le théâtre semble ne pas mériter la considération des chercheurs : la place qu'on lui réserve dans les anthologies et les manuels d'histoire de la littérature est négligeable, et seulement une poignée d'entre eux, depuis les années 1950, ont revisité la production théâtrale du XIX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, l'histoire du théâtre francophone au Canada, parsemée de scandales allant d'une querelle de quarante ans entre Frontenac et Monseigneur de Saint-Vallier, à sa propre affaire du *Tartuffe*<sup>5</sup>, n'est pas moins riche et digne qu'on s'y attarde, surtout si l'on considère qu'une centaine de textes de

<sup>1</sup> Nous pensons ici aux travaux d'Aurélien Boivin (dont la troisième édition des *Meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 2001, 361 p.) et aux autres études plus connues, telles celles de François Ricard (qui signe, entre autres, l'édition critique de *La Chasse-galerie*, d'Honoré Beaugrand, publiée en 1989, dans la collection Bibliothèque du Nouveau-Monde des Presses de l'Université de Montréal), celles de Jeanne Demers (dont la récente étude *Le Conte : du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, 2005, 142 p.), et celles de Lise Gauvin, qui signe, avec Jeanne Demers, le « Dossier : Autour de la notion de conte écrit », dans la revue *Études Françaises* en 1976 (vol. XII, nos 1-2, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 157-177).

<sup>2</sup> Citons les travaux d'André Beaulieu et de Jean Hamelin (*Les Journaux du Québec de 1764 à 1964*, Québec et Paris, Les Presses de l'Université Laval et Armand Colin, coll. « Les Cahiers de l'Institut d'histoire », no. 6, 1965, et *La Presse québécoise des origines à nos jours*, 7 tomes, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1977-1991). Plus récemment, *Le Journal Le Canadien : littérature, espace public et utopie, 1836-1845*, sous la direction de Micheline Cambron, (Montréal, Fides, 1999, 419 p.), *La Pensée impuissante : échecs et mythes nationaux canadiens-français : 1850-1960* (Montréal, Boréal, 2004, 319 p.) et les anthologies et études de Laurent Mailhot, dont *Monologues québécois : 1890-1980* (Montréal, Leméac, 1980, 420 p.) et *L'Essai québécois depuis 1845* (Montréal, Hurtubise HMH, 2005 [c1984], 358 p.).

<sup>3</sup> Depuis les années 1990, plusieurs chercheurs ont étudié les romans les plus marquants du XIX<sup>e</sup> siècle. Parmi ceux-ci, mentionnons Robert Major, qui signe en 1991, Jean Rivard, *ou l'art de réussir : idéologies et utopie dans l'œuvre d'Antoine Gérin-Lajoie* (Québec, Presses de l'Université Laval, 338 p.) et, plus récemment, Jacques Cardinal, qui propose, en 2005, une analyse des *Anciens Canadiens*, de Philippe Aubert de Gaspé (*La Paix des braves : une lecture politique des Anciens Canadiens de Philippe Aubert de Gaspé*, Montréal, XYZ, 2005, 207 p.).

<sup>4</sup> Les auteurs de *La Vie littéraire au Québec, t. 4 « Je me souviens » (1870-1894)*, sous la direction de Maurice Lemire et de Denis Saint-Jacques (Québec, Presses de l'Université Laval, 1991, 670 p.), précisent que, lors du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, Édouard-Zotique Massicotte tente d'instaurer une critique de la « juste mesure », en réaction à la « critique partisane » (politisée) et à la « critique grammairienne », qui s'occupe essentiellement de la qualité de la langue et du style des auteurs (p. 449-450). Laurent Mailhot signe plusieurs autres articles sur le sujet, dont « Une critique qui se fait », dans *Études françaises* (vol. 2, no. 3, 1966, p. 328-247), et « La Critique », dans *Études françaises* (vol. 7, no. 2, 1971, p. 191-212).

<sup>5</sup> Dans leur ouvrage *L'Église et le théâtre au Québec* (Montréal, Fides, 1979, 356 p.), Jean Laflamme et Rémi Tourangeau rapportent que, en 1693, un certain Jacques-Théodore Cosineau de Mareuil prépare à Québec, à l'occasion du carnaval, une représentation du *Tartuffe*. Mgr de Saint-Vallier, alors évêque de la colonie, a eu connaissance du scandale soulevé par le *Tartuffe* en France et, dans le but de conserver la bonne réputation morale de la colonie, empêche la représentation. (p. 59) (Laflamme et Tourangeau s'appuient sur l'article d'Alfred Rambaud - *La Querelle du Tartuffe à Paris et à Québec*, *La Revue de l'Université Laval*, vol. VIII, no. 5, janv. 1954, p. 430 - et sur les « Mandements sur les discours impies », de Mgr de Saint-Vallier, 16 janv. 1694, *MEQ*, vol. 1, p. 301-302).

théâtre écrits au XIX<sup>e</sup> siècle sont toujours accessibles aujourd'hui et demeurent non commentés par les chercheurs.

Même si, sur l'ensemble des travaux réalisés sur le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle, on en compte plusieurs qui abordent l'histoire de l'évolution des pratiques dramatiques au Québec<sup>6</sup> ou qui étudient les pièces d'auteurs plus connus<sup>7</sup>, peu de chercheurs travaillent sur les textes en les considérant comme des œuvres littéraires qui ont potentiellement marqué l'évolution de la littérature québécoise. Quelques critiques, dans le sillage du mouvement amorcé par les travaux de Léopold Houlé (1945) et par l'anthologie de Jean Béraud (1958) – ont pourtant effectué des études plus spécifiques sur l'impact idéologique du théâtre et sur sa relation avec l'Église. L'ouvrage le plus important qui traite des relations entre le théâtre et le clergé est celui de Jean Laflamme et de Rémi Tourangeau, qui analysent les textes officiels signés par les membres du clergé et qui traitent des pratiques dramatiques au Québec depuis leur origine, que les deux chercheurs situent en 1606<sup>8</sup>. Plus récemment, quelques critiques ont consacré leurs recherches à l'institutionnalisation et à la formation d'un théâtre commercial francophone; parmi ceux-ci, mentionnons Jean-Marc Larrue<sup>9</sup>, qui participe notamment à l'ouvrage *Le Théâtre au Québec : 1825-1980*<sup>10</sup> avec Renée Legris, André-G. Bourassa et Gilbert David. Aussi, quelques études historiques, comme celle offerte par les collaborateurs de *La Vie littéraire au Québec*<sup>11</sup> ou celle de Leonard E. Doucette, professeur à l'Université de Toronto (*Theater in French Canada : Laying the Foundations*<sup>12</sup>), ont été publiées. Enfin, nous trouvons quelques travaux plus spécifiques (sur la situation du théâtre à Montréal au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, par exemple<sup>13</sup>), ou sur des

<sup>6</sup> Dont l'ouvrage de Guy Beaulne, *Le Théâtre, conscience d'un peuple*, (Montréal, Ministère des Affaires culturelles, 1967) et l'anthologie de Jan Doat (*Anthologie du théâtre québécois*, Québec, Les éditions Laliberté, 1973, 506 p.), entre plusieurs autres.

<sup>7</sup> Nous pensons ici aux chercheurs qui signent les préfaces des rééditions récentes des pièces de Louis Fréchette (Pierre Filion, Aurélien Boivin, etc.).

<sup>8</sup> Laflamme et Tourangeau, *op. cit.* n. 5, p. 55. Mentionnons aussi le mémoire de Lorraine Camerlain intitulé *Trois interventions du clergé dans l'histoire du théâtre à Montréal : 1789-1790, 1859 et 1872-1874* (Montréal, Université de Montréal, 1979, 186 p.).

<sup>9</sup> Jean-Marc Larrue signe *L'Activité théâtrale à Montréal* (Montréal, Université de Montréal, 1987, 1021 p.) et *Le Théâtre à Montréal à la fin du XIXe siècle* (Montréal, Fides, 1981, 141 p.)

<sup>10</sup> Renée Legris, Jean-Marc Larrue, André-G. Bourassa et Gilbert David, *Le Théâtre au Québec : 1825-1980*, Montréal, VLB éditeur, 1988, 208 p.

<sup>11</sup> Maurice Lemire, Denis Saint-Jacques, « La Vie théâtrale », dans *La Vie littéraire au Québec, t. 4 « Je me souviens » (1870-1894)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1991, p. 165-186

<sup>12</sup> Leonard Doucette, *Theater in French Canada : Laying the Foundations, 1606-1867*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, 328 p.

<sup>13</sup> Lucie Robert aborde, dans « Chronique de la vie théâtrale » dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, (ouvrage dirigé par Micheline Cambron, Montréal, Fides, 2005, 416 p.), le théâtre amateur et professionnel à Montréal entre 1895 et 1905.

dramaturges plus connus : Mariel O'Neil Karch et Pierre Karch publient, en 2006, une étude sur les pièces comiques de Régis Roy<sup>14</sup>, Isabelle Décarie et Louise Frappier étudient la pièce d'Antoine Gérin-Lajoie (*Le Jeune Latour*<sup>15</sup>) dans un article qui paraît dans la revue *Études françaises*, Jean-Claude Noël et Micheline Cambron ont tous deux travaillé sur les pièces de Pierre Petitclair<sup>16</sup> et Leonard Doucette traduit et commente les pièces les plus importantes du XIX<sup>e</sup> siècle en « les situant dans leur contexte social, historique et politique<sup>17</sup> » dans *The Drama of Our Past : major plays from nineteenth-century Quebec*.

Malgré tout ce travail, on compte peu d'ouvrages qui abordent le texte de théâtre québécois selon une méthode sociocritique. Même si tous s'entendent sur les effets de l'influence du clergé sur la littérature (surtout entre 1870 et 1900, époque où Ignace Bourget promeut l'ultramontanisme au Québec<sup>18</sup>), quelques chercheurs seulement ont tenté d'analyser les textes de théâtre issus de cette période en rapport avec le contexte idéologique. À la lumière de ce constat, nous proposons d'analyser, selon une méthode qui relève de l'analyse sociocritique, quatre textes de théâtre originaux du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle pour montrer comment l'idéologie dominante durant cette période a influencé le théâtre, que Jean Duvignaud définit, dans son ouvrage *Sociologie du théâtre*<sup>19</sup>, comme « le plus engagé de tous les arts », parce qu'il :

met en mouvement des croyances, des passions qui répondent aux pulsations dont est animée la vie des groupes et des sociétés. L'art atteint ici ce degré de généralité qui déborde le cadre de la littérature écrite; l'esthétique y devient action sociale<sup>20</sup>.

<sup>14</sup> Dans le *Théâtre comique de Régis Roy 1864-1944* (Ottawa, les Éditions David, 2006, 360 p.), Mariel O'Neil Karch et Pierre Karch proposent une lecture nouvelle des pièces comiques de Régis Roy, en plus d'offrir la première réédition des nombreuses œuvres théâtrales de ce dramaturge du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>15</sup> Isabelle Décarie, Louise Frappier, « La tragédie du *Jeune Latour* dans *Le Canadien* : interférences textuelles et politiques », *Études françaises*, vol. 36, no. 3, p. 27-45.

<sup>16</sup> Jean-Claude Noël publie, en 1976, une thèse intitulée *Pierre Petitclair : sa vie, son œuvre et le théâtre de son époque* (Université d'Ottawa, 466 p.) et publie, en 1980, un article qui a pour titre « Notre premier auteur comique : Pierre Petitclair (1813-1860) » (*Voix et Images*, vol. VI, no 1, p. 119-126). Plus récemment, Micheline Cambron fait paraître l'article « L'œuvre de Pierre Petitclair (1813-1860) entre la mémoire et l'oubli. Archives et discours culturel », dans *Archives et fabrique du texte littéraire*, (Nancy Desjardins et Jacinthe Martel (dir.), Montréal, UQAM, coll. « Figura. Textes et imaginaires », 2001, p. 61-76).

<sup>17</sup> Leonard E. Doucette, *The Drama of Our Past : major plays from nineteenth-century Quebec*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, p. 1. Nous traduisons.

<sup>18</sup> Bien que plusieurs ouvrages utilisés parlent d'un resserrement idéologique sous Mgr Bourget lors du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, nous nous référons ici à l'ouvrage *Les Ultramontains canadiens-français* (Montréal, Boréal Express, 1985, 347 p.), dirigé par Nive Voisine, Jean Hamelin et Philippe Sylvain.

<sup>19</sup> Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, 588 p.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 2.

### Le théâtre et l'Église au Québec de 1606 à 1870

Avant d'élaborer une problématique qui toucherait l'analyse du texte de théâtre dans sa dimension idéologique, il convient de se remémorer certaines données historiques qui permettront de dessiner le cadre dans lequel évolue le théâtre québécois depuis ses origines jusqu'au dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans son ouvrage historique intitulé *Theatre in French Canada : Laying the Foundations*<sup>21</sup>, Doucette, qui présente une étude historique du théâtre à partir des textes dramatiques, rappelle que la première représentation en Nouvelle-France est la pièce *Le Théâtre de Neptune* (1606), de Marc Lescarbot, une « comédie aquatique » qui mêle allègrement le dieu Neptune et ses tritons aux colons français et aux amérindiens<sup>22</sup>, unique représentation qui ne connaîtra pas de suite avant 1639, alors que le gouverneur Montmagny fait « présenter, à Québec, une tragédie<sup>23</sup> ». Laflamme et Tourangeau précisent que le théâtre devient alors une pratique courante dans l'enseignement offert par les Pères Jésuites<sup>24</sup>. À son arrivée, au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, Mgr de Saint-Vallier, qui est fier de la réputation vertueuse des Canadiens français, se montre sévère dans ses jugements sur le théâtre, influencé par la mauvaise réputation du théâtre en France. Échaudé par la « querelle du *Tartuffe* » de 1693, Mgr de Saint-Vallier bannit, en 1694, tous les genres d'amusements possibles<sup>25</sup>, avant d'ordonner officiellement à ses curés, en 1703, de refuser les sacrements aux comédiens. Dans *L'Église et le théâtre au Québec*, on explique que cet interdit provoque, entre 1700 et 1741, une période « parfaitement stérile dans l'histoire du théâtre au Canada<sup>26</sup> ».

Laflamme et Tourangeau précisent que l'activité théâtrale reprend dans la colonie sous l'initiative d'un certain Louis Le Verrier, qui, cinquante ans après l'ordonnance de 1700 de Saint-Vallier<sup>27</sup>, donne à ses collègues militaires l'envie de jouer la comédie pour se

<sup>21</sup> Doucette, *op. cit.*, n. 12.

<sup>22</sup> Comme Doucette ne cite pas sa source première, nous supposons qu'il tire son information des travaux de Jean Béraud (*350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France, 1958, 317 p.), de Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot (*Le Théâtre québécois*, Montréal, HMH, 1970, 155 p.) ou de Alain Pontaut (*Dictionnaire critique du théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1972, 161 p.).

<sup>23</sup> Laflamme et Tourangeau, *op. cit.* n. 5, p. 55.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

<sup>25</sup> Laflamme et Tourangeau précisent que Mgr de Saint-Vallier, dans une Ordonnance qui paraît le 16 janvier 1694, interdit tous les spectacles dramatiques qui sont « dangereux » tels que les comédies, les bals, les danses et les mascarades (*Ibid.*, p. 70).

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>27</sup> Il s'agit de « L'Ordonnance pour le règlement du diocèse », du 8 octobre 1700. Fonds Saint-Sulpice, « Documents pour l'histoire de l'Église du Canada », *Mandements, Lettres pastorales et Circulaire des évêques de Québec*, vol. I, 1674-1768, 649 p., p. 409-415).

désennuyer. Le rigorisme de l'ère Saint-Vallier (évêque de Québec de 1688 à 1727) s'estompe un peu au lendemain de la Conquête : les autorités cléricales, occupées à réorganiser la société, ne portent pas autant d'attention à ce qui se passe dans les salles de spectacles<sup>28</sup>. Entre 1765 et 1780, le théâtre amateur d'expression française prend un peu de vigueur, puisqu'il n'est pas véritablement entravé par la censure cléricale, selon Laflamme et Tourangeau : « Les amateurs jouent d'ailleurs rarement dans un contexte pouvant attirer les foudres du clergé. [...] Deux troupes d'acteurs canadiens reprennent la tradition dramatique longtemps interrompue<sup>29</sup> ». Durant cette période, le théâtre amateur profite donc d'une certaine liberté que le théâtre de collège n'a pas : « C'est envers le traditionnel théâtre de collège que l'attitude du clergé se fait moins tolérante, à la même époque. Un contrôle rigoureux s'exerce dans les institutions de Québec et de Montréal<sup>30</sup> ».

Doucette, dans *Theatre in French Canada*, précise que c'est le succès des représentations anglophones, qui, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, donne un certain regain à un théâtre français stagnant : influencé par le professionnalisme grandissant du théâtre anglais, Joseph Quesnel dirige une petite troupe (connue aujourd'hui comme le « Théâtre de Société<sup>31</sup> ») qui donne quelques représentations à Montréal entre le mois de novembre 1789 et le mois de février 1790. Doucette précise aussi que la troupe offre, au cours de la saison, l'opérette *Colas et Colinnette*, considérée comme la première pièce originale canadienne française<sup>32</sup>. La réussite de Quesnel et de sa troupe est pourtant de courte durée : même si les amateurs de théâtre se battent contre le clergé pour le maintien de la première « saison théâtrale », la troupe de Théâtre de Société cesse ses activités après seulement quatre mois.

Laflamme et Tourangeau expliquent que l'échec de Quesnel refroidit les passions des amateurs, et que le théâtre connaît une première véritable crise vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle :

Les réactions massives du clergé, relatives à la moralité du théâtre, voient le jour derrière un rideau de disputes entre moralisateurs et amateurs. De 1789 à 1836, des discussions publiques, qui font la manchette des journaux, multiplient les antagonismes au sein des troupes naissantes. L'œil vigilant du clergé scrute avec une constance sans égal le développement de ces conflits<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>31</sup> Doucette, *op. cit.*, n. 12, p. 52.

<sup>32</sup> Doucette précise que la pièce est jouée à Montréal le 14 janvier 1790, à la suite d'une représentation du *Médecin malgré lui*, de Molière (p. 52). La pièce sera reprise à Québec en 1807 par une troupe qui s'appelle « Les Messieurs canadiens » (p. 54).

<sup>33</sup> Laflamme et Tourangeau, *op. cit.* n. 5, p. 84.

Le théâtre est toutefois relancé en 1815, par la « Société des Jeunes Artistes » qui offre quelques représentations à Québec :

Parce que ce groupe est composé de « Jeunes Étrangers » de passage dans les deux villes, le clergé ne juge pas à propos de les menacer d'interdit religieux, même si jamais autant de représentations ne sont données dans une même saison, à Québec. Il préfère plutôt s'en prendre aux amateurs locaux dont le répertoire pourrait détériorer la situation sociale ou politique du pays<sup>34</sup>.

Entre 1815 et 1836, le clergé continuera à exercer un certain contrôle sur les représentations dramatiques, sans incidents majeurs : les amateurs ne cherchent pas à s'attirer les foudres du clergé, lequel tolère les efforts des troupes locales. Selon Laflamme et Tourangeau, cette relation paisible entre le théâtre et le clergé durera jusqu'au dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle :

De 1836 à 1876, se sont écoulées quarante années de vie ecclésiastique québécoise largement dominées par la forte personnalité de Mgr Bourget. Au niveau du théâtre, la majeure partie de cette période s'est déroulée en relation paisible avec l'Église. La quasi-absence de troupes étrangères, la rareté relative des troupes locales, le choix minutieux des quelques pièces présentées, rien de cela n'offrait matière à répression cléricale<sup>35</sup>.

À partir de 1859, le théâtre amateur connaît sa deuxième « crise » alors que le clergé, à la suite de la condamnation de l'Institut canadien (1858), « illustre clairement les préoccupations d'un épiscopat conscient de l'évolution inéluctable de toute société<sup>36</sup> » et est de plus en plus méfiant à l'égard des troupes étrangères :

La population du Québec, qui s'est vue doubler depuis 1836, devient un auditoire rentable pour le théâtre étranger. [...] La réaction de l'Église est inévitable : mandements fermes, prédications généralisées, articles de revues et de journaux, décrets conciliaires, condamnation du *Pays* (1860) et de l'Institut Canadien (1868), enfin restriction du théâtre de collège et de couvent<sup>37</sup>...

Cette période mouvementée de l'histoire du théâtre précède un resserrement idéologique sans précédent au Québec : la force du clergé aura des effets considérables sur le théâtre, qui en sera altéré, selon Laflamme et Tourangeau :

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 165.

À partir de 1870, l'Église québécoise a conscience d'avoir gagné la partie. [...] L'annonce des troupes étrangères suscite presque automatiquement la publication d'une mise en garde épiscopale. [...] En 1875, [le] clergé entre dans une période de quarante années que l'on a qualifiée de sommet de la puissance cléricale au Québec. [...] Les arts et les lettres sont profondément marqués par cette musculature puissante de l'Église dans laquelle chaque cellule, la paroisse, est animée par son curé qui a reçu entre autres missions celle de veiller à la garde des bonnes mœurs. Le théâtre continuera donc d'être soumis à une étroite surveillance<sup>38</sup>.

### Le resserrement idéologique de 1870

Contrairement à l'histoire du théâtre, l'histoire du catholicisme au Québec est bien documentée et a été étudiée par plusieurs spécialistes qui se sont penchés sur l'évolution du clergé depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Nive Voisine, qui offre une étude historique en 1971<sup>39</sup>, explique que le XIX<sup>e</sup> siècle est, pour le Québec, une période charnière dans l'histoire de l'Église catholique. Selon Voisine, le Québec subit un resserrement religieux et idéologique singulier entre 1867 et 1910 : le clergé canadien-français, qui augmente alors ses effectifs de 62 % (tandis que la population n'augmente que de 26 %), reçoit l'appui de 14 nouvelles communautés religieuses françaises qui viennent s'établir au Québec, et quatre nouveaux diocèses sont créés. Ce renforcement du clergé ira jusqu'à entraîner un certain fondamentalisme qui provoquera l'ire de plusieurs intellectuels libéraux qui s'engageront, parfois avec zèle, dans des polémiques avec le clergé<sup>40</sup>.

Cet intégrisme religieux naissant est vraisemblablement influencé par la montée de l'ultramontanisme<sup>41</sup> au Québec. La période ultramontaine, durant laquelle l'Église québécoise consolide ses liens avec l'état et prend le contrôle de l'éducation, a été étudiée dans *Les Ultramontains canadiens-français*<sup>42</sup>, ouvrage qui aborde la discorde entre les Ultramontains et les ecclésiastiques libéraux ainsi que les polémiques soulevées par

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>39</sup> Nive Voisine, *L'Histoire de l'Église catholique au Québec (1608-1970)*, Montréal, Fides, 1971, 112 p.

<sup>40</sup> La plupart des polémiques soulevées par les intellectuels du XIX<sup>e</sup> siècle sont débattues dans les journaux (« la grande guerre ecclésiastique », le débat de l'instruction catholique, etc.) et prennent des allures de joutes verbales qui se terminent souvent en débat sur la langue française. Mentionnons pourtant la célèbre « Affaire Guibord » qui prend des proportions énormes au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans *Le Procès Guibord, ou, L'Interprétation des restes*. (Montréal, Triptyque, 1992, 193 p.), Robert Hébert explique que le débat soulevé par le refus de sépulture du célèbre typographe relève de « l'analyse du langage, de l'anthropologie culturelle, de la "psychanalyse du droit canonique", de la philosophie politique, de l'éthique et même... de la cuisine.» (p. 15).

<sup>41</sup> L'ultramontanisme est, comme le rapporte Voisine, une doctrine basée sur la primauté absolue et l'infaillibilité du Pape, et se nourrit des œuvres du vicomte Louis de Bonald, de Joseph de Maistre et du premier Félicité de Lamennais.

<sup>42</sup> *Les Ultramontains canadiens-français, op. cit.*, n. 18.



l'implication du clergé dans la culture, l'éducation et la politique. Selon Voisine, Hamelin et Sylvain, l'ultramontanisme atteint son âge d'or sous le règne épiscopal d'Ignace Bourget, devenu évêque de Montréal en 1840, et continue de prendre de l'ampleur dans les années 1870. L'influence de la faction ultramontaine, servie par un clergé instruit, sera irréversible en apparence :

...dès le début de son épiscopat, appuyé par un clergé plus nombreux, issu des collèges classiques qui se multiplient, lui-même aidé par l'arrivée de plusieurs communautés religieuses françaises – entre autres, les Oblats de Marie Immaculée, les Jésuites, les Pères de Sainte-Croix, les Clercs de Saint-Viateur, – [Bourget] se consacre à la tâche de « régénérer » son diocèse et, faut-il le dire, tout le Canada français. Son but, comme il le dit lui-même, est rien de moins que la « christianisation » de la société<sup>43</sup>.

Sous l'influence de Bourget, l'Église s'immisce dans tous les domaines de la vie sociale et devient, à partir de la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, une institution salvatrice indispensable pour la population démunie de Montréal, sans cesse alimentée par l'exode rurale de cette époque<sup>44</sup>. Bourget accentuera alors « l'action sociale commencée au début de son épiscopat<sup>45</sup> » : il exigera des « riches » une participation obligatoire aux bonnes œuvres, encouragera les communautés religieuses à multiplier les actions concrètes et collaborera à la fondation de nombreuses associations qui viennent en aide aux démunis, qui « ne comptent que sur l'Église pour recevoir du secours<sup>46</sup> ». Selon *Les Ultramontains canadiens-français*, les « ultramontains intransigeants<sup>47</sup> » prennent le contrôle de l'éducation devant un gouvernement pantin qui a de la difficulté à s'organiser :

C'est donc en partie sous [l'impulsion de Mgr Bourget] que s'élabore la doctrine ultramontaine du contrôle exclusif de l'Église sur l'éducation et qu'elle est traduite graduellement dans les faits. La loi de 1875, qui fait disparaître l'éphémère ministère de l'Instruction publique et place le Comité catholique sous l'autorité des évêques, consacre pour longtemps la victoire des « Bourget », comme on appelle parfois les ultramontains<sup>48</sup>.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 89. Les auteurs de l'ouvrage précisent que les habitants sont chassés des régions par les crises agricoles et arrivent pauvres et démunis à Montréal, tout comme la majorité des immigrants étrangers de l'époque.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 89-90.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 100. Dans l'ouvrage, on désigne ainsi les Ultramontains qui appuient le *Programme catholique*.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 85.

À cette époque, les Ultramontains appellent aussi à l'insertion de la religion dans le domaine politique, ce qui ne manquera pas d'indigner les Rouges, ces jeunes disciples libéraux de Papineau qui préconisaient, entre autres, une dissociation de la religion et de la politique. En effet, les Ultramontains amorcent, au début des années 1870, leur entrée officielle en politique en signant un manifeste électoral nommé le *Programme catholique*, effort imprudent qui scindera les Ultramontains en deux groupes, les « programmistes » et les « modérés », ce qui, à long terme, provoquera la perte du mouvement vers 1897. On ne manque pas de préciser, dans l'ouvrage, les influences néfastes qu'a entraîné la doctrine ultramontaine : en plus d'amener l'édification d'une religion à saveur rurale et la propagation d'un certain traditionalisme, voire d'un « antimodernisme » qui a mené à la dénonciation et à l'accusation des non-catholiques, les Ultramontains ont aussi instauré un cléricalisme paternaliste dans lequel « seule une élite laïque bien choisie est appelée à participer aux œuvres, mais sous la direction du clergé<sup>49</sup> ».

#### Les Ultramontains et la littérature

En accomplissant leur rôle d'éducateur de la population peu instruite, les Ultramontains vont, d'une certaine façon, réquisitionner la littérature en procédant à un tri général rigoureux des œuvres déjà sur le marché pour en écarter toute œuvre « impie » et ne conserver que la « bonne » littérature à mettre entre les mains des habitants<sup>50</sup>. Les auteurs de l'ouvrage *Les Ultramontains canadiens-français* précisent que les Ultramontains procéderont aussi à « la dénonciation de la mauvaise littérature et d'une description de la bonne littérature<sup>51</sup> ». Les autorités ecclésiastiques s'en prendront alors au roman et au théâtre, qui seront carrément écartés ou lourdement censurés : seuls les « spectacles honnêtes donnés dans les collèges ou par des troupes d'amateurs<sup>52</sup> » seront tolérés, s'ils se tiennent loin de la tendance de l'époque, « l'amour des plaisirs », incitateur de scandale qui attaque la pureté de l'innocence. En exerçant autant d'influence sur la littérature et la culture, les Ultramontains vont tenter de définir la littérature nationale :

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>52</sup> *Idem.* Cette information provient des volumes sur la morale ultramontaine du cardinal Thomas Gousset, et est répétée lors du troisième concile provincial de Québec, en 1863.

Pour mieux encore protéger la religion et la société, les ultramontains proposent une conception catholique et nationale de la « vraie » littérature. Celle-ci doit laisser les sujets frivoles et les aventures rocambolesques [...] pour se vouer plutôt à sa mission « de favoriser les saines doctrines, de faire aimer le bien, admirer le beau, connaître le vrai, de moraliser le peuple », comme le prêche l'abbé Henri-Raymond Casgrain<sup>53</sup>.

Les auteurs de l'ouvrage *Les Ultramontains canadiens-français* précisent que les mesures prises par les Ultramontains pour contrôler la littérature engendreront un « rétrécissement remarquable des thèmes permis et une aseptisation du milieu littéraire et culturel<sup>54</sup> ».

Dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les défenseurs de l'ultramontanisme utilisent les journaux religieux pour déclencher une véritable guerre antilibérale dont certaines flèches sont pointées vers l'évêché de Québec, qui s'est toujours montré tiède envers « l'ultramontanisme intransigeant ». Vers les années 1870, les Ultramontains et les libéraux prennent d'assaut les journaux et tribunes publics et les dirigeants perdent le contrôle :

Après avoir employé inutilement les remontrances individuelles et privées, la majorité des évêques cherchent à museler les trop ardents jouteurs en exhortant les membres de leur clergé et les écrivains catholiques à ne pas soulever ni discuter de questions brûlantes en matières religieuses ou ecclésiastiques sans en avoir conféré avec leur évêque respectif<sup>55</sup>.

Les auteurs de *La Vie littéraire au Québec* précisent que le ton monte rapidement entre les journalistes de *La Patrie* et du *National*, organes libéraux, et ceux du *Franc-Parleur* et de *La Vérité*, organes ultramontains. Ayant en son cœur la fermeture de l'Institut Canadien et alimentée par un « Illuminé » (Alphonse Villeneuve, futur abbé) qui produit une pièce de théâtre qui met en scène Louis-Antoine Dessaulles en Belzébuth, cette polémique publique devient rapidement « la grande guerre ecclésiastique », au cours de laquelle Louis-Antoine Dessaulles et ses pairs dénoncent l'ingérence de l'Église dans les domaines littéraire et politique. De cette époque, Laurent Mailhot, dans son ouvrage intitulé *La Littérature québécoise depuis ses origines : essai*<sup>56</sup>, retient surtout la virulence avec laquelle sont discutées les idéologies politiques, et explique que ces querelles deviennent de véritables guerres de mots qui séparent les intellectuels et les ecclésiastiques en deux

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>56</sup> Laurent Mailhot, *La Littérature québécoise depuis ses origines : essai*, Montréal, Typo, 1997, 445 p.

camps, ce qui caractérise à ses yeux, le contexte dans lequel les pièces de théâtre sont publiées au dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle.

### Le théâtre québécois à partir de 1870

Il est surprenant de constater, à la lecture de *La Vie littéraire*, que cette période de resserrement du contrôle clérical autour de la culture, de la politique et de l'éducation, voit aussi apparaître la création d'une multitude de salles de spectacles et que les tournées de pièces américaines à Montréal, manifestations populaires pourtant honnies par l'Église, sont nombreuses. L'effervescence de l'activité théâtrale montréalaise atteint la bourgeoisie et les journaux des grands centres urbains, devant une Église qui, dépassée par l'avènement des amusements scéniques, tente de détourner ses ouailles des plaisirs de la ville en interdisant toute forme de représentations qui ne se soumettrait pas à une morale stricte. *La Vie littéraire* rapporte que, entre 1870 et 1894, même le clergé est divisé face au théâtre :

Là est d'ailleurs la définition première que les conservateurs donnent au théâtre : roman en action, il possède tous les défauts de ce genre et leur ajoute celui d'être donné à voir et à jouer. Chez certains domine encore la conception de Bossuet : le théâtre en tout temps et dans tout pays aurait été une école d'immoralité et une cause de décadence. Pour leur part, les libéraux discourent peu sur le théâtre, qu'ils fréquentent assidûment. Favorisant l'établissement du théâtre commercial, ils saluent chaleureusement chaque nouvelle troupe ou tournée française, appelant l'institution d'une vie théâtrale stable qui consacrerait « notre acheminement progressif vers l'émancipation intellectuelle<sup>57</sup> ».

Cette divergence d'opinions aura pour effet d'engendrer deux types de théâtre qui évolueront parallèlement au Québec lors du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle :

Ainsi la vague conservatrice qui déferla sur Montréal en 1885 n'épargna pas le théâtre. Ses agents, comme le reste des Montréalais, étaient inégalement partagés entre la défense d'une jeune tradition et la soumission aux édits épiscopaux. L'enjeu était clair. D'une part, il y avait l'assurance d'un théâtre édulcoré, « arrangé », réduit à sa plus simple expression (un acte ou deux) et joué par des hommes; d'autre part, la perspective de lendemains difficiles et incertains, mais dignes de véritables artistes, des deux sexes! Le combat, bien sûr, était inégal<sup>58</sup>.

Selon *La Vie littéraire*, à partir de 1880, l'édition des pièces écrites connaît un essor quand la maison Beauchemin met sur pied une collection destinée aux maisons

<sup>57</sup> LEMIRE, Maurice et Denis St-Jacques, dir. *La Vie littéraire au Québec, t. 4 « Je me souviens » (1870-1894)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1991, p. 460.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 427.

d'enseignement, aux cercles de jeunes gens et aux cercles littéraires. La création de cette collection, entreprise d'envergure pour l'institutionnalisation du théâtre francophone canadien, favorisera surtout l'adaptation. Selon *La Vie littéraire*, presque toutes les pièces publiées à cette époque peuvent être rattachées à un texte antérieur, ce qui donne au théâtre un répertoire de pièces françaises modifiées, de récits historiques romancés et de dialogues qui s'apparentent plutôt à l'essai. Les lieux de production les plus prolifiques seront ceux des cercles des jeunes gens et des cercles littéraires, qui génèrent pas moins de 75 textes publiés sous forme de brochures bon marché entre 1875 et 1908<sup>59</sup>. Les dramaturges de l'époque, préférant ne pas toucher aux genres dominants, laissent de côté la comédie pour s'adonner aux croquis, à la satire et aux saynètes allégoriques (qui sont souvent des satires des mœurs politiques), qu'ils font paraître dans les journaux ou sous forme de brochures. Les auteurs de *La Vie littéraire* rapportent que les genres les plus populaires de cette période sont le proverbe dramatique (*Il ne faut désespérer de rien*, de Joseph Marmette – 1880, *À trompeuse, trompeur et demi*, de Rémi Tremblay – 1893, *Les Faux-brillants* de Félix-Gabriel Marchand – 1885), le mélodrame (*Les Vengeances*, de Pamphile Le May – 1876, *Les Brigands du Cap-Rouge*, d'Alfred Maugard – 1876), et le drame historique (*Le Martyr d'Agapit*, de l'abbé Proulx – 1878, *Pleurs sur la mort de Montcalm*, de Ernest Myrand – 1873)<sup>60</sup>. Le théâtre canadien ne connaît vraisemblablement qu'un drame romantique<sup>61</sup>, mais on remarque la présence de motifs romantiques répétés, qui prennent la forme de référence aux événements de l'histoire nationale, à la présence des amérindiens et à la présence de certaines formes de merveilleux :

Il y a là une vie théâtrale peu institutée, mais naissante, dont les textes reflètent, sinon la qualité, du moins la vitalité. [...] En ce sens, la qualité d'écriture, l'originalité de l'esthétique et l'authenticité de l'œuvre ne semblent pas les valeurs

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 355. Les informations proviennent de l'article « Interpreting multi-text analysis : is a theory of adaptation possible? », de Glen Freeman Nichols (*Recherches théâtrales au Canada/Theater Research in Canada*, vol. XIII, nos 1-2 (printemps-automne 1992), p. 164.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 360-364.

<sup>61</sup> Il s'agit de *Véronica*, une pièce de Louis Fréchette. Publiée et jouée pour la première fois en 1903, la pièce est l'objet d'une réédition chez Leméac en 1974. Dans la préface de 1974, Étienne F. Duval précise que la pièce qui traite de la vengeance d'une femme sur son mari infidèle dans la Florence de 1638 a tout d'un drame romantique : « *Véronica* est en alexandrins de type classique. Ici et là apparaissent des vers trisyllabiques, à la Hugo. Il faut dire à l'avantage de Fréchette que la forme de ses vers est plus parfaite que celle de ses prédécesseurs. [...] Voilà bien un sujet dans la veine romantique! Fréchette, en effet, connaissait la *Préface de Cromwell*. À l'écoute des conseils de son maître, Hugo, il a su mettre en évidence dans *Véronica* le laid et le grotesque, la violence et la brutalité du mélodrame. » (Louis Fréchette, *Véronica*, Montréal, Leméac, 1974, p. 14-15).

essentielles d'un art dont la pratique est plus scénique que littéraire et dont les auteurs, avec plus ou moins de succès, apprennent les règles par l'imitation<sup>62</sup>.

Dans *Le Théâtre au Québec : 1825-1980*, Larrue précise que, dès 1870, l'Église, impuissante devant la popularité grandissante du théâtre, poussera ses fidèles vers le théâtre amateur :

Les autorités cléricales n'étaient pas absolument et farouchement opposées au théâtre. Elles l'étaient d'autant moins qu'elles se savaient impuissantes à en interdire la fréquentation. Elles auraient préféré, bien entendu, exercer sur toutes les activités théâtrales le même contrôle sévère qu'elles imposaient au théâtre scolaire – des garçons et des filles – mais elles connaissaient les limites de leur pouvoir et l'attrait populaire de l'art dramatique<sup>63</sup>.

L'avènement du théâtre amateur, qui favorisera, à partir de 1870, l'arrivée de dramaturges locaux (dont Jean-Baptiste Proulx, J.-G. Walter McGown et les Marchand, père et fille), constitue probablement l'événement le plus significatif du théâtre français au Canada au XIX<sup>e</sup> siècle, et plusieurs chercheurs en ont étudié les différentes composantes. Dans *L'Activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914*, Larrue explique que même si le théâtre de collège a contribué à donner le goût de la scène à une génération de Québécois, c'est surtout l'activité amateur qui a participé à l'institutionnalisation du théâtre francophone au Canada :

[Les affinités du théâtre amateur] avec le théâtre professionnel sont nombreuses et frappantes. Comme lui, il doit s'adapter à la conjoncture et se plier aux caprices du public pour survivre. Comme lui, il doit s'imposer dans un marché fortement concurrentiel. [...] Ces éléments [...] confèrent au théâtre amateur montréalais un statut unique et expliquent son rôle prépondérant dans l'avènement de l'institution théâtrale d'expression française<sup>64</sup>.

Larrue précise aussi que, vers 1880, le théâtre non professionnel relève de trois ordres, soit les institutions scolaires (dans le cas du théâtre de collège), les regroupements de quartier, de paroisse ou de ville et de banlieue, et finalement les « organisations bénévoles plus vastes, souvent liées à une société de bienfaisance mutuelle<sup>65</sup> ». Larrue explique que, à partir de 1880, les organisations bénévoles sont généralement constituées de membres

<sup>62</sup> *La Vie littéraire au Québec*, op. cit. n. 4, p. 368.

<sup>63</sup> *Le Théâtre au Québec : 1825-1980*, op. cit., n. 10, p. 46.

<sup>64</sup> Jean-Marc Larrue, *L'Activité théâtrale à Montréal*, Montréal, Université de Montréal, Thèse de doctorat, 1987, p. 388

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 389.

d'associations catholiques, et sont donc encadrées par des règles morales strictes : « Ce théâtre, même pratiqué par des femmes, ne soulevait aucun problème d'ordre moral. C'était un théâtre mineur, accessoire, irrégulier et encadré, joué par des bénévoles très occasionnels sur lesquels l'Église avait une emprise indéniable<sup>66</sup> ». Larrue précise que ce sont surtout les cercles d'amateurs qui favoriseront l'éclosion d'une véritable activité théâtrale francophone au Canada : dès 1880, les cercles d'amateurs (dont l'un des plus connus est le cercle Jacques-Cartier) permettent l'accroissement du nombre de spectacles présentés sur les scènes montréalaises. Pourtant, les amateurs autonomes rencontreront, à partir de 1885 (période qui coïncide, selon Larrue, avec la montée du conservatisme religieux à Montréal), plusieurs problèmes qui ralentiront considérablement l'activité théâtrale amateur :

Les « autonomes » n'avaient pas les moyens financiers et matériels de leurs adversaires [les cercles chapeautés par des organisations chrétiennes] et jouissaient d'une réputation douteuse. Des rumeurs équivoques, peut-être fondées, planaient sur leur compte : mœurs dissolues (homosexualité et concubinage), athéisme, franc-maçonnerie, etc. Cela leur nuisait et, surtout, les marginalisait<sup>67</sup>.

Une autre forme commune de théâtre amateur se retrouve à l'intérieur des murs des collèges. Ce théâtre, condamné à l'amateurisme à cause du temps restreint pour la préparation (le temps des classes) et du jeune âge des acteurs, est souvent utilisé comme exercice pour soigner le langage ou pour donner le goût de la littérature et du théâtre. Dans l'ouvrage *125 ans de théâtre au Séminaire de Trois-Rivières*, on apprend que dans le cas du théâtre de collège, l'Église exerce évidemment un contrôle très strict : par exemple, au Séminaire de Trois-Rivières, on se contente de comédies arrangées pour les jeunes hommes, dans lesquelles « [les] dialogues ou [les] courts passages jugés compromettants pour la morale de l'époque sont carrément enlevés ou remplacés parfois par d'autres<sup>68</sup> ». Dans son mémoire sur l'adaptation de la pièce *Jonhatas*<sup>69</sup> par le R. P. Gustave Lamarche, Jeanne Corriveau rend compte des mêmes problèmes au Séminaire de Québec : de 1838 à 1940, il y a interdiction aux élèves (autant aux pensionnaires qu'aux externes) d'exécuter

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 427.

<sup>68</sup> Rémi Tourangeau et Julien Duhaime, *125 ans de théâtre au séminaire de Trois-Rivières*, Trois-Rivières, Éditions CÉDOLEQ, 1985, p. 25.

<sup>69</sup> Jeanne Corriveau, *Jonhatas du R. P. Gustave Lamarche et le théâtre collégial*, Montréal, Université de Montréal, Mémoire de maîtrise. 1965, 120 p.

des représentations dramatiques à l'intérieur et à l'extérieur du collège ou pendant leurs vacances sous peine d'expulsion. On refuse aussi l'usage de travesti (pratique considérée moralement et psychologiquement malsaine) : on doit se contenter de pièces sans personnages féminins ou en changer les situations pour écarter les personnages féminins. Dans son ouvrage, Corriveau précise aussi, en s'appuyant sur un travail d'archives limité, que les collèges présentent, lors du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, des pièces de genres variés, tels que des drames comiques, des opéras tragiques, des poésies dramatisées, des proverbe-vaudevilles, et plusieurs autres. À cette époque, les collèges présentent surtout un répertoire comique et classique (Molière, Racine et Shakespeare), mais célèbrent aussi quelques dramaturges canadiens tel F.-X. Marchand (*Le Lauréat*), et quelques pièces maison, telle *Le Triomphe de deux vocations*, du révérend Père Stanislas Brault, professeur au Séminaire d'Ottawa.

À la lumière de ces informations, il apparaît évident que si l'Église joue un rôle primordial dans l'essor du théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle en parrainant des cercles littéraires et en donnant une place de choix aux représentations scéniques dans l'éducation, elle exerce un contrôle tellement important sur le théâtre amateur qu'elle le dessine pratiquement à son image. Nous pensons que cette influence se manifeste par la promotion des idées catholiques dans les textes mêmes, tous genres confondus; les textes deviennent de véritables vitrines qui permettent la diffusion des idées catholiques défendues par les autorités ecclésiastiques de l'époque à un public d'amateurs de tout âge.

#### Croyances populaires, superstitions et merveilleux

Pourtant, à la lecture des œuvres originales écrites entre 1870 et 1900, il est surprenant de constater que la présence de thématiques axées parfois sur les croyances religieuses, parfois sur les superstitions, donne lieu à une théâtralisation de croyances populaires dont la présence récurrente paraît mériter une analyse approfondie. La seule présence de ces croyances, qui entraînent directement en concurrence avec une esthétique pieuse et morale, laisse croire, à première vue, que quelques pièces auraient échappé à la vigilance du clergé pendant le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle puisque, socialement, la religion et les croyances



populaires ne sont pas compatibles. Avant de rejeter cette hypothèse, il convient de préciser l'importance sociale des croyances populaires au Québec.

L'origine des croyances populaires, des superstitions et de la présence du merveilleux a été longuement étudiée au Québec, notamment à cause de l'importance du conte merveilleux dans l'histoire littéraire québécoise. Dans son ouvrage sur l'histoire de la sorcellerie au Québec<sup>70</sup>, Robert-Lionel Séguin insiste sur l'empreinte que laissent les croyances populaires dans les mœurs des Canadiens français ainsi que sur la résistance de l'Église quant à l'acceptation de ces croyances. Séguin rapporte que sous le régime anglais, les récits surnaturels sont si profondément ancrés dans les mœurs que les journaux parlent notamment des loups-garous comme de faits divers. Séguin mentionne aussi que les autorités ecclésiastiques acceptent parfois d'intervenir contre les croyances populaires lors de « cas extrêmes », tel celui de Marie Pontonnier, qui obtient la dissolution de son mariage pour cause de maléfice :

Comme il arrive par un juste jugement de Dieu, que des personnes mariées soient empêchées par maléfice ou sortilège, de consommer le mariage, pour punir le libertinage des hommes, ou pour exercer leur foi et leur patience, les curés doivent en ces occasions, les consoler charitablement, leur conseillant de recevoir cette affliction en esprit de pénitence, se soumettre parfaitement aux ordres de Dieu, et ne point demander à l'auteur du maléfice de le faire cesser par un autre maléfice, de n'en accuser ni soupçonner personne témérairement, se contenir pendant quelque temps pour vaquer plus librement à la prière, et de se confesser et communier, s'ils le jugent nécessaire, pour demander à Dieu la faveur de rompre le maléfice<sup>71</sup>.

Séguin précise que dès le XIX<sup>e</sup> siècle, la sorcellerie et les sciences occultes appartiennent déjà au folklore pour la majorité des gens instruits et pour les citadins, et que l'Église fait preuve d'une compassion condescendante envers les ruraux plus crédules : « C'est ainsi que furent écartées les dénonciations de personnes peu éclairées, toujours prêtes à attribuer au démon les maux physiques qui arrivent sous la direction de la Providence et conformément aux lois naturelles<sup>72</sup> ».

Plusieurs spécialistes se sont notamment attardés à comparer les termes « superstitions », « croyances populaires » et « merveilleux », tout en tentant d'en

<sup>70</sup> Robert-Lionel Séguin, *La Sorcellerie au Québec du XVII<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Leméac, 1978, 250 p.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 81. Séguin cite un passage du *Rituel du diocèse de Québec* (p. 364), publié par l'ordre de Mgr de Saint-Vallier, à Paris chez Simon Langlois en 1703.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 36.

comprendre l'origine et les conséquences sociales. Mireille Vagné-Lebas, dans son ouvrage *Irrationnel contemporain et survivance de la tradition au Québec*<sup>73</sup>, s'intéresse surtout à la définition des croyances populaires dans leur comparaison avec les rites religieux :

La superstition est une forme de déviation du sentiment religieux, principalement due à l'angoisse ou à la crainte (d'autres diront : à l'ignorance) qui provoque chez l'individu des comportements et des pratiques de type rituel et l'incite à élaborer une causalité particulière des faits. La superstition consiste autant à croire à des rapports entre une puissance extérieure au monde qu'à construire un système dans une logique de l'irréel. Démarche religieuse par excellence que cette acceptation d'une « puissance » autre et inconnue, doublée paradoxalement d'une construction mythique<sup>74</sup>.

Luc Lacourcière, dans sa communication intitulée « Le merveilleux folklorique », publiée dans les actes du *Colloque international des religions populaires*<sup>75</sup> de 1971, distingue le merveilleux conventionnel que l'on retrouve dans les contes populaires, et un merveilleux moins conventionnel, qui suppose une croyance véritable en un élément surnaturel. Séguin et Vagné-Lebas s'attardent aussi à décrire les croyances populaires et les superstitions les plus répandues au Québec, croyances qui se retrouvent dans le paysage théâtral du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Les philtres d'amour, qui sont pourtant interdits et dont l'usage est sévèrement puni de tout temps au Québec, représentent une part importante de l'univers dramatique de Pamphile Le May (dans le drame *Les Vengeances* et dans la comédie *En livrée*); les visions et les ensorcellements, qui sont méprisés par le clergé parce qu'ils ouvrent la porte au charlatanisme, deviennent un procédé commode pour quantité de dramaturges qui s'adonnent à la comédie; les mauvais sorts et les revenants sont utilisés pour justifier des actions répréhensibles dans les œuvres de Régis Roy, de Pierre Petitclair et de Joseph-Antoine Chagnon.

Il va donc de soi que la découverte, dans un théâtre amateur cantonné dans des règles morales par l'Église, d'une douzaine de pièces<sup>76</sup> dont l'action principale s'articule autour de croyances populaires étonne d'emblée. Ces croyances populaires, même si elles ne sont plus officiellement punies par l'Église durant le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle et sont déjà

<sup>73</sup> Mireille Vagné-Lebas, *Irrationnel contemporain et survivance de la tradition au Québec*, Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1986, 132 p.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>75</sup> Fernand Dumont, Jean-Paul Montminy et Michel Stein, *Colloque international des religions populaires, 1971*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1973, 162 p.

<sup>76</sup> Voir ANNEXE, p. 144.

reléguées au domaine du folklore pour la plupart des gens, demeurent méprisées et sont souvent considérées comme l'apanage des naïfs et des ignares. Habituellement étudiées aujourd'hui dans le cadre de la littérature orale, les croyances populaires constituent effectivement une partie intégrante du folklore et de la littérature, selon Vagné-Lebas :

Pendant longtemps, pour beaucoup de personnes, le folklore a semblé se ramener au domaine des légendes, des superstitions et des pratiques occultes qui sont l'objet de croyance de la part du peuple. Du folklore, ce domaine constitue l'aspect le plus pittoresque, pour ne pas dire le plus spectaculaire. C'est aussi le domaine qui a retenu l'attention de notre XIX<sup>e</sup> siècle qui a cru un instant avoir trouvé dans nos légendes la matière propice à la création d'une littérature nationale<sup>77</sup>.

### Théâtre, religion et croyances populaires

L'élaboration d'une problématique qui aborde les liens entre littérature, religion et croyances populaires est facilement envisageable à partir des travaux de Fernand Dumont, de Jean-Thierry Maertens et de Benoît Lacroix, qui s'intéressent notamment aux croyances populaires dans leur rapport avec la religion et la littérature (détour obligé puisque personne n'a abordé les croyances populaires ou manifestations de superstitions dans le théâtre, encore moins québécois). Pour plusieurs chercheurs, les croyances populaires sont étroitement liées au contexte idéologique québécois depuis le régime français, et auraient été magnifiées par la montée religieuse du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, les croyances populaires, par leur filiation avec le domaine du divin et du sacré, constitueraient une composante essentielle des mentalités d'une société donnée, au même titre que la religion<sup>78</sup>.

Selon les travaux de Claude-Marie Gagnon<sup>79</sup> et de Benoît Lacroix<sup>80</sup>, qui portent surtout sur le merveilleux catholique, il apparaît que le phénomène religieux populaire, qui emprunte autant à la religion édifiante de l'élite cléricale qu'aux superstitions et croyances issues de légendes, est une réponse à une religion officielle trop froide :

La réaction anti-intellectualiste populaire va donc de pair avec le besoin de satisfaire une curiosité proprement humaine envers le monde du sacré. On assiste ainsi à la prolifération de légendes surajoutées à des noyaux mythiques dont la

<sup>77</sup> Vagné-Lebas, *op. cit.*, n. 73, p. 119.

<sup>78</sup> Pietro Boglioni, Benoît Lacroix, *Les Religions populaires; colloque international, 1970*. Québec, Presses de l'Université Laval, 1972, 154 p.

<sup>79</sup> Claude-Marie Gagnon, *La Littérature populaire religieuse du Québec : sa diffusion, ses modèles et ses héros*, Québec, Université Laval, 1986, 335 p.

<sup>80</sup> *Les Religions populaires, 1970, op. cit.*, n. 78, p. 5-15.

signification première est perdue, dont la compréhension demeure cachée, et que l'imagination populaire emplit de merveilleux<sup>81</sup>.

Selon Lacroix, le clivage entre la religion officielle et le merveilleux n'est pas seulement social, mais aussi intellectuel et culturel; les croyances et coutumes (engendrées par la religion populaire) font partie de l'imaginaire quotidien de l'homme, sont de nature coutumière et deviennent inexorablement le lien entre culture, mœurs, histoire et religion :

Nous sommes ainsi conduits à nous demander si l'analyse rétrospective de certaines formes de religion populaire ne devrait pas être menée dans cette direction. Leur implantation, leur persistance ne sont-elles pas plus étroitement liées qu'on ne l'a cru à une sorte de repli, voire de refus global, des mutations socio-culturelles? Ne manifestent-elles pas surtout une psychologie collective de déculturation? Le cas des traditions religieuses populaires d'un Québec fidèle malgré tout à ses origines catholiques et françaises au sein d'un monde anglo-saxon et protestant, révéleraient, j'en suis sûr, de bien intéressantes constatations. Ainsi, parce que le phénomène religieux populaire atteste avant tout le sens, parfois outré mais bien réel, de l'immanence du divin dans les diverses actions humaines, il constitue un passionnant terrain d'enquête pour saisir les racines profondes d'une société donnée, et pour comprendre, à travers les relations qu'il noue sans cesse avec le monde transcendant du divin, mais qu'il tend à faire à son image, l'Homme, dans l'une de ses démarches essentielles, celle de l'appréhension du sacré<sup>82</sup>.

Le théâtre, plus que n'importe quel art, semble tout indiqué pour révéler ce qui caractérise la rencontre entre la religion, la culture et les croyances populaires dans une perspective sociocritique. Duvignaud, qui se penche sur le rapport symbolique entre croyances populaires, religion et théâtre dans *Sociologie du théâtre*<sup>83</sup>, propose une définition du théâtre en montrant l'aspect cérémonial, aspect qui est aussi présent lors de manifestations catholiques ou de rituels occultes ou maléfiques :

Tout commande en effet cet aspect cérémoniel du théâtre : la solennité du lieu, la distinction d'un public, profane, et d'un groupe d'acteurs isolés dans un monde étroit, lumineux, le costume des comédiens, la rigueur des gestes, la particularité d'une langue poétique qui distingue radicalement la langue du théâtre, du bavardage quotidien. Or, la vie sociale offre des aspects tout à fait identiques de *cérémonies*<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> *Ibid*, p. 5.

<sup>82</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>83</sup> Duvignaud, *op. cit.*, n. 19.

<sup>84</sup> *Ibid*, p. 7.

Cette dernière description présente des caractéristiques qui s'appliquent autant à la religion qu'aux rites occultes issus de superstitions et de croyances populaires. Le théâtre, la religion et les croyances populaires ont tous, à leur manière, des acteurs et un public, des costumes, une langue et des gestes posés lors de cérémonies planifiées et, en quelque sorte, sacrées.

Somme toute, le théâtre québécois du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle se trouve au cœur d'une période où la société doit composer avec les puissants partisans d'une idéologie ultramontaine qui tentent de contrôler tous les aspects de la vie sociale, des croyances populaires à la littérature et à l'éducation. Le théâtre, en pleine émergence après avoir combattu des siècles de préjugés, doit composer avec des contraintes assez sévères : les dramaturges, inspirés par la volonté de participer à la création d'un théâtre national, parviennent tout de même à se plier aux règles tout en perfectionnant leur art. Ces nombreuses contingences – autant idéologiques que littéraires – ont des effets surprenants sur le théâtre du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, qui devient un art de paradoxes, un milieu où se rencontrent la religion et les croyances populaires, l'idéologie dominante et le folklore, la transgression et la soumission aux règles, le spectacle et la leçon.

#### Présentation du projet de recherche

Il est pertinent de se demander si, à l'ère du renforcement idéologique religieux qui domine Montréal, la douzaine de pièces qui présentent des croyances populaires s'élèvent comme une attaque contre l'hégémonie ultramontaine ou se posent comme des actes littéraires isolés qui n'ont qu'un but de divertissement. N'est-il pas plutôt possible d'affirmer, à la lumière des travaux sur les croyances et la religion de Benoît Lacroix et de ses pairs, que les pièces qui montrent des croyances populaires présentent, de façon « inversée », une valorisation des comportements pieux et moraux, à la manière des pièces purement chrétiennes ?

Pour explorer cette hypothèse, nous avons choisi de travailler à partir de deux pièces religieuses (qui sont définies comme telles par leur auteur) et de deux pièces qui montrent des croyances populaires. Dans le but de constituer un corpus qui serait révélateur de la diversité du théâtre québécois au dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, nous avons décidé, après la

lecture transversale des pièces publiées entre 1870 et 1900 (voir l'annexe à la page 144), de choisir une pièce écrite pour la scène collégiale (*Le Triomphe de deux vocations*, de Stanislas Brault), une pièce de théâtre au sujet historique (*Chomedey de Maisonneuve*, de Sylvio Corbeil), une pièce issue du « théâtre d'idée » (*La Comédie infernale, ou la Conjuración libérale aux Enfers*, d'Alphonse Villeneuve) et une pièce à « grand déploiement » (*Les Vengeances*, de Pamphile Le May). Lors de la constitution de notre corpus, nous avons privilégié les pièces qui avaient plusieurs caractéristiques communes : pour la série des pièces religieuses, nous avons choisi des œuvres qui font ouvertement la promotion du catholicisme et de son devoir de s'immiscer dans la politique, la société, l'éducation et dans l'histoire. Pour les pièces qui montrent des croyances populaires, nous avons privilégié des œuvres qui thématisent la croyance aux croyances populaires. Après avoir sélectionné les pièces de Brault, de Corbeil, de Villeneuve et de Le May, nous avons découvert une caractéristique commune aux quatre œuvres, soit la présence d'un personnage de père spirituel, qui est devenu une partie importante de notre recherche.

Nous avons choisi d'analyser le drame chrétien *Le Triomphe de deux vocations* dans le premier chapitre du mémoire parce que la dimension didactique de la pièce et le pouvoir du père spirituel sur les autres personnages sont visibles et faciles à analyser, puisque le drame chrétien de Brault possède une fonction catéchétique avouée. L'analyse du *Triomphe de deux vocations* devient donc une sorte de référence qui facilite l'analyse des trois autres pièces du corpus. Au chapitre deux, nous proposons l'analyse du drame chrétien *Chomedey de Maisonneuve*, que nous avons choisi parce qu'il permet d'explorer les liens entre éducation (il s'agit aussi d'une pièce écrite pour la scène collégiale), religion et histoire, sujet qui ne pouvait être abordé dans l'analyse de la pièce de Brault.

Nous avons décidé d'analyser la comédie d'Alphonse Villeneuve au troisième chapitre du mémoire, parce qu'elle met en scène un débat sur l'opposition des croyances populaires et de la foi chrétienne, et sur le sujet de la représentation du diable dans le merveilleux et dans le merveilleux religieux, questions qui sont importantes pour l'avancement de notre recherche. Enfin, nous proposons l'analyse de la pièce de Le May en dernier parce que cette pièce, en étant une adaptation théâtrale d'une œuvre poétique, nous permet de mettre en valeur les caractéristiques de la présentation d'une thématique axée sur croyances populaires dans le genre dramatique.

À partir de 1870, période de mouvance idéologique, il paraît évident que les pièces qui mettent de l'avant des croyances populaires telles que l'apparition de démons et la pratique de la sorcellerie, comme le font *La Comédie infernale ou Conjuración libérale aux Enfers*, d'Alphonse Villeneuve et *Les Vengeances*, de Pamphile Le May, semblent aller à l'encontre de l'idéologie religieuse dominante. En utilisant deux pièces, publiées à la même époque, qui présentent un mouvement contraire en se présentant elles-mêmes comme des « drames chrétiens » et qui font l'apologie d'un mode de vie qui respecte la religion catholique, nous tenterons de prouver que les pièces qui présentent des croyances populaires ne sont pas le résultat d'une rébellion contre l'idéologie dominante, mais se plient bel et bien aux règles en vigueur à l'époque. Les deux pièces « chrétiennes », (*Le Triomphe de deux vocations* de Stanislas Brault et *Chomedey de Maisonneuve* de Sylvio Corbeil), seront d'abord analysées dans le but de définir des éléments idéologiques qui font consensus dans des pièces qui ont l'assentiment des autorités cléricales. Puis, nous analyserons les pièces de Villeneuve et de Le May pour définir les éléments stylistiques qui différencient les deux séries de pièces dont les thèmes respectifs paraissent à première vue diamétralement opposés.

Pour arriver à prouver que les pièces de Villeneuve et de Le May respectent l'idéologie dominante du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, nous nous proposons, en accord avec une méthode issue de la sociocritique, d'analyser les quatre pièces choisies à la lumière de textes littéraires de la même époque, dans le but de déterminer dans quelles mesures le texte de théâtre s'approprie et réinterprète deux discours qui semblent concurrents, soit celui de l'idéologie catholique et celui des croyances populaires.

Nous analyserons d'abord une pièce originale du répertoire collégial signée Stanislas Brault, puisque celle-ci a été écrite, selon les dires de son auteur, dans le but d'accomplir un dessein didactique. Le choix de la pièce *Le Triomphe de deux vocations* semble tout indiqué pour une analyse sociocritique puisqu'il nous est possible de comparer le texte, publié dans l'organe des Oblats de Marie-Immaculée, avec d'autres textes de Brault, qui assure aussi la direction éditoriale de cette revue. Puis, nous resterons dans le théâtre de l'espace scolaire en analysant, cette fois, un drame historique, autre genre de prédilection du clergé. Nous étudierons d'abord la pièce *Chomedey de Maisonneuve*, de Sylvio Corbeil, et sa fonction purement éducative à la lumière des textes qui portent sur l'éducation

catholique au dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle (les lettres que Louis Fréchette écrit à l'abbé Baillargé et les prospectus et programmes de divers séminaires), pour ensuite définir la façon dont la pièce fait la promotion de la religion. Après avoir ainsi déterminé les procédés utilisés par les dramaturges qui publient des pièces dites « chrétiennes », nous irons vers les pièces qui montrent des croyances populaires en commençant par le théâtre de l'espace polémique (théâtre qui se rapproche plutôt de l'essai et qui est écrit dans le cadre d'un conflit de nature idéologique) avec la pièce *La Comédie Infernale ou la Conjuration libérale aux Enfers*, d'Alphonse Villeneuve. La pièce, qui se situe au cœur de la polémique de la « grande guerre ecclésiastique », sera analysée en lien avec « l'Intermède » de Villeneuve (pièce qui, par sa forme et son propos, ressemble à un impromptu<sup>85</sup>, et qui se retrouve entre le premier et le deuxième acte de *La Comédie*) et avec des écrits de Louis-Antoine Dessaulles, protagoniste principal de la « grande guerre ». Enfin, nous analyserons une pièce ayant connu une diffusion plus commerciale, soit *Les Vengeances* de Pamphile Le May, en lien avec le poème du même nom pour déterminer la nature des changements apportés par Le May lors de l'adaptation sur scène de son poème.

Ces premières analyses complétées, nous nous attarderons à expliquer comment et pourquoi les dramaturges du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle utilisent la forme théâtrale pour faire la promotion d'une façon d'être et de penser conformes à une idéologie chrétienne. Nous tenterons aussi, au fil des analyses, de confirmer l'hypothèse que les pièces du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle cachent plutôt, sous leurs airs de « divertissement inoffensif », une fonction didactique religieuse, systématiquement incarnée par un personnage dominant et paternaliste, en démontrant que les quatre pièces analysées contiennent toutes les éléments d'une argumentation menée en faveur du respect des règles de la morale et de la piété. En analysant les éléments qui ont une fonction persuasive dans les pièces, nous espérons être en mesure de prouver qu'il y a une véritable visée didactique derrière le texte de théâtre du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, et ce, tous genres confondus.

---

<sup>85</sup> Dans le *Dictionnaire du théâtre* (Paris, Armand Colin, 2002, 447 p.), Patrice Pavis précise qu'un impromptu est une pièce qui prétend être improvisée et qui est autoréférentielle. L'impromptu met en scène son auteur, l'engage dans l'action et met en abyme sa création (p. 170).



## 1. CHAPITRE 1 : LE THÉÂTRE DE COLLÈGE

Au Québec, les relations entre le théâtre et la religion ont toujours été complexes et troubles, comme le rappellent Laflamme et Tourangeau dans l'introduction de leur ouvrage :

Depuis les origines de l'Église du Québec, se dessine un vaste mouvement ponctué d'hésitations et de raffermissements comparable au balancement du pendule. Les prises de position de l'Église oscillent d'un pôle à l'autre sur l'axe de développement de rapports réciproques entre les membres du clergé et les gens de théâtre<sup>86</sup>.

Il apparaît clairement, à la lumière de diverses lectures sur le sujet, que le problème majeur de l'étude des rapports entre le théâtre et la religion au Québec au XIX<sup>e</sup> siècle repose sur le fait que, même s'il reste plusieurs traces officielles de l'opinion de l'Église sur le théâtre en théorie (correspondance, serment, avertissement, mandement, etc.), nous ne détenons aucune information précise sur ces interdits dans la pratique; pour mener à bien une étude, nous devons donc nous baser sur des hypothèses et des conventions.

Jean Laflamme et Rémi Tourangeau présentent, en 1979, un ouvrage dont la pertinence en fait un outil primordial à toute recherche sur le théâtre québécois depuis ses origines. En dépouillant tous les documents religieux officiels qui traitent du théâtre depuis 1606, les deux chercheurs sont parvenus à faire la synthèse des rapports plus que compliqués entre le théâtre, la société et la religion. *L'Église et le théâtre au Québec* permet de comprendre la complexité du conflit entre l'Église et le théâtre, envers lequel celle-ci se montre rébarbative et sévère d'un côté, mais qu'elle encourage et nourrit de l'autre, en favorisant une des pratiques dramatiques majeures du XIX<sup>e</sup> siècle, le théâtre de collège.

### 1.1 Le théâtre de collège de ses origines à 1870

Selon l'ouvrage de Laflamme et de Tourangeau, ce sont les Jésuites qui, convaincus que les exercices dramatiques pratiqués sous l'égide de la vertu aidaient au développement des sentiments et cultivaient l'esprit et la mémoire, ont implanté cette pratique en Nouvelle-France. Arrivés de France au XVII<sup>e</sup> siècle, les Jésuites (désignés comme les « grands

---

<sup>86</sup> Laflamme et Tourangeau, *op. cit.*, n. 5, p. 42-43.

éducateurs du XVII<sup>e</sup> siècle » dans *L'Église et le théâtre au Québec*) doivent exercer un contrôle sur le théâtre, lequel possède déjà une réputation paradoxale au sein de la communauté : tandis que le théâtre de collège est considéré comme vertueux parce qu'il respecte scrupuleusement les règles de la morale, le théâtre populaire tel qu'il se joue à Paris, jugé scandaleux et grossier, amène les autorités ecclésiastiques de la Nouvelle-France à se méfier des activités dramatiques publiques en général.

Même si l'existence de ce théâtre populaire a eu, selon Laflamme et Tourangeau, la conséquence néfaste de ralentir l'établissement du théâtre en Nouvelle-France, il a toutefois permis aux Jésuites de consolider les assises du théâtre de collège dans leur système d'éducation. Ainsi, les Jésuites peuvent, dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, mettre en scène ce que le respect de plusieurs règles (qui resteront vraisemblablement en vigueur jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle) leur permet : « Ce théâtre se voit néanmoins soumis à des règles sévères. Les tragédies doivent "être rares et en latin, sur un sujet sacré et pieux"; personnages et costumes féminins y sont interdits<sup>87</sup> ». Ces manifestations dramatiques, qui prennent souvent un ton moralisateur, vont bientôt sortir du simple cadre du collège de garçons pour entrer dans d'autres lieux d'éducation et ainsi intégrer une toute autre sphère de la société : « Beaucoup d'autres jeux semblables, au collège, conservent chez la jeunesse québécoise le goût du théâtre et y développent les talents dramatiques. Les catéchismes paroissiaux eux-mêmes connaissent la pédagogie des saynètes fondées sur l'Écriture Sainte<sup>88</sup> ». Cette pratique interpelle même les Ursulines de Québec, qui, arrivées en 1639, intègrent rapidement de petits drames moraux (appelés *pastorales*) dans l'éducation des jeunes filles (les Ursulines, à l'instar des pères Jésuites dans les collèges de garçons, réservent une place privilégiée à Corneille). Somme toute, puisque le théâtre de collège donne le goût de l'art dramatique à plusieurs générations de jeunes Canadiens, ses adeptes se renouvellent sans cesse, assurant ainsi sa survie et son évolution jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans leur ouvrage, Laflamme et Tourangeau ne notent que deux grandes crises du théâtre de collège en près de trois siècles de prospérité, crises qui coïncident avec des périodes où l'influence sur la société d'un clergé plus qu'austère est absolue.

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 56-57.

Au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle, le théâtre de collège subit un premier ralentissement, lequel lui est presque fatal et dure près d'un siècle, selon l'ouvrage *L'Église et le théâtre au Québec*. À partir de 1697, année de la mort de Frontenac, Mgr de Saint-Vallier, devenu le seul maître de la Nouvelle-France, intègre dans sa campagne globale contre le théâtre les « innocentes pièces de théâtre que [les Jésuites] font jouer à leurs élèves du collège<sup>89</sup> ». Dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, la méfiance envers le théâtre gagne l'ensemble de la communauté ecclésiastique : les Jésuites, qui sont désormais surpassés en nombre par le clergé diocésain, éliminent même de leur propre chef le théâtre de leur programme scolaire. À cette époque, « seules les Ursulines semblent trouver le moyen de contourner les oppositions en continuant d'agrémenter leurs distributions de prix de petites scènes aux goûts mythologiques et bucoliques<sup>90</sup> ». Laflamme et Tourangeau avancent que, dans les collèges de garçons, les pièces sont remplacées par des plaidoyers et des dialogues honorifiques, pratique interrompue, malgré tout, en 1780 « parce qu'il ne faut pas que les élèves prennent goût au jeu dramatique, surtout à la comédie qui, aux yeux du clergé, risque de présenter les plus grands dangers pour les mœurs<sup>91</sup> ». La création d'œuvres théâtrales, rarissime autant sur la scène que par écrit, est vraisemblablement relancée en 1786 par l'arrivée massive des troupes anglaises et américaines qui, constatant la pauvreté du théâtre autochtone au Canada, s'accaparent la pratique du théâtre.

La deuxième crise importante a lieu au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Sans en expliquer précisément la cause, Laflamme et Tourangeau soulignent que cette crise est précédée d'une période de grands changements dans le contenu du théâtre de collège : après un début de siècle marqué par les souffrances reliées à l'épidémie de choléra et les rébellions de 1837-1838, il n'est pas rare de voir l'apparition de comédies dans les collèges, genre qui reçoit parfois, sous conditions, l'approbation de certains évêques. Par exemple, Mgr Lartigue écrit à M. Prince, directeur du collège de Saint-Hyacinthe, en 1830 :

[...] je n'ai aucune objection à ce que vous ajoutiez, en commençant, une demi-journée à vos exercices de la fin de l'année, pourvu que le temps soit suffisamment rempli, et que la dernière séance soit raccourcie<sup>92</sup> de manière à ce que les curieux [aient] le temps de s'en retourner chez eux à une heure

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>92</sup> Laflamme et Tourangeau citent ici un passage d'une lettre de Mgr Lartigue à M. Prince (4 juin 1832, ACAM, RLL, vol. VI, p. 329-330), et conservent l'orthographe originale de l'extrait (p. 115).

convenable. J'entends aussi qu'il n'y ait pas de bruit et de cohue à ces exercices, comme j'en ai vu surtout la dernière fois; car autrement ce seroit la dernière année que j'y paraîtrois : item, point de juremens ou autres paroles peu décentes, comme j'en ai entendu dans des farces, la dernière année où j'y ai assisté<sup>93</sup>.

À partir de 1830, la popularité du théâtre de collège est grandissante, et certaines représentations, données lors de fêtes de toutes sortes, font partie de la tradition de certains établissements, ce qui retarde l'interdiction des pratiques dramatiques dans les collèges, selon Laflamme et Tourangeau<sup>94</sup>. Pourtant, à partir de 1860, le corps ecclésiastique, qui est dirigé par Ignace Bourget, alimente la mauvaise réputation des séances dramatiques toujours présentes dans les collèges, favorisant ainsi les mesures répressives locales :

Aussi, lors de la visite canonique du sulpicien français, Étienne-Michel Faillon, en 1850, a-t-on décidé de supprimer, à l'académie, « tout appareil de scène de théâtre et toute pièce dramatique », même d'interdire « aux élèves de revêtir le costume de juge ou d'avocat dans leurs plaidoyers de fin d'année ». Ce genre d'interdiction persistera plus de vingt ans<sup>95</sup>.

Les séances théâtrales reprennent leur place dans les collèges et couvents en 1867. Les institutions d'enseignement pour jeunes filles devront toutefois cesser toute activité dramatique en 1874 sur ordre de Mgr Taschereau, alors évêque de Québec, à cause des « inconvénients nombreux qui résultent de [ces séances dramatiques] et [des] plaintes formulées par plusieurs communautés<sup>96</sup> ».

Cette dernière crise confirme que le théâtre du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle se situe dans un espace trouble, puisque les ecclésiastiques ne semblent pas s'entendre sur les bienfaits des activités théâtrales dans les établissements scolaires religieux. Les représentations théâtrales, pourtant réprimées, continuent à être bien présentes et, par le fait même, à influencer des générations d'acteurs en herbe, de dramaturges improvisés et d'amateurs avides de divertissement.

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 115-116. Nous voulons aussi ajouter que cette période favorisera même les créations originales dans les collèges, telle la pièce *Le Jeune Latour*, d'Antoine Gérin-Lajoie, présentée au Collège de Nicolet le 31 juillet 1844 (Frappier et Décarie, *op. cit.*, n. 14, p. 27).

<sup>95</sup> Laflamme et Tourangeau, *op. cit.*, n. 5, p. 141.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 163.

## 1.2 Le théâtre de collège de 1870 à 1900

À la lecture de différents ouvrages généraux portant sur l'histoire de la littérature, il est possible de dresser un portrait global de la réalité matérielle du théâtre de collège du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans *La Vie littéraire au Québec*, on précise que la plupart des pièces destinées au théâtre de collège entre 1870 et 1894 sont écrites pour être jouées par de jeunes hommes (norme qui va jusqu'à l'élimination des personnages féminins de certains classiques) et sont dépourvues de scènes à grand déploiement, rejetées au profit de pièces aux décors sobres qui respectent l'unité de temps et de lieu selon Aristote, et dont l'action est simple, sans effets spéciaux ni sensationnalisme. Le contrôle religieux, qui force les dramaturges à arranger les classiques ou les pièces françaises à la mode pour que les représentations soient acceptables, favorise aussi l'éclosion de quelques talents de dramaturges improvisés au sein même du personnel des établissements scolaires, phénomène qui dote la production théâtrale du XIX<sup>e</sup> siècle de quelques pièces originales. Laflamme et Tourangeau précisent que cette période voit aussi la mise en scène de certaines pièces québécoises telles celles de Louis Fréchette et l'adaptation du roman *Les Anciens Canadiens*, jouée au séminaire de Québec en 1890. L'étude de Laflamme et de Tourangeau fait aussi la lumière sur les moments propices à la présentation d'une pièce dans les collèges au XIX<sup>e</sup> siècle :

Les occasions de monter sur les planches ne manquent d'ailleurs pas : distribution de prix, fête patronale de l'évêque, fête de saint Thomas d'Aquin, fête du supérieur de la maison, jubilés de vie sacerdotale ou religieuse, etc. Le tout demeure cependant sous le contrôle étroit de l'Église, surtout le choix minutieux des pièces soumises par les directeurs à l'examen et à l'approbation de l'évêque<sup>97</sup>.

Enfin, dans son article « Chronique de la vie théâtrale », publié dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*<sup>98</sup>, Lucie Robert précise que les représentations théâtrales dans les collèges constituent, à partir de 1870, un divertissement couru dans les paroisses (surtout celles à l'extérieur de Montréal), ce qui encourage les jeunes collégiens et leurs professeurs à multiplier les représentations devant un public emballé, surtout constitué des membres de leur famille.

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>98</sup> Robert, *op. cit.* n. 13.

La pièce *Le Triomphe de deux vocations*, de Stanislas Brault, pièce jouée en 1897, constitue un exemple éloquent du théâtre de collège original du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Écrite par un professeur du séminaire d'Ottawa et jouée devant un public d'étudiants montréalais, la pièce sera décrite ainsi par le Révérend Père Lefebvre, qui venait d'assister à la représentation :

Au commencement de cette séance, vous avez imploré l'indulgence de cet intelligent auditoire; vous avez bien fait, car, n'ayant encore paru sur aucun théâtre, vous avez bien raison de vous défier un peu de vous-mêmes. Mais chacun de vous a si bien compris et si bien interprété son rôle, que le drame si simple en lui-même, si dépourvu de scènes à grands effets, *sans décharges de carabines et de revolvers*, a produit dans le cœur des auditeurs des émotions qui laissent bien loin derrière elles les représentations qui ont eu lieu jusqu'ici dans cette salle<sup>99</sup>.

Avant d'élaborer nos hypothèses quant à l'utilité didactique de la pièce *Le Triomphe de deux vocations*, il convient de présenter Stanislas Brault et son drame.

### 1.3 Stanislas Brault

Même si Stanislas Brault n'a pas marqué l'histoire littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle, il est une figure respectée et influente dans la communauté à laquelle il a consacré sa vie. Comme celui-ci n'a que deux œuvres littéraires originales à son actif, deux pièces qui n'ont été jouées qu'une fois chacune, le *Dictionnaire des œuvres littéraires québécoises*<sup>100</sup> (DOLQ) ne présente qu'un très court article sur *Le Triomphe de deux vocations* et son créateur. Heureusement, Brault, qui a acquis une certaine notoriété dans sa communauté, mérite une biographie en 1933, conformément à l'habitude des Oblats d'Ottawa<sup>101</sup> de publier les biographies de leurs membres les plus illustres. Ainsi, à la lecture de l'article de Louis Le

<sup>99</sup> « Les junioristes à Montréal », dans *La Bannière de Marie-Immaculée*, Ottawa, Le Juniorat du Sacré-Cœur, 1898, p. 43.

<sup>100</sup> Maurice Lemire [dir.], *Dictionnaire des œuvres littéraire québécoises : tome 1*, Montréal, Fides, 1978, 920 p.

<sup>101</sup> La Congrégation des Oblats de Marie-Immaculée, en latin *Oblati Mariae Immaculatae* (abrégé O. M. I), est fondée par Charles-Joseph-Eugène de Mazenod (1782-1861), évêque de Marseille, à Aix-en-Provence, en 1816. Originellement établi dans le but de revivifier l'Église de Provence après la Révolution française, notamment par le biais de l'établissement d'un apostolat missionnaire dans les zones défavorisées, l'ordre religieux est présent dans de nombreux pays. Les premiers missionnaires envoyés au Canada sont les RR. PP. Honorat, Telmon, Dandurand et Lagier; ils arrivent à Saint-Hilaire et se fixent définitivement à Montréal par la suite. Les Oblats sont connus notamment au Québec pour le rôle qu'ils ont joué dans la colonisation de la vallée de l'Outaouais, et pour la fondation de missions pour la christianisation des Amérindiens, particulièrement les Montagnais de la Côte-Nord. L'Université d'Ottawa (d'abord le Collège Saint-Joseph) a été fondée par les Oblats en 1848. Tiré de : Paul-François Sylvestre, *Les Communautés religieuses en Ontario français*, Montréal, les Éditions Bellarmin, 1984, p. 17 et 44.

Jeune, o. m. i., paru dans *La Bannière de Marie Immaculée*<sup>102</sup>, on découvre les grandes lignes de la carrière de Brault ainsi que ses réussites littéraires et, surtout, un homme jugé pédagogue né, enseignant dévoué dont l'humilité ne fait qu'augmenter le mérite.

Stanislas Brault, qui est né en 1856 à L'Acadie, entre chez les Oblats en 1876 après quatre années au Collège classique de l'Assomption. Le Jeune, dans la biographie, précise que Brault est un élève assidu et discipliné : « De l'aveu, du R. P. Dozois, son ami passait pour intelligent dans ses études, souple au doigté de ses maîtres, exemplaire au regard de ses condisciples. Son talent s'adapta avec entrain et attrait à l'assimilation des matières du programme scolaire d'alors<sup>103</sup> ». Brault est ordonné prêtre à Ottawa le 19 mai 1883, et devient procureur au scolasticat de l'Université d'Ottawa de 1888 à 1890, avant de consacrer les quarante dernières années de sa vie au Juniorat des Oblats du Sacré-Coeur. En 1930, le « père nourricier du Juniorat<sup>104</sup> » se retire au Noviciat de Ville La Salle, où il meurt en 1932.

Selon Le Jeune, l'entrée au juniorat du père Brault est motivée par le désir d'embrasser la carrière de missionnaire, mais des problèmes de santé chroniques et une grande timidité l'empêchent d'accomplir sa vocation. Les supérieurs de Brault, impressionnés par ses connaissances, lui offrent néanmoins un poste d'éducateur :

Au lendemain de son élévation à la prêtrise, la première obédience vient incorporer l'Oblat au personnel du Collège, en qualité de sous-économe auprès des élèves; la même obédience devait lui échoir, ailleurs dans la suite. En même temps, le Supérieur le désigna comme professeur dans l'enseignement, soit des Junioristes, soit des grands séminaristes, soit des collégiens. Si l'état précaire de sa santé ne l'avait contrarié, les aptitudes ne lui eussent pas fait défaut pour assumer le rôle de suppléant avec des classes secondaires<sup>105</sup>.

Brault connaît, au juniorat, une carrière de pédagogue respectable, mais considérée sans envergure par ses supérieurs, comme le rapporte Le Jeune; c'est surtout dans le domaine littéraire qu'il brille :

Au moral, cependant, la lyre recélait des ressources variées d'harmonie. Dans son silencieux isolement, l'âme possédait une telle gravité de pensée, une telle sûreté de jugement, une telle rectitude de volonté que ses élèves l'envisageaient comme

---

<sup>102</sup> Louis Le Jeune, « Le R. P. Stanislas Brault, O. M. I., 1865-1932 », dans *La Bannière de Marie-Immaculée*, Ottawa, Juniorat du Sacré-Cœur, 1933, p. 65-74.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 71.

un sage et ses confrères comme un ascète antique. Loin de geindre de l'état de sa santé débile, de se lamenter de ses incommodités chroniques, il s'étudiait à voiler ses malaises du calme de ses traits, de l'esquisse de sourires, de spirituelles saillies, des dehors de la bonhomie et de manières réservées, bien que distinguées et modestes. Toutes ses belles facultés allaient bientôt s'épanouir et porter leurs fruits dans la série de ses œuvres<sup>106</sup>.

Le Jeune rapporte aussi que Brault prend la direction éditoriale de *La Bannière de Marie-Immaculée*<sup>107</sup> de 1896 à 1928, dans laquelle il écrit des articles qui sont appréciés :

Les articles de *La Bannière*, qu'il ne signait point, témoignent de ses connaissances grammaticales impeccables, des qualités fondamentales du style, naturel, propriété des termes, correction, logique, sans nulle prétention à l'élégance et à la métaphore. À cette époque, on ne saurait exiger plus ni mieux<sup>108</sup>.

Brault se démarque dans sa tâche en créant pour la revue une identité distincte et forte, et en consolidant un lectorat varié, composé « [de] zélateurs et zélatrices, [de] bienfaiteurs et [de] myriades de lecteurs qui n'ont cessé jusqu'à [ce jour] d'en être les abonnés et les propagateurs, tant au Canada qu'aux États-unis<sup>109</sup> ». Selon Le Jeune, « les fruits qu'a fait cueillir cette publication ont permis le développement et la permanence de la grande œuvre de la formation d'une légion de missionnaires et d'apôtres<sup>110</sup> ». Encouragé par le succès de sa plume, Brault porte plus loin sa carrière littéraire en devenant le premier Oblat à créer une pièce pour les junioristes d'Ottawa. *Le Triomphe de deux vocations*, drame chrétien joué en 1897 chez les Oblats de Montréal, sera ensuite publié dans *La Bannière* (1898-1899). Le succès de la pièce permettra à Brault de répéter l'expérience en 1898 avec la représentation du drame *Une conversion*, pièce qui sera publiée dans *La Bannière* en 1899 et qui obtiendra aussi du succès. Par la suite, Le Jeune accorde à Brault le crédit de trois autres ouvrages, soit un *Cadran généalogique* (breveté en 1899), outil qui facilite la création d'arbres généalogiques, le *Centin annuel* ou *Le Denier du Sacré-Cœur*, une politique pour la collecte de fonds pour l'œuvre des Vocations des Prêtres

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>107</sup> Fondée en 1893, cette publication annuelle est l'organe officiel du Juniorat des Oblats de Marie-Immaculée, tel que mentionné dans l'article de Le Jeune (p. 73). Bien que le catalogue de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ) confirme que le premier numéro de la *Bannière* est publié en 1893, nous ne trouvons nulle part le nom d'Arthur Gladu.

<sup>108</sup> Le Jeune, *op. cit.* n. 102, p. 67.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>110</sup> *Idem.*



Missionnaires et un *Tableau-catéchisme*, outil pédagogique utilisé pour célébrer la messe et catéchiser les orphelins de l'orphelinat Saint-Joseph.

La biographie réalisée par Louis Le Jeune présente un homme qui a consacré sa vie aux Oblats de Marie-Immaculée, en exploitant ses capacités de pédagogue et de littéraire, et en devenant, par le biais de ses œuvres et de la direction éditoriale de *La Bannière*, le porte-parole respecté des idéaux et des valeurs de toute une communauté religieuse pendant presque quarante ans.

#### 1.4 Le Triomphe de deux vocations, drame chrétien en cinq actes

Le *DOLQ* rapporte que la première pièce de Brault est d'abord publiée en deux livraisons dans *La Bannière de Marie-Immaculée*<sup>111</sup>, rassemblées ensuite en un seul volume, qui est conservé au dépôt des Pères Oblats de Montréal<sup>112</sup>. Le Jeune, dans sa biographie de 1933, précise que la pièce a été jouée le 4 septembre 1897 par huit junioristes d'Ottawa. Sous la direction d'un certain père Beaupré, la petite équipe d'acteurs amateurs se rend à Montréal pour « remplir les rôles du drame composé par le père Brault, le zélé directeur de *La Bannière*<sup>113</sup> » devant un public composé d'hommes d'Église et d'étudiants montréalais. Le Jeune, qui ne donne que peu d'informations sur la représentation elle-même, soutient quand même que « [le] drame, ou *Le Triomphe de deux vocations*, en cinq actes, visait conformément à son titre l'œuvre vitale que l'auteur voulait faire connaître, apprécier, aimer et soutenir. L'on a noté que "la séance remporta un plein succès"<sup>114</sup>».

Dans *La Bannière* de 1898, Brault signe un court article d'introduction intitulé « Les Junioristes à Montréal » dans lequel il présente sommairement sa « représentation d'un nouveau genre<sup>115</sup> » qui a attiré environ sept cents personnes, qui ont « suivi, avec une attention soutenue et un intérêt toujours croissant, les diverses péripéties du drame, et ont quitté la salle<sup>116</sup> édifiés et enchantés de ce qu'ils avaient vu et entendu<sup>117</sup> ». Brault joint à son article le discours prononcé par le R. P. Lefebvre après l'unique représentation, dans lequel ce dernier remercie les acteurs en herbe d'avoir rendu d'une manière touchante « les

<sup>111</sup> *La Bannière de Marie-Immaculée*, Ottawa, Juniorat du Sacré-Cœur, 1898, p. 45-69 et 1899, p. 57 à 72.

<sup>112</sup> Stanislas Brault, *Le Triomphe de deux vocations*, Montréal, Dépôt des Pères Oblats, 1898, 40 p.

<sup>113</sup> Le Jeune, *op. cit.* n. 102, p. 73.

<sup>114</sup> *Idem.*

<sup>115</sup> « Les Junioristes à Montréal », *op. cit.* n. 99, p. 39.

<sup>116</sup> La pièce a été jouée dans une salle de l'école Saint-Pierre à Montréal (*Ibid.*, p. 39).

<sup>117</sup> *Idem.*

idées renfermées dans le beau drame composé pour la circonstance par un des amis les plus dévoués du juniorat<sup>118</sup> ».

*Le Triomphe de deux vocations*, drame proclamé « chrétien » par son auteur, est, selon Reine Bélanger, qui signe la présentation de la pièce dans le *DOLQ*, « un ouvrage de propagande en faveur de la vie religieuse et missionnaire, et inaugure un genre appelé à une longue vie<sup>119</sup> ». Bélanger qualifie le drame de simple exaltation de la religion :

Le père Brault n'hésite pas à introduire des « déclamations » sur les valeurs religieuses. Il exalte aussi le rôle de l'Église dans l'évolution morale de l'humanité et vante les avantages d'une formation collégiale pour le choix d'une « carrière de la classe lettrée »<sup>120</sup>.

Pourtant, la pièce, qui a évidemment eu une toute autre réception dans les années 1970 (date de parution du *DOLQ*) que lors de sa parution en 1898, comme le prouve le décalage entre le discours de Louis Le Jeune et celui de Reine Bélanger, peut être interprétée aujourd'hui comme comportant, sous la propagande religieuse, un discours qui en révèle beaucoup sur le rapport entre théâtre, religion et société à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. Le drame se présente d'emblée comme la simple quête de deux écoliers assidus, Louis Léonard et son ami Taché, qui émettent le souhait de consacrer leur carrière aux missions oblates, à l'instar du Révérend Père Lacombe<sup>121</sup>, présenté comme leur héros dans la pièce. Les deux aspirants missionnaires, encouragés par l'enthousiasme de Honorat, un jeune qui revient du juniorat des Oblats d'Ottawa pour quelques jours de vacances, doivent faire face à des obstacles de taille qui nuisent à l'accomplissement de leur vocation : alors que le père de Louis refuse de donner à son fils la permission de devenir junioriste, la mère de Taché, devenue veuve, ne peut assumer le coût de l'admission au juniorat. Sous la tutelle du Révérend Père Guigues, supérieur de la communauté des Oblats, les deux jeunes tenteront de surmonter ces

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

<sup>119</sup> *DOLQ*, *op. cit.*, n. 100, p. 706.

<sup>120</sup> *Idem.*

<sup>121</sup> D'après le *Dictionnaire biographique du Canada*, le père Albert Lacombe (1827-1916) fut parmi les premiers missionnaires oblates à évangéliser les Indiens et les Métis de l'ouest canadien. Il fonde, en 1865, une mission auprès des Cris et des Pieds-Noirs, première mission de l'Alberta. D'ailleurs, son intervention auprès des Pieds-Noirs rend la fin du chemin de fer transcontinental possible et contribue, à partir 1875, à la colonisation des régions de l'ouest canadien. Lacombe fait la promotion de la préservation des langues indiennes, spécialement la langue Cri, en publiant un manuel, un dictionnaire et une grammaire cris vers 1874 (D'après le *Dictionnaire biographique du Canada*, construit et mis en ligne par l'Université Laval, la University of Toronto et Bibliothèque et Archives Canada <http://www.biographi.ca/FR/ShowBio.asp?Biold=41623&query=albert%20AND%20lacombe>, [page consultée le 29 mai 2008]).

épreuves en remettant leur sort entre les mains de la Providence. À la fin, le père de Louis se ravise et permet à son fils d'entrer au juniorat, tandis que la création d'une bourse par un certain monsieur Généreux, marchand retraité et fortuné, permet l'admission de Taché, dans un retournement étonnant et inattendu qui achève d'exaucer les prières des deux jeunes garçons.

Il paraît important de mentionner que dans son article publié dans le *DOLQ*, Bélanger avance que « pour donner plus de poids à sa pièce de propagande, l'auteur met en scène les membres les plus éminents de la communauté<sup>122</sup> ». Le public de 1897 reconnaît donc dans la pièce le Révérend Père Guigues<sup>123</sup> – alors supérieur des Oblats –, une référence au Père Jean-Claude-Léonard Baveux<sup>124</sup> – connu au Canada sous le nom de Père Léonard –, à Honorat – nom d'un des premiers Oblats de Montréal –, et enfin à Taché – archevêque de Saint-Boniface qui a participé à quelques missions importantes au Canada. Ce procédé, en plus d'honorer des membres illustres du haut clergé, témoigne du désir de Brault de retirer à la pièce sa dimension fictionnelle, dans une volonté globale de peindre un portrait idéalisé de la réalité. Ce désir de ne pas créer : « des histoires en l'air, [ou] des contes, mais des histoires vraies, des récits de voyages des pères missionnaires au milieu des tribus de sauvages, et des traits de conversion des plus touchants<sup>125</sup> », comme le dit Taché dans la pièce, révèle certes l'opinion négative qu'ont les membres du clergé de la littérature, mais aussi le mérite à leurs yeux des créations à thème religieux qui peuvent s'inscrire dans la « réalité ».

### 1.5 Présentation des hypothèses

En se basant sur l'énoncé tiré de l'ouvrage de Laflamme et de Tourangeau : « C'est par l'enseignement du dogme et de la morale [que l'Église] entend former les âmes, objet de son ministère. L'essentiel de sa pastorale consiste à exposer les principes de la religion et à

<sup>122</sup> *DOLQ*, *op. cit.* n. 100, p. 706.

<sup>123</sup> Joseph-Eugène-Bruno Guigues est le véritable supérieur de la communauté du Juniorat des Pères Oblats d'Ottawa à partir de 1891. Il a été le premier supérieur de la communauté oblate canadienne à partir de 1844, et sera le premier évêque de Bytown, en 1847. Il participera à la fondation de l'Université d'Ottawa. (Sylvestre, *op. cit.*, n. 101, p. 44).

<sup>124</sup> Selon le *Dictionnaire biographique du Canada*, Jean-Claude Léonard Baveux, sulpicien arrivé de France en 1828, se joint aux Oblats en 1842 et joue est nommé directeur fondateur de la résidence Saint-Pierre-Apôtre au faubourg Québec (est de Montréal) en 1848. Il est un missionnaire illustre connu sous le nom de « Père Léonard » au Canada et est professeur au séminaire de Montréal (<http://www.biographi.ca/FR/ShowBio.asp?BioId=38406&query=baveux> [page consultée le 29 mai 2008]).

<sup>125</sup> Brault, *op. cit.* n. 112, p. 2.

prendre les mesures les plus appropriées pour les faire respecter<sup>126</sup> », il est pertinent de se demander si, en intégrant des représentations dramatiques à son programme scolaire, l'Église obtient, en plus d'un outil pédagogique avantageux, un moyen de diffuser largement ses idées dans la communauté.

Le drame de Brault, simpliste, qui s'articule autour des thèmes de la docilité envers l'autorité (parentale et religieuse), de la foi imperturbable en temps de crise et de la soumission envers la volonté divine, est de surcroît la mise en texte d'idées teintées par l'hégémonie<sup>127</sup> catholique, idées qui sont tout aussi primordiales dans les articles de *La Bannière de Marie-Immaculée* de 1898 et 1899 (dont plusieurs sont écrits par Brault). Ainsi, en nous appuyant sur l'énoncé de Marc Angenot, qui affirme que « le catholicisme forme à lui seul un discours autosuffisant et complet, renfermé sur sa propre logique, possédant une topologie structurée, étendue et analogue à la division du discours laïc<sup>128</sup> », nous essayerons de démontrer que le discours catholique domine la pièce de Brault, au point où la fiction a une importance négligeable. À l'aide d'articles de journaux publiés à la même époque, nous croyons qu'il est possible de démontrer que *Le Triomphe de deux vocations* ne poursuit pas simplement un but ludique ou littéraire, mais devient une leçon de catéchèse mise en scène.

Est-il possible que Brault crée, avec ses personnages, un microcosme où chacun représente une fonction bien précise dans la hiérarchie catholique, et, à partir de ce cadre idéalisé, se serve de la religion comme d'un filtre interprétatif des mœurs, du système d'éducation, de la représentation de l'histoire et du comportement religieux de toute la société? En regardant de plus près les propos qui se rattachent à ces quatre grandes catégories dans la pièce, comme dans plusieurs articles de *La Bannière* de 1898 et 1899, nous pensons qu'il est possible de constater une similitude, d'abord dans le propos, puis dans la mise en texte de ce propos, par des procédés qui donnent une bonne idée du dessein de Brault lors de l'écriture de sa pièce.

<sup>126</sup> Laflamme et Tourangeau, *op. cit.* n. 5, p. 48.

<sup>127</sup> L'hégémonie, est, selon Marc Angenot dans son ouvrage *1889 : un état du discours social*, « un ensemble de mécanismes unificateurs et régulateurs qui assurent à la fois la division du travail discursif et un degré d'homogénéisation des rhétoriques, de topiques et des doxa transdiscursives. Ces mécanismes [...] imposent sur ce qui se dit et s'écrit de l'acceptabilité et stratifient des degrés et des formes de légitimité » (p. 22) (Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 1167 p.).

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 921.

## 1.6 L'enseignement et la religion

Le drame de Brault étant écrit, d'une part, pour faire la promotion du juniorat d'Ottawa auprès des montréalais, et d'autre part, pour divertir les junioristes (autant les acteurs en herbe que l'assistance), il exploite évidemment le thème de la religion et de l'éducation d'une façon ouvertement glorificatrice. Utilisant les mêmes outils littéraires que dans ses articles publiés dans *La Bannière*, Brault donne une vision édificatrice de ses conceptions de la religion et de l'éducation en ajoutant à sa pièce de longs monologues sur la grandeur du catholicisme où l'exagération du plaisir qu'engendre une vie sacrifiée au profit de la religion, ce qui confère une atmosphère irréaliste à toute la pièce.

### 1.6.1 La religion dans la pièce

Dans la pièce, Brault met principalement de l'avant l'idée que la religion, quand elle devient une raison de vivre autant qu'une façon de vivre, permet aux chrétiens exemplaires d'aspirer à un destin aussi glorieux que celui des prêtres missionnaires. En multipliant les discours passionnés de Taché et de Léonard dès la scène d'ouverture de la pièce, dialogues qui sont souvent présentés sous forme de questions oratoires, Brault donne le ton à toute sa pièce : « Faire connaître, aimer et servir Dieu à ceux qui ne le connaissent pas, ouvrir les portes du paradis aux pauvres sauvages qui vivent dans l'ignorance et le vice, n'est-ce pas quelque chose de grand, de noble et de beau?<sup>129</sup> » Cette entrée en matière, qui est suivie par un échange hyperbolique entre Léonard et Taché, qui renchérissent sur la gloire des prêtres missionnaires, culmine à la troisième scène du premier acte, dans laquelle les deux aspirants junioristes, pourtant conquis d'avance, vont voir toute l'excellence de leur rêve alimentée par le discours d'Honorat, qui affirme d'emblée que son année passée au juniorat du Sacré-Cœur est la plus heureuse de toute sa vie<sup>130</sup>. Brault utilise notamment la symbolisation pour mettre en scène la fierté ressentie lors de la formation académique d'un prêtre missionnaire : la petite croix de junioriste qu'Honorat porte autour de son cou, en plus d'être la matérialisation du rêve de ses deux amis, devient une reproduction symbolique de la croix, caractéristique des missionnaires :

---

<sup>129</sup> Brault, *op. cit.*, n. 112, p. 2.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 7.

- Léonard : Tous doivent tenir à mériter de porter cette belle petite croix?
- Honorat : Personne n'y est indifférent, je vous assure; ceux qui l'ont reçue y sont aussi attachés, je crois, que les Pères eux-mêmes sont attachés à leur grande croix de missionnaire<sup>131</sup>.

À la suite du premier acte, qui montre que la religion peut être une fin en soi (un métier religieux), Brault s'attache à mettre en scène la religion comme étant le seul moyen pour arriver à combler ses désirs. Après avoir exploité le sentiment de fierté qui est lié à la volonté de devenir missionnaire en début de pièce, Brault met en scène une situation semblable à un test de foi, alors que les deux garçons sont arrêtés par des obstacles qui sont d'emblée insurmontables : « - Léonard : ...je me courberais encore sous le joug de votre autorité. Mais, mon père, puisque Dieu m'appelle à devenir prêtre dans une communauté religieuse, je vous en supplie, laissez-moi suivre ma vocation<sup>132</sup> ». Face à l'échec imminent de leur entreprise, les deux personnages de Brault passent par la résignation à la volonté divine dans les deuxième et troisième actes (qui constituent le cœur de l'histoire). Ensuite, Brault exploite le sentiment de soumission face à la Providence en consacrant l'ensemble de son quatrième acte au dépit de Taché et de Léonard, qui vont jusqu'à l'auto-flagellation :

- Taché : Eh bien! Léonard, consolons-nous ensemble de notre mieux, et cherchons à oublier tout ce qui s'est passé aujourd'hui. Puisque, malgré toutes nos démarches et nos instances, nous ne pouvons rien obtenir, ce doit être un signe que nous n'avons pas la belle vocation que nous croyions avoir. Le bon Dieu ne nous en trouve pas dignes<sup>133</sup>.

Enfin, Brault conclut la quête des deux garçons avec la possibilité de l'accomplissement de leur rêve, dans une scène qui récompense la piété des aspirants junioristes : « - R.P. Guigues : Encore une fois, non, ce n'est pas moi, mais c'est vous-même, mon enfant, ou plutôt c'est la Vierge Immaculée et votre saint patron que vous avez invoqués qui vous ont obtenu cette faveur, quand vous vous êtes jeté aux pieds de votre père<sup>134</sup> ».

Somme toute, on observe que dans sa pièce, Brault montre la religion sous toutes ses facettes : d'abord comme une raison de vivre, puis comme un moyen pour atteindre ce que

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 36.

l'on désire, ensuite, comme une fatalité sur laquelle l'homme, aussi pieux soit-il, n'a aucun contrôle, puis comme un cadeau qu'il faut mériter et enfin comme une récompense. En s'attachant aux réactions des deux personnages principaux de la pièce devant l'adversité, il apparaît que l'intervention divine est, selon Brault, au cœur de toute chose, plus puissante que tout et tous : devant le refus du père de Léonard et le manque de moyens de la famille de Taché, les deux garçons n'ont d'autre choix que de se soumettre à l'inéluctable Providence.

### 1.6.2 La religion dans les articles de *La Bannière*

Dans les articles parus dans *La Bannière* de 1898 et 1899, on remarque des exemples semblables à ceux utilisés par Brault dans sa pièce pour présenter la domination de la religion et de la Providence, ainsi que la gloire de la vocation de missionnaire. Le récit d'un épisode de la carrière du R. P. Lacombe, intitulé « Missionnaires et sauvages, montre une valorisation extrême du métier de missionnaire : « Tous les sauvages, à notre approche, sortent de leurs tentes et viennent me toucher la main. On m'apporte sans tarder un plat de vivres et un peu d'eau, signe conventionnel de l'hospitalité. Je suis chez moi<sup>135</sup> ». Cet épisode de la carrière du R. P. Lacombe – où il ridiculise un grand chef cri et amène tout un village de dissidents vers la religion catholique –, est placé directement après la première partie de la pièce de Brault dans *La Bannière* de 1898, et devient, en marge d'un récit autobiographique, l'exaltation de l'exemple heureux d'une vie sacrifiée à la religion par la religion, comme les trois aspirants junioristes de la pièce de Brault :

En regardant ma tente, et tandis que la foule se disperse, je ne puis retenir des larmes de joie en voyant l'admirable bonté de Dieu envers son missionnaire. Le secours m'était venu lorsque tout semblait désespéré. Ainsi finit, mes biens chers Pères et Frères, le récit dramatisé, mais authentique, que j'avais promis de vous faire. Je suis heureux si mes paroles ont fait grandir, dans vos cœurs de futurs apôtres, l'amour du pauvre Sauvage, en même temps que la confiance dans le bon Dieu, l'unique appui du missionnaire<sup>136</sup>.

En 1898, Brault signe un article intitulé « Progrès du Juniorat du Sacré-Cœur », dans lequel il prétend qu'il a déjà remis le sort du juniorat, qui commence seulement à se sortir de certaines difficultés financières à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, entre les mains de la Providence,

<sup>135</sup> « Missionnaires et sauvages » dans *La Bannière de Marie-Immaculée*, Ottawa, Juniorat du Sacré-Coeur, 1898, p. 71

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 84.

dans un cheminement qui rappelle celui de Taché et Léonard dans la pièce. Ce cheminement, présenté dans la pièce en tant que marche à suivre pour être un bon chrétien, mène vers le même dénouement heureux que dans *Le Triomphe de deux vocations* :

Puis, n'avait-on pas tout lieu de croire que l'institution naissante était voulue de Dieu? Il n'y avait donc qu'à se confier en la divine Providence. [...] Des centaines de personnes nous envoyèrent l'obole du pauvre, obole si agréable au divin Cœur de Jésus et toujours fructueuse parce que la charité la donne et que la prière l'accompagne et la féconde. [...] Le nombre des junioristes s'élève actuellement à une centaine. Cent généreux jeunes gens qui prient avec piété et se nourrissent fréquemment du pain des anges, qui travaillent avec ardeur et constance, et luttent avec courage et persévérance pour devenir, dans quelques années, de bons prêtres missionnaires, quel spectacle propre à nous réjouir, à nous dédommager de nos sacrifices et à remplir nos cœurs des plus belles espérances<sup>137</sup>.

Dans son article, Brault reprend la même idée que dans sa pièce; un chrétien qui se soumet à la Providence et qui s'en remet à la prière et à l'espérance finira toujours par obtenir une quelconque forme de salut, sera récompensé par le Ciel d'une manière ou d'une autre.

### 1.6.3 L'éducation dans la pièce

Il est aussi évident que Brault utilise sa pièce pour faire la promotion des idées de sa communauté religieuse quand nous nous attachons à analyser la façon dont il traite de l'éducation dans *Le Triomphe* et dans les autres articles de *La Bannière*. La marque la plus frappante de la similitude de propos entre la pièce et les articles est probablement la façon dont Brault décrit le juniorat à travers le personnage d'Honorat, au premier acte, description qui prend la forme d'une publicité à peine dissimulée. En faisant d'Honorat un heureux défenseur du juniorat qu'il adore, Brault parvient, en un dialogue de trois pages, à passer en revue les différents aspects du juniorat : « Aimes-tu bien le Juniorat ? », « Tu ne t'es pas ennuyé ? » « Étiez-vous nombreux au Juniorat, pendant l'année dernière ? », « Pour quelles raisons quelques uns ont-ils quitté le Juniorat ? », « Comment les Pères Oblats soutiennent-ils leur Juniorat ? », « Comment, toi! Les Pères te donnent ta pension, ton instruction, tes livres, tout enfin, et cela gratuitement ?<sup>138</sup> », etc.

<sup>137</sup> « Progrès au juniorat du Sacré-Cœur », dans *La Bannière de Marie-Immaculée*, Ottawa, Juniorat du Sacré-Cœur, 1898, p. 35-36.

<sup>138</sup> Brault, *op. cit.* n. 112, p. 7-8.



Enfin, dans sa « campagne publicitaire<sup>139</sup> », Brault utilise les techniques les plus avérées de contrastes et d'associations pour mettre de l'avant la qualité de l'enseignement offert au juniorat en énumérant, dans la pièce, les choix qui s'offrent à la jeunesse canadienne-française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Depuis un métier où « il n'y a pas de besoin de savoir lire » (barbier, cordonnier, etc.), personnifié par Sansfaçon et Bernard, ignares de service, jusqu'à une « carrière avantageuse de la classe lettrée » (homme de loi ou médecin), caste représentée par le père de Léonard, rien, dans la pièce de Brault, ne vaut le métier religieux et la fierté d'appartenir à la grande famille des Oblats.

#### 1.6.4 L'éducation dans les articles de *La Bannière*

Cette volonté de rendre édifiante l'éducation oblate ou la pratique d'un métier religieux est présentée de la même façon dans quelques articles de la *Bannière*, dont celui intitulé « Progrès du juniorat du Sacré-Cœur », qui fait le récit de l'histoire du juniorat, et dans l'article intitulé « L'éducation domestique », qui s'avère un mode d'emploi destiné aux familles pour qu'un enfant développe une vocation religieuse. Dans le premier article, que l'on présume être de Brault, on retrouve les mêmes énoncés que ceux présentés sous forme de questions dans l'entretien entre Honorat, Taché et Léonard. Cette façon de faire la promotion du juniorat, utilisée dans la pièce comme un outil malhabile de publicité, est investie d'une force tout autre dans l'article puisque la présentation de l'institution est faite directement, sans l'intermédiaire de la fiction, et par une figure d'autorité (Brault lui-même, en l'occurrence) :

Cependant nos jeunes aspirants missionnaires ne nous donneraient qu'une bien faible part d'encouragement et de satisfaction et ne répondraient à nos vœux que d'une manière fort imparfaite si, tout en profitant bien des moyens qui leur sont donnés de s'instruire, ils ne mettaient pas une application au moins égale, à profiter des moyens mis à leur disposition pour acquérir ces vertus et cette formation, qui font les bons religieux et les saints prêtres missionnaires. Mais, encore sous ce rapport, nous nous plaignons à reconnaître qu'ils font preuve de bonne volonté pour correspondre aux soins tout particuliers et aux grâces si abondantes qu'ils reçoivent dans notre institution. Marchant avec générosité, comme ils savent le faire, dans la voie des vertus chrétiennes, ils disposent le divin Cœur de Jésus à leur accorder cette abondance de grâces qui les transformeront en bons religieux et en saints prêtres<sup>140</sup>.

<sup>139</sup> Dans *La Bannière* de 1898, on retrouve plusieurs articles anonymes qui font la publicité du juniorat, à la manière de la pièce de Brault.

<sup>140</sup> « Progrès au juniorat du Sacré-Cœur », *op. cit.* n. 137, p. 36.

Dans l'article « L'Éducation domestique », on retrouve encore une survalorisation des métiers religieux au profit des autres métiers :

Il n'y a certes rien d'exagéré dans cette haute appréciation que l'on a du prêtre, loin de là; car, soit qu'on lise les nombreux passages des Livres Saints qui nous révèlent la grandeur et la puissance du sacerdoce chrétien, soit que l'on parcoure les écrits encore plus nombreux des Saint Pères qui traitent le même sujet, on reste encore étonné et surpris de la force et de l'énergie des expressions employées pour nous faire comprendre le rang tout à part que le prêtre catholique occupe au sein de la société humaine<sup>141</sup>.

Dans l'article, l'auteur, que l'on présume être Brault, identifie les étapes précises de la formation d'un enfant, présentées à la manière d'un mode d'emploi pour donner le goût d'un métier religieux, étapes dont la plupart sont présentes dans *Le Triomphe*. De la mère vertueuse qui fait de sa maison un endroit privilégié pour l'enseignement de la piété avant même que l'enfant ait l'âge de raison (portrait de la mère de Taché dans la pièce), à l'attention particulière à tout ce qui pourrait choquer l'oreille ou les yeux d'un enfant en bas âge (« les petits êtres, bien que ne sachant pas encore discerner le bien d'avec le mal, sont pourtant susceptibles d'être scandalisés<sup>142</sup> »), de la correction par les parents des vices de l'enfant (le père Léonard corrige son fils qui ne respecte pas son autorité en insistant trop), à la vigilance face à la tendance qu'a la société de faire l'apologie de jouissances de plus en plus perverses, toutes les pistes qui mèneront probablement l'enfant vers une carrière religieuse sont exploitées.

En somme, les similitudes entre la pièce et les articles montrent que Brault fait de sa pièce (destinée à un public de junioristes et à leurs familles) une vitrine pour certains principes adoptés des Oblats de Marie-Immaculée, communauté qui se consacre aux missions et à l'éducation. On peut donc avancer que, sous un dessein premier de divertissement, Brault fait aussi la promotion de sa communauté, de son école et des bienfaits d'une carrière religieuse, tout en donnant le mode d'emploi de la façon de vivre une vie religieuse des plus épanouies.

---

<sup>141</sup> « L'Éducation domestique », dans *La Bannière de Marie-Immaculée*, Ottawa, Juniorat du Sacré-Cœur, 1898, p. 22

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 24.

### 1.7 Le fait historique et les mœurs

C'est en analysant la façon dont Brault réinterprète le fait historique et les mœurs dans sa pièce qu'il est vraiment possible de dégager l'influence dominante de l'idéologie ultramontaine sur la société de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. À la lecture de passages qui traitent de l'histoire et des mœurs sociales, dans la pièce comme dans les articles de *La Bannière*, il apparaît évident que Brault, en accord avec les idées de sa communauté religieuse, interprète et diffuse chaque notion et événement en lui imposant une signification religieuse. Dans la pièce, que ce soit par le biais d'anecdotes historiques à propos du missionnaire Lacombe racontées avec une passion exagérée (p. 3) ou par la discrimination raciale perpétrée par une certaine élite sociale, il est impossible de nier que Brault utilise la religion catholique pour recommander une marche à suivre qui réponde aux exigences de sa communauté.

#### 1.7.1 Le fait historique dans la pièce et dans les articles de *La Bannière*

Brault utilise surtout le fait historique pour honorer certains Oblats illustres et pour inscrire sa pièce dans la réalité historique religieuse du Canada à cette époque. Dès la première scène, Taché est surpris pendant sa lecture des *Annales des Missionnaires Oblats* par ses camarades, auxquels il servira un long discours sur les grandeurs de la vie du R. P. Lacombe, dans une scène qui ne contient aucune des composantes habituelles de la scène initiale d'un drame. Dans cette scène, Brault ajoute même le récit d'une des conversions de Lacombe, racontée par un aspirant junioriste à ses camarades venus l'inviter à un pique-nique. Ce fait historique, dont la présence est surprenante dans la première scène d'un drame, est repris dans *La Bannière* de 1898 à quelques différences près (« Missionnaires et sauvages »), ce qui montre que Brault ne voit dans sa pièce qu'une occasion de plus pour diffuser le passé religieux grandiose des Oblats et de leur rôle dans la société.

Dans ce même exemplaire de *La Bannière*, il y a aussi la biographie du R. P. Léonard, dont l'appel de la vocation de missionnaire ressemble à s'y méprendre à l'histoire du jeune Taché du *Triomphe de deux vocations* : malgré les difficultés financières qui empêchent l'éducation religieuse de Léonard, une intervention de la Providence, qui donne à une « sainte fille » la sagesse de donner l'argent nécessaire, permet l'entrée du futur Oblat au juniorat, où il deviendra le protégé du R. P. Guigues. Toutes ces références historiques,

dans la pièce comme dans la revue dans laquelle elle est publiée, composent, somme toute, un collage anachronique des grands noms de l'histoire oblate, et n'alimentent pas l'intrigue, accentuant plutôt la dimension scolaire de la pièce, qui ne cherche que la diffusion du savoir religieux.

### 1.7.2 Les mœurs dans la pièce

C'est la façon dont Brault traite des mœurs et du fait social dans son drame qui est probablement l'aspect le plus intéressant qui ressort de l'analyse de la pièce, puisque c'est celui qui laisse le plus de place à l'interprétation et se présente comme la synthèse des trois autres aspects analysés (l'éducation, la religion et le fait historique). La critique de la société dans la pièce semble, après analyse, lourde de conséquences puisqu'elle fait la promotion d'une hiérarchie sociale (en laissant croire que les classes intellectuellement supérieures doivent avoir une éducation supérieure qui stimule le travail de l'esprit pour accéder au bonheur tandis que les classes inférieures se complaisent dans un travail physique qui n'entraîne qu'un gagne-pain sûr) et d'un mode de vie teintée par la soumission et le sacrifice (qui entraîne l'élévation de l'âme). C'est en comparant Taché et Léonard avec les autres personnages de la pièce, qui, à l'exception du R. P. Guigues, servent surtout de repoussoir aux deux personnages principaux, qu'il est possible de voir les conceptions sociales que Brault met de l'avant dans sa pièce. Il apparaît effectivement que tous les personnages ont un rôle précis, choisi et représenté pour mettre en valeur les capacités intellectuelles, la grandeur d'âme, la pureté du cœur et l'obéissance de Léonard et de Taché.

En comparant le discours des deux aspirants missionnaires avec celui de Bernard et de Sansfaçon, qui sont moins studieux et moins sérieux (qui ont somme toute un comportement typique de garçons de 14 ans), il ne fait aucun doute que la pièce de Brault fait la promotion d'une certaine forme de hiérarchie intellectuelle et sociale dont l'échelon le plus haut serait occupé par les ecclésiastiques ou ceux qui aspirent à l'être. Dès les premières lignes de sa pièce, Brault creuse un fossé toujours grandissant entre le duo de Léonard et Taché et celui de Bernard et Sansfaçon, par un procédé qui accentue le décalage entre la maturité et le sérieux des aspirants junioristes et l'étourderie enfantine de leurs comparses. Alors que, à l'ouverture du rideau, le spectateur trouve Taché lisant un ouvrage

hagiographique, ses camarades font irruption en chantant et en criant, énervés par le projet d'une excursion à la montagne (ils reprendront régulièrement dans la pièce la comptine « Patati, patata-a, vole, mon cœur, vole, vole, vole; patati patata-a, en pique-nique on s'en va, en pique-nique on s'en va, va, va, en pique-nique on s'en va »). Devant le refus de participation de Taché, Sansfaçon exprime haut et fort son mécontentement en blâmant le sérieux de son ami : « Je le disais bien, moi, que c'étaient ses chers livres qui l'empêchaient de prendre part à notre pique-nique. Comme les goûts ne se ressemblent pas! Ce n'est pas moi qui serais tenté de perdre mon temps dans les livres, surtout pendant les vacances!<sup>143</sup> » Impossible de ne pas constater que le personnage de Sansfaçon, un personnage de garçon de 14 ans qui a des envies bien de son âge, n'existe que pour mettre en valeur le cas exceptionnel de Taché, qui sera vite rejoint par Léonard dans des activités qui dénotent un certain génie dans l'esprit des autres personnages.

À travers tout le premier acte, Brault cherche à prouver que les deux aspirants junioristes sont prédisposés, par leur caractère et leurs capacités, à embrasser une carrière aussi noble que celle de missionnaire, en multipliant les comparaisons avec le jeune Sansfaçon, qui répète détester les études et n'être pas doué pour celles-ci. Ce dernier, se sachant condamné à l'apprentissage d'un métier, choisit de devenir barbier, puisque le choix d'une carrière religieuse est au-delà de ses capacités : « - Sansfaçon : Ça me force déjà d'écouter les sermons, ça me forcerait encore bien plus de les faire<sup>144</sup> ». Brault, dans un procédé dramatique, se sert aussi de Sansfaçon pour ajouter à la cruauté du destin de Taché, qui, pourtant prédisposé, autant par ses goûts que par ses capacités intellectuelles, à devenir missionnaire, n'en a pas les moyens et doit se résigner à apprendre un métier à l'instar de son ami, gâchant son potentiel.

Au quatrième acte, Brault tient des propos beaucoup plus virulents à l'endroit du jeune Sansfaçon, dont la personnalité subit un changement inattendu entre le premier acte et le quatrième : de garçon éprouvant une certaine fierté à avoir terminé sa scolarité, il devient un lourdaud dénigrant l'école et l'importance de lire et d'écrire. Aussi, dans le premier acte, les quatre garçons semblaient unanimes à l'idée que le métier de barbier était honorable. Pourtant, Brault tient un tout autre discours dans le quatrième acte, qualifiant le métier de

---

<sup>143</sup> Brault, *op. cit.* n. 112, p. 2.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 4.

barbier de « métier de nègre » (race qui, dans la pièce, n'arrive pas à la cheville des sauvages, pourtant considérés comme « non-civilisés » en début de pièce) : « Moi, je crois que je connais le meilleur barbier de la ville, c'est Jack Washton, le gros nègre qui tient boutique sur la rue... sur la rue Barbe<sup>145</sup> ». Même si Jack Washton a la réputation d'être le meilleur de la ville, Taché, Léonard et Honorat le ridiculisent en tenant ces commentaires corrosifs à un Sansfaçon barbouillé de nourriture à son retour de pique-nique : « - Honorat : Écoute donc, Sansfaçon, est-ce le gros nègre qui t'a fait ta toilette avant que tu viennes ici? (Rires) Sansfaçon (s'essuie et se barbouille davantage)<sup>146</sup>... » Brault procède, au fil de sa pièce, à la valorisation du métier de missionnaire et des personnes qui en ont la vocation en abaissant et en ridiculisant ceux qui n'ont pas autant d'ambition. Par exemple, Sansfaçon, qui s'exprimait dans un français comparable à celui de ses amis plus compétents dans le premier acte, développe un langage populaire dans le quatrième acte, et utilise des expressions telles que : « mes études sont *finites* », « Eh bien! Mon vieux, tu peux te faire une croix *su l'bec* », « quand il a une idée au collet », etc.

Dans la pièce, Brault ne fait pas que souligner la supériorité des deux jeunes aspirants missionnaires quant à leurs capacités intellectuelles et leur éducation, en les comparant à leurs camarades qui sont décrits comme inférieurs, mais aussi grâce à leur éducation familiale, composante primordiale, selon les articles de Brault, au développement de la vocation chez un jeune. Orphelin de père, Taché doit compter sur le soutien de sa mère et de sa sœur aînée, une institutrice, dont le maigre salaire ne permet pas de couvrir les frais d'inscription au juniorat, condamnant Taché à la médiocrité d'un métier manuel. Toutefois, malgré sa misère relative, la mère de Taché, qui reste, dans la pièce, l'incarnation la plus pure de la piété et du don de soi, encourage son fils à pratiquer un métier religieux :

- Taché : Elle me disait : « Si jamais tu me quittes pour te faire prêtre religieux, tu me verras peut-être répandre des larmes; mais à ces larmes de l'amour maternel, que je ne pourrai retenir, se mêleront des larmes de joie, et celles-ci seront plus abondantes. » Puis, elle ajoutait : « Quand tu ne seras plus auprès de moi, je ferai comme faisait la Sainte Vierge quand Notre-Seigneur l'eût quittée pour prêcher l'Évangile; éloignée de toi, je te suivrai par la pensée, et, quand tu seras prêtre, je te porterai le secours de mes prières et de mes vœux, dans tes travaux apostoliques. Enfin, j'emploierai tous mes faibles moyens à t'aider à sauver des âmes<sup>147</sup> ».

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>146</sup> *Idem.*

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

La mère de Taché est prête à sacrifier son fils, que la pression sociale encourage pourtant à se trouver un métier lucratif, au profit des Oblats de Marie-Immaculée dans un geste noble, salué à la fin de la pièce :

- M. Généreux : Quoi! Cette pauvre femme renonce pour toujours aux services que pourrait lui rendre son garçon, et, de plus, elle consent à faire des dépenses pour lui pendant plusieurs années?
- R. P. Guigues : Et tout cela de bon cœur, dans l'espoir que son fils deviendra prêtre.
- M. Généreux : Eh bien, cette femme-là est plus généreuse que moi...
- R. P. Guigues : Ah! C'est qu'il y a des âmes généreuses parmi nos mères chrétiennes<sup>148</sup>!

### 1.7.3 Les mœurs dans les articles de *La Bannière*

Brault récupère son idée de castes, de hiérarchie sociale et intellectuelle, dans certains articles de *La Bannière*, notamment dans « L'éducation domestique », dans lequel il annonce sans détour : « Règle générale – il y a des exceptions, sans doute – mais règle générale, la sainte Église recrute ses prêtres et ses religieux parmi l'élite des familles catholiques<sup>149</sup> ». Il est à noter que pour Brault, l'élite représente des familles qui fournissent une solide éducation chrétienne à leurs enfants, et des familles qui savent, « même au centre des villes, [...] se défendre contre les envahissements de la dissipation et contre les attraits séduisants des plaisirs, et chez qui le foyer conserve ce caractère de calme et de dignité qui doit être le cachet d'une maison chrétienne<sup>150</sup> ». Dans cet article, Brault rappelle aussi que ce sont les mères qui doivent assurer l'éducation catholique de leurs rejetons dès leur plus jeune âge. Ce faisant, Brault dresse la liste des comportements bénéfiques et néfastes que doivent adopter ou éviter les mères chrétiennes pour donner la chance à leur progéniture d'embrasser une carrière religieuse, comportements qui se retrouvent pratiquement tous repris par la seule « mère » de la pièce, Madame Taché. Les trois attitudes à adopter pour la mère chrétienne sont, selon Brault, de corriger les penchants vicieux de ses enfants, même en bas âge, de prêcher par l'exemple, et d'entourer l'enfant de symboles religieux tout en l'éloignant des amusements bas et grossiers qui sont de l'air du temps à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. Bien que la pièce ne laisse aucune information quant à la

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>149</sup> « L'éducation domestique », *op. cit.*, n. 141, p. 23.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 28.

petite enfance de Taché, son assiduité dans son travail scolaire à l'adolescence laisse présager que sa mère a su adopter les comportements d'une bonne chrétienne tout au long de sa vie, de la même façon qu'elle respecte l'idée primordiale qui amorce l'article de Brault et qui concerne le désir qu'ont certains parents à voir leur fils devenir prêtre :

Ce désir est tout à fait louable, s'il est inspiré par des motifs de foi auxquels ne se mêle aucune considération trop humaine, comme serait, par exemple, celle des avantages matériels et de la gloire extérieure qui peuvent revenir à une famille lorsqu'un de ses membres est honoré au sacerdoce<sup>151</sup>.

En somme, en analysant de plus près les comportements de chaque personnage de la pièce et en s'attachant à la façon qu'ils ont d'interagir entre eux, il semble que la foi, bien qu'elle soit gage d'une vie grandiose et privilégiée, est pourtant synonyme d'une vie d'obéissance et de soumission. Tandis que l'insouciance et la naïveté d'une intelligence moyenne apportent une certaine forme de liberté dans le respect aveugle des règles, les personnages privilégiés de la pièce apprennent que la volonté de Dieu est impitoyable et que le chrétien qui se conforme au catholicisme doit accepter les choix arbitraires de la Providence. Il faut donc comprendre qu'un bon chrétien n'a pas le contrôle sur ses actions, qu'il doit se soumettre au dessein de Dieu, qui s'abat impitoyablement, et se résigner dans l'échec.

### 1.8 Le père spirituel

Il reste toutefois un élément qui ne cadre pas avec cette démonstration assez simple du mode de vie catholique au dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, élément qui en dit long sur la relation qu'ont les ecclésiastiques avec la communauté à cette époque. Le R. P. Guigues, qui est présent tout au long de la pièce sans pourtant poser aucune action, apparaît comme un père spirituel qui a le véritable contrôle sur toute la pièce, amorçant et désamorçant les conflits, devenant tour à tour conseiller, confesseur, mère et père. En y regardant de plus près, il apparaît évident que si les personnages se soumettent à la Providence divine, c'est surtout le R. P. Guigues qui profite de la soumission des autres personnages de la pièce, qui semblent devoir se mettre sous la tutelle du Révérend Père pour réussir.

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 22.



### 1.8.1 La figure paternelle

Il apparaît, dans la pièce, que le thème de la soumission est surtout intégré à l'histoire par son lien avec la figure paternelle, dont plusieurs facettes sont exploitées souvent négativement dans la pièce de Brault : devant le manque créé par l'incapacité du père biologique, le père spirituel a toute la place qu'il faut pour s'épanouir. Dans la pièce, la figure paternelle, incarnée par Monsieur Léonard, est présentée sous plusieurs facettes, dont une incarnation tyrannique et insensée, voire démoniaque : quand le jeune Léonard va, sous les conseils du R. P. Guigues, demander à nouveau la permission à son père d'entrer au juniorat, celui-ci use d'une violence injustifiée et étonnante, comportement qui pourrait se rapprocher de celui associé à une possession. Cet épisode, qui ouvre le troisième acte, est généré par la ténacité agaçante de l'aspirant junioriste, face à son père qui refuse catégoriquement que son fils sacrifie sa vie pour une profession religieuse, en un geste de domination posé au nom de la liberté, paradoxe qui ne fait qu'ajouter à la perversité de son refus. À la fin de la scène, le père Léonard, possédé par une violence inexplicable et à court d'arguments, s'avilit en corrigeant son fils implorant, agenouillé à ses pieds et en larmes, dans une scène où l'intensité dramatique atteint son paroxysme. À la deuxième scène du troisième acte, le père Léonard, resté seul, se réveille comme d'une transe, d'une possession par un esprit mauvais : « - M. Léonard : Que s'est-il passé ?... (Il regarde à ses pieds.) Où est mon enfant ?... Est-ce un rêve ?... Non, ce n'est pas un rêve... C'est une affreuse réalité... Que m'a-t-il dit ?... Que m'a-t-il demandé?<sup>152</sup>... », pour ensuite renier son comportement inexplicable : « Ah, je ne me croyais pas si méchant... si cruel... si barbare... Je l'ai repoussé! À sa prière si belle... si touchante... je lui ai répondu : Va-t-en! [...] Cette parole qu'on jette à un chien malfaisant<sup>153</sup>... ».

Après avoir exploité l'image du père en tant que monstre tyrannique, Brault s'attache à la représentation du père incapable, déficient, ce qui lui permet de renier, d'effacer toute l'autorité du père biologique dans sa pièce. Vers le milieu de la pièce, il devient évident que les personnages de « pères » sont loin d'être exemplaires et nuisent l'un indirectement et l'autre, consciemment, à l'accomplissement de la vocation de leur fils. Par sa mort, le père de Taché a laissé une famille démunie, tandis que le père de Léonard est incapable

---

<sup>152</sup> Brault, *op. cit.*, n. 112, p. 18.

<sup>153</sup> *Idem.*

d'utiliser son autorité paternelle à bon escient. Brault, dans la querelle entre Léonard et son père, tente véritablement de montrer que le père, inférieur à son fils prodige, ne possède plus les capacités nécessaires pour lui commander adéquatement : « - M. Léonard (à part) : Il en sait plus long que moi sur ce sujet. Je ne sais plus que lui répondre<sup>154</sup> », dit-il, avant de s'en prendre physiquement à son fils. Cette réplique amorce la déchéance du père Léonard, qui, anéanti par sa perte de pouvoir, est réduit au stade de père misérable et incapable d'assumer son rôle de guide dans la vie de son fils. Le père Léonard, indigne, renonce à ses pouvoirs parentaux<sup>155</sup> et confie le destin de son fils à la seule personne apte à guider celui-ci vers une fin glorieuse, le Révérend Père Guigues :

- M. Léonard : Révérend Père Guigues, vous pensez peut-être voir un homme respectable, un père de famille humain, un chrétien, enfin? [...] Eh bien! Détrompez-vous; je ne suis rien de tout cela : je ne suis qu'un misérable. [...] C'est que je n'ai ni honneur, ni cœur, ni sentiments paternels. [...] C'est qu'aujourd'hui, j'ai maltraité mon enfant, mon excellent enfant, et le meilleur de tous ceux que Dieu m'a donnés. [...] Oui, je laisse à mon enfant toute la liberté de suivre sa grande, sa généreuse vocation<sup>156</sup>.

Après quoi, le père Léonard refuse de bénir son fils parce qu'il ne s'en sent pas digne, dans un geste symbolique qui signifie le dépassement du père par le fils, maintenant libre de l'autorité de son géniteur. En somme, Brault tente de montrer que le père biologique, qui a habituellement le contrôle absolu de son fils, se trouve lui-même soumis à l'autorité divine : « - R. P. Guigues : Écoutez-moi et tâchez bien de me comprendre, mon enfant. Les droits des parents sont limités par les droits de Dieu. [...] C'est Dieu, et non les parents, qui donne la vocation et les grâces pour la suivre<sup>157</sup> ».

### 1.8.2 La figure divine

Devant l'incapacité de leurs anciens guides parentaux, les deux aspirants missionnaires vont naturellement se ranger sous la tutelle spirituelle du R. P. Guigues, qui prend rapidement le contrôle absolu des destinées des deux jeunes en incarnant graduellement la mère, le père et finalement une figure d'autorité omnisciente et presque divine. De prime abord, il apparaît que l'influence du R. P. Guigues dans la vie des jeunes personnages est

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>155</sup> « Oui, je suis son père, mais je suis indigne de l'être... Je n'ai plus le droit de l'appeler mon enfant... » (p. 18)

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 34-35.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 12.

plutôt réconfortante au début de la pièce, tandis que Honorat parle de l'attention et de l'amour tout maternels qu'ont les Révérends Pères pour les junioristes d'Ottawa. Pourtant, dès le deuxième acte, Guigues s'impose comme étant un père spirituel pour Taché et Léonard, qui demandent les conseils du Révérend Père avant même d'aller consulter leurs parents. Brault profite de ces entretiens entre les trois personnages pour faire de Guigues le véhicule de recommandations qui vont souvent au-delà des limites de la simple discussion en cours et dépassent le cadre de la pièce. Ces formules générales, qui pourraient s'appliquer à n'importe quelle situation, dictent souvent les normes d'un mode de vie catholique exemplaire, dans lequel le chrétien ne peut jamais agir directement sur sa destinée :

- R. P. Guigues : Voici ce que je recommande : vous allez commencer par bien prier, vous demanderez au divin Cœur de Jésus de fléchir la volonté de votre père, et vous implorerez avec une grande ferveur l'assistance de Marie Immaculée, la patronne des Oblats. [...] Alors, la grâce de Dieu, je l'espère, mettra dans votre cœur et sur vos lèvres des paroles auxquelles votre père ne pourra résister<sup>158</sup>.

Dans la pièce, Guigues dépasse le rôle du simple personnage et devient le porteur de messages catéchétiques qui s'adressent probablement au public et au lectorat : « - R. P. Guigues : Non, mon enfant, quand on est bien résigné à la volonté de Dieu, que l'on fait tout ce que l'on peut pour correspondre à ses desseins toujours miséricordieux et sages, on ne perd pas son temps, mais on le sanctifie et on se rend digne des faveurs du ciel<sup>159</sup> ». Par son autorité, le personnage du R. P. Guigues incarne le parfait véhicule d'un discours religieux didactique dont la portée dépasse le simple microcosme imaginé par Brault dans *Le Triomphe de deux vocations*.

### 1.8.3 Rhétorique du père spirituel

Les conseils de Guigues, dans la pièce, ont un poids énorme pour le public et le lectorat du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, d'abord parce qu'ils sont énoncés par un personnage dont l'autorité est indiscutable, puis parce qu'ils sont appuyés par des figures de rhétorique propres au discours idéologique. Selon Olivier Reboul, dans *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique* : « Si l'argument est le clou, la figure est la manière de l'enfoncer<sup>160</sup> ».

---

<sup>158</sup> *Idem*.

<sup>159</sup> *Ibid*, p. 14.

<sup>160</sup> Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 121.

Brault, en bon rhétoricien, a su tirer partie de la fonction pédagogique de la rhétorique, comme l'explique Reboul dans son ouvrage *Langage et idéologie* : « La rhétorique permet d'illustrer un discours, de l'animer, en sorte qu'on le comprenne et le retienne<sup>161</sup> ».

En analysant les interventions de Guigues auprès des autres personnages, il apparaît évident que Brault fait de son personnage un passeur d'idées catholiques dont l'influence dépasse le cadre de la pièce. En reprenant systématiquement les interventions de Guigues auprès de ses protégés, nous remarquons une progression dans la construction argumentative des discours du personnage; au fil des actes, Brault utilise tour à tour des éléments de la rhétorique (telles que des figures de pensée, de sens, de rythme et de son), qui accentuent les grandes idées de la pièce, soit les comportements d'un bon chrétien, les bienfaits du respect des règles et la grandeur d'un métier religieux, pour illustrer les discours de Guigues, ce qui rejoint, selon Reboul, la fonction pédagogique de la rhétorique.

Par exemple, dans l'acte deux, le R. P. Guigues est présenté à Taché et à Léonard par Honorat. Dans cet acte, Guigues s'impose comme étant le père spirituel des autres personnages et les conseillant et en leur montrant la marche à suivre pour accomplir leur vocation de missionnaire. Après analyse, il apparaît que ces idées sont appuyées par des figures de pensée qui, selon Reboul, sont nécessaires à tout discours idéologique parce qu'elles reflètent la supériorité de l'orateur sur son auditoire, tout en se basant sur l'aspect familial et rassurant des procédés utilisés<sup>162</sup>. Par exemple, Guigues utilise beaucoup de formules paternalistes telles que « mes chers enfants » ou « mes très chers fils », métonymies qui assurent la supériorité de ce personnage dominant. Une fois la supériorité de Guigues confirmée, nous remarquons que Brault ajoute aux longues répliques du R. P. d'autres figures de pensée telle l'allégorie, qui est presque toujours utilisée dans les discours qui sont fortement teintés par l'idéologie religieuse. Par exemple, dans la première scène du deuxième acte, Guigues entretient le jeune Léonard avec ces formules : « vous demanderez au divin Cœur de Jésus de fléchir la volonté de votre père<sup>163</sup> », ou « alors la grâce de Dieu, je l'espère, mettra dans votre cœur et sur vos lèvres les paroles auxquelles votre père ne pourra résister<sup>164</sup> ». En outre, il apparaît que dans le deuxième acte du

<sup>161</sup> Olivier Reboul. *Langage et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 119-120.

<sup>162</sup> Reboul, *op. cit.*, n. 160, p. 137.

<sup>163</sup> Brault, *op. cit.*, n. 112 p. 12.

<sup>164</sup> *Idem.*

*Triomphe de deux vocations*, Brault ajoute quelques figures de rhétorique dans les discours du R. P. Guigues, figures qui, à ce stade de la pièce, sont surtout utilisées pour confirmer la supériorité du personnage ou pour introduire des idées qu'on peut facilement associer à l'idéologie ultramontaine.

Une fois la supériorité du personnage confirmée, Brault pousse plus loin sa leçon de catéchisme à l'acte cinq en ajoutant à son texte des figures de sens, pratique qui consiste à choisir son vocabulaire pour maximiser la portée de ses idées et qui, selon Reboul, est particulièrement significative lorsqu'il est question d'idéologie :

La lexicalisation est un fait de langue extrêmement courant. Elle n'en joue pas moins un rôle dans le discours idéologique, un rôle qui n'est plus poétique mais sémantique, autrement dit qui ne porte plus sur la manière de parler, mais sur le rapport entre le signifiant et le signifié<sup>165</sup>.

En analysant de plus près les discours du R. P. Guigues, il apparaît que les figures de sens les plus utilisées sont celles que Reboul définit comme étant des tropes lexicalisés :

Le fait d'utiliser « nous » au lieu de « je », le présent au lieu du futur ou du passé, l'effacement des marques d'énonciation sont autant d'énallages par lesquels l'idéologie « naturalise » son discours. [...] La force idéologique est précisément que ses figures ne sont pas perçues comme telles, qu'elle apparaissent au contraire comme des expressions naturelles et transparentes<sup>166</sup>.

Les figures de rhétorique placées dans le texte sont conformes au discours religieux en général et prouvent probablement que Brault a vu, dans sa pièce, une nouvelle façon d'enseigner les rudiments de la religion catholique, conformément au but assumé du théâtre de collège de son époque. Par exemple, le R. P. Guigues, tout au long de la pièce, s'entretient longuement sur la charité, sur les comportements d'un bon chrétien et sur la miséricorde divine avec les personnages principaux de la pièce. Brault ajoute une dimension didactique à cette pièce en augmentant la portée des longs discours de Guigues, qui sont agrémentés de figures de construction, qui concernent la structure de la phrase et parfois du discours, telles que et la périéologie (répétition d'une même idée sous des mots différents), procédé utilisé pour mettre l'emphase sur certaines notions plus importantes du mode de vie chrétien (persévérance, Providence, vocation, etc.) Par exemple, au deuxième acte, le R. P. Guigues prêche : « C'est Dieu, et non les parents, qui donne la vocation et les

<sup>165</sup> Reboul, *op. cit.*, n. 160, p. 128.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 129.

grâces pour la suivre. C'est le devoir d'un père de favoriser la vocation de ses enfants, surtout quand il s'agit de la vocation d'un état de vie aussi parfait que l'état religieux<sup>167</sup> ».

Brault reprend aussi plusieurs expressions qui appuient la grandeur de la religion avec des figures de sens, qui concernent la signification des mots et expressions : dans le discours final du R. P. Guigues, Brault fait se succéder des hyperboles, figures d'exagération omniprésentes dans la pièce. On en compte quatre dans cette seule phrase : « ... vous vous êtes laissé fléchir par la force de la grâce<sup>168</sup>, c'est bien volontiers, c'est avec joie que vous laissez maintenant le plus cher de vos fils suivre la sublime vocation que s'est manifestée en lui par des signes extraordinaires<sup>169</sup> », et plusieurs dans celle-ci : « Et vous, monsieur Généreux, que le Ciel a favorisé des biens de ce monde, mais dont le plus riche trésor est de posséder un cœur d'or, vous vous faites dès aujourd'hui le protecteur de toute une succession de jeunes lévites, qui deviendront plus tard des apôtres. Vos protégés et les âmes qu'ils conduiront au salut béniront éternellement votre nom<sup>170</sup> ».

Enfin, Brault ajoute aussi aux discours de Guigues des figures de rythme et de son qui touchent à la « musique du discours<sup>171</sup> » et qui sont, selon Reboul, propices à marquer la mémoire des gens<sup>172</sup>, pour rappeler les principes catholiques mis en évidence dans sa pièce. Par exemple, l'expression suivante, tirée du discours final de Guigues, alors que la miséricorde de Dieu vient de se concrétiser pour les deux aspirants junioristes, est un bon exemple de parisose<sup>173</sup> : «... de Dieu, dont la sagesse infinie conduit toutes choses avec une force irrésistible, *fortiter*, et dispose toutes choses avec douceur, *suaviter*<sup>174</sup> ». Les deux expressions en latin, superflues dans le texte, résumant, en un sens, la pièce en entier et, étant répétées et définies ainsi, sont propices à entrer dans la mémoire de quiconque les entend. Il ne fait aucun doute que les procédés utilisés par Brault dans sa pièce et mis à la bouche du R. P. Guigues s'adressent beaucoup plus au public et au lectorat qu'aux autres personnages du drame.

<sup>167</sup> Brault, *op. cit.*, n. 112, p. 12.

<sup>168</sup> Nous soulignons dans l'extrait.

<sup>169</sup> Brault, *op. cit.*, n. 112, p. 39.

<sup>170</sup> *Idem.*

<sup>171</sup> Reboul, *op. cit.*, n. 160, p. 123.

<sup>172</sup> *Idem.*

<sup>173</sup> Figure composée de deux membres de même longueur, surtout utilisée dans les slogans (*Ibid.*, p. 123).

<sup>174</sup> Brault, *op. cit.*, n. 112, p. 39.

### 1.9 Conclusion

Après avoir analysé la pièce en lien avec des articles publiés à la même époque et qui portent sur les mêmes sujets (religion, éducation, mœurs et histoire), nous pouvons affirmer que Brault pratique la forme théâtrale pour de multiples raisons, dont certaines sont surprenantes : de simple divertissement écrit pour les junioristes, la pièce, à la lumière d'analyses sociocritique et rhétorique, devient porteuse des idées de l'idéologie catholique, procédé qui offre à Brault le loisir de diffuser largement et sous le couvert de la fiction son enseignement à un public ou à un lectorat qui est plus que réceptif. *Le Triomphe de deux vocations* devient donc un outil promotionnel, une vitrine pour les nobles accomplissements de la communauté oblate d'Ottawa et un nouveau moyen de catéchiser les jeunes Canadiens français. Il apparaît évident que Brault, tributaire des idées que la religion catholique prescrit quant à l'éducation, aux mœurs et à l'histoire, n'a que peu à faire de l'aspect purement littéraire du théâtre, et préfère voir sa pièce comme un outil didactique et ludique dont la popularité, au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, n'est plus à faire (rappelons que le théâtre est pratique courante dans les collèges depuis le XVII<sup>e</sup> siècle). Enfin, nous pouvons affirmer, après avoir analysé le personnage du R. P. Guigues, que Brault s'assure de la validité des idées qu'il avance dans sa pièce en les mettant dans la bouche d'un personnage autoritaire et infaillible, qui devient un porte-parole idéal puisque ses discours sont irréfutables.

## 2. CHAPITRE 2 : LE THÉÂTRE HISTORIQUE

Les auteurs de *La Vie littéraire au Québec*, précisent que, de 1870 à 1894, le type de théâtre de collège le plus joué est « l'arrangement », pratique qui consiste surtout en la réécriture d'œuvres populaires de tout genre, ou à la mise en scène d'événements historiques ou religieux les plus significatifs dans l'histoire d'une nation. Ils précisent aussi que la popularité de la tragédie classique, sur les scènes commerciales et sur les scènes de collège, a entraîné l'apparition du drame historique dans la littérature canadienne<sup>175</sup>. Le drame historique qui, selon eux, engendre pourtant des pièces laborieuses et peu courues par le public, a néanmoins la chance, au XIX<sup>e</sup> siècle, de trouver refuge sur les scènes de collège : « Sur la scène des collèges canadiens survit encore la tentation du tragique, soit par l'adaptation des classiques soit par le choix de sujets nobles, tirés de l'histoire<sup>176</sup> ». Cette différence dans l'appréciation du drame historique provoque un décalage important entre le théâtre historique réservé à un public de collégiens et celui présenté à l'extérieur des collèges, en affectant, en plus des sujets et des thèmes choisis, la forme même des pièces.

### 2.1 Le théâtre historique de collège et le théâtre historique amateur

Dans la *Vie littéraire*, on explique que les drames historiques présentés à l'extérieur des collèges « [prennent] généralement la forme d'une pièce d'envergure, rédigée en prose et en quatre ou cinq actes<sup>177</sup> », ne respectent pas les unités de temps, de lieu et d'action, et sont souvent issus de l'arrangement de romans historiques (pratique inaugurée par *Les Anciens Canadiens*, pièce en trois actes jouée régulièrement dans les théâtres à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle). Quelques critiques se sont attachés à décrire le théâtre historique de cette époque, notamment à cause de la popularité des pièces de Louis Fréchette. Dans son article « Patriots-on-Broadway<sup>178</sup> », Lucie Robert précise qu'il y a une différence fondamentale, différence d'ordre idéologique, entre les pièces historiques destinées aux scènes commerciales et les pièces réservées aux collèges à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle :

<sup>175</sup> *La Vie littéraire, op. cit.*, n. 4, p. 362.

<sup>176</sup> *Idem.*

<sup>177</sup> *Idem.*

<sup>178</sup> Lucie Robert, « Patriots-on-Broadway : *Denis le Patriote* de Louis Guyon », dans *Études françaises*, vol. 32, no. 3, 1996, p. 77 à 93.



Depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la dramaturgie québécoise est à la recherche de héros, c'est-à-dire de personnages forts, capables de porter un discours politique. Elle les trouve en premier lieu dans l'histoire canadienne et on distinguera, parmi ces héros nationaux, les figures de fondation (Montcalm, Maisonneuve, Dollard) et les figures de résistance (Papineau, Riel). [...] Entre ces figures, la distinction est essentielle. Les récits de fondation renvoient à la Nouvelle-France, période mythique de l'histoire, âge d'or de la communauté française d'Amérique, à laquelle les guerres de la Conquête auraient mis un terme. Le regard est tourné vers le passé, vers la préservation de cette communauté et de ses valeurs religieuses et nationales. [...] Les récits de fondation sont surtout le fait d'écrivains conservateurs et ils fleurissent davantage sur les scènes de collège et auprès des cercles d'amateurs<sup>179</sup>.

En plus d'une différence de sujet entre les pièces historiques commerciales et celles jouées dans les collèges, les auteurs de *La Vie littéraire* notent une différence dans le style même des pièces : selon eux, les drames historiques destinés aux scènes amateurs sont souvent centrés sur un personnage singulier de l'histoire canadienne ou étrangère qui s'oppose aux traditions en tentant de modifier le cours de l'histoire, devenant souvent une allégorie des aspirations nationales, qui soulèvent les passions tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle au Canada. Ils notent aussi le problème de la rareté de figures héroïques québécoises, ce qui pourrait expliquer le petit nombre de drames historiques purement canadiens :

...l'histoire canadienne ne présente que des vaincus et, parmi ceux-ci, seuls Louis-Joseph Papineau et Louis Riel jouissent, à l'époque, d'une envergure suffisante pour représenter la tragédie canadienne, et leur sacrifice, dans la défaite, reste générateur d'un nouvel esprit national<sup>180</sup>.

Puisque les drames historiques écrits pour les scènes de collège doivent se soumettre aux règles strictes imposées par l'Église, le contenu et la forme de ces pièces ne ressemblent pas à ceux des drames réservés aux amateurs. En présentant obligatoirement un sujet qui respecte rigoureusement les règles de la morale, les épisodes de l'histoire canadienne ou étrangère qui sont traités dans les drames historiques pour les collèges subissent souvent d'importantes modifications – parfois au détriment de la véracité du sujet. Si l'on se fie à la réception favorable du *Triomphe de deux vocations* faite par le R. P. Lefèbre dans *La Bannière* de 1899<sup>181</sup>, il apparaît qu'une pièce acceptable doit, en théorie, respecter les unités de lieux, de temps et d'action, tout en s'abstenant de montrer des scènes

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>180</sup> *La Vie littéraire*, op. cit., n. 4, p. 365.

<sup>181</sup> Voir la critique du R. P. Lefèbre, à la note 99.

de guerre, qui encouragent une violence souvent excessive et qui requièrent l'utilisation d'effets spéciaux. Sylvio Corbeil, qui signe *Chomedey de Maisonneuve* en 1899, arrive à contourner admirablement les problèmes engendrés par le respect de ces règles, pour livrer une interprétation plus ou moins authentique du contexte à la fois brutal et divin qui entoure la fondation de Ville-Marie. Corbeil livre un « drame chrétien » dont la qualité est certaine, ce qui soulève une interrogation quant à l'impopularité du texte aujourd'hui.

Dans *Le Théâtre à Montréal à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Jean-Marc Larrue se montre sévère envers la pièce de Corbeil, qui constitue pourtant un rare exemple de pièce qui traite d'épisodes de l'histoire canadienne au XIX<sup>e</sup> siècle :

Le « drame chrétien en trois actes et vingt-deux scènes », signé par Monseigneur Sylvio Corbeil, ancien professeur au collège de Sainte-Thérèse, souligne la bonté du fondateur de Montréal qui, après avoir échappé à une tentative d'assassinat, pardonne à son assaillant. Celui-ci, « un indien, touché de sa miséricorde, renonce à ses superstitions et à ses vices et devient chrétien ». Tout est bien qui finit bien<sup>182</sup>...

Avant de présenter nos hypothèses et de procéder à l'analyse de la pièce de Corbeil, qui représente, selon nous, un spécimen exemplaire de création littéraire fortement teintée par l'idéologie catholique du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, il convient de présenter l'auteur et sa pièce.

## 2.2 Sylvio Corbeil

À la lecture d'ouvrages historiques sur le théâtre québécois du XIX<sup>e</sup> siècle, il semble que l'abbé Sylvio Corbeil soit resté dans l'ombre de ses contemporains, dont l'influence a été plus importante que la sienne : même si Corbeil participe à la grande tradition théâtrale du Séminaire de Sainte-Thérèse, il n'y a que peu de critiques et d'historiens qui mentionnent son texte, lui préférant des dramaturges plus populaires tels que l'abbé Proulx (qui est aussi professeur au Séminaire de Sainte-Thérèse et qui s'inspire notamment de l'histoire de l'Angleterre pour *Édouard le confesseur, roi d'Angleterre*, 1880), Ernest Doin (*La mort du duc de Reichstadt*, 1878; *Joachim Murat roi des deux Siciles*, 1879) et, bien entendu, Louis Fréchette (*Félix Poutré*, 1862; *Le Retour de l'exilé*, 1880; *Papineau*, 1880). Le DOLQ offre tout de même une biographie sommaire de Corbeil, article qui énumère surtout les étapes

---

<sup>182</sup> Jean-Marc Larrue, *Le Théâtre à Montréal à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 1981, p. 77.

de sa carrière religieuse et qui contient des informations qui n'ont, somme toute, aucun impact véritable sur la seule œuvre répertoriée de l'abbé. Il convient néanmoins de mentionner que Sylvio Corbeil est né en 1860, à Sainte-Scholastique. Après des études passées au Séminaire de Sainte-Thérèse, qu'il quitte pour poursuivre sa formation ecclésiastique, il est ordonné prêtre en 1885. Vers 1888, il retourne enseigner au Séminaire de Sainte-Thérèse, avant d'être nommé vicaire de la cathédrale d'Ottawa en 1902, puis principal de l'École normale de Hull en 1909. Il devient Supérieur du Grand Séminaire d'Ottawa à partir de 1928, poste qu'il occupera pendant 14 ans. En 1942, il se retire une dernière fois au Séminaire de Sainte-Thérèse, où il meurt en 1949.

### 2.3 Chomedey de Maisonneuve, drame chrétien en trois actes

La pièce historique n'a vraisemblablement été jouée qu'une seule fois en 1899 au Séminaire de Sainte-Thérèse, avant d'être publiée chez Cadieux et Derome la même année. La représentation de la pièce, jouée par et pour les collégiens du Séminaire, a laissé peu de traces dans les journaux et archives, probablement parce qu'elle s'inscrit dans la grande tradition du Séminaire de Sainte-Thérèse, collège qui a la réputation, dès la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, d'encourager toutes les formes de représentations théâtrales et les créations originales de la part de son personnel. La pièce est publiée avec deux sermons écrits par Corbeil. L'un est intitulé « Samuel de Champlain, fondateur de Québec », dans lequel Samuel de Champlain est élevé au rang d'un « Moïse canadien » et est considéré comme le « héros qui donna une chrétienté à l'Église comme à la France une cité et une colonie<sup>183</sup> », et qui fut prononcé lors du dévoilement de la statue de Samuel de Champlain pendant les fêtes du 21 septembre 1898, à Québec. L'autre, « Les Trois auréoles au front de la patrie », fut prononcé à l'église Notre-Dame de Montréal lors de la fête de Saint-Jean-Baptiste, en 1893, et est consacré au patriotisme religieux, au patriotisme civil et au patriotisme militaire ainsi qu'aux grands noms qui ont porté ces trois auréoles dans l'histoire canadienne : « les Laval, les Plessis et les Bourget », « les Bourdage, les Papineau et les Bédard, les Blanchet, les Panet et les Taschereau, les Viger, les Morin et les Lafontaine<sup>184</sup> », et Montcalm, unique représentant du « patriotisme militaire ». Ces deux

<sup>183</sup> Sylvio Corbeil, *Chomedey de Maisonneuve*, Montréal, Cadieux et Derome, 1899, p. 87.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 107-108.

sermons, qui servent de prologue à l'œuvre, ajoutent une dimension « canonique<sup>185</sup> » à la pièce et précisent le lien convenu et factice entre la religion et l'histoire que Corbeil, en accord avec une pratique typique de l'Église catholique de l'époque, tente d'imposer dans sa pièce.

Dans sa création, Corbeil revisite un épisode marquant de la vie de Maisonneuve alors que celui-ci prend le contrôle de la colonie pour fonder Ville-Marie, pour y ajouter des éléments qui relèvent indubitablement de la mentalité du XIX<sup>e</sup> siècle et du droit de regard que se donnent les représentants de l'idéologie catholique sur l'Histoire. Dans la pièce, Corbeil imagine Maisonneuve à son arrivée au Canada. Celui-ci, en défendant les intérêts de la Société de Notre-Dame, s'attire les foudres de Robert de Maupertal, représentant de la compagnie des Cent-Associés. Pour empêcher la prise de pouvoir du nouveau gouverneur de la colonie, envoyé par la France et par l'Église pour fonder Ville-Marie, Maupertal demande au gouverneur Huault de Montmagny de dissuader Maisonneuve de s'établir sur l'île de Montréal et ainsi risquer de nuire aux activités lucratives de traite des fourrures de la compagnie des Cents-Associés, laquelle utilise des techniques douteuses pour s'enrichir. Face la détermination de Maisonneuve, Maupertal demande à Astiscoua le Huron, qu'une rancune personnelle envers le futur gouverneur pousse à la violence, d'organiser la mort de Maisonneuve en suscitant une attaque furtive des Iroquois aux portes du fort. Quand Maisonneuve sort triomphant de cette agression, Maupertal convainc Astiscoua d'assassiner Maisonneuve à sa sortie de l'église, dans un attentat qui se solde aussi par un échec et qui provoque la ruine des deux personnages lorsqu'ils sont découverts. Maisonneuve, dans sa grandeur d'âme, accorde son pardon à Maupertal, mais le condamne à l'exil, conformément à son désir de faire de Ville-Marie une terre pure et chrétienne, un endroit saint où la corruption et le vice n'ont pas leur place.

---

<sup>185</sup> Dans son article « Sa vie n'est pas son œuvre. Figures féminines dans les *Vies* québécoises » (*Recherches sociographiques*, vol. 44, no. 3, 2003, p. 433-453), Lucie Robert précise que, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle au Québec, il y a l'apparition d'un ensemble de *Vies* « façonnées par la rhétorique mondaine et académique, qui consacre, dans un modèle unique, aussi bien des vies de saints (ou de saints personnages) que les vies d'écrivains » (p. 435). Dans son article, Robert précise aussi que : « la Vie ne distingue pas *a priori* entre les personnages illustres et le saint personnage. Elle tend au contraire à fusionner ces deux valeurs, ne retenant, parmi les saints personnages, que ceux qui sont reconnus aussi pour leur activité intellectuelle alors qu'elle confère à l'écrivain des caractères et des vertus qui s'apparentent à la sainteté. Il en résulte une figure unique, celle du "grand homme", dont l'œuvre transcende l'espace et le temps » (p. 435). En ajoutant à sa pièce deux sermons dans lesquels il élève au rang de « saint » les hommes qu'il considère les plus importants de l'histoire militaire, politique et religieuse du Canada, Corbeil fait de *Chomedey de Maisonneuve* une pièce qui se rapproche du modèle d'une Vie. Nous reviendrons plus loin sur cette idée.

Cette œuvre de l'abbé Sylvio Corbeil présente, de façon générale, les mêmes grands thèmes que *Le Triomphe de deux vocations* tout en jouissant d'une mise en scène élaborée et de dialogues flamboyants, ce qui donne au texte lui-même la profondeur qui fait défaut à la pièce de Brault. Drame historique à saveur biographique, la pièce de Corbeil présente Chomedey de Maisonneuve comme un emblème de bravoure et de piété dont les actes passionnés posés au nom de Dieu font la promotion du catholicisme pur que tous voudraient pouvoir atteindre. Ce faisant, Corbeil parvient à dresser un portrait édifiant de la société à l'époque de la fondation de Ville-Marie en misant sur le sensationnalisme du contexte historique de la traite des fourrures et des guerres iroquoises. Dans son récent mémoire sur la pièce *Maisonneuve*<sup>186</sup> d'Éva Circé-Côté, Danaé Michaud-Mastoras, qui compare la pièce de Circé-Côté (jouée en 1921) avec celle de Corbeil et celle de Laure Conan (*Si les Canadiennes le voulaient*, 1886), avance que, dans les pièces écrites au XIX<sup>e</sup> siècle, Maisonneuve est le véhicule de l'idéologie conservatrice : « Chez Corbeil comme chez Conan, Maisonneuve représente le gardien des traditions des civilisés et il fait figure de chef idéal, en pleine possession de ces moyens : il contrôle la situation et encadre les colons de Ville-Marie dans leur entreprise au nom de la gloire divine. Quoi qu'il arrive, le dévoué commandant veille au maintien de la paix, vainc le mal<sup>187</sup> ».

Le drame de Corbeil respecte les trois unités (au détriment de la cohérence) et ne contient pas de scènes de combat (lesquelles ont lieu à l'extérieur du cadre de la scène), en plus de donner une vision edificatrice de la religion par le biais d'un personnage historique plus grand que nature. Le drame est bâti sur une esthétique du contraste : le thème de la religion, omniprésent dans la pièce, est d'abord mis en relief par une forte présence de rituels amérindiens, puis par le contraste entre la pureté de la foi de Charles de Maupertal et le cynisme et la corruption de son frère Robert. De même, la grandeur du gouverneur Maisonneuve est accentuée par la bassesse et l'ignominie des Sauvages, et la sainteté de Ville-Marie et de tout le Canada, est posée sur l'arrière-plan de la perversion et la déchéance de sa ville mère, Paris. Cette esthétique donne à la pièce une dimension idéologique qui dépasse le simple récit historique et qui laisse entrevoir une volonté de

---

<sup>186</sup> Danaé Michaud-Mastoras, *Étude socio-critique de la pièce Maisonneuve, d'Éva Circé-Côté*, Montréal, Université de Montréal, Mémoire de maîtrise, 2006, 162 p.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 73-75.

modeler l'Histoire pour qu'elle devienne un outil catéchétique idéal. Reine Bélanger, qui signe l'article qui concerne la pièce dans le *DOLQ*, ajoute :

Écrite pour des collégiens, la pièce de l'abbé Corbeil reprend les procédés et les thèmes propres à ce genre de théâtre. Les longues tirades des fondateurs de la colonie font connaître la version officielle de l'histoire et proposent de beaux exemples à l'admiration des jeunes. L'auteur insiste sur la couleur locale en mettant en relief, d'une part, le caractère vindicatif et cruel des Indiens et, d'autre part, le grand bienfait que leur apporte l'évangélisation. Il met dans la bouche de ces indigènes un langage qui sonne faux : ces êtres frustrés s'expriment dans une langue d'érudits où abondent les métaphores littéraires<sup>188</sup>.

En plus de mettre en scène un personnage historique dont les valeurs humaines et chrétiennes en font un modèle à suivre pour la jeunesse du XIX<sup>e</sup> siècle, Corbeil interpelle son public en reprenant, dans sa pièce, les idées catholiques telles que la soumission à la Providence et le respect des règles de la morale et la piété, qui touchent essentiellement la religion, l'éducation, les mœurs et le fait historique. En fait, selon l'ouvrage *Historical Drama*, de Herbert Lindenberger<sup>189</sup>, il apparaît que les pièces historiques sont le lieu propice pour montrer une vision du monde idéalisée :

Let us think of drama as essentially a mode of thought that suggests the processes through which we can connect and make some ultimate sense out of the diverse persons and events we see represented on stage. Historical drama, insofar as it reflects upon and interprets past events, can be considered a branch of historical thought, though one which projects hypotheses and individual theories about history more than it does fully work out philosophies<sup>190</sup>.

#### 2.4 Présentation des hypothèses

Avant de procéder à l'analyse sociocritique de la pièce de Corbeil, il convient de préciser que la pièce s'inscrit dans la tradition des Vies (plus particulièrement réservées aux femmes, selon Robert, dans son article « Sa vie n'est pas son œuvre. Figures féminines dans les Vies québécoises ») et des écrits qui honorent des personnages dont les qualités morales sont à imiter :

Les premières Vies consacrées à des personnages masculins apparaissent tardivement. Pierre Rousseau publie ainsi une *Histoire de la vie de M. Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve fondateur et premier gouverneur de Villemarie*, en 1886. Dans la tradition biographique, la Vie et l'histoire sont des genres

<sup>188</sup> Lemire, *op. cit.*, n. 100, p. 119.

<sup>189</sup> Herbert Lindenberger, *Historical drama*, Chicago, The University of Chicago Press, 1975, 194 p.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 131.

voisins, mais qui présentent quelques distinctions : l'Histoire est réservée au récit des actions menées par les hommes de guerre et par les hommes d'État, alors que la Vie attire l'attention sur les vertus et l'œuvre accomplie. C'est que les hommes existent dans l'histoire, justement, et dans leur communauté, par leurs actions et pas seulement par leurs vertus<sup>191</sup>.

À la lumière de ces informations, nous pensons que Corbeil, en revisitant dans une visée catéchétique une période de l'Histoire qui possède déjà une forte connotation religieuse, va jusqu'à façonner l'Histoire pour qu'elle soit au service de la religion. En utilisant un sujet historique aussi douloureux que les guerres iroquoises, serait-il possible que Corbeil se crée un canevas idéal pour aborder le triomphe inexorable de la religion et de la morale sur la corruption, la vilénie et la trahison, comportements anti-religieux et répréhensibles ?

Ainsi, nous nous proposons d'abord d'analyser la pièce *Chomedey de Maisonneuve* dans sa portée didactique assumée (n'oublions pas que la pièce est avant tout écrite comme une leçon d'histoire), à la lumière de divers textes qui traitent du système d'éducation au XIX<sup>e</sup> siècle pour ensuite démontrer que, malgré son statut de « drame historique », la pièce de Corbeil tient beaucoup plus de la leçon de catéchèse que de la leçon d'histoire.

### 2.5 Le contexte historique

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle a été marquée par un débat sur l'éducation : à cette époque, les libéraux, dont Louis Fréchette, ont affronté les représentants de la religion catholique au sujet de la qualité de l'enseignement offert dans les institutions, lieu où les ecclésiastiques règnent en maîtres incontestés. Ce débat donne lieu, en 1893, à un échange public entre Louis Fréchette et l'abbé Frédéric-Alexandre Baillargé, professeur au Collège de Joliette, sous la forme de lettres, que Fréchette réunit en 1903<sup>192</sup> dans une édition complète de son œuvre. Dans ces lettres, Fréchette profite d'une critique sur la piètre qualité des travaux scolaires que les Frères des écoles chrétiennes de la province se proposent d'envoyer à l'Exposition de Chicago et qui sont exposés au Mont-Saint-Louis<sup>193</sup>, pour proposer un

<sup>191</sup> Robert. *op. cit.*, n. 185, p. 437.

<sup>192</sup> La Bibliothèque du Nouveau-Monde et les éditions Bibliothèque Québécoise proposent une réédition des lettres, en 1993 et en 2003 respectivement.

<sup>193</sup> Jacques Blais, qui signe l'édition critique des *Satires et polémiques* de Louis Fréchette (ouvrage publié dans la collection « Bibliothèque du Nouveau-Monde » des Presses de l'Université de Montréal en 1993), précise que Fréchette publie son article « Exposition scolaire au Mont-Saint-Louis » dans *La Patrie* du 18 mars 1893 (p. 1-2).

nombre de réformes axées sur l'implication des laïcs dans l'éducation. Dans l'introduction des *Lettres à l'abbé Baillargé*, Luc Bouvier précise :

Le débat sur l'éducation (de 1893) s'inscrit dans cette lutte permanente entre libéraux et conservateurs, entre défenseurs des idées libérales et partisans de la primauté de l'Église. Pour les deux clans, l'enjeu est crucial. Pour les uns, l'Église doit être responsable de l'éducation; pour les autres, elle doit être sous la gouverne de l'État. Depuis 1875, le système scolaire québécois est géré par le Conseil de l'Instruction publique formé de deux comités, s'occupant respectivement des écoles catholiques, d'une part, et protestantes, d'autre part. Le Comité catholique est constitué de tous les Évêques de Québec et d'un nombre égal de laïcs. Par son entremise, l'Église a la mainmise sur les écoles élémentaires (1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> années), modèles (5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> années), académiques (7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> années), normales (formation des maîtres) et spéciales<sup>194</sup>...

Pour comprendre l'enjeu du débat, il convient d'abord de regarder le programme que proposent quelques séminaires et collèges au XIX<sup>e</sup> siècle, précisément quand il est question de l'enseignement de l'histoire.

### 2.5.1 Programmes scolaires

Dans le *Prospectus de l'Éducation que reçoivent les Jeunes-gens au Petit Séminaire de Montréal*, il est clairement dit que le fondement de toute éducation est la religion, « parce que sans elle, il ne peut y avoir de vertus solides : on s'applique particulièrement à en donner aux jeunes gens une connaissance solide, et à les former à la pratique de la vertu<sup>195</sup> ». Puis, le *Prospectus* montre que l'enseignement de l'histoire commence en cinquième année avec la chronologie sacrée jusqu'à J.C., et se poursuit en quatrième avec un cours axé sur un abrégé de l'histoire et de la chronologie profane jusqu'à J.C. Enfin, le programme propose, en troisième, l'histoire et la chronologie modernes depuis J.C. Le programme du petit séminaire de Québec<sup>196</sup> est encore moins convaincant quand il est question de l'enseignement de l'histoire : en septième, les élèves étudient « l'histoire sainte »; en sixième, l'histoire ancienne et moderne, et en cinquième, l'histoire de la Grèce. Aucun des deux programmes consultés n'aborderait l'histoire du Canada, et dans les deux cas, l'histoire de la religion catholique domine.

<sup>194</sup> Louis Fréchette, *Lettres à l'abbé Baillargé*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 2003, p. 10.

<sup>195</sup> Collège de Montréal, *Prospectus de l'Éducation que reçoivent les Jeunes-gens au Petit Séminaire de Montréal*, s.l., s.n., s.d., p. 1.

<sup>196</sup> *Programme des Études du Petit Séminaire de Québec*, Québec, s.n., 1863, 8 p.



### 2.5.2 Les lettres de Louis Fréchette

On peut donc imaginer que c'est face à des lacunes aussi évidentes que Fréchette réagira en 1893. Dans sa première lettre, envoyée à l'abbé Nantel, le Supérieur du Séminaire de Sainte-Thérèse (publiée dans *La Patrie* le 23 mars 1893), Fréchette déplore le fait que les élèves des collèges et des séminaires sont faibles dans plusieurs domaines :

Non, ils n'ont pas progressé, nos collèges, monsieur l'abbé; et la preuve, c'est que les jeunes gens qui en sortent aujourd'hui ne savent ni plus l'anglais, ni plus l'histoire, ni plus la géographie, ni plus l'arithmétique, ni plus la tenue de livre, ni plus les sciences, que ceux qui en sortaient dans mon temps<sup>197</sup>.

Dans sa treizième et dernière lettre (envoyée à l'abbé Baillargé le premier juillet 1893), Fréchette s'attaque directement à la façon d'enseigner l'histoire dans les collèges, qu'il considère comme étant défailante et dépassée :

Cette manière d'enseigner en faisant tout réciter par cœur est très commode pour les professeurs qui sont aussi ignorants que leurs élèves; elle les dispense de toute démonstration; mais elle a fait son temps. Ce qu'il nous faut, ce ne sont pas des perroquets capables de réciter à la brasse, mais des élèves qui sachent, qui comprennent, qui raisonnent, qui puissent s'expliquer, énoncer leurs pensées par des phrases de leur cru. Et pour cela, il nous faut commencer par avoir des professeurs qui ont étudié, monsieur l'abbé – qui ont étudié sérieusement, non pas l'histoire dans le R. P. Loriquet, Gabourd ou Poujoulet [Luc Bouvier précise que cela sont des « auteurs de manuels scolaires en histoire, d'obédience monarchiste ou ultramontaine »], ni la géographie dans l'abbé Holmes, mais la vraie histoire, telle qu'elle s'est passée, et la vraie géographie, telle qu'elle existe de nos jours<sup>198</sup>.

L'étude de la pièce *Chomedey de Maisonneuve*, qui traite d'un événement charnière de l'histoire canadienne – événement qui ne figure pas dans les programmes des séminaires de Montréal et de Québec, lesquels offrent d'ailleurs un enseignement qui apparaît comme médiocre selon les constats de Fréchette dans ses lettres à l'abbé Baillargé –, montre que Corbeil échoue dans sa volonté de faire de sa pièce une leçon d'histoire pour son jeune public. En analysant la présentation des faits historiques contenus dans la pièce de Corbeil, il est possible de découvrir le véritable enjeu du drame *Chomedey de Maisonneuve* : la glorification de la religion catholique.

---

<sup>197</sup> Fréchette, *op. cit.*, n. 194, p. 59.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 225.

### 2.5.3 Le fait historique dans la pièce

Le premier élément purement historique mentionné dans la pièce de Corbeil est la personnalité de Maisonneuve : le jeune spectateur, en prenant connaissance du drame *Chomedey de Maisonneuve* en 1899, apprend que Maisonneuve connaît une honorable carrière militaire en France, avant d'abandonner son « brillant avenir » pour venir à Ville-Marie :

- Maisonneuve : Et moi donc formé-je d'autres vœux. Pourquoi ai-je quitté la douce France quand un brillant avenir m'y souriait! Quelle pensée faisait palpiter mon âme dans mes derniers adieux à mon vieux père. Là-bas, à Villemarie, lui disais-je, je pourrai dans le métier des armes et servir mon roi et hasarder mes jours pour mon Dieu<sup>199</sup>.

De plus, le public et le lectorat de Corbeil comprennent, par la plume de l'abbé, que le futur gouverneur de Ville-Marie est un homme dont le courage est alimenté par sa volonté de mourir pour la cause sainte de Ville-Marie : aux scènes sept, huit et neuf du deuxième acte, les colons sont attaqués par les Iroquois à l'extérieur du fort, et les blessés qui battent en retraite informent Robert de Maupertal de l'issue de la bagarre. Dans ce récit, présenté sans date ou autres informations vérifiables qui pourraient attester de la véracité de cette attaque, les colons saluent la bravoure de leur chef :

- Tous : Grand Dieu! M. le gouverneur! Nous l'avons abandonné!  
 - Charles : Il doit être mort, il doit être mort à ce moment. Tout à l'heure sa pensée m'est revenue! Je me retournai et l'aperçus à quelque distance. Il tâchait d'imposer aux Iroquois qui pressaient et qui, sans son audacieuse volte-face, entraînent avec nous dans Villemarie. Les Iroquois concentraient donc, vers lui seul, toutes leurs fureurs; leur sanguinaire légion déborde sur lui; un chef, un capitaine d'une taille de géant, le plus redoutable... Mais est-ce l'heure des vaines paroles! Allons! allons! malheureux, s'il n'a encore succombé, sauvons-le; s'ils l'ont tué, vengeons-le<sup>200</sup>.

Cet épisode, dont la véracité est douteuse (Maisonneuve triomphe seul sur une légion d'Iroquois enrégés qui contient dans ses rangs un géant redoutable), sert beaucoup plus de faire-valoir utilisé dans le but d'amener Maisonneuve au rang de héros mythique que de leçon d'histoire.

---

<sup>199</sup> Corbeil, *op. cit.* n. 183, p. 39.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 51.

La pièce de Corbeil, en plus de présenter des informations biographiques sur Maisonneuve, met en scène des éléments importants des relations entre les Amérindiens et les colons du XVII<sup>e</sup> siècle. Le spectateur ou le lecteur de l'œuvre s'imagine, en prenant connaissance du drame historique, que les Amérindiens (surtout représentés par le personnage d'Astiscoua) sont soumis, dépendants des colons, barbares ou avilis. Quand Robert demande à Astiscoua le Huron de devenir son homme de main dans le complot contre Maisonneuve, l'Amérindien, qui côtoie pourtant les colons depuis un moment et tente même de se faire baptiser, retrouve aussitôt son comportement agressif et fier, caractéristique de sa race :

- Robert : [...] Le combat sera donné; Maisonneuve s'élancera au premier rang; sa valeur téméraire le perdra. Si notre espoir est trompé une deuxième fois, hé bien! tant pis pour lui, il tombera avec moins d'honneur. Astiscoua tu lui feras ce que tu as fait au goyogoin.

- Astiscoua : Ao! Ao! tu es un camarade intelligent. L'esprit des visages pâles, disais-tu, est moins brutal que le nôtre, sauvages que nous sommes, et leur prudence est plus tortueuse; oui mais tous ces manèges décèlent une âme aussi atroce sans assurer l'honneur du courage. Si nos conseils, à nous, sont moins raffinés, ils sont plus efficaces et honorent par la hardiesse, la témérité des coups. Néanmoins, en cette occurrence, tu es le maître; je me plie à ton vouloir. Je sors à l'instant; j'envoie aux ennemis mon guerrier Mangouch. – (*sortant de dessous son gilet un poignard*) – La pointe, vois-tu, en est aiguisée; la lame a soif de sang. Il faudra bien, - (*il remet son poignard sous son gilet*) – il faudra bien en venir là<sup>201</sup>.

Le dernier élément le plus éloquent du traitement des données historiques dans la pièce est le personnage de Montmagny. Le premier gouverneur de Nouvelle-France, qui est pourtant, selon le *Dictionnaire biographique du Canada*, un homme imposant et vanté pour « sa piété, son industrie, sa prudence et sa sagesse » par les Jésuites, n'a qu'un très petit rôle dans la pièce de Corbeil, et est dépeint comme un homme niais ne possédant aucune aptitude guerrière ou politique. Confiné par Corbeil à un rôle de pantin abusé par Robert de Maupertail, Montmagny s'avère n'être dans la pièce qu'une nuisance facilement écartée par Robert et Maisonneuve. Au premier acte, par exemple, Montmagny, influencé par Robert, tente de convaincre Maisonneuve de renoncer à la fondation de Ville-Marie, qu'il juge trop dangereuse, et dont la situation précaire le plonge dans une profonde « désespérance ». Montmagny sera pourtant facilement convaincu par Maisonneuve, et cèdera devant la

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

« constance et la religion<sup>202</sup> » de ce dernier. Tout au long de cet entretien, Montmagny devient à son tour un outil qui met en valeur la grandeur du personnage de Maisonneuve.

Après avoir pris connaissance de ces données historiques – qui sont presque toutes erronées ou modifiées pour faire la promotion d'un idéal religieux et pour élever Maisonneuve à un statut de « grand homme », pour reprendre l'expression de Lucie Robert – on ne peut que constater l'échec de la pièce en tant que leçon d'histoire. Il apparaît que Corbeil, pour son drame, a consciencieusement choisi ou créé les actions et les traits de personnalité de Maisonneuve qui mettent le plus en relief la noblesse de la religion.

## 2.6 Les relations entre les personnages

L'étude des relations entre les personnages révèle le véritable enjeu de *Chomedey de Maisonneuve*, qui est de montrer le triomphe de la religion sur la corruption et le péché. Corbeil, dans sa pièce, s'attache à présenter la religion comme un absolu : d'un côté, la pièce glorifie un mode de vie chrétien qui mène à la victoire du divin sur le mal, tandis que d'un autre côté, elle rejette le péché, qui mène à une vie misérable, régie par le mensonge et la corruption. Cette dichotomie est d'abord présentée par les deux frères de Maupertal, qui incarnent le bon et le mauvais, puis par le couple formé par Maisonneuve et Astiscoua, et enfin par la relation particulière qui unit Maisonneuve et Robert de Maupertal.

### 2.6.1 Les frères de Maupertal

Au début de la pièce, le spectateur fait la connaissance du personnage Robert de Maupertal, fier représentant de la compagnie des Cent-Associés, qui, fatigué de sa vie dans la colonie, caresse le projet de faire fortune dans le commerce de la traite des fourrures pour ensuite retourner, enrichi, faire la belle vie à Paris, choix qui, selon la pièce de Corbeil, est répréhensible et immoral. À la première scène de l'acte un, le personnage affirme qu'il se sent supérieur à la religion, qu'il écarte consciemment de son mode de vie. Les discours de Robert apparaissent rapidement comme étant disgracieux, puisque Corbeil les confronte, en début de pièce, à ceux de Charles de Maupertal, frère cadet du premier, qui a encore l'innocence caractéristique des jeunes à peine sortis du collège religieux. Les deux personnages imaginés par Corbeil deviennent donc les deux parties d'une relation

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 25.

manichéenne qui repose sur l'éternel couple du bon défenseur de valeurs chrétiennes et de l'irrécupérable malin :

- Robert : [...] Or, avec les *habitants* il n'y a point de spéculations possibles; avec les sauvages, oh! nous faisons des profits fabuleux. Ces stupides, ces ivrognes troquent cent peaux précieuses contre une mesure d'eau-de-vie.
- Charles : Comment, mon frère! ce désordre d'ivrognerie et d'injustice qui s'introduit dans le commerce en dépit de l'autorité, ne vous blesse point! Est-ce digne, noble? est-ce chrétien que de faire pareilles spéculations<sup>203</sup>?

Au début de la pièce, Corbeil imagine un Robert de Maupertal désabusé, dégoûté de la religion par une vie de colon difficile dont les rigueurs ont eu raison de sa piété, en même temps que de son innocence : « - Robert : [...] Mon âme, elle aussi, a connu cette vie pure, idéale, en un mot, chrétienne. [...] Mais cette poésie de nos premiers ans pleins d'aurores se dissipe bientôt dans les luttes et les âpretés de la vie<sup>204</sup> ». Dans cette scène, Robert attribue la pureté du caractère de son jeune frère à sa sortie récente de l'école, ce qui, par un effet de retournement, sert directement l'enjeu global de la pièce : en ridiculisant la piété aveugle de son frère, Robert vante indirectement l'éducation chrétienne : « - Robert (*raillant*) : On voit que vous avez l'âme encore pleine de la poésie chevaleresque dont rêve la jeunesse des collèges chrétiens<sup>205</sup> ». Puis, plus loin :

- Robert : [...] (*Charles sort*) : Quel beau caractère que ce Charles! On reconnaît, tout de suite, à l'entendre qu'il sort à peine du collège chrétien. Son âme est encore tout illuminée et toute chaude de hautes pensées, des nobles sentiments du prêtre de Dieu qui l'a façonnée<sup>206</sup>.

La différence de caractère entre les deux frères Maupertal est aussi appuyée par l'opinion qu'ont les deux personnages de Maisonneuve et de son entreprise. Tandis que Charles reconnaît en Maisonneuve un homme « si sage dans ses discours, si dévoué dans ses œuvres, si constant dans ses sacrifices, si courtois dans ses relations<sup>207</sup> », Robert maudit l'homme et sa *folle entreprise*, qui détruisent ses rêves de fortune et de domination de la colonie : « - Robert : [...] Maisonneuve! c'est un sire assez méprisable. Il a quelques

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 5-6.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 4.

grandes qualités, mais gâtées par un imagination que des songeries pieuses affolent<sup>208</sup>... » En dénigrant systématiquement les traits du caractère de Maisonneuve qui plaisent à son frère, Robert cultive son côté diabolique et méprisable, en plus de vanter indirectement les qualités du gouverneur.

### 2.6.2 Maisonneuve et Astiscoua

Corbeil, illustrant le fait que le mode de vie religieux est toujours triomphant, porte plus loin son esthétique du contraste en confrontant un « bon » et un « mauvais » encore plus convaincants que les deux frères Maupertal. En faisant de Maisonneuve, véhicule d'un idéal chrétien, la cible du vil Astiscoua, représentant par excellence des ignobles Sauvages, Corbeil suggère que la seule issue à la pratique de la religion catholique est un paganisme abject qui endosse des comportements répréhensibles en tous points. Astiscoua le Sauvage est présenté, au premier acte, comme un être immoral qui considère la religion comme un salut purement matériel qui procure une satisfaction rapide, facile et gratuite :

- Astiscoua : [...] Pour moi, l'autre jour, à la chapelle je disais au Père : Echon, tu es venu ici pour nous; nous sommes affamés. C'est à toi de nous rassasier et de nous faire fête. Tes discours nous donnent la vie. Je veux être baptisé. Echon m'a répondu : Tu as encore le cœur trop mauvais<sup>209</sup>.

Cette rebuffade renforce, dans le cœur du Sauvage, sa dévotion envers ses propres croyances païennes : « - Astiscoua : Ah! le frocard! qu'il le garde son baptême! Son Dieu ne vaut rien. Agreskom, (*il montre le manitou appendu à son cou*) mon manitou, est bien moins sévère et bien plus puissant<sup>210</sup> ». La faiblesse du caractère du Sauvage, qui bat en retraite vers des croyances qui, contrairement à la religion catholique, ne demandent aucun sacrifice de sa part, est mise en opposition avec la force de la foi de Maisonneuve, étalée dans toute sa splendeur tandis qu'il discute de la fondation de Ville-Marie avec Montmagny, à la quatrième scène du premier acte :

- Maisonneuve : Excellence, votre improbation me contriste. La foi, cependant, reconforte mon âme, la foi certaine que Dieu veut de cette *folle entreprise*. Les merveilles qui ont fait naître l'Association de Notre-Dame de Montréal, doivent vous en donner vous-même l'assurance. Qu'importe à Dieu la faiblesse ou la puissance, l'abondance ou la pénurie des ressources humaines! Vous voyez nos

<sup>208</sup> *Idem*.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 10.

angoisses, notre détresse; mais si cela n'était, Villemarie serait en vérité le premier ouvrage de Dieu accompli sans tribulations. Québec a eu ses traverses; Champlain a-t-il désespéré? Réjouissons-nous donc de voir Villemarie commencer sous les divins signes de l'épreuve<sup>211</sup>.

L'incompatibilité des croyances et des caractères de Maisonneuve et d'Astiscoua dégénère rapidement à partir du deuxième acte. Trompé par Robert de Maupertal, incarnation du vice, Astiscoua confronte Maisonneuve, pensant que celui-ci s'oppose à son baptême chrétien, dans une scène où le futur gouverneur devient un véritable justicier de l'idéologie catholique, qui profite de toutes occasions pour prêcher en faveur du respect de la religion, se faisant même, dans cet extrait, missionnaire :

- Astiscoua : Veux-tu que je sois baptisé?
- Maisonneuve : C'est au Père Vimont qu'il faut demander cette faveur.
- Astiscoua : Qui l'empêche de me l'accorder?
- Maisonneuve : Tes péchés, tes mauvaises habitudes. Tu nourris toujours des pensées de colère; tu crois toujours aux songes; tu donnes toujours tes pelleteries pour de l'eau de feu. Ce midi encore, m'a-t-on dit, tu as bu jusqu'à l'ivresse. Maupertal, de Trois-Rivières, t'avait vendu sans doute cette liqueur maudite. Maupertal n'est pas le bon ami des sauvages. Tous ceux qui vous font boire, vous sont ennemis. Il faut prier le Grand-Esprit qu'il vous guérisse de vos mauvaises habitudes. Il aura pitié de vous comme il fit du Borgne de l'Isle. Bonsoir. (*Maisonneuve rentre à la chapelle*)<sup>212</sup>.

Corbeil imagine même, au troisième acte, une attaque sournoise d'Astiscoua, tapi dans l'ombre pour frapper le futur gouverneur de son poignard à sa sortie de la chapelle où il priait pour la vie de ses colons. Dans cette scène, Astiscoua, abruti par l'alcool, devient un démon qui s'en prend à la vie de l'irréprochable Maisonneuve : « Astiscoua – (*les regards tournés vers la chapelle*) : Le menteur, trop lâche encore pour avouer son ouvrage! Il veut s'en décharger sur le Père Vimont. Ah! je ferai sortir de son cœur le faux mensonge et la vie comme une couleuvre de sa peau écaillée<sup>213</sup> ». Puis, plus loin, Maisonneuve accuse Astiscoua en ces termes : « Homme de sang, quel noir démon t'entraîne!<sup>214</sup> ». En même temps que Corbeil fait de Astiscoua un démon, il élève Maisonneuve au rang de dieu : lors

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>213</sup> *Idem.* Dans cette réplique, Corbeil pousse plus loin le contraste entre Maisonneuve et Astiscoua en opposant l'image du serpent (la couleuvre) et de la chapelle, symboles du démon et de la religion.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 69.

de l'attaque d'Astiscoua, le poignard « glisse sur Maisonneuve comme sur une pierre polie » et le futur gouverneur, invincible, survit une fois de plus à un danger mortel.

La relation entre Maisonneuve et son rival est beaucoup plus éloquente que celle qui unit les frères de Maupertal (les représentants du « bon » chrétien et du pécheur) : alors que Maisonneuve possède, dans la pièce, des qualités divines, Astiscoua ennemi mortel du futur gouverneur, adopte des comportements démoniaques.

### 2.6.3 Maisonneuve et Robert de Maupertal

La scène de l'agression d'Astiscoua à l'endroit de Maisonneuve révèle explicitement, et pour la première fois, que le point central de son intrigue est la guerre de pouvoir entre Robert de Maupertal et Chomedey de Maisonneuve, guerre qui se joue exclusivement, dans les premiers actes de la pièce, par personne interposée, puisque les deux personnages ne se croisent qu'une seule fois dans la pièce, et doivent donc se jauger en se basant sur des rumeurs et ouï-dires. Robert, par sa cupidité, n'est rien de moins qu'un monstre manipulateur prêt à tout pour saper les efforts de Maisonneuve en les contrant acte pour acte. Par exemple, alors que le futur gouverneur entretient des liens étroits avec les Amérindiens (la cinquième scène du premier acte présente une cérémonie où les Amérindiens enterrent la hache de guerre et signent, en se christianisant, un pacte de fidélité et de réciprocité avec Maisonneuve<sup>215</sup>), Robert, lors de la deuxième phase de son plan pour éliminer Maisonneuve, se sert d'Astiscoua pour provoquer une attaque sournoise des Iroquois. Dans ce nouvel affrontement entre Sauvages et colons, les Français, dont Charles de Maupertal, n'hésitent pas à risquer leur vie pour la colonie, tandis que Robert reste dans l'enceinte du fort en espérant que la Providence prenne Maisonneuve et épargne son jeune frère. Il apparaît donc clair dans la pièce que Robert est le pendant malicieux de Maisonneuve : tandis que le futur gouverneur tente de mettre sur pied les assises d'une communauté solide et moralement irréprochable, Robert de Maupertal ne fait que détruire ces efforts pour son enrichissement personnel. La pleine mesure de la vilénie de Robert est révélée lors de sa seule confrontation avec Maisonneuve, à la scène six du premier acte.

---

<sup>215</sup> « - Maisonneuve : Nous acceptons avec bonheur ces colliers de vos tribus. Nous les garderons avec diligence et nous en dirons la fidèle histoire à nos enfants. Nous formerons un seul peuple; nous aurons les mêmes amis, les mêmes ennemis, la même prière, le même Dieu. – Vive Dieu! l'île de Mont-Royal était un lieu maudit. Toutes les tribus y passaient avec leurs manitous et leurs œuvres de sang. Désormais elle sera le lieu béni où les enfants des bois trouveront Jésus-Christ notre maître à tous et notre premier Seigneur » (p. 23).



Dans cette scène, l'hypocrisie de Robert, qui s'allie avec la racaille des Amérindiens, tout en reniant ces relations devant ses supérieurs hiérarchiques, est dénoncée par Maisonneuve, qui prend position contre les pratiques douteuses des membres de la compagnie des Cent-Associés :

- Robert (*à part*) : Quoi! c'est fini. Montmagny cède et il n'a pas dit un mot des intérêts des Cent-Associés.
- Montmagny : [...]
- Robert : Messeigneurs, permettez. J'écoutais, ravi, les magnanimes discours de M. de Maisonneuve. [...]
- Maisonneuve (*d'un ton bref*) : M. de Maupertal, la compagnie des Cent-Associés est bien disposée à notre endroit. Mais elle n'est, hélas! qu'un nom officiel qui couvre les agissements mercenaires d'un conseil, d'un syndicat traître à ses devoirs.
- Robert (*vivement*) : Ce discours m'outrage<sup>216</sup>.

La confrontation entre les deux personnages confirme la dichotomie entre Robert de Maupertal, égoïste malhonnête, et Chomedey de Maisonneuve, heureux instrument de l'accomplissement divin. La suprématie spirituelle de Maisonneuve est confirmée à la toute fin de la pièce alors que le futur gouverneur épargne son adversaire, pourtant sans scrupules, pour préserver Ville-Marie d'une tare qui ternirait l'histoire de sa fondation :

- Maisonneuve (*avec calme et douceur*) : Charles, noble enfant, levez-vous. – (*Avec énergie*) Vous autres, levez-vous. Il ni aura point de sang versé pour ma querelle. – Je ne veux point qu'un sang coupable coule dans les fondements de Villemarie. – Le sang des martyrs, seul, doit baigner les assises de l'œuvre chrétienne. Que le peuple de Villemarie, à son berceau, contemple la croix, la croix qui multiplie les forts, les justes, les vaillants, mais le gibet, l'infâme gibet qui annonce la forfaiture... non, jamais. M. de Maupertal, voici mon ordre. Depuis trois jours, je rencontre partout votre figure sinistre. C'est assez. Demain, dès la première aube, quittez Villemarie. – Puisse un éternel silence couvrir votre forfaiture; puisse un éternel oubli la soustraire aux pages de l'histoire<sup>217</sup>.

Il apparaît donc évident que Corbeil, en créant des personnages aussi contrastés et en leur imaginant des destins prescrits par la nature de leurs choix, fait l'apologie d'un mode de vie qui respecte les règles du catholicisme et fait miroiter les grandeurs d'une vie consacrée à servir Dieu, même dans ses épreuves les plus difficiles. La pièce de Corbeil est

---

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 75.

donc plus qu'un simple drame historique, elle devient une pièce didactique qui met de l'avant certaines considérations chrétiennes.

## 2.7 Chomedey de Maisonneuve

Dans sa pièce, Corbeil utilise l'histoire et la vie d'un personnage historique comme canevas pour présenter un homme dont la foi, la dévotion et le désintéressement le font s'élever au-dessus de ses compatriotes pendant des moments difficiles. À la manière du R. P. Guigues dans la pièce de Stanislas Brault, Chomedey de Maisonneuve règne en maître spirituel sur la petite colonie de Ville-Marie en devenant ni plus ni moins que le messie à l'intérieur de la pièce. Contrairement à Brault, l'abbé Corbeil procède, dans sa pièce, à une hiérarchisation du pouvoir d'une manière qui dénote un travail littéraire soutenu et qui confère à toute la pièce la qualité qui fait défaut au drame chrétien *Le Triomphe de deux vocations* : tandis que Maisonneuve s'installe progressivement dans son rôle de maître spirituel dans la pièce, Robert de Maupertal, rival incontesté du futur gouverneur, tombe en disgrâce.

### 2.7.1 La supériorité de Maisonneuve

En imaginant le personnage de Robert de Maupertal, Corbeil possède toute la latitude possible pour exploiter les deux facettes d'une relation dominant/dominé. Dès l'ouverture du rideau, le public fait la connaissance de Robert de Maupertal, un grand manipulateur qui profite pleinement de son pouvoir absolu sur toute la colonie de Nouvelle-France, pouvoir qu'il utilise pour faire le mal. Pour maintenir ses activités illégales, le personnage, hypocrite au possible, n'hésite pas à mentir sans vergogne aux Sauvages, qu'il considère stupides : « - Robert : [...] Or, avec les *habitants* il n'y a point de spéculations possibles; avec les sauvages, oh! nous faisons des profits fabuleux. Ces stupides, ces ivrognes troquent cent peaux précieuses contre une mesure d'eau-de-vie<sup>218</sup> ». Robert, simulant une profonde connivence avec Astiscoua, n'hésite pas à utiliser le Sauvage, rendu malléable par sa dépendance à l'alcool, pour le forcer à assassiner le futur gouverneur, allant jusqu'à l'enivrer pour faire fléchir sa réticence. En exploitant aussi ouvertement l'hypocrisie de Robert, Corbeil fait de son personnage un caméléon qui adapte son discours à son public : il

---

<sup>218</sup>*Ibid.*, p. 5.

utilise tous les moyens possibles pour manipuler Montmagny, traite Astiscoua comme son frère pour mieux le trahir à la fin de la pièce, et sert à Maisonneuve des propos facticement pieux<sup>219</sup> et élogieux. Corbeil imagine, en Robert de Maupertal, un personnage puissant qui place ses pions pour arriver à ses fins, mais qui a le malheur de rencontrer, en Maisonneuve, un adversaire de taille qu'il ne peut manipuler aussi aisément. Maisonneuve, protégé par Dieu, lui enseigne que le crime ne paie pas.

La descente aux enfers de Robert est compensée, dans la pièce, par la montée au pouvoir progressive de Maisonneuve : de nouveau venu qui n'est connu que de réputation au début de la pièce<sup>220</sup>, Maisonneuve devient, à la fin du dernier acte, la raison de vivre de toute une nation, la seule voie vers l'avenir pour la *folle entreprise* :

- Maisonneuve : [...] Villemarie, Villemarie, tu n'es qu'un grain de sénevé, mais ce grain croîtra, multipliera, et, dans ton enceinte élargie, un peuple chrétien marchera à des destins de puissance et d'honneur. Amis, marchons. En avant pour l'œuvre patriotique et chrétienne. Ayons le cœur magnanime, le bras infatigable, les yeux au ciel<sup>221</sup>.

Entre ces deux extrêmes, Corbeil imagine la lente prise de pouvoir de Maisonneuve, qui se joue surtout dans le domaine militaire tout au long des premier et deuxième actes de la pièce. Maisonneuve, militaire de carrière envoyé par la France pour mener les colons de la Nouvelle-France dans leur combat contre les Amérindiens, fait graduellement ses preuves en s'avérant être, en plus d'un fin stratège, un motivateur exceptionnel pour les troupes abattues devant les misères de la guerre.

### 2.7.2 Le père spirituel

Après s'être imposé comme unique détenteur de la sagesse devant les attaques amérindiennes, Maisonneuve prend rapidement, à la fin du deuxième acte, le rôle de guide spirituel pour ses troupes en défendant sa mission par des discours passionnés et chrétiens proférés après une attaque particulièrement violente des Iroquois, dans le but de reconforter ses troupes :

<sup>219</sup> « Robert : [...] Oh! que la rencontre d'un grand homme édifie nos âmes médiocres? Que ne puis-je joindre mes vœux et mon bon vouloir aux sacrifices et aux vœux d'un si grand Français » (p. 26).

<sup>220</sup> Charles de Maupertal, à la première scène du premier acte, dit à son frère : « [...] Villemarie, l'oubliez-vous, est en grande liesse. M. le gouverneur de Montmagny, accompagné de M. de Maisonneuve, visite l'établissement. Tous les colons s'empresment. » (p. 3).

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 76.

- Maisonneuve : Mes amis, Dieu veillait sur nous. Sa croix... (*se tournant vers la croix qu'on aperçoit sur la montagne et les autres se découvrant et regardant du même côté*). – Amis, la voyez-vous, là-bas, là-haut, radieuse, dominant la draperie verdoyante du Mont-Royal. – Amis, la croix de la montagne nous a sauvés<sup>222</sup>.

Maisonneuve, par son désintéressement et sa fougue, parvient à redonner la foi aux colons de Nouvelle-France, qui se soumettent aveuglément à leur nouveau gouverneur dont le bras est guidé par Dieu lui-même. Ces colons, qui ne croyaient plus triompher sur les sanguinaires Iroquois, voient en Maisonneuve un salut qui, en plus de renouveler leur foi, leur propose une façon juste et pacifique de triompher dans l'entreprise de la colonisation :

- Astiscoua (*interrompant*) : Et ton maître ne t'a plus revu. Et votre capitaine, je suppose, leur fait une chaude guerre!
- Mattemaille : M. de Maisonneuve ne croit pas devoir la faire.
- Astiscoua : Étrange conduite! Que ma chevelure pende éternellement au wigwam de l'Iroquois s'il est, chez les sauvages, une nation, une tribu, une cabane assez lâche pour ne répondre pas aux provocations de l'ennemi; assez vile pour oublier les guerrier tombés dans l'embuscade. La peur! c'est la part des squaws.
- Mattemaille : M. de Maisonneuve n'est pas timide mais prudent.
- Astiscoua : Champlain, à Québec, n'avait pas ce genre de prudence : Il y a bien des fois que nos forêts reprennent leur feuillage, j'étais un bien jeune guerrier; ma nation avait déterré contre les Iroquois la hache de guerre. Champlain vint avec nous en expédition. [...]
- Mattemaille : Maisonneuve est aussi vaillant que l'autre. Il n'hésite pas par crainte<sup>223</sup>.

Vers la fin de la pièce, les colons, qui ont combattu aux côtés de Maisonneuve, voient leur foi et leur courage complètement renouvelés puisque le futur gouverneur, en plus de diriger ses hommes avec une droiture et une sagesse exemplaires, ramène la joie dans le fort :

- Lambert-Closse (*qui chante le couvre-feu*) : Colons de Villemarie,  
Chrétiens fermes au devoir,  
Le couvre-feu vous convie  
Au repos doux du soir.  
Vive Marie!  
Amis, bonsoir.
- Charles (*qui sort de la chapelle*) : Bonsoir, Closse.
- Closse : Bonne nuit, Monsieur Charles. Vous allez donc nous quitter demain.

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 30-31.

- Charles : À regret. Cependant, j'en remercie le Ciel, j'ai assez vécu avec M. de Maisonneuve pour le connaître et m'édifier<sup>224</sup>.

Maisonneuve, en plus d'être un chef militaire exemplaire et un guide spirituel, devient enfin, à la fin de la pièce, le « père » de toute la colonie. À la dernière scène, Maisonneuve adopte une attitude paternelle envers Charles de Maupertal, honteux des crimes de son frère : « Maisonneuve – (*avec calme et douceur*) – : Charles, noble enfant, levez-vous. [...] Et vous, Charles, noble enfant, je n'ai pas assez fait pour vous payer ma dette de reconnaissance... Je voudrais pouvoir faire davantage afin de vous marquer mon estime et mon affection<sup>225</sup> ». Les colons de Ville-Marie, représentés par Charles, sortent grandis de leur rencontre avec Maisonneuve qui, en plus d'être le chef militaire et religieux de la colonie, fait preuve d'une tendresse et d'une affection toutes paternelles envers sa *folle entreprise*.

### 2.7.3 Rhétorique du père spirituel

En sa qualité de « père » de la colonie, Maisonneuve devient, pour Corbeil, détenteur de l'autorité nécessaire pour donner une leçon de religion en règle. La pièce de Corbeil fait de Maisonneuve un homme qui exerce une influence extraordinaire sur son entourage, et un modèle de chrétienté dont la dévotion est à imiter. Les outils langagiers de la rhétorique, utilisés autant pour convaincre les autres personnages que pour atteindre le destinataire de la pièce, confirment que Maisonneuve, représentant de Dieu sur terre, est à la tête de toute la colonie française, se soumettant seulement à la volonté de Dieu et mettant même au pas le puissant Robert de Maupertal.

En analysant les discours de Maisonneuve, il apparaît que Corbeil utilise les mêmes figures que Brault dans *Le Triomphe de deux vocations*. D'abord, dès ses premières répliques, à la quatrième scène du premier acte, Maisonneuve utilise des tropes lexicalisés (utilisation de « nous » au lieu de « je », le présent au lieu du futur ou du passé, effacement des marques d'énonciation), figures qui élèvent dès lors le personnage au statut de figure d'autorité, ce qui lui permet par la suite de parler en tant que défenseur infaillible de la religion.

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 74-75.

De plus, Corbeil, comme Brault, ajoute aux discours de son personnage des figures de construction telle l'antithèse, qui, de la même façon que les relations manichéennes de la pièce, permettent d'augmenter la portée des idées catholiques défendues par Maisonneuve lors de scènes où le personnage soutient sa *folle entreprise*. Par exemple, dans le premier acte, quand Maisonneuve convainc Montmagny de la nécessité de continuer la mission malgré les obstacles qui les menacent, il prêche en faveur de la foi en utilisant des antithèses : « Excellence, votre improbation me contriste. La foi, cependant, reconforte mon âme, la foi certaine que Dieu veut de cette *folle entreprise*<sup>226</sup> », et, plus loin, en faveur de la piété : « Maintenant, si Dieu veut confier à d'autres mains plus dignes ce noble ouvrage ébauché; si, avant que son indigne serviteur ait achevé sa tâche, Dieu veut lui donner le repos, eh bien! ayant jeté ici des semences de salut, je mourrai dans une bienheureuse espérance<sup>227</sup> ». Puis, quand Maisonneuve et les colons ont repoussé l'attaque des Amérindiens, lors du troisième acte, Corbeil, par l'intermédiaire de son personnage, utilise plusieurs figures emphatiques telles l'anaphore (répétition d'un même segment ou d'un même mot en tête de phrase) et la périissologie (répétition d'une même idée sous des mots différents) pour ajouter à la sainteté de l'entreprise de Ville-Marie : « Mes amis, Dieu veillait sur nous. Sa croix... [...] Amis, la voyez-vous, là-bas, là-haut, radieuse, dominant la draperie verdoyante du Mont-Royal? Amis, la croix de la montagne nous a sauvés. [...] Amis, la croix est notre égide dans les périls. [...] Amis, elle nous a donné le salut<sup>228</sup> ».

À la manière de Brault, Corbeil utilise aussi des figures de sens pour appuyer les discours de Maisonneuve, qui sont saturés de métaphores et d'hyperboles, surtout lorsque Maisonneuve devient « missionnaire », soit lors de la cérémonie avec les Outaouais, au premier acte (par exemple : « Vous serez nos frères, nos enfants tout comme les Algonquins, tout comme les Hurons. Les Robes noires vous enseigneront la prière comme à nous et nous ne ferons qu'une société<sup>229</sup> ») et lorsque le gouverneur prêche en faveur de la religion catholique pour le bénéfice d'Astiscoua, à la toute fin de la pièce : « Il fait bon à l'homme sur qui pèse le dur destin, d'avoir son Dieu à soi! [...] Quand je ploie sous le fardeau quotidien, c'est ici que je viens. – (*Il montre la chapelle*). – C'est à cette chapelle

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 53-54. Nous soulignons dans le texte. Nous remarquons l'utilisation de l'anaphore avec le mot « Amis », et l'utilisation de la périissologie avec l'idée qu'une force divine a sauvé Maisonneuve et ses colons.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 22.

rustique et pourtant au regard du chrétien plus glorieuse que le temple vide de Salomon que je viens, quand je m'en vais succombant<sup>230</sup> ». Même si Corbeil exploite plus la fonction poétique de la rhétorique que Stanislas Brault, il apparaît que l'utilisation qu'il fait des figures de rhétorique donne à sa pièce une dimension didactique assumée.

## 2.8 Conclusion

On peut constater que les deux pièces édifiantes du corpus semblent être bâties selon le même schéma de relations entre les personnages : un personnage juste et bon, véritable représentant de Dieu sur terre (le R. P. Guigues et Maisonneuve) qui prend sous son aile les bons chrétiens naïfs et dépourvus. Cette situation d'élévation d'un personnage est doublée d'une accentuation de la docilité des personnages dominés qui, à cause de leur naïveté, sont traités comme des enfants, cédant avec bonheur leur pouvoir à un supérieur. Il apparaît que, tandis que la pièce de Brault ne fait que présenter certaines idées catholiques sans détournement, celle de Corbeil mise plutôt sur la mise en texte d'une réinterprétation de l'histoire dans une visée de catéchisation, intention qui marque le texte de traits spécifiques qui n'ont rien d'historique. Corbeil utilise l'Histoire et le gouverneur Maisonneuve pour idéaliser un mode de vie religieux, dans une pratique qui rappelle celle du triomphe des deux jeunes aspirants junioristes de la pièce de Brault. À la lumière des deux analyses précédentes, nous pouvons conclure que le théâtre religieux fait, en marge de son dessein de divertissement, la promotion de la satisfaction d'un mode de vie qui respecte les dogmes de la religion catholique. Toutefois, la religion mise de l'avant dans ces pièces prend plutôt des allures de soumission passive à des règles qui dépassent complètement le chrétien moyen. Dans les pièces religieuses analysées, la religion est synonyme de perte de contrôle sur ses agissements; en se soumettant complètement à une autorité spirituelle qui agit comme l'incarnation de Dieu sur terre, les personnages des pièces de Brault et de Corbeil, sous la menace d'un destin méprisable, remettent leur vie entre les mains du détenteur de la vérité absolue.

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 63.

### 3. CHAPITRE 3 : LE THÉÂTRE D'IDÉE

Les auteurs de *La Vie littéraire au Québec* s'attachent à répertorier les « écrits polémiques » du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, écrits qu'ils définissent comme relevant de la prose d'idée et ayant engendré ou participé à divers scandales et querelles au moment de leur parution. Selon eux, entre 1871 et 1894, période qui coïncide avec la montée du libéralisme et avec l'affermissement de l'ultramontanisme au Québec, les grands acteurs des domaines politique, religieux et littéraire rendent publics leurs différends en s'attaquant à coup de missives, de dialogues ou de satires, profitant tantôt de la diffusion d'un journal établi, tantôt du zèle d'un imprimeur engagé. Au cours de cette période, l'espace public devient la scène de querelles célèbres, dont celle qui oppose Joseph Marette et Jules-Paul Tardivel à propos des *Premières Poésies* d'Eudore Évantageur (1878), et celle qui fait suite à l'attaque portée par Joseph-Charles Taché contre l'*Histoire des Canadiens-Français* de Benjamin Sulte. Dans *La Vie littéraire*, on soutient aussi que ces querelles ont favorisé l'essor d'une forme particulière de texte théâtral, qui consiste en un dialogue écrit avec une mise en scène élaborée et dont le seul but est de débattre de certaines idées sociales, politiques ou littéraires. À titre d'exemple, on mentionne le court pamphlet dialogué que Bernard Lippens dirige contre un pédagogue original (*Pierre Leroy. Son système, sa marotte, ses luttes homériques et ses travaux herculéens*, 1874) et les dialogues d'Alphonse Villeneuve, qui abordent toujours des sujets chauds de l'actualité religieuse, de même que sa pièce la *Comédie infernale*, qui jette les bases de ce qui deviendra la « grande guerre ecclésiastique », un conflit idéologique important du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce « théâtre d'idée », genre secondaire du théâtre québécois, s'il en est un, est circonstanciel et ponctuel; largement publicisé et en lien direct avec l'actualité, ce « genre » regroupe des pièces qui sont plus souvent impossibles à jouer.



### 3.1 La « grande guerre ecclésiastique »

La « grande guerre ecclésiastique », expression tirée du titre d'une brochure<sup>231</sup> de Louis-Antoine Dessaulles, désigne une querelle qui est surtout connue aujourd'hui comme le combat personnel de Dessaulles envers le Programme catholique<sup>232</sup> et ses signataires. Yvan Lamonde publie, en 1994, une biographie de Dessaulles (*Louis-Antoine Dessaulles, un seigneur libéral et anticlérical*<sup>233</sup>), dans laquelle il s'attache à expliquer les raisons politiques, idéologiques et religieuses qui ont menées vers cet affrontement public. Selon Lamonde, Dessaulles aurait été un témoin particulier de « l'éteignoir clérical », période de domination des Ultramontains qui entraîne, vers 1868, des répercussions négatives sur l'Institut canadien de Montréal (telles que des difficultés financières et une condamnation de la part de Rome en 1869), et sur plusieurs journaux libéraux, dont *La Lanterne canadienne*, dirigé par Arthur Buies jusqu'à sa fermeture en 1869, et *Le Pays*, qui cesse ses activités en 1871. Dans son édition critique des *Écrits*<sup>234</sup> de Dessaulles, également publiée en 1994, Lamonde fait un inventaire des divers articles et lettres qui alimentent la « grande guerre », querelle vraisemblablement amorcée en 1871 par la publication du Programme catholique :

La grande guerre ecclésiastique est [d'abord] celle que Dessaulles mène contre le cléricalisme, [puis], pour un moment, après la publication (avril 1871) du Programme catholique, qui entend franchement faire entrer la religion en politique partisane, il s'agit bien plus de la guerre intestine à laquelle se livre le clergé<sup>235</sup>.

<sup>231</sup> La brochure, intitulée *La Grande guerre ecclésiastique. La comédie infernale et les noces d'or. La suprématie ecclésiastique sur l'ordre temporel* (1873), dont *La Minerve* fait la publicité, est imprimée à l'atelier d'Alphonse Doutre. Dans cette brochure, Dessaulles discute de la *Comédie infernale*, d'Alphonse Villeneuve, du conflit entre les « ultramontés » et les « ultramontains plus libéraux » qui éclate lors des noces d'or sacerdotales de Mgr Bourget, et du « droit chrétien », que l'Église tente d'instaurer.

<sup>232</sup> Dans sa thèse *Mgr Bourget et le Programme Catholique* (Université de Montréal, 1972, 106 p.), André Levasseur, précise que le Programme Catholique, publié en 1871 dans le *Journal de Trois-Rivières*, est au cœur de la querelle entre les partisans de l'ultramontanisme et les catholiques libéraux. Afin de montrer les enjeux de ce manifeste écrit dans le but de fonder un parti politique, Levasseur donne une transcription des articles publiés dans le *Journal de Trois-Rivières* en 1871 et 1872, et à l'intérieur desquels les signataires du *Programme* annoncent leur ligne de conduite. Dans l'article de 1871, il est écrit que, pour le bien de tout le Canada français, les représentants à l'assemblée législative doivent adhérer pleinement aux doctrines catholiques romaines, qui doivent prévaloir dans le domaine de la politique, de l'éducation et de l'économie sociale. Dans l'article de 1872, les signataires du *Programme* affirment leur position et tentent de faire élire des représentants à l'assemblée législative pour permettre à la religion catholique de s'affranchir définitivement de la religion protestante, ce qui permette aux autorités ecclésiastiques catholiques de prendre le contrôle de la politique, de la loi, de l'éducation et de l'économie du Canada français.

<sup>233</sup> Yvan Lamonde, *Louis-Antoine Dessaulles. Un seigneur libéral et anticlérical*, Montréal, Fides, 1994, 370 p.

<sup>234</sup> Louis-Antoine Dessaulles, *Écrits*, Édition critique par Yvan Lamonde, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1994, 382 p.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 25.

Dans la biographie de Dessaulles, Lamonde rapporte que, à peine deux mois après la parution du Programme catholique, Dessaulles fait part de ses inquiétudes à l'égard des dissidences du clergé dans une lettre adressée au cardinal Barnabo : « Il devrait être évident à tout homme sensé que le clergé ne pourrait jamais rester *toujours unanime* une fois sur le terrain toujours un peu orageux de la politique<sup>236</sup> ». Dans la préface des *Écrits*, Lamonde explique que la « grande guerre ecclésiastique » est un résultat de la discorde entre les « Ultramontains ultramontés » (les plus conservateurs) et les Ultramontains plus libéraux, alors qu'une part de leurs affrontements est menée sur la place publique par le futur abbé Alphonse Villeneuve, l'abbé Alexis Pelletier (sous le pseudonyme de « Luigi ») et le sulpicien Pinsoneault (sous le pseudonyme de « Binan »). Ces trois représentants de l'ultramontanisme conservateur mèneront, pendant près de quatre ans, un combat de front contre le gallicanisme et le « libéralisme catholique » des prêtres du diocèse de Québec et contre la trop grande « modération » de certains ecclésiastiques, tel que l'abbé Joseph-Sabin Raymond, de Saint-Hyacinthe, qui, comme le rapporte Lamonde dans la biographie de Dessaulles, nie l'existence du libéralisme catholique<sup>237</sup>. À la fin de l'année 1871, « un illuminé » (Alphonse Villeneuve) fait paraître, à l'imprimerie du *Franc-Parleur*, une « comédie » dont la mise en scène audacieuse aiguillera le sujet du débat vers les dangers du « libéralisme catholique » et du gallicanisme. La pièce inspirera à Dessaulles une brochure intitulée *La Grande guerre ecclésiastique. La comédie infernale et les noces d'or. La suprématie ecclésiastique sur l'ordre temporel* (1873) dans laquelle il s'emploie, selon Lamonde : « à faire voir les prises de position contradictoires des évêques sur le libéralisme ou sur l'intervention cléricale en politique : malicieusement, Dessaulles avoue ne plus savoir "à quel évêque se vouer"<sup>238</sup>! »

Devant cette attaque directe portée par un laïc, Mgr Bourget répond aux allégations de Dessaulles dans une circulaire (*Circulaire au clergé. Concernant le pamphlet de l'Hon. L.A. Dessaulles*<sup>239</sup>) qui paraît en juin 1873, et à l'intérieur de laquelle il soutient que la récente brochure de Dessaulles doit être mise à l'Index, décision qui envenime la situation,

<sup>236</sup> Lamonde, *op. cit.*, n. 233, p. 225.

<sup>237</sup> Lamonde précise aussi : « ce que les ultramontains de Montréal et de Trois-Rivières appellent le libéralisme des gens de Québec n'est en fait qu'un ultramontanisme modéré... » (*Ibid.*, p. 226).

<sup>238</sup> Louis-Antoine Dessaulles, *La Grande guerre ecclésiastique. La comédie infernale et les noces d'or. La suprématie ecclésiastique sur l'ordre temporel*, Montréal, Typographie Alphonse Doure, 1873, p. 25-26.

<sup>239</sup> Ignace Bourget, *Circulaire au clergé. Concernant le pamphlet de l'Hon. L. A. Dessaulles*, Montréal, s.n. 1873

selon Lamonde. Dans sa circulaire, Mgr Bourget défend formellement aux ecclésiastiques de la région de Montréal de répliquer aux attaques de Dessaulles dans le but d'étouffer rapidement cette affaire qui entache la crédibilité de toute l'Église, en plus de porter de graves accusations à l'endroit de Dessaulles (qui remet en cause l'infaillibilité de l'Église<sup>240</sup>), de menacer *La Minerve* d'être mise à l'Index si elle ne se rétracte pas, et de refuser à quiconque l'emploi de l'expression « grande guerre ecclésiastique »<sup>241</sup>, sauf pour « [la] réfuter, si on en a obtenu la permission de l'Évêque<sup>242</sup> ».

Un mois après la circulaire incendiaire de Mgr Bourget, Dessaulles fait fi des avertissements de l'Évêque et publie, à l'atelier d'Alphonse Doutre<sup>243</sup>, la *Réponse honnête à une circulaire assez peu chrétienne. Suite à la Grande guerre ecclésiastique*<sup>244</sup>, lettre dans laquelle il menace Bourget de poursuites judiciaires si l'Évêque continue ses mises à l'Index abusives. Dans l'introduction des *Écrits* de Dessaulles, Lamonde soutient que l'abbé Alexis Pelletier, qui conserve alors l'anonymat par peur des représailles de son évêque, s'en prend directement à Dessaulles en réunissant, en 1873, tous ses articles publiés dans le cadre de la « grande guerre ecclésiastique » en un pamphlet qui paraît sous le titre satirique *Le Don Quichotte montréalais sur sa Rossinante ou M. Dessaulles et la Grande Guerre Ecclésiastique*<sup>245</sup>. Dans sa série d'articles, l'abbé Pelletier s'en prend à la crédibilité<sup>246</sup> et à la qualité littéraire des textes de Dessaulles, qui emboîtera le pas à son adversaire en publiant deux articles (*Au public éclairé* et *Examen critique de la soi-disant réfutation de la Grande guerre ecclésiastique*) qui, à leur tour, inspireront douze lettres au sulpicien Pinsoneault, qui conclut, en 1874, la « grande guerre ecclésiastique » en affirmant « "qu'un abîme infranchissable" s'est creusé entre Dessaulles et "la patrie"<sup>247</sup> ».

<sup>240</sup> « ...[Dessaulles] qui, avec les lumières de sa faible raison juge hardiment de toute chose et qui surtout juge que l'Église n'est pas infaillible; qu'elle peut se tromper et qu'en effet elle se trompe. ». *Ibid.*, p. 4

<sup>241</sup> « En effet, [*La Minerve*] a annoncé un pamphlet qui a pour titre : *La Grande Guerre Ecclésiastique*. Il est facile à chacun de conclure de ce titre inqualifiable que cet ouvrage est une déclaration de guerre à toute l'Église; qu'il attaque tous les rangs de la sacrée hiérarchie; qu'il outrage tous les membres du Corps mystique de Jésus Christ; qu'il insulte tous les enfants de l'Église si vivement intéressés à ce que l'on rende à leurs pasteurs les honneurs qui leurs sont dûs ». *Ibid.*, p. 3-4.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>243</sup> Nous n'avons pas trouvé de documents qui mentionnent un quelconque lien de parenté entre Alphonse Doutre et Joseph Doutre.

<sup>244</sup> Louis-Antoine Dessaulles, *Réponse honnête à une circulaire assez peu chrétienne. Suite à la Grande guerre ecclésiastique*, Montréal, Typographe Alphonse Doutre, Juillet 1873.

<sup>245</sup> « Luigi » [Alexis Pelletier], *Le Don Quichotte montréalais sur sa Rossinante, ou M. Dessaulles et la Grande Guerre Ecclésiastique*, Montréal, Société des Écrivains catholiques, 1873.

<sup>246</sup> « M. Dessaulles doit se sentir soulagé. Le pauvre homme souffrait d'une furieuse indigestion si on en juge par la masse informe et putride qu'il a vomie ». *Ibid.*, p. 1.

<sup>247</sup> Lamonde, *op. cit.*, n. 233, p. 27.

Des textes issus de ce conflit, ce sont ceux d'Alphonse Villeneuve qui ont suscité les réactions les plus fortes et le plus grand nombre de critiques. En effet, la pièce *La Comédie infernale* (1871) s'est retrouvée, lors de sa parution, au cœur d'une polémique qui a été débattue jusqu'au Saint-Siège. L'audace de sa forme et de son propos – des démons qui s'allient avec des ennemis connus de l'ultramontanisme pour implanter le gallicanisme et le libéralisme catholique au Canada – en fait une pièce unique du corpus québécois, et un texte indispensable à notre recherche puisqu'il aborde à la fois le thème des croyances populaires et le thème de l'ultramontanisme. Avant de présenter nos hypothèses, il convient de présenter Alphonse Villeneuve et sa pièce.

### 3.2 Alphonse Villeneuve

Selon le *DOLQ*, Alphonse Villeneuve est né à Laprairie en 1843, et il a fait ses études classiques au Collège de Montréal. Après une courte carrière d'instituteur, il entreprend ses études théologiques au scolasticat des oblats. Il publie anonymement les premier et deuxième actes de la *Comédie infernale* à la fin de l'année 1871, tandis qu'il fait déjà partie de l'entourage de Mgr Bourget. Devant le scandale soulevé par la première livraison de sa pièce, il rédige un *Mémoire sur la Comédie Infernale soumis au Saint-Siège*<sup>248</sup> à l'intérieur duquel il défend l'entreprise de la *Comédie* devant le Saint-Siège. Il est ordonné prêtre en 1873 par Mgr Ignace Bourget qui gardera son jeune protégé auprès de lui, à l'évêché. Nive Voisine, qui signe l'article concernant la *Comédie infernale* dans le *DOLQ*, précise que Villeneuve deviendra rapidement, après son entrée dans la prêtrise, « l'un des plus fervents thuriféraires de monseigneur Ignace Bourget et l'un des plus ardents coryphées du groupe ultramontain. Son pseudonyme, "un Illuminé", lui convient à la perfection<sup>249</sup> ». Villeneuve publie aussi, en 1873, son *Dialogue sur une question importante* (sous le pseudonyme de « Un Catholique »), une autre « pièce » à l'intérieur de laquelle il débat de l'érection civile de la Paroisse de Notre-Dame de Toutes-Grâces. En 1875, Villeneuve publie *Contre-poison, faussetés, erreurs, impostures, blasphèmes de l'Apostat de Chiniquy, Dialogues sur la confession*, un autre dialogue qui met en scène un « Instituteur » anonyme qui confronte un « Membre de l'Institut canadien ». Cette « pièce », aussi publiée dans le *Franc-Parleur*,

<sup>248</sup> Alphonse Villeneuve, *Mémoire sur la Comédie Infernale soumis au Saint-Siège*, Montréal, le Franc-Parleur, 1872, 20 p.

<sup>249</sup> Lemire, *op. cit.*, n. 100, p. 131.

réfute les arguments de Charles Chiniquy<sup>250</sup>, qui s'est publiquement déclaré contre la confession et l'eucharistie. Au cours de sa carrière religieuse, Villeneuve sera notamment curé dans l'état de New York et participera à plusieurs congrès catholiques en Europe.

### 3.3 La Comédie infernale, ou la Conjuration libérale aux enfers, comédie en cinq actes

Dans *Louis-Antoine Dessaulles*, Lamonde soutient que l'œuvre qui porte à son paroxysme la querelle entre les « ultramontés » et les « Ultramontains modérés » dans la « grande guerre ecclésiastique » est *La Comédie Infernale* de Villeneuve, œuvre qui « met en scène Belzébuth au Canada », personnage qui incarne, selon Lamonde, à la fois « Dessaulles, l'Institut canadien, Joseph Doutre, Guibord » et tous les ennemis publics de l'ultramontanisme, de *La Minerve* au gallicanisme et au libéralisme religieux. Lamonde précise que : « la thèse de ce théâtre des anathèmes est bien sûr qu'il faut surveiller le gallicanisme des Sulpiciens qui s'opposent à Mgr Bourget depuis 1865; il faut surtout être vigilant à l'égard du libéralisme des gens de Québec, en particulier de celui de l'abbé Benjamin Pâquet<sup>251</sup> ».

La *Comédie* a été l'objet d'une polémique particulière qui a vraisemblablement été éclipsée par l'envergure de la « grande guerre ecclésiastique » qui suivit. Dans le *DOLQ*, Voisine parle de « l'échec » de la *Comédie* et soutient, à tort semble-t-il, que la pièce a été majoritairement ignorée :

Villeneuve se vante beaucoup en se disant poursuivi par la vindicte de ses ennemis; ils ont plutôt choisi de l'ignorer. Ce qui ne pouvait que vexer le paladin moderne qui explique : "Vous savez, d'ailleurs, peut-être aussi bien que moi-même, aussi bien que tout le monde, qu'on n'a rien écrit contre la *Comédie*, parce que telle en a été la consigne *gouvernementale, ministérielle et sulpicienne*." En revanche, ses collègues et amis ultramontains le consolèrent en montant aux nues son texte et ses idées, mais cette tactique ne pouvait berner personne, tellement elle était courante à l'époque. [...] "Instruits par la *Comédie infernale*, les bons messieurs de Saint-Sulpice, les anti-programmistes, les *codificateurs*, espérons-le [...] vont découvrir le malin et cesser de s'opposer aux décrets des évêques et à l'application des doctrines romaines de notre beau pays." Mais la continuation des

---

<sup>250</sup> Charles Chiniquy est d'abord un prêtre catholique et un protégé de Mgr Bourget, avant de devenir ministre presbytérien autour de 1852. Ses nombreux écarts de conduite et ses idées hérétiques (il prêche contre l'eucharistie et publie plusieurs ouvrages contre l'Église catholique dans les années 1860) lui vaudront d'être excommunié au début des années 1850. (Marcel Trudel, *Chiniquy, prêtre catholique et ministre presbytérien*, Montréal, LIDEC, 2001, 62 p.).

<sup>251</sup> Lamonde, *op. cit.*, n. 233, p. 226.

querelles prouve que ce but n'a pas été atteint ou, pour parler comme l'auteur, que les démons ont poursuivi leur œuvre<sup>252</sup>.

Pourtant, quelques articles tirés du *Franc-Parleur*<sup>253</sup> semblent confirmer la polémique qui a entouré la parution de la pièce de Villeneuve, en rendant compte de certains échanges agressifs entre « l'Illuminé », ses défenseurs et ses détracteurs. Par exemple, l'article du 11 avril 1872 transcrit les insultes reçues par des lecteurs et qui s'adressent à « l'Illuminé » :

Vous êtes odieux aux trois quarts de la belle population de Montréal! Vous avez eu l'audace de dire à des gens respectables suivant le monde que vous vouliez vous faire religieux, mais croyez-vous – non pas : croyez-vous; je devrais dire plutôt : es-tu assez stupide pour croire qu'une communauté voudrait de vous. Dieu ne permettra jamais cela, parce que vous êtes dans la même situation que la Milanaise de St-Bernard<sup>254</sup>.

En effet, il semble que plusieurs lecteurs de la *Comédie* ont trouvé le propos de la pièce de Villeneuve, autant que sa forme, pour le moins abrasifs : le point en litige le plus important dans les articles et les critiques qui ont suivi les premières livraisons de l'œuvre de Villeneuve est sans contredit le choix de l'intrigue et des personnages démoniaques. Dans sa pièce, Villeneuve met en scène une série de diables, en particulier le « Belzébuth du Canada » (Louis-Antoine Dessaulles), qui se targuent de s'être implantés dans le pays, grâce au libéralisme catholique et au gallicanisme, tout en essayant de corrompre les Canadiens par des apparitions sous forme angélique aux curés, des créations d'organes de propagande libérale et la fondation d'un parti politique libéral. Ces démons se disputent entre eux quant à la ligne de conduite à adopter devant le refus d'obtempérer du peuple canadien. Devant le triomphe de l'idéologie ultramontaine au Canada, certains des démons organisent une révolte armée et renversent Lucifer. Dans le *DOLQ*, Voisine précise :

Résumer "l'action" de *la Comédie infernale* est une entreprise impossible, tellement le texte est touffu, obscur et même ésotérique pour un lecteur d'aujourd'hui. D'ailleurs, le genre littéraire choisi, et dont l'antiquité classique fournissait plusieurs exemples, n'est qu'un prétexte pour mieux fustiger les adversaires. L'auteur lui-même s'en explique : "S'il n'y avait pas dans le gallicanisme et dans le libéralisme catholique une ILLUSION SATANIQUE

<sup>252</sup> Lemire, *op. cit.*, n. 100, p. 133.

<sup>253</sup> Comme nous n'avons pu trouver d'articles publiés dans d'autres journaux, nous ne pouvons affirmer qu'il s'agit de véritables articles écrits par des détracteurs. Il se peut que les rédacteurs du *Franc-Parleur* aient créé la polémique pour donner l'opportunité à Villeneuve de défendre son œuvre, qui est critiquée par plusieurs ecclésiastiques haut placés dès sa parution.

<sup>254</sup> [Anonyme], « *Comédie Infernale* : Lettres anonymes », *Franc-Parleur*, Montréal, 11 avril 1872, p. 336.

déplorable, un côté *ridicule* et *absurde*, jamais je n'aurais pensé à donner à mon livre le titre de « COMÉDIE INFERNALE ». *La Comédie* appelle le rire [...]. C'est pour rendre ce rire plein de larmes que le comique *attristant* a été créé. Aussi, en empruntant ce genre, ai-je cru donner la bonne note, comme j'ai cru combattre la grande erreur du temps en faisant jouer aux *esprits ténébreux* le rôle à jamais funeste qu'ils remplissent auprès de tous ceux, laïques, prêtres ou évêques, qui se font les apôtres du libéralisme catholique et du gallicanisme<sup>255</sup>."

Aussi, il convient de mentionner que dans la *Comédie*, il y a un important paratexte : nombreux épîtres dédicatoires, ajout de « pièces justificatives », parution d'un « Intermède » après la première livraison. Les échanges avec le public dans les pages du *Franc-Parleur* sont nombreux, ce qui permet d'avancer que la pièce de Villeneuve aurait véritablement été à l'origine d'un scandale d'une certaine envergure. Il apparaît que, après la première livraison de 1871, l'auteur se voit obligé, devant le tollé de protestations que les deux premiers actes soulèvent, de publier un « Intermède », une petite pièce indépendante de la *Comédie* dont la forme se rapproche de celle d'un impromptu, et dont l'intrigue facile met en valeur les sujets débattus par les personnages.

#### 3.4 L'argumentation de la *Comédie infernale*

Pour comprendre la portée idéologique de « l'Intermède », il convient d'abord d'analyser l'argumentation de la *Comédie infernale*. La lecture de la pièce révèle que, malgré les prétentions de Villeneuve, l'utilisation de personnages diaboliques ne semble pas être aussi naïve que le prétend le dramaturge : après analyse, il apparaît que la pièce contient plutôt des accusations à peine déguisées contre les ennemis de l'ultramontanisme qu'une véritable argumentation contre le gallicanisme et le libéralisme catholique. C'est seulement à la fin du troisième acte, après de nombreuses délibérations sur l'avenir religieux du Canada, que Villeneuve annonce la thèse de toute sa pièce, thèse qui pourrait expliquer les raisons qui l'ont poussé à se lancer dans une entreprise aussi risquée :

- Lucifer : [...] Laisse-moi poursuivre. Dieu avait fait sa promesse : il l'a tenue; – il a été convaincu de vérité. À peine l'homme eût-il péché qu'il vit venir le cortège de maux que Dieu lui avait promis, et sans que personne eut besoin de l'y inviter, il commença de se repentir. L'Éternel le vit; il en fut touché; il résolut de sauver l'homme; il promit un rédempteur. [...] Sans doute, bien des âmes ne verront jamais Dieu. Mais qu'est-ce que le nombre des âmes perdues, en présence

---

<sup>255</sup> Lemire, *op. cit.*, n. 100, p. 132.

des âmes sauvées ? D'ailleurs, que nous propositions-nous au jour de la tentation de l'homme ? Qu'attendions-nous de sa [chute] ? Le genre humain a été créé pour le service et pour la gloire de Dieu<sup>256</sup>.

Après avoir procédé à l'analyse de la *Comédie*, il apparaît que plusieurs éléments semblent contredire la défense de Villeneuve. D'abord, il semble que les noms des personnages de la *Comédie* ont été choisis au hasard dans le *Dictionnaire infernal*<sup>257</sup> de Collin de Plancy. Selon l'aveu de Villeneuve dans son *Mémoire sur la Comédie infernale*, les personnages de sa pièce seraient directement tirés de l'article « les Litanies du Sabbat », ce qui paraît confirmer leur importance et justifier leur raison d'être dans la pièce. Pourtant, après avoir consulté plus longuement le *Dictionnaire* de Plancy, il apparaît qu'il n'y a que peu de concordance entre les personnages de Villeneuve et les démons décrits dans l'ouvrage. Par exemple, huit des seize démons mis en scène par Villeneuve sont absents du dictionnaire de Collin de Plancy. Aussi, aucun des démons qui sont présents à la fois dans le *Dictionnaire* et la *Comédie* n'a les mêmes fonctions dans les deux ouvrages. Par exemple, Bélial, le « Prince des Principautés » dans la pièce est, selon le *Dictionnaire infernal*, le « Dieu de la révolte et de l'anarchie », et Léviathan, le « Prince des Chérubins » de Villeneuve est véritablement, selon Collin de Plancy, « un des quatre cardinaux de l'Enfer ».

De plus, il apparaît que les actions des démons de la *Comédie* sont fortuites, n'ont aucun véritable lien avec le statut ou le rôle des démons tel que décrit dans l'article « les Litanies du Sabbat ». Dans la pièce, Bélial (qui est, dans *La Comédie*, le « Prince des Principautés »), Carreau (le « Prince des Puissances ») et Belzébuth (le « Prince des Séraphins ») sont les personnages principaux de la *Comédie*, face à un Lucifer qui est plus que passif, qui ne fait que ressasser ses bons coups passés :

- Bélial : La remarque de Belzébuth n'est pas sans lumière. Il en est de certains peuples comme des religieux : le seul moyen de les perdre est de les égarer, de les illusionner, en les conduisant dans des voies bonnes en apparence et erronées dans le fond. [...]
- Lucifer : Voilà pourquoi j'ai inventé de nouvelles erreurs ... C'est ainsi que j'ai demandé et obtenu des église gallicanes et des gouvernements libéraux<sup>258</sup>.

<sup>256</sup> Alphonse Villeneuve, *La Comédie infernale, ou la Conjuración libérale aux enfers*, Sainte-Thérèse, Imprimerie du « Franc-Parleur », 1871, p. 202-203.

<sup>257</sup> Jacques-Albin-Simon Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, Paris, P. Mongie, 1818, 582 p.

<sup>258</sup> Villeneuve, *op. cit.*, n. 256, p. 5.



Lucifer, qui est pourtant, d'après sa position de chef des Enfers, un personnage d'autorité, devient un simple accessoire dans *La Comédie*, et n'est qu'un moyen d'ajouter une dimension « diabolique » aux actions et au plan imaginé par les personnages de la *Comédie*. Au fil de la pièce, Lucifer, qui est déjà un personnage passif au début de la *Comédie*, perd progressivement son autorité sur les autres personnages. Dans la pièce, le Lucifer imaginé par Villeneuve n'a aucune des caractéristiques généralement associées à ce personnage, ce qui nous permet de penser que Villeneuve utilise avant tout le nom « Lucifer » de façon symbolique pour ajouter une dimension diabolique à sa pièce.

Nous remarquons aussi qu'il n'y a pas de concordance entre le plan annoncé par les démons dans la *Comédie* et les propos tenus par les personnages de la pièce. Le plan global des démons de la pièce de Villeneuve est assez simple somme toute :

Dresser un plan d'attaque pour ruiner l'Église chez un peuple élu et profondément religieux [...] laissez de côté les armes du schisme et de l'hérésie qui ne peuvent plus rien, car elles ont fait leur temps et leurs efforts. Bornez-vous à empêcher que l'autorité de l'église soit acceptée dans la société politique; proclamez que les rois, les pouvoirs, les législations, les lois sont indépendantes de l'Église, que la famille, le mariage, l'éducation sont des institutions purement civiles et qu'ainsi l'Église n'a aucun contrôle sur elles; par là vous priverez l'État des lumières divines, des forces secourables dont il a besoin pour marcher dans les droits sentiers. Séparer l'Église et l'État, c'est saper dans sa [base] l'œuvre du salut, car c'est retirer aux nations et aux gouvernants les grâces d'État dont ils ont besoin pour se sauver<sup>259</sup>.

Ce plan devient, dès le premier acte, un simple prétexte à louer l'Église et ses intervenants, tout en dénonçant les « ennemis » de l'ultramontanisme et de ses représentants au Canada. Évidemment, comme l'action de *La Comédie* est menée par des démons, Villeneuve mise sur une certaine « rhétorique du retournement » pour accuser indirectement les détracteurs de l'ultramontanisme. Villeneuve mise donc sur l'ironie pour bâtir son argumentation, qui n'en demeure pas moins directe et virulente. Par exemple, à la fin du dernier acte, Belzébuth annonce :

- Belzébuth : Comme Carreau nous l'a prouvé, il ne faut pas nous nommer en Canada, et afin de ne pas effrayer les consciences, il faut un mot d'ordre trompeur. J'en trouve deux admirables dans une langue que nous seuls

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 35.

connaissons, et je désire que nous les répétions en chœur afin que chacun les connaissent.

[...]

- Belzébuth : ViveL EliberA LismeC AthoL Ique!

- Tous : ViveL EliberA LismeC AthoL Ique!

- Belzébuth : MoR TaluL TraM OntaN Isme!

- Tous : MoR TaluL TraM OntaN Isme<sup>260</sup>!

En plus de faire de la propagande à peine dissimulée, Villeneuve porte directement des accusations dans sa pièce, et il n'est pas rare que l'auteur se laisse aller à nommer ses victimes. Par exemple, au premier acte :

- Carreau : Je parlerai donc avec confiance. Illustre monarque, j'ai suivi à la lettre tes derniers conseils. J'ai négligé un peu l'impiété pour m'occuper plus spécialement d'erreurs aux apparences catholiques. J'ai profité de la question brûlante de la division des paroisses de Montréal; un livre, le *Code des Curés* par le Juge Beaudry, a paru proclamant des doctrines perverses, mais possédant un certain mirage catholique<sup>261</sup>.

Ou, plus loin :

- Fume-Bouche : Dis plutôt pauvre Curé! Connais tu le procès Guibord?

- Belzébuth : Je crois bien. C'est moi-même qui soufflai l'*inspiration cannibale* à Jos. Doutre contre les Jésuites, et qui inspirai la *dissertation historique* de Louis Dessaulles.

- Fume-Bouche : Tu as alors entendu le plaidoyer de F. X. A. Trudel?

[...]

- Fume-Bouche : Toutefois, F. X. A. Trudel ne se tint pas pour battu, il soumit son plaidoyer à Rome qui l'approuva par deux de ses plus grands théologiens. Or, le jour où ces approbations furent publiées en Canada était précisément celui où Carreau devait se montrer de nouveau sous forme céleste au Curé dont il connaissait les dessins<sup>262</sup>.

En somme, il apparaît que *La Comédie infernale* de Villeneuve n'est qu'un prétexte pour « diaboliser » les ennemis de l'ultramontanisme au Canada puisque nous remarquons que la défense soutenue par Villeneuve dans ses articles et pièces justificatives s'avèrent fausse après avoir analysé la *Comédie*. Même si la pièce comporte une thèse et quelques véritables

<sup>260</sup> *Ibid.*, 54. Ni le texte ni le paratexte ne font état d'un code particulier qui serait formé par les majuscules dans l'extrait. En faisant abstraction de celles-ci, nous pouvons lire « Vive le libéralisme catholique » et « Mort à l'ultramontanisme ».

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 25.

arguments, *La Comédie* tient beaucoup plus d'un règlement de compte que d'un essai sur la situation religieuse du Canada durant dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle.

### 3.5 Présentation des hypothèses

En étudiant plus avant « l'Intermède » de la *Comédie infernale* de Villeneuve, même si cette « pièce » est issue d'un genre qui ne ressemble en rien au théâtre de collège ou au théâtre de l'espace commercial, il apparaît évident que ce dialogue porte une forte connotation religieuse qui se matérialise, comme dans les autres genres étudiés, sous la forme d'une leçon. Ainsi, en dégagant, à partir du texte du *Mémoire* et des critiques publiées peu après la parution de la première livraison, les raisons qui ont amené Villeneuve à écrire son « Intermède », il sera plus aisé de mettre au jour les techniques utilisées par l'auteur pour faire de sa pièce, en plus d'un plaidoyer en faveur de la *Comédie infernale*, une leçon de catéchèse. « L'Intermède », qui se trouve au cœur de la question des croyances religieuses et des croyances populaires, puisqu'il tente de faire la promotion de la religion catholique et de dénoncer les pratiques anti-religieuses par le biais de démons, est construit selon une méthode qui se rapproche de ce que Reboul appelle l'ironie ou le paradoxe, ce qui permet à Villeneuve de faire ressortir la grandeur des croyances religieuses en montrant l'hérésie des croyances populaires.

### 3.6 L'Instituteur de « l'Intermède »

Ayant pour but avoué de défendre la *Comédie infernale*, « l'Intermède » imaginé par Villeneuve est relativement simple dans sa forme : à la veille de Noël, peu avant la messe de minuit, on assiste à la réunion peu probable d'un Avocat et de sa femme, d'un Instituteur, d'un Villageois et de sa femme, d'un Notaire et de sa femme, d'un Employé du gouvernement et d'un Zouave pontifical, et la conversation dérive rapidement vers la parution récente de la *Comédie infernale*, ce qui mène à une véritable joute verbale entre les défenseurs et les détracteurs de la pièce. Menée par un « Instituteur » anonyme, la conversation se transforme en plaidoyer qui atteste de la valeur, du caractère chrétien et de l'orthodoxie de la *Comédie Infernale*. Quand l'avocat et sa femme, les deux adversaires les plus coriaces de l'Instituteur, sont convaincus, tout le monde boit à la santé de « l'Illuminé » avant de partir, joyeux, pour la messe.

### 3.6.1 L'identité de l'Instituteur

À partir du texte de « l'Intermède », il apparaît qu'une relation pour le moins curieuse unit l'Instituteur imaginé par Villeneuve et l'Illuminé, qui signe la *Comédie infernale*. Jouant jusqu'au bout la carte de l'anonymat et le refus de paternité des deux « pièces », Villeneuve présente l'Instituteur, personnage central de « l'Intermède », comme une figure omnipotente qui, en surpassant en intelligence et en influence les autres personnages de la pièce, parvient à défendre la *Comédie* comme s'il s'agissait de sa propre œuvre. Pour s'assurer du succès de « l'Intermède », Villeneuve ponctue les discours de l'Instituteur de phrases qui montrent bien la filiation entre ce personnage et l'auteur de la *Comédie*. Par exemple, à la première scène, l'Instituteur affirme : « Je la nie formellement. L'auteur de la *Comédie* n'a jamais eu la pensée de masquer les prêtres, ni qui que ce soit, sous la personne des démons<sup>263</sup>... », ou, plus loin : « ...l'auteur a cru ne surprendre personne en [faisant] jouer aux démons, en Canada, le rôle qu'ils jouent partout, depuis des siècles et des siècles, dans l'humanité<sup>264</sup> », ou encore : « Sachant le public préjugé dans les plus graves et les plus importantes questions, l'auteur a cru servir la bonne cause<sup>265</sup>... ». En disséminant à même le texte des phrases qui confirment le lien étroit entre l'Illuminé et l'Instituteur, Villeneuve crée un personnage-phare qui a la crédibilité nécessaire pour supporter toute l'argumentation en faveur de la *Comédie*.

Probablement dans le but de donner un semblant d'impartialité à son personnage d'Instituteur, Villeneuve imagine, dans « l'Intermède », un échange où les personnages discutent de l'identité de l'Illuminé, passage qui est pour le moins surprenant quand on connaît les véritables relations entre Villeneuve, l'Illuminé et l'Instituteur. À la toute fin de la pièce, les détracteurs de la *Comédie*, arrivés au bout de leurs arguments, interrogeront longuement l'Instituteur sur les raisons qui ont poussé l'auteur de la *Comédie* à utiliser un pseudonyme :

- L'Avocat : D'abord pourquoi ne s'est-il pas nommé?
- L'Instituteur : C'est par dérision qu'on a appelé les ultramontains *illuminés*; c'est pour mépriser cette dérision que l'auteur en a fait son titre et son nom. D'ailleurs,

<sup>263</sup> Alphonse Villeneuve, « Intermède », *Comédie infernale, ou la Conjuration libérale aux Enfers*, Montréal, Imprimerie du Franc-Parleur, 1872, p. 119.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 160.

l'auteur a laissé assez de traits de lui-même dans sa Comédie pour être reconnu. Tous ceux qui ont un peu de flair littéraire n'ignorent pas qui il est. Enfin, son intention est de se nommer dès qu'un nom responsable engagera sa polémique<sup>266</sup>.

En restant caché derrière ce que nous définissons comme un « double anonymat », Villeneuve organise une défense solide et efficace, qui, ainsi menée par un personnage qui a une certaine autorité et une fausse impartialité, a plus de chance de convaincre le public du bien fondé de l'entreprise de l'Illuminé.

### 3.6.2 Relations entre l'Instituteur et les autres personnages

Dans « l'Intermède », Villeneuve utilise les autres personnages de la pièce pour assurer la supériorité de son personnage principal. Les personnages secondaires, allégoriques et anonymes, ont des fonctions bien définies : l'Avocat et sa femme, (qui incarnent à la fois le public, les ennemis de la *Comédie* et la voix de *La Minerve*<sup>267</sup>), de même que le Notaire et l'Employé du gouvernement, sont les instigateurs du dialogue, ceux qui questionnent l'Instituteur sur la *Comédie*. Le Villageois et sa femme, les représentants des « simples fidèles<sup>268</sup> », ne font que louer toutes les paroles de l'Instituteur, et le Zouave, qui représente l'autorité religieuse, est surtout utilisé pour légitimer les paroles de l'Instituteur.

Dès la première scène, Villeneuve présente l'Avocat et sa femme, les adversaires les plus coriaces de l'Instituteur, qui remettront en question la valeur morale de la *Comédie* en émettant plusieurs objections quant au fond et à la forme de la pièce, reprenant systématiquement les points soulevés par les critiques qui paraissent dans le *Franc-Parleur* après la parution des premier et deuxième actes de la *Comédie*. L'avocat et sa femme, qui semblent d'emblée confronter l'Instituteur avec des arguments solides, seront pourtant facilement défaits et soumis à la supériorité du personnage central de « l'Intermède ». Villeneuve utilise plusieurs techniques, tout au long de la pièce, pour détruire la crédibilité des opposants de l'Instituteur, lequel sortira vainqueur de la joute verbale qui l'oppose à

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>267</sup> « - L'Avocat : [...] Voyez-vous, ce qui a autorisé le public à croire à... » (p. 120), et « - L'Instituteur : Tiens! nous parler comme la *Minerve* » (p. 135).

<sup>268</sup> « - L'Avocat : [...] Cependant, les exemples analogues et qui prouvent la possibilité de la chose, sont consignées dans des livres ignorées du vulgaire. N'y a-t-il pas de danger à les publier? J'ai lu des ouvrages destinés aux simples fidèles, et je n'ai jamais rencontré rien de semblable.

- La femme du Villageois : J'ai été plus heureuse que vous monsieur. Dernièrement, une amie de la ville m'a passé un ouvrage du Père Faber : *Tout pour Jésus*, je crois<sup>268</sup> » (p. 132).

l'Avocat et à sa femme. Par exemple, le personnage de l'Avocat est facilement écrasé par l'Instituteur, lequel laisse son adversaire à court d'arguments dès la première scène de « l'Intermède » :

- L'Avocat : Aussi, est-ce bien sincèrement que je vous déclare, pour la centième fois, que cette publication est un mauvais, un très mauvais livre, tout ce qu'il y a de plus mauvais.
- L'Instituteur : Pourquoi?
- L'Avocat : Comment! Pourquoi? Mais parce que c'est un mauvais livre, un livre infernal, quoi?
- L'Instituteur : Un mauvais livre! Un livre infernal! Ce sont là des accusations faciles à porter, mais plus difficiles à prouver. Voilà près d'une heure que vous répétez, sur un ton ou sur un autre, que la *Comédie Infernale* est une œuvre déplorable, dangereuse, etc. et tout cela sans preuves. Vous êtes trop avocat pour croire qu'il suffise de porter une accusation, sans la prouver, quand on veut avoir gain de cause<sup>269</sup>.

Le même phénomène se produit plus loin, alors que l'argumentation de la femme de l'Avocat est réduite à néant par la force de la contrepartie de l'Instituteur. Dès le premier échange entre les deux personnages, la femme répond « *avec embarras*<sup>270</sup> », puis « *avec hésitation*<sup>271</sup> », avant de se faire simplement rabrouer par son interlocuteur :

- La femme de l'Avocat : Oui, mais.....
- L'Instituteur : Permettez, madame, je n'ai pas fini<sup>272</sup>.

L'Instituteur, qui détruit sans grande peine les protestations de ses adversaires, ira jusqu'à insulter ceux-ci dans une volonté d'anéantir la crédibilité de l'Avocat et de sa femme, et ainsi s'imposer comme le seul détenteur de la vérité. Par exemple, l'Instituteur pique fréquemment l'Avocat avec des répliques telles que : « Vous le dites et le redites avec une persistance qui fatiguerait, si vous n'y mettiez la diversité des tons<sup>273</sup> », ou insulte carrément l'intelligence de son adversaire :

- L'Instituteur : L'auteur de la Comédie n'a jamais eu la pensée de masquer les prêtres, ni qui que ce soit, sous la personne des démons, et si vous avez lu l'œuvre que vous combattez avec tant de force, vous avez pu vous convaincre de la chose<sup>274</sup>.

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>271</sup> *Idem.*

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 123-124.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 119.

### 3.6.3 L'Instituteur, figure d'autorité

Villeneuve confirme la supériorité de l'Instituteur, qui devient lui aussi une sorte de père spirituel à la manière du R. P. Guigues et de Chomedey de Maisonneuve dans les pièces de Brault et de Corbeil, en le faisant triompher sur ses deux adversaires, qui s'avouent vaincus après chacune de ses démonstrations :

- L'Avocat : Je nie qu'il soit chrétien et orthodoxe d'aller jusqu'à écrire que le démon se transforme afin de mieux égarer les prêtres.
- L'Instituteur : Ce n'est que cela! Eh bien soyez en paix; je vais vous rappeler de mémorables faits qui dissiperont vos scrupules.
- L'Avocat : Je vous en défie.
- L'Instituteur : Je pourrais vous citer cent exemples où les démons ce sont présentés aux Saints sous la figure de bons anges...
- L'Avocat : Pour le coup, si vous faites cela je me rends.
- L'Instituteur : Rendez-vous tout de suite.
- L'Avocat : Citez vos autorités d'abord.
- [...]
- L'Avocat : J'ai promis de me rendre aux faits, et j'accepte ceux que nous venons d'entendre. Je comprends qu'à la rigueur l'auteur de la *Comédie* soit demeuré dans les limites de l'orthodoxie, en [faisant] visiter le Séminaire et d'autres par les démons<sup>275</sup>.

Ainsi, à la fin de « l'Intermède », l'Instituteur s'impose comme étant le seul détenteur de la vérité et convainc même ses opposants les plus coriaces de la nécessité et de « l'orthodoxie » d'une entreprise telle que la *Comédie Infernale*. En créant un personnage fort et infaillible, Villeneuve peut ainsi construire un plaidoyer qui apparaît comme étant invincible, à défaut d'être vraiment crédible.

### 3.7 L'argumentation dans « l'Intermède »

Dans « l'Intermède », l'argumentation de l'Instituteur tourne autour de deux points, qui ont aussi été étudiés dans les articles qui traitent de la *Comédie infernale*, dont celui que A. Fégin, alors rédacteur du *Franc-Parleur*, fait paraître le 21 décembre 1871, de même que dans le *Mémoire sur la Comédie Infernale* de Villeneuve. Si Villeneuve reste évasif sur certains points dans son *Mémoire*, qui s'adressent pourtant aux autorités ecclésiastiques de Rome, il s'efforce de réfuter, dans son « Intermède », les attaques de ses ennemis. À la

---

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 128, 129 et 132.

lecture des différentes critiques qui traitent de la *Comédie*, il apparaît que le point en litige le plus important est la mise en scène de démons, thème exploité de trois façons par Villeneuve, soit par l'incarnation de ceux-ci, par la forme « infernale » de la *Comédie* ou par le fait que les démons de la *Comédie* côtoient des personnalités ecclésiastiques haut placées. Villeneuve, pour sa défense, bâtit son « Intermède » selon le modèle d'une argumentation<sup>276</sup> en bonne et due forme, pièce manquante de l'argumentation de la *Comédie* elle-même. Cette technique est conforme à l'utilité de l'improptu<sup>277</sup> : même si la pièce ne met pas en scène « l'Illuminé » comme tel, elle fait mine d'être improvisée (les deux premières répliques de « l'Intermède » laisse à croire que la conversation bat son plein avant même l'ouverture du rideau) et fait directement référence à la *Comédie*.

### 3.7.1 La représentation de démons

Le premier point qui est discuté par les personnages de « l'Intermède » est la représentation allégorique de certains ecclésiastiques connus, qui deviennent des démons sous la plume de l'Illuminé. À peine la pièce est-elle commencée que l'Avocat lance l'attaque en avançant de but en blanc : « La *Comédie Infernale* est indigne, premièrement parce qu'elle ravale le caractère sacré du prêtre jusqu'à le personnifier dans des démons<sup>278</sup> ... ». Pour parer cette attaque, l'Instituteur a recours, entre autres, à plusieurs exemples, arguments forts qui, selon Reboul, sous-entendent un certain degré d'ignorance de la part de l'interlocuteur. Villeneuve utilise, dans son argumentation, trois types d'exemples qui sont tirés soit du texte de la *Comédie*, soit de faits bien connus ou d'autres ouvrages qui abordent aussi la

<sup>276</sup> Olivier Reboul rappelle, dans son ouvrage *La Rhétorique*, les cinq traits de l'argumentation selon Ch. Perelman : « 1) L'argumentation s'adresse toujours à quelqu'un – interlocuteur, public, lecteurs, etc. - dont elle prend en compte le caractère, les habitudes de pensée, les émotions, les croyances. [...] La démonstration, au contraire, est valable pour n'importe qui, du moins dans l'idéal... »

2) L'argumentation s'appuie donc sur des prémisses qui ne sont pas nécessairement prouvées, ou évidentes, mais simplement vraisemblables, c'est-à-dire admises par la plupart, ou par les gens compétents, en tout cas par l'auditoire.

3) L'argumentation utilise la « langue naturelle », par opposition aux langues artificielles, comme l'algèbre. Ses propositions sont donc très souvent vagues ou ambiguës.

4) Dans l'argumentation, le lien logique n'est pas contraignant; il est seulement plus ou moins fort.

5) Il en résulte que la conclusion est rarement invincible, qu'elle peut être réfutée par une autre argumentation, celle du procureur par celle de l'avocat. Cela ne signifie en rien que toutes se valent, mais seulement qu'une argumentation est plus ou moins valable, sans qu'aucune le soit absolument ». Olivier Reboul, *La Rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1990 [1984], p. 66-67.

<sup>277</sup> Rappelons que dans le *Dictionnaire du théâtre* Patrice Pavis précise qu'un improptu est une pièce qui prétend être improvisée et qui est autoréférentielle. L'improptu met en scène son auteur, l'engage dans l'action et met en abyme sa création (p. 170), *op. cit.*, n. 85.

<sup>278</sup> Villeneuve, *op. cit.*, n. 263, p. 118.



question des démons dans la religion catholique. L'Instituteur commence sa démonstration en donnant des exemples tirés du texte de la *Comédie* :

- L'Instituteur : Est-ce que l'auteur ne désigne pas formellement tous ceux qu'il croit devoir attaquer? [...] Lorsqu'il écrit : « Le Supérieur des Curés perpétuels », « les rédacteurs et les amis de la *Minerve* », « les rédacteurs de l'*Opinion-Publique* », « les associés de Sir Georges dans le Barreau », ne désigne-t-il pas suffisamment les personnes en question?

[...]

Ne [nomme-t-il pas les curés], le plus souvent, par leur nom? [...] Et que s'il a nommé, désigné du bout du doigt, tout son monde, les personnages allégoriques n'avaient pas leur raison d'être. Le simple fait des noms propres est la négation la plus complète de l'allégorie<sup>279</sup>.

Ensuite, quand l'Avocat confronte l'Instituteur en affirmant que l'auteur de la *Comédie* a pourtant donné à ses démons des « appellations qui n'appartiennent pas au vocabulaire infernal<sup>280</sup> », ce qui permet tout de même de penser que ces démons sont des allégories de personnalités connues, l'Instituteur, qui commence par préciser que tous les noms des personnages de la *Comédie infernale* sont tirés de l'article « les Litanies du Sabbat » du *Dictionnaire Infernal*, de Collin de Plancy, donne à l'Avocat cet exemple tiré de faits connus, ridiculisant au passage son adversaire en démontrant par l'absurde l'insignifiance de son argument :

- L'Avocat : Baal ressemble beaucoup à Bayle, et Carreau à Cartier.

- L'Instituteur : Comme bûche ressemble à cruche et original à virginal. Puis Baal est un vieux chef retiré du service, jouant dans la *Comédie* un rôle plus que secondaire, et Messire Bayle est à la tête de St-Sulpice, l'âme de l'opposition au démembrement, l'acteur le plus actif et le plus entêté dans toute cette lutte du gallicanisme contre l'autorité ecclésiastique. Et on appelle cela ressemblant! C'est ainsi qu'on expliquera bientôt que les extrêmes se touchent, et que la meilleure idée qu'on puisse donner d'une tête d'homme, est assurément de présenter à la vue la peinture de deux magnifiques pieds<sup>281</sup>!

Cet argument, en plus de discréditer le personnage de l'Avocat, clôt ce sujet de litige en ne laissant plus la chance à quiconque de mettre en doute la gratuité de l'usage de noms de démons qui, selon l'Instituteur, ne sont pas des personnages à clés.

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 119-120.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 121.

Aussi, quand l'Avocat questionne l'Instituteur sur la nature hérétique de l'entreprise de la *Comédie infernale* (« - L'Avocat : Je nie qu'il soit chrétien et orthodoxe d'aller jusqu'à écrire que le démon se transforme afin de mieux égarer les prêtres<sup>282</sup> »), l'Instituteur pare cette attaque en donnant en référence un autre texte qui procède de la même façon :

- L'Instituteur : Je comprends. Les *Mémoires des Frères Mineurs*, mémoires qui sont pour ces saints religieux, ce que les Livres Saints étaient pour le peuple juif, feront-ils autorité auprès de vous?

- L'Avocat : Oui.

- L'Instituteur : À merveille. Au Tome premier, Livre dixième, Chapitre vingt-quatrième, de ces mémoires, on lit ce qui suit : Les religieux de Saint-François du Mont-Alverne, vivant dans la même pauvreté et la même austérité où leur saint fondateur les avait élevés, le démon, ennemi de tant de vertu [...] s'efforça par plusieurs tentations et par mille moyens différents, d'amollir leur courage<sup>283</sup> ...

Toujours dans le but de prouver la légitimité et l'orthodoxie de la représentation de l'incarnation des démons, l'Instituteur a aussi recours au syllogisme, moyen qui, selon l'ouvrage de Reboul, se base plutôt sur l'opinion admise que sur une démonstration irréfutable. Dans « l'Intermède », Villeneuve mise plutôt sur l'autorité de l'Instituteur que sur la qualité du raisonnement et de l'argumentation de celui-ci pour faire admettre que les idées de la *Comédie* n'ont rien d'une hérésie :

- L'Instituteur : À ceci, madame : Tous les hommes, même les plus saints, sont tentés par les démons; or, les MM. de St-Sulpice sont des hommes, même de saints hommes; donc, les messieurs de St-Sulpice sont tentés par les démons. [...] Permettez, madame, je n'ai pas fini. Les plus grands saints pèchent sept fois par jour; or, les messieurs de St-Sulpice sont de très saints hommes : donc les messieurs de St-Sulpice pèchent sept fois par jour, et sept fois sept, c'est-à-dire quarante-neuf fois, quand ils font la guerre à l'autorité épiscopale! Voilà ce que dit la *Comédie*, et que dites-vous autre chose [sic], madame<sup>284</sup>?

Cet argument de l'Instituteur, qui ne prouve rien en somme, parvient toutefois à convaincre les autres personnages de « l'Intermède » du bien fondé de la *Comédie infernale*.

Enfin, pour clore la question de l'hérésie que constituerait la présence des démons dans la *Comédie*, Villeneuve ajoute à l'argumentation de son Instituteur un bon nombre de questions oratoires profitant ainsi de la nature absolue de ce procédé. Dans son ouvrage *La*

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 123-124.

*Rhétorique*, Reboul précise : « Alors qu'une question est par définition ouverte et comporte plusieurs réponses, la question oratoire ne comporte qu'une réponse et son but est d'ôter aux gens l'idée d'en chercher d'autres<sup>285</sup> ». Dans « l'Intermède », l'Instituteur profite de son autorité pour faire admettre une fois pour toute aux autres personnages, grâce à une série de questions oratoires, que la personnification de démons est une pratique légitime :

- L'Instituteur : Vous croyez aux démons, madame?
- La femme de l'Avocat : Certainement.
- L'Instituteur : Vous croyez que les démons tentent les hommes?
- La femme de l'Avocat : Mon Dieu! Oui!
- L'Instituteur : Vous croyez que les démons tentent les hommes les plus saints?
- La femme de l'Avocat : Et bien.....Oui!
- L'Instituteur : Vous croyez que les démons sont très rusés, qu'ils se présentent sous les dehors les plus séduisants, qu'ils vont même jusqu'à nous conseiller des bonnes œuvres, dans le but de nous égarer, en nous faisant agir contrairement aux desseins de Dieu sur nous?
- La femme de l'Avocat : Oui.
- L'Instituteur : Vous croyez que les hommes les plus saints pèchent sept fois par jour?
- La femme de l'Avocat, *avec hésitation* : Oui.
- L'Instituteur : Ainsi, madame, vous croyez à tout cela?
- La femme de l'Avocat : Vous le savez bien<sup>286</sup>.

C'est donc en se basant sur les outils de la rhétorique que Villeneuve arrive à construire une argumentation somme toute faible, mais plausible et qui, à l'intérieur même de la pièce, apparaît comme irréfutable dans les deux premières scènes de son « Intermède ».

### 3.7.2 La « forme infernale » de la *Comédie*

Le deuxième point que l'Instituteur s'efforce de défendre dans « l'Intermède » est la « forme infernale » de la pièce, utilisée pour calomnier certaines personnalités ecclésiastiques, laquelle constitue aussi le point le plus important du *Mémoire* de Villeneuve.

Dans son *Mémoire*, Villeneuve reste pourtant évasif dans sa défense :

De plus, ce n'est point au fond de la *Comédie* que NN. SS. Les évêques s'attaquent. Ils ne disent rien des principes et des traits qu'elle renferme, ils se contentent d'affirmer que la forme en est pernicieuse. C'est sur cette particularité seule que Nos Seigneurs demandent à Rome de se prononcer. À supposer qu'il y ait dans l'Église des tribunaux; à Rome, un tribunal, pour juger de la forme des

<sup>285</sup> Reboul, *op. cit.*, n. 276, p. 81.

<sup>286</sup> Villeneuve, *op. cit.*, n. 263, p. 122-123.

livres, en quoi l'auteur de la *Comédie infernale* a-t-il pu pécher en présentant la cause qu'il a voulue et crue servir sous forme de *Comédie*! Le Dante a-t-il été jugé si sévèrement pour avoir instruit son siècle avec sa *Divine comédie*? Il est vrai que sa *Comédie* est divine et que celle qui est l'objet de ce mémoire est infernale; mais aussi nous vivons des temps infernaux, où le diable jouit d'une puissance extraordinaire<sup>287</sup>!

Le débat concernant la mauvaise foi de l'Illuminé, qui a utilisé une « forme infernale » pour dévoiler les « querelles cachées » du clergé dans la *Comédie* (qui meuble toute la troisième scène de « L'Intermède »), est aussi appuyé sur une argumentation toute aussi méthodique en apparence grâce à l'utilisation d'exemples et d'arguments d'autorité. Quand l'Avocat attaque l'Instituteur en contestant le fait que l'Illuminé révèle, dans la *Comédie*, les « querelles cachées » du clergé, l'Instituteur prend exemple sur des faits connus de l'histoire de la religion catholique, évitant ainsi de répondre à l'accusation grâce à un argument d'autorité absolu et irréfutable :

- L'Avocat : Et [que la *Comédie*] scandalise plus de gens en rendant publiques les *querelles cachées* du clergé.

[...]

- L'Instituteur : Au contraire, c'est ancien comme la Vérité. Il n'y a jamais eu de scandale à parler de choses connues. Lorsque vous dites : Judas a trahi Jésus; Pierre a renié son divin maître, vous ne faites pas de scandale; ces choses sont du domaine de l'histoire<sup>288</sup>.

Plus loin, pour achever de convaincre son adversaire, l'Instituteur a aussi recours à des exemples tirés de faits qui sont contemporains à la publication de la *Comédie* :

- L'Avocat : Certes! Vous allez loin dans les âges!

- L'Instituteur : Je puis me rapprocher si ça vous fait plaisir. Chiniquy a apostasié, le Père Hyacinthe est excommunié; Mgr Dupanloup, l'abbé Gratry, Mgr Maret se sont opposés au dogme de l'Infaillibilité! Est-ce produire un grand scandale, que d'énoncer tous ces faits?

- L'Avocat : Non!

- L'Instituteur : De même en est-il de la *Comédie Infernale*. Tout ce qu'elle dit, tout ce qu'elle rapporte, est connu, très connu<sup>289</sup>.

De plus, pour appuyer ses dires, l'Instituteur a encore recours, dans la troisième scène, à l'argument d'autorité qui, selon Reboul, est garant de la véracité de l'interlocuteur

<sup>287</sup> Villeneuve, *op. cit.*, n. 248, p. 4.

<sup>288</sup> Villeneuve, *op. cit.*, n. 263, p. 150-151.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 151-152.

parce qu'elle est imposée par l'opinion d'une personne « savante, compétente, inspirée ou simplement illustre<sup>290</sup> ». Dans « l'Intermède », l'Instituteur fait d'abord appel à l'autorité indiscutable des saintes écritures :

- L'Instituteur : S'il fallait rejeter, comme mauvais livres, comme œuvres infernales, tous les écrits, où, comme la Comédie, on met les hommes et les esprits des ténèbres en rapport, il faudrait commencer par brûler l'*Évangile*, les *Actes des Apôtres*, la *Vie des Saints*, les *Écrits des Pères de l'Église*, les livres de vie spirituelle, etc.<sup>291</sup>.

Puis, l'Instituteur, attaqué par l'Avocat, appuie même sa défense sur la « théologie » au grand complet :

- L'Instituteur : Que lui reprochez-vous?

- L'Avocat : Une action : celle de décrier le prochain, et des paroles, de nombreuses paroles de médisance.

[...]

- L'Instituteur : Cependant, je vais vous prouver, la théologie en main, que la médisance cesse, lorsque les faits sont connus. [...] Ce sont tous les théologiens qu'il faudrait citer. Pour vous satisfaire, je cite le Cardinal Gousset : "Nous avons dit, écrit-il au No. 1071 de sa Théologie morale, qu'il y a médisance, lorsqu'on révèle les fautes ou les défauts *cachés* du prochain; car celui-là n'est point coupable de médisance qui parle des vices ou des désordres de quelqu'un à des personnes qui les connaissent, ou qui en parle dans un endroit où ils sont publics : on ne nuit point à la réputation de la personne dont on parle, si toutefois on ne se permet point d'exagération<sup>292</sup>."

Enfin, Villeneuve fait intervenir un nouveau personnage à la troisième scène, personnage qui, grâce à son statut de Zouave pontifical, agit comme une force légitimante qui appuie inconditionnellement la défense de l'Instituteur. Le Zouave intervient à quelques reprises dans la conversation, et toujours dans le but de réhabiliter la *Comédie* en prouvant que l'Illuminé n'a pas révélé « les querelles cachées » du clergé, mais a plutôt rendu un service à toute la société :

- Le Zouave : Le public croyait que l'Évêque de Montréal avait tort dans l'affaire du démembrement; l'auteur a prouvé le contraire. [...] On a voulu donner le *Code des Curés* comme une œuvre *pie* et *catholique*; la Comédie prouve le contraire. [...] En prêchant des doctrines gallicanes et libérales, beaucoup de gens se disaient ultramontains; la Comédie a prouvé le ridicule d'une telle prétention. [...] La *Comédie Infernale*, en prouvant les droits de l'Évêque, et en rétablissant la

<sup>290</sup> Reboul, *op. cit.* n. 276, p. 68.

<sup>291</sup> Villeneuve, *op. cit.* n. 263, p. 125.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 154-155.

vérité sur toute l'affaire du démembrement, a fait cesser un grand scandale! [...] Le *Code des Curés*, auprès d'une certaine catégorie d'intelligences, ne passait-il pas pour une œuvre de haute raison canonique et légale? Combien d'esprits n'eut-il pas égarés, si la Comédie Infernale, ne l'eut fait connaître pour ce qu'il est en réalité<sup>293</sup>!, etc.

En outre, il apparaît que Villeneuve profite de son « Intermède » pour organiser la défense de la *Comédie infernale* en utilisant une méthode argumentative développée avec soin, attention qu'il n'a probablement pas pu observer dans son *Mémoire* ou dans les quelques articles-réponses qu'il a écrit pour le *Franc-Parleur*. Pourtant, nous pouvons supposer que « l'Intermède » n'a, somme toute, pas atteint les objectifs fixés par son auteur : même si la démonstration de Villeneuve a une force de frappe convaincante à l'intérieur de l'espace clos de la pièce, il est peu probable que les lecteurs de « l'Intermède » aient pu passer outre la forme utilisée par Villeneuve. Il est bien difficile de ne pas sortir vainqueur d'un débat quand on imagine à la fois le discours et la réfutation de celui-ci; en arrivant à convaincre des personnages anonymes et fictifs (de véritables coquilles vides), Villeneuve, par le biais de son Instituteur, peut réfuter publiquement et consciencieusement les attaques portées contre son œuvre tout en restant caché derrière un certain anonymat probablement mal perçu à l'époque<sup>294</sup>.

### 3.8 Le didactisme et la « question surannée »

Il apparaît que Villeneuve met à profit la supériorité de son personnage « d'Instituteur » en en faisant le véhicule d'idées ultramontaines : en plus d'être une démonstration en faveur de la *Comédie infernale*, « l'Intermède » devient une vitrine pour exposer les principes ultramontains grâce à des techniques qui se rapprochent de la propagande :

Le reproche d'insincérité peut exprimer une réalité profonde. Sincère ou non, le discours, en tant qu'il est rhétorique, confère un pouvoir à celui qui le tient; il est, par son art, manipulateur. Même si son orateur est convaincu de ce qu'il dit, la manière dont il le dit lui confère une supériorité abusive sur les autres, qui après tout peuvent être convaincus eux aussi, mais sans avoir les moyens rhétoriques de

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 156-157-158.

<sup>294</sup> Dans son article intitulé « L'auteur en quête de sa figure : évolution de la pratique du pseudonyme au Québec, des origines à 1979 » (*Voix et images*, vol. 30, no 1, automne 2004, p. 3-30), Marie-Pier Luneau explique que Dessaulles, qui signe toujours les articles qu'il écrit dans le cadre de la « grande guerre ecclésiastique », accuse de lâcheté ses opposants qui utilisent un pseudonyme. Luneau précise pourtant que, dans le cas d'Alexis Pelletier et d'Alphonse Villeneuve, la supercherie est nécessaire pour éviter d'être censurés par leurs supérieurs.

faire valoir leur cause. Bref, le problème moral que pose la rhétorique n'est pas celui du mensonge, mais celui du pouvoir<sup>295</sup>.

### 3.8.1 Les trois objectifs de la *Comédie*

Cette manipulation et cette volonté didactique se retrouvent textuellement exprimées dans « l'Intermède » alors que l'Instituteur rappelle les trois objectifs de la *Comédie*, qui démontrent un désir de contrôler l'opinion des lecteurs, tout en s'assurant qu'ils adhèrent à l'idéologie « ultramontaine », fortement défendue par Villeneuve :

- L'Instituteur : Et ceux qui liront la *Comédie Infernale* apprendront<sup>296</sup> [...] qu'ils doivent craindre la séduction des doctrines gallicanes et libérales. Ils apprendront à se mettre en garde contre ces prétentions des laïques et de certains prêtres qui veulent que l'autorité ecclésiastique soit subordonnée à la puissance politique. Enfin, ils sauront au juste ce qu'il faut penser de l'obstination des messieurs de St-Sulpice et de leurs malheureux partisans dans l'affaire du démembrement<sup>297</sup>.

Il apparaît que Villeneuve profite du rapport de force que l'Instituteur entretient avec les autres personnages de la pièce pour, une fois le processus de défense de la *Comédie* enclenché, faire glisser la conversation vers des questions d'ordre religieux. Au même titre que Brault et Corbeil, Villeneuve utilise un personnage dominant pour ensuite sortir du cadre initial de sa pièce et faire la promotion de principes ultramontains. Dans « l'Intermède », Villeneuve aborde, en marge de sa défense, la problématique de l'existence du démon. Dans la première scène, l'Instituteur amorce une longue démonstration à propos de l'importance de la croyance en les forces diaboliques et du rôle de ceux-ci la religion catholique :

- L'Instituteur : [...] Les catholiques croient à la parole de Dieu; ils croient à la Sainte-Écriture, à l'Évangile, à l'Église. Or, la parole de Dieu, l'Église, l'Évangile et la Sainte-Écriture enseignent que le démon rôde sans cesse autour de nous, comme un lion rugissant, qu'il use de mille artifices, de mille stratagèmes, pour nous égarer et nous perdre.

[...]

Le démon ignorait le mystère de l'Incarnation. Cependant il voyait en Jésus une si grande vertu qu'il se doutait bien un peu de la vérité. Voilà pourquoi il hésita avant de s'approcher du divin maître. Toutefois ceci prouve une chose : que le

<sup>295</sup> Reboul, *op. cit.*, n. 276, p. 109.

<sup>296</sup> Nous soulignons dans le texte.

<sup>297</sup> Villeneuve, *op. cit.*, n. 263, p. 127.

démon ne craint point d'aborder les âmes les plus saintes et qu'il n'hésite que quand il soupçonne qu'il va rencontrer Dieu lui-même<sup>298</sup>.

### 3.8.2 La « question surannée »

Le débat sur les objectifs de la *Comédie* n'est qu'un long préambule pour arriver à énoncer la véritable thèse de « l'Intermède », qui est désignée comme étant la « question surannée », et qui aborde les relations entre la science, la religion, le rationalisme et le surnaturalisme. À la deuxième scène de « l'Intermède », l'Instituteur, citant Voltaire, rend compte, d'une façon détournée, de la position de l'Église par rapport à la science :

- L'Instituteur : [...] Et c'est pour avoir méconnu cette stricte obligation, que la science s'est mise si déplorablement au service du mal. Voltaire avait dit [...] : "Graduellement affaibli de siècle en siècle, le surnaturalisme a été définitivement chassé du domaine de la science dès la fin du siècle dernier, et c'est à peine aujourd'hui, s'il se trouve sérieusement accrédité chez un petit nombre d'individus appartenant aux classes les plus infimes et les plus ignorantes de nos sociétés civilisées. Les sciences modernes ont porté cette croyance aux esprits, un coup dont elle ne se relèvera jamais et cette crédulité serait à peine excusable aujourd'hui chez les intelligences faibles ou ignorantes"<sup>299</sup>.

En reproduisant cette citation, Villeneuve s'avance sur le terrain glissant du « merveilleux religieux », phénomène qui demande aux chrétiens de croire en certaines histoires qui défient tous les principes scientifiques. L'instituteur, à la deuxième scène, explique que le catholicisme cultive les croyances au surnaturel :

- L'Instituteur : Après, monsieur? Voici : En face des prétentions de la science il s'agit de savoir si la Bible a menti, si l'Église a trompé en affirmant le monde des esprits! Si encore St-Paul était un imposteur lorsqu'il proclamait que : "Ce n'est pas seulement contre la chair et le sang que vous avez lutté, mais contre les *malices* spirituelles répandues dans les cieux et contre les esprits *recteurs* de ce monde de ténèbres?" Enfin il s'agit de savoir si Jésus-Christ se méprenait en accordant à ses disciples le *don*, et en leur donnant les *règles* de l'*expulsion* des démons!

[...]

Ensuite? Il s'agira de savoir s'il est permis aux catholiques de donner gain de cause à la science, d'accepter sa prétention et de dire comme elle : "Il n'y a pas d'esprits, il n'y a pas de démons?"<sup>300</sup>

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 125-126.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 141-142.



On comprend que cette question de la croyance au surnaturel est primordiale pour l'Église : Villeneuve, en marge de sa défense de la *Comédie*, s'attarde, dans « l'Intermède », à faire la promotion du « merveilleux religieux » et de la seule forme de croyance au surnaturel qui serait acceptée par l'Église, la croyance au démon :

- L'Instituteur : Vous avez dit, et je veux dire avec vous, que notre siècle ne croit guère, ou plutôt ne croit pas aux démons. [...] Toutefois, monsieur, le monde chrétien croyait aux démons. [...] Voulant, à tout prix, échapper aux pièges du malin, déjouer tous ses plans et se préserver de ses maux innombrables, les chrétiens, priaient veillaient et se munissaient de tous les secours dont l'Église dispose pour vaincre l'ange des ténèbres. [...] Deux siècles nous séparent de ce temps de foi; deux siècles de philosophie rationaliste sont venus qui ont considérablement affaibli nos forces et centuplé celles de Satan. [...] L'Église n'a pas cessé de croire à Satan car tel est son symbole éternel; mais dans les sociétés, chez les individus, cette croyance a faibli<sup>301</sup>.

En somme, Villeneuve profite de son « Intermède », d'abord écrit pour défendre sa *Comédie*, pour relancer la vieille question de la croyance au démon, sujet qui n'est plus réservé exclusivement à l'Église puisqu'il fait son entrée, durant cette période, dans la littérature nationale alors que les auteurs s'emparent de ce thème qui appartient déjà au domaine du folklore à cause de sa présence dans la littérature orale.

### 3.9 Conclusion

En somme, même si « l'Intermède » ne possède que le but avoué de réhabiliter la *Comédie infernale*, il apparaît que Villeneuve, profitant de l'autorité de son personnage principal, utilise son texte pour débattre de questions qui dépassent largement le cadre de sa pièce. Comme nous l'avons vu, il utilise l'inaffabilité de son personnage principal pour appuyer exclusivement le discours de celui-ci sur des arguments d'autorité. Dans ce premier texte (ouvertement ultramontain) du corpus qui montre des croyances populaires, Villeneuve s'attarde, malgré la forte présence du thème de la superstition, à définir ce qu'est un « bon chrétien », dans une forme didactique assumée. En choisissant de présenter la situation avec une touche d'humour et d'ironie, soit en imaginant le combat des démons pour pervertir la population catholique, Villeneuve utilise l'imagerie rattachée au diable pour ajouter à la grandeur du triomphe de la religion sur ce qui la menace.

---

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 139.

#### 4. CHAPITRE 4 : LE THÉÂTRE À GRAND DÉPLOIEMENT

Le théâtre plus commercial subit aussi, parallèlement à l'évolution du théâtre de collège et du théâtre d'idée destiné à l'espace public, des changements importants qui sont probablement une conséquence de l'augmentation du volume de représentations données par des troupes étrangères, surtout françaises et américaines, à Montréal. Dans *Le Théâtre à Montréal à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>302</sup>, Jean-Marc Larrue explique ainsi la situation :

Le théâtre anglophone, riche, est dynamique et vigoureux; le théâtre francophone est statique et pauvre. Toujours à la remorque du précédent, il donne l'impression d'en constituer un modèle réduit et dépassé quant au répertoire. Pour sortir de cette impasse, le théâtre francophone doit devenir professionnel. Il faudrait, pour cela, de puissants moyens financiers et un soutien de la collectivité<sup>303</sup>.

Il apparaît pourtant que le théâtre, même s'il est en voie de se professionnaliser, est toujours aux prises avec une certaine forme de censure imposée par le raffermissement de l'opposition morale du clergé, ce qui, toujours selon Jean-Marc Larrue, retarde son processus d'institutionnalisation :

Le problème de la moralité se double d'une dimension linguistique et nationaliste. Le « bon » théâtre, par contre, évolue à l'intérieur des limites assez strictes de la bienséance. Pour cette raison, il a droit à la bienveillance des autorités et du clergé. Pour préserver cet appui, il doit rester confiné à l'amateurisme et pratiquer l'autocensure. En s'assurant un tel droit à l'existence dans la soumission, le « bon » théâtre hypothèque gravement son avenir. C'est essentiellement le théâtre francophone<sup>304</sup>.

Dans son rapport de recherches publié au CÉTUQ en 1988 (*L'Institution littéraire et l'activité théâtrale : le cas de Montréal, 1880-1914*<sup>305</sup>), Jean-Marc Larrue parle d'une véritable institutionnalisation de l'activité dramatique professionnelle francophone puisque celle-ci se donne, à partir de 1870, « les instances de production (et/ou de reproduction), de distribution, de consécration et de consommation, fondements de toute institution<sup>306</sup> ».

---

<sup>302</sup> Larrue, *op. cit.*, n. 182.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>305</sup> Jean-Marc Larrue, *L'Institution littéraire et l'activité théâtrale : le cas de Montréal, 1880-1914*, Rapport de recherche, Montréal, CÉTUQ, Université de Montréal, 1988, 48 p., tiré de sa thèse de doctorat *L'Activité théâtrale à Montréal : de 1880 à 1914* (*op. cit.*, n. 64).

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 24.

Plusieurs historiens de la littérature ont attesté que ce moment charnière de l'évolution du théâtre au Québec constitue la véritable naissance du théâtre professionnel francophone.

#### 4.1 Le théâtre francophone amateur

Ces affirmations, qui reflètent bien le discours de l'ensemble des ouvrages qui traitent du théâtre du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, semblent condamner le théâtre commercial francophone à un « amateurisme » qui est bien loin, semble-t-il, de la réalité de l'époque, selon un ouvrage plus récent qui évite le passage obligé de la description du théâtre francophone de 1870 dans son unique relation d'infériorité par rapport au théâtre anglophone de la même époque. Selon l'ouvrage intitulé *Le Théâtre au Québec : 1825-1980*<sup>307</sup>, le décalage entre le théâtre anglophone et le théâtre francophone à Montréal a des effets plus que bénéfiques, puisqu'il fait naître, à partir de 1870, un sentiment d'urgence visant à doter la littérature canadienne-française de pièces originales :

Les Canadiens français voulaient avoir un théâtre bien à eux ! Cette volonté se confondit rapidement au sentiment national. Il suffit, pour s'en convaincre, de relire les multiples appels à la création d'un théâtre national qui jalonnent notre histoire théâtrale<sup>308</sup>.

Évidemment, cette volonté de s'appropriier un théâtre national favorisera la création de pièces qui honorent les grands noms et les moments importants de l'histoire canadienne, et facilitera le développement d'un théâtre dit « à grand déploiement », genre en pleine expansion dont le représentant le plus connu est sans aucun doute Louis Fréchette :

Ces deux œuvres (*Papineau* et *Le Retour de l'exilé*) interprétées par les meilleurs amateurs de Montréal, avaient été produites avec des moyens et selon les exigences des meilleures troupes professionnelles de tournées. Les décors, les costumes, les effets sonores et visuels – jusqu'à l'odeur de poudre –, tout visait le réalisme scénique. Les quarante interprètes, figurants ou parlants, qui jouaient dans *Papineau* s'exécutèrent avec une conviction digne des vedettes de Broadway. [...] Au paroxysme du combat, une trentaine de Patriotes retranchés dans une maison subissent la canonnade des troupes anglaises. Un obus atteint l'un des murs dans un vacarme assourdissant. Le mur s'entrouvre, soulevant un nuage de poussière dense. Les Patriotes s'engouffrent dans la brèche béante, pointent leurs armes chargées vers l'ennemi invisible, en l'occurrence le public, et chargent ! On imagine l'émotion<sup>309</sup>.

<sup>307</sup> *Le Théâtre à Montréal : 1825-1980, op. cit.*, n. 10.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 32.

Cette esthétique scénique flamboyante imaginée par Fréchette est, selon l'ouvrage *Le Théâtre au Québec : 1825-1980*, un exemple typique du théâtre à grand déploiement tel qu'exploité dans les créations professionnelles du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans cette mouvance, on trouve quelques pièces qui connaîtront le succès, telles *Papineau* (1880), *Le Retour de l'exilé* (1880) et *Félix Poutré* (1871), de Louis Fréchette, et *Les Vengeances : drame en six actes* (1876), de Pamphile Le May. Cette dernière pièce, dont l'intrigue est basée autour des croyances populaires, n'a jamais été analysée par la critique. Avant de procéder à la présentation de nos hypothèses, il convient de présenter Pamphile Le May et sa pièce.

#### 4.2 Pamphile Le May

Bibliothécaire à l'Assemblée législative<sup>310</sup>, traducteur, écrivain prolifique, Le May fréquentait des cercles qui regroupaient des écrivains de la trempe de Louis Fréchette et d'Octave Crémazie, en plus de participer aux réunions des *Soirées canadiennes* avec François-Xavier Garneau et l'abbé Henri-Raymond Casgrain. Connus surtout pour ses *Contes vrais*, qui ont été l'objet de plusieurs études, dont celle de Romain Légaré<sup>311</sup>, et de l'édition critique de Lise Maisonneuve et de Jeanne Demers, publiée dans la collection BNM des Presses de l'Université de Montréal en 1993<sup>312</sup>, Le May était ouvertement nationaliste, sentiment qui, selon Maisonneuve et Demers, a grandement influencé sa vie et son écriture. « Né patriote » sur le rang Saint-Eustache à Saint-Louis de Lotbinière en 1837, Le May décrit avec fierté les événements qui marquent l'année de sa naissance et qui ont vraisemblablement façonné son œuvre :

Les événements de 1837 lui paraissaient profondément significatifs. On en retrouve des traces un peu partout dans son œuvre : dans le long poème narratif intitulé *Les Vengeances*, dans un sonnet des *Gouttelettes*, « Les Patriotes de 1837 », et dans trois des *Contes vrais*, « Baptême de sang », « Petite scène d'un grand drame » et « Patriotisme ». Mais il y a plus : la conception même que Le

<sup>310</sup> Le ministère des Affaires culturelles publie en 1987 une biographie de Le May, signée par Maurice Pellerin et Gilles Gallichan (Maurice Pellerin, Gilles Gallichan, *Pamphile Le May, écrivain et bibliothécaire*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1987, 147 p.).

<sup>311</sup> Pamphile Le May, *Contes vrais*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1973, p. 286 p.

<sup>312</sup> Pamphile Le May, *Contes vrais*, édition critique par Jeanne Demers et Lise Maisonneuve, Montréal, BNM, Les Presses de l'Université de Montréal, 1993, 492 p.

May se faisait de la littérature était liée à ce que l'on pourrait appeler un « patriotisme créateur »<sup>313</sup>.

Dans sa jeunesse, Le May est envoyé pensionnaire au Collège des frères des écoles chrétiennes de Trois-Rivières. En 1854, il entre au séminaire de Québec en versification, où il se lie d'amitié avec Louis Fréchette. À sa sortie du séminaire en 1857 après avoir complété sa rhétorique, il débute des études en droit, pour les abandonner au bout d'un mois pour chercher du travail du côté des États-Unis. Il rentre au Canada après quelques jours pour se lancer dans le commerce, carrière qui ne lui réussit pas non plus. En 1859, il décide de consacrer sa vie à la prêtrise et, sous la tutelle du Révérend Père Guigues, alors évêque d'Ottawa, il est admis au séminaire d'Ottawa comme étudiant en théologie et en philosophie. En 1867, alors qu'il prépare son Barreau, il accepte le poste de bibliothécaire à l'Assemblée législative, au cours duquel il accomplit aussi des travaux de traduction, ce qui le conduit vers la traduction littéraire<sup>314</sup>. Ce poste de fonctionnaire, qu'il occupe jusqu'en 1892, lui laisse amplement le temps de se consacrer à ses activités littéraires, selon Demers et Maisonneuve. Au début des années 1860, Fréchette et Le May se joignent aux réunions du groupe de François-Xavier Garneau, Joseph-Charles Taché, Antoine Gérin-Lajoie, Octave Crémazie et Henri-Raymond Casgrain, pour « lutter contre l'apathie générale du public et l'indifférence d'une "société d'épiciers", selon le mot même de Crémazie<sup>315</sup> ». En marge de ses occupations législatives et de sa carrière en droit, Le May poursuit ses activités littéraires et acquiert une certaine notoriété dans son cercle dès le début des années 1860. En 1863, il publie son premier roman, *L'Épreuve*, dans le *Journal de Québec*, et entre, selon Demers et Maisonneuve, dans la « période petite-bourgeoise de sa vie<sup>316</sup> », période durant laquelle sa thématique s'attache à la famille, « à la patrie et à ses héros, à la foi et à l'histoire biblique, aux Indiens, aux travaux des champs et aux petites activités artisanales<sup>317</sup> ». Selon la chronologie de Demers et de Maisonneuve, Le May remporte, en 1867, le premier prix du concours de poésie de l'Université Laval grâce à un poème épique qui décrit le deuxième voyage de Jacques Cartier au Canada. Entre 1867 et

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 8-9.

<sup>314</sup> Il traduit *Évangéline*, de Henry Wadsworth Longfellow (1864), *La Perle cachée du cardinal de Wiseman*, (1876) et *Le Chien d'or*, de William Kirby (1884).

<sup>315</sup> Pellerin et Gallichan, *op. cit.*, n. 310.

<sup>316</sup> Demers et Maisonneuve, *op. cit.*, n. 312, p. 19.

<sup>317</sup> *Idem.*

1892, Le May obtient du succès dans plusieurs genres littéraires, dont la poésie (*Les Vengeances*, 1875 ; *Petits poèmes*, 1883), le roman (*Le Pèlerin de Ste-Anne*, 1877 ; *Picounoc le maudit*, 1878 ; *L’Affaire Sougraine*, 1884), le théâtre (*Les Vengeances*, 1876, *En livrée* et *Rouge et Bleu*, 1891) et le conte (une partie des *Contes vrais* est d’abord publiée dans *La Revue nationale* et dans *La Revue canadienne* entre juin 1895 et juillet 1896, avant d’être incorporée à la première édition du volume en 1899). Après avoir quitté son poste de bibliothécaire, Le May consacre les premières années de sa retraite à l’écriture de ses contes et de ses sonnets ; il publie une première édition des *Contes vrais* en 1899, et une première version des *Gouttelettes*, considéré comme le premier recueil de sonnets de la littérature québécoise par Demers et Maisonneuve, en 1904. Pendant les dernières années de sa vie, Le May se voue surtout à la révision et au remaniement de ses textes antérieurs. Il meurt en 1918.

Dans leur biographie, Pellerin et Gallichan publient un extrait d’une lettre que Le May a écrit à son gendre en 1907 et dans laquelle il expose sa conception de la littérature :

Il me semble cependant que la littérature doit servir à fortifier les âmes et à les épurer. Elle doit avoir des consolations pour les cœurs endurcis et des pensées hautes pour les esprits qui veulent monter. Certes, il est agréable de lire, pour se distraire, quelques pages brodées comme des dentelles légères; il y a du mérite à confectionner des chiffons mignons et soyeux, mais là n’est pas la grandeur. L’art qui n’aspire qu’à éblouir les yeux et à captiver les oreilles, ne saurait être bien durable; il faut le souffle divin, et ce souffle ne vient pas du fond de l’homme orgueilleux<sup>318</sup>.

Cette conception singulière de la littérature est, selon Demers et Maisonneuve, une clé nécessaire à la compréhension des œuvres de Le May, qui sont toutes marquées par la volonté de faire le promotion de valeurs nationales telles que la langue, la patrie, la religion, l’éducation et la littérature :

Ce patriotisme moraliste et grandiloquent fait sourire de nos jours, il irriterait même si l’on ne sentait qu’il recoupe chez Pamphile Le May, en le motivant, un violent désir d’être poète. Mélange qui ne pouvait que déboucher sur une étrange conception de la littérature, « sorte de sacerdoce » pour Le May<sup>319</sup>.

<sup>318</sup> Pellerin et Gallichan, *op. cit.* n. 310, p. 54.

<sup>319</sup> Demers et Maisonneuve, *op. cit.*, n. 312, p. 11.

Au cœur de son « patriotisme littéraire », Le May rend hommage aux mœurs et coutumes de la vie de village, à la langue colorée des habitants et aux légendes qui courent dans les chaumières canadiennes, esthétique qui culmine avec les *Contes vrais*, comme le précisent Demers et Maisonneuve :

(...) les *Contes vrais* évoquent avec une précision scrupuleuse les coutumes et les croyances fin de siècle au Québec, les lieux et le moment de leur pratique ainsi que le type de personnes impliquées. Ce n'est pas en vain que Le May en avait systématiquement fait l'inventaire dans le petit ouvrage à caractère ethnologique que constitue *Fêtes et Corvées*<sup>320</sup>.

Cette thématique des coutumes et des croyances est aussi brillamment exploitée dans les œuvres théâtrales de Le May, notamment dans l'adaptation de son poème *Les Vengeances*. Malheureusement, ces œuvres demeurent, encore aujourd'hui, systématiquement ignorées ou discréditées par les historiens de la littérature. Ainsi, selon Demers et Maisonneuve :

Sa production théâtrale est on ne peut plus naïve : un mélodrame compliqué en six actes, *Les Vengeances*, tiré du poème du même nom, trois comédies – « Sous les bois », « En livrée », « Rouge et bleu », réunies sous ce dernier titre – et un court vaudeville, *Entendons-nous*, pièces de peu de valeur malgré leur gaieté et qui ne résisteraient de nos jours ni à la reprise ni à la réédition<sup>321</sup>.

#### 4.3 Les Vengeances, drame en six actes

La première pièce de Le May est une adaptation de son poème publié une première fois en 1875, puis repris en 1888 sous le titre *Tonkourou*. Il sera publié de façon posthume en 1930 aux éditions Granger et frères, qui reprennent le titre original de ce « poème canadien ». Le poème, sans constituer une œuvre majeure de la production de Le May, obtient un certain succès dès sa parution, et est l'objet de quelques articles publiés dans les journaux, popularité que l'adaptation sur scène n'arrivera pas à égaler. Selon le *DOLQ*, cette œuvre est le résultat d'une réflexion de Le May, qui « rêva d'un poème héroïque où s'enfermait toute la vie canadienne, la vie populaire avec ses mœurs pittoresques, avec les épisodes tragiques qui, en 1837 et 1838, [marquèrent] l'histoire de notre race [de] journées sanglantes<sup>322</sup> ». L'adaptation sous forme de drame a été jouée par les Amateurs de l'Union typographique de Québec sous la direction de Joseph Savard, et reprise avec plus ou moins

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>322</sup> Lemire, *op. cit.*, n. 100, p. 750.

de régularité jusqu'en 1929, année durant laquelle elle est à l'honneur lors des fêtes commémoratives à Lotbinière. Dans le *DOLQ*, Jean Du Berger, qui signe la présentation de la pièce, se montre sévère envers ce premier essai dramatique de Le May :

Ce « drame canadien » reprend tous les « lieux » littéraires de l'époque : vie traditionnelle, indien, enfants perdus, « retrouvailles » miraculeuses, punitions exemplaires... [...] Maladroit, alourdi par les péripéties, invraisemblable par moments, ce « drame » de Lemay n'illustre pas moins une des constantes de la dramaturgie naissante. Il reprend la structure des récits traditionnels où des agents surnaturels (ou les représentants) interviennent dans l'action. De péril évité en victoire, le héros triomphe progressivement du mal, qui est écarté. Dans l'ordre de la justice immanente, les victimes sont récompensées et les méchants, s'ils ne s'amendent pas comme Tonkourou, sont éliminés. L'ordre menacé est rétabli. En ce sens, ce drame reprend le discours traditionnel dans sa fonction répressive<sup>323</sup>.

En effet, il apparaît que l'adaptation du poème en drame ne s'est pas faite sans heurt : tandis que sous sa forme poétique, l'histoire se présente comme une saga familiale romantique dans laquelle l'auteur mêle savamment des éléments aussi variés que la quotidienneté de la vie rurale, des excès violents de passions, des discours patriotiques, des devoirs familiaux et des croyances populaires, elle devient, sous sa forme dramatique, un collage de péripéties séparées par des ellipses temporelles mal exploitées. Heureusement, Le May arrive à conférer une certaine cohérence à sa pièce en construisant ses trois premiers actes selon un canevas précis (soit une partie introductive où l'auteur décrit avec soin un événement typique de la vie de village, suivi par une première péripétie inattendue, pour se terminer par un véritable coup de théâtre) qui lui permet de créer à la fois un univers rural convaincant et réaliste tout en y insérant des scènes sensationnelles. Le premier acte, intitulé « La Vengeance Indienne », remplit bien sa fonction introductive : en seulement quelques scènes, Le May arrive à dresser le portrait d'une première génération de personnages principaux ainsi que les relations qui les unissent. Dans cet acte, qui s'amorce par la construction d'une atmosphère familiale et sécurisante, l'auteur met en place la première phase de la vengeance de Tonkourou le Huron, qui, dans une scène qui prend un aspect surnaturel et menaçant, enlève le jeune Léon Lozet. Le second acte (« La Sainte-Catherine »), reprend une suite d'événements semblables : au début, Le May imagine la famille Lozet, vingt ans après les événements entourant l'enlèvement du jeune

---

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 749-750.



Léon, célébrant la fête de Sainte-Catherine avec ses amis, dont François Ruzard, jeune coureur de dot qui courtise Louise, la fille adoptive du couple Lozet. Cette scène familiale est aussi interrompue par une péripétie inattendue : les cris de détresse de naufragés en péril sur la rivière amènent Ruzard et Tonkourou à aller au secours du Capitaine Léon et d'un certain Auger qui, en fin d'acte, se révèle le véritable père de Louise, premier événement véritablement heureux de la pièce. Le troisième acte, intitulé « La Vengeance Chrétienne », met en scène l'élaboration du plan de Ruzard, qui voit son mariage avec Louise Lozet compromis par la venue du Capitaine. Tonkourou, qui reconnaît en Léon l'enfant disparu depuis vingt ans, s'associe à Ruzard qui fait appel aux pouvoirs magiques de la sorcière Simpière pour s'assurer l'amour de la jeune Louise. Ruzard et Tonkourou vont, en dernier recours, dénoncer Léon, qui est impliqué dans la cause des Patriotes, aux autorités anglaises. Le May termine aussi cet acte sur une péripétie inattendue : avant d'être forcé de quitter la région, Léon sauve Tonkourou et Ruzard d'une noyade certaine. Au quatrième acte, qui s'intitule « Aveux et Repentir de l'Indien », tout le village de Lotbinière est en préparation pour les noces de Ruzard et de Louise, qui n'a pas eu de nouvelles de Léon depuis deux ans. Tonkourou, revient au village apporter la nouvelle de la mort héroïque de Léon, qu'il a suivi sur les champs de bataille de Saint-Eustache. Le Huron, qui est maintenant repenté, tente de réparer ses torts en empêchant le mariage de Ruzard. Devant le refus d'obtempérer de son ancien complice, Tonkourou avoue ses crimes aux Lozet, qui lui pardonnent jusqu'à l'enlèvement de leur jeune fils. Le cinquième acte (« Le Fou ») est marqué par le retour de Léon, qui empêche le mariage de Louise. Enfin, dans le dernier acte, aussi intitulé « Le Fou », Ruzard confronte Tonkourou avant de le jeter dans un ravin. Dans son dernier souffle, le Huron incrimine Ruzard et révèle l'identité de Léon à ses parents. Devenu fou, Ruzard se jette dans le ravin.

Ce drame, chargé en émotions fortes et en rebondissements est plus sensationnaliste que les pièces de Brault et de Corbeil, autant dans ses thèmes que dans sa construction narrative. En misant sur des techniques scéniques plus spectaculaires telle l'utilisation d'ellipses temporelles (la pièce se déroule sur une vingtaine d'années), et en mettant en scène des récits patriotiques et des actions passionnées faites au nom de la vengeance, Le May réussit à créer une pièce à grand déploiement qui est canadienne, autant par le sujet que par le style. En entrecoupant ses péripéties rocambolesques d'autant de moments

joyeux et paisibles, Le May mise sur le sensationnalisme pour raconter le destin du jeune Léon, qui doit lutter contre des individus qui s'opposent à la religion et à la morale. En exploitant la thématique des croyances populaires, Le May réaffirme le décalage entre le bon chrétien respectueux, brave et patriotique et le pécheur lâche et hypocrite qui va jusqu'à pactiser avec le diable et s'adonner à la sorcellerie pour arriver à ses fins.

#### 4.4 Présentation des hypothèses

Le succès de la pièce de Le May coïncide, dans les années 1870, à une période durant laquelle les autorités ecclésiastiques, qui s'assurent déjà de la promotion d'un théâtre moral, sont aux prises avec le problème de la popularité grandissante des superstitions et croyances surnaturelles – problèmes qui occupent d'ailleurs les autorités religieuses tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, selon Pierre DesRuisseaux. En fait, dans son ouvrage sur les croyances populaires québécoises (*Magie et sorcellerie populaires au Québec*<sup>324</sup>), Pierre DesRuisseaux précise que les autorités ecclésiastiques et civiles québécoises ont mené un combat de longue haleine contre les superstitions et croyances diverses, qui étaient alors perçues comme mettant en péril l'équilibre social :

Les croyances et pratiques d'origine populaire, largement répandues parmi la population, furent à une certaine époque fortement réprimées par le pouvoir civil et religieux qui voyait dans les phénomènes occultes quelque sourde menace sociale et morale<sup>325</sup>.

DesRuisseaux rapporte que cette situation atteint son paroxysme vers 1850, alors que les rituels faisant appel à des croyances populaires tels que les « tables tournantes » qui facilitent la communication avec les esprits, l'utilisation de pain béni ou de scapulaire pour faire « surnager » le corps d'un noyé ou l'hypnose, atteignent une popularité sans précédent en devenant des activités ludiques pratiquées dans le but de se divertir, activités qui domineront la dernière moitié du XIX<sup>e</sup> siècle sans aucun moment d'accalmie, toujours selon DesRuisseaux :

Mais le clergé n'est pas encore au bout de ses peines en ce qui concerne le spiritisme, pratique qui, s'étant fortement popularisée au Québec en tant que jeu de société, prend à l'époque une ampleur sans précédent. Aussi, à la suite des exhortations successives de 1853 et 1854, l'Église se sent-elle obligée de réitérer

---

<sup>324</sup> Pierre DesRuisseaux, *Magie et sorcellerie populaires au Québec*, Montréal, Triptyque, 1976, 204 p.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 191.

ses directives de nouveau en 1894 : « On semble ne voir (*dans le spiritisme*) qu'un phénomène étrange et un joyeux passe-temps, là où l'Église a toujours vu une pratique superstitieuse, immorale et pleine de danger...<sup>326</sup>

Mettant en scène les croyances populaires qui jouent un rôle primordial dans l'avancement du récit, la pièce de Le May semble, à la première lecture, aller contre toutes les prescriptions de l'Église en matière de moralité dans le théâtre et dans la société. Pourtant, la pièce *Les Vengeances* a été jouée avec régularité sur les scènes francophones pendant presque cinquante ans sans faire l'objet d'interdit ou de censure particuliers, ce qui permet de supposer que la façon dont Le May exploite ces croyances populaires dans son œuvre n'apparaît pas comme une « sourde menace » contre le pouvoir civil et religieux... En procédant à une analyse du cadre social imaginé par Le May dans sa pièce et de la façon dont les croyances populaires s'inscrivent dans ce contexte, il sera possible de tirer des conclusions quant à la signification de ces croyances populaires et à leur relation avec la religion catholique à l'intérieur de l'œuvre. Puis, en s'attardant aux changements faits par Le May dans l'adaptation dramatique de son poème, changements qui sont significatifs, surtout quant à l'importance des manifestations de croyances populaires, nous tenterons de démontrer que malgré la présence des croyances populaires, la pièce de Le May fait autant la promotion d'un idéal catholique que celles de Brault, de Corbeil et de Villeneuve.

#### 4.5 Le cadre social de la pièce

À première vue, il apparaît évident que Le May, sans tenter d'idéaliser à outrance la religion catholique comme le faisaient Brault et Corbeil, s'attache, dans sa pièce, à décrire le plus fidèlement possible la réalité de « la vie de village », réalité dans laquelle la religion catholique a indéniablement une place de premier choix. En imaginant avec soin les réflexions et les comportements de ses personnages durant les moments paisibles qui entrecoupent ses péripéties rocambolesques, Le May construit une image crédible de la société et des habitants du début du XIX<sup>e</sup> siècle, évitant ainsi de créer des personnages qui sont systématiquement les emblèmes de certains comportements à éviter ou à imiter, tels que ceux du *Triomphe de deux vocations* et de *Chomedey de Maisonneuve*, ou qui sont de

---

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 195.

simples allégories du bien et de mal, ou de la vérité et du mensonge, comme les démons de la *Comédie infernale*.

#### 4.5.1 Les mœurs dans la pièce

Tandis que Brault et Corbeil ont consacré leur œuvre à montrer de façon édifiante la religion catholique au détriment de la qualité littéraire de leur création, Le May se distingue en présentant plutôt la religion comme étant parfaitement intégrée au mode de vie de ses personnages, ce qui confère à celle-ci une certaine puissance, puisque l'emprise qu'elle a sur la vie des personnages des *Vengeances* est « réelle » et crédible, donc « compréhensible » pour le public du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans sa pièce, Le May dresse le portrait d'une société où la religion se vit quotidiennement et dans toute situation; dans l'univers imaginé par Le May, la piété et le respect de la morale font partie du « tout » social, sans jamais être remis en question. Ainsi, en faisant abstraction des péripéties de la pièce pour n'observer que les éléments qui en dessinent le contexte social (donc, qui ne font évoluer l'histoire d'aucune façon), il est possible de constater que Le May décrit avec le même soin les mœurs, l'histoire, l'éducation et la religion de toute une communauté. Dans sa pièce, Le May s'attarde à décrire minutieusement les habitudes des villageois de Lotbinière. Que ce soit dans le climat familial et intime de la ferme des Lozet, au tout début de la pièce, ou dans l'atmosphère joyeuse et bruyante d'une « veillée » de la Sainte-Catherine, Le May n'hésite pas à multiplier les détails pour ajouter de l'authenticité à son œuvre. Par exemple, la moitié du deuxième acte est consacrée à la description de la fête donnée à la ferme Lozet pour la Sainte-Catherine, événement pendant lequel un Lozet anormalement joyeux et généreux reçoit avec grandes pompes ses voisins. Pour ajouter à la crédibilité de cette scène, Le May imagine plusieurs personnages figurants qui ont pour seule fonction d'animer la fête, elle-même décrite avec soin dans une longue mise en place qui rend compte des mœurs et coutumes canadiennes :

- Louise : Quel jeu allons-nous faire?
- Angèle Baptiston : Jouons à madame demande sa toilette.
- Mélonne Germin : Jouons à la paroisse!
- Jos Fanfan : Passons le clairon.....
- Mad. Lozet (*riant*) : Que je vous voie, par exemple! Passer le clairon..... C'est un jeu exprès pour se prendre les mains!
- Lozet (*allumant sa pipe*) : Monsieur le curé n'aime pas ça.

- Paton : Jouons à la chaise honteuse!

[...]

- Tous : C'est bon! Une danse ronde! (*Ils se lèvent, se mettent en rond se tenant par la main.*)

[...]

- Lozet : Tiens, voilà les vieux! (*aux jeunes gens*) dansez! dansez!..... (*les jeunes gens se demandent tour à tour pour chanter, les vieux entrent, ils sont trois*<sup>327</sup>.)

Aussi, Le May se sert d'un procédé semblable vers la fin de la pièce, en imaginant des « invités » anonymes qui arrivent à l'improviste à la ferme Lozet la veille du mariage de Louise et Ruzard :

- Lozet (*aux arrivants*) : Bonjour! mes amis, bonjour! arrivez! arrivez!

- Auger : Bonjour mes amis!...

- Lozet : Ils viennent divertir la mariée! (*à Auger*) Vous savez que c'est la coutume la veille du mariage<sup>328</sup> ...

En multipliant la mise en scène d'us ou d'événements anecdotiques qui rendent compte de l'organisation sociale du village, Le May arrive à recréer de façon réaliste la société de cette époque.

Outre ces moments anecdotiques et joyeux, Le May exploite un côté plus sévère des mœurs de l'époque, dans un procédé qui ajoute une touche d'authenticité à sa pièce. Par exemple, Le May, par le biais de ses personnages, aborde des sujets tels que le sens du devoir et les classes sociales, sur un ton qui se veut gentiment moralisateur :

- Lozet : Six ans de bonheur. Oui, car tu as été une bonne femme et une bonne mère.

- Mad. Lozet : Je n'ai fait que mon devoir.

[...]

- Lozet : Pouah! Des paresseux! Des paresseux!...

- Mad. Lozet : Il ne faut pas mépriser les pauvres.

- Lozet : Les pauvres, ah! les pauvres... des voleurs!..... des gens qui vivent à nos dépens, je connais ça<sup>329</sup>!.....

Le May construit donc un univers réaliste, avec ses forces et ses faiblesses, qui est propice à l'intégration d'une certaine forme de didactisme social et religieux, d'une façon beaucoup plus fine que celle utilisée par Brault, par Corbeil ou même par Villeneuve.

<sup>327</sup> Pamphile Le May, *Les Vengeances, drame en six actes*, Québec, Imprimé par Léon Bossue dit Lyonnais, 1876, 44 p.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 4.

#### 4.5.2 Le fait historique

Dans la création du cadre social de sa pièce, Le May accorde aussi une grande importance au fait historique; en situant sa pièce lors des événements entourant la rébellion des Patriotes, le dramaturge arrive à faire la promotion d'un nationalisme dont l'importance et la signification dépassent le simple cadre de la pièce.

En effet, Le May utilise les événements de 1837-1838, qui arrivent tard dans sa pièce, de trois façons différentes. Premièrement, il apparaît que la rébellion est primordiale à l'avancement de l'histoire : au troisième acte, Ruzard et Tonkourou dénoncent Léon, qui embrasse la cause patriotique, dans le but de l'éliminer.

Puis, du point de vue idéologique, Le May utilise les faits historiques de la rébellion des Patriotes pour accentuer la différence entre le personnage héroïque de Léon et les deux crapules qui lui veulent du mal. La haine de Ruzard et de Tonkourou envers le capitaine est telle qu'ils vont jusqu'à devenir les complices des Anglais dans l'espoir que Léon soit emprisonné, exilé ou tué : « - Ruzard : Si les constables anglais étaient venus prendre ce jeune révolté de capitaine qui cherche à soulever le peuple contre le gouvernement, ça aurait bien simplifié l'affaire<sup>330</sup> ». Ainsi, le sentiment patriotique, qui fait défaut aux deux personnages malins de l'histoire, ajoute au caractère de Léon une passion et une force insoupçonnée, en élevant ce protagoniste plutôt insipide et larmoyant au rang de héros national. Par exemple, quand le rendez-vous secret entre Léon et Louise est découvert par le père Lozet, Léon passe par un moment d'abattement avant d'être investi d'une force patriotique :

- Léon : [...] Ah! je suis fatigué (*il s'arrête de temps en temps*) de cette existence! [...] On se rassemble à St-Denys, à St-Charles! j'irai à St-Denys! j'irai à St-Charles! j'irai partout où la liberté a besoin d'un défenseur, je verserai mon sang pour la défense du peuple... Du moins si ma vie est inutile, ma mort ne le sera point<sup>331</sup> .....

Le May utilise le sentiment patriotique pour élever la valeur du personnage de Léon, qui devient une sorte d'idéal canadien, tout en ajoutant à la perfidie de Ruzard et de Tonkourou, dont la lâcheté est accentuée par leur trahison et leur relation avec les autorités anglaises : au troisième acte, quand les Anglais viennent arrêter Léon, celui-ci, avec le

---

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

support d'autres « jeunes rebelles », se perd dans des discours patriotiques, devenant ainsi un emblème de liberté :

- Léon : Oui! vive les peuples libres! les peuples qui peuvent pratiquer en paix la religion des ancêtres, les peuples qui ne connaissent d'autres lois que celles qu'ils se donnent à eux-mêmes.
- L'un des rebelles : Mort aux tyrans! mort aux bourreaux des nations<sup>332</sup>!

Enfin, Le May utilise ces événements dans une visée plus collective : les événements historiques entourant les rébellions de 1837-1838 sont élevés au rang de fierté nationale quand Tonkourou, alors repent, raconte en détail le récit de la bataille de Saint-Eustache aux villageois attentifs qui honorent la mémoire de Léon avec passion :

- Tonkourou : [...] Mais, Chénier dit : C'est un piège qu'on nous a tendu pour nous faire sortir. Restez ici... Léon faisait moulinette avec son fusil, tenait ses ennemis à distance... Mais il céda peu à peu et les quatre Anglais se ruèrent sur lui... il tomba... son ennemi s'affaissa près de lui..!
- Auger : Pauvre jeune capitaine!...
- (*Louise essuie des pleurs en secret.*)
- Le père Bélanger : Brave jeune homme!.....
- Tonkourou : [...] Celui qui lui porta le coup était un compatriote, un Canadien. Il se nommait Leclerc... qu'il soit maudit!...
- Auger : Qu'il soit maudit!.....
- Tous : Oui!..... qu'il soit maudit<sup>333</sup>!....

En imaginant une réaction favorable et passionnée de la part des habitants du village à la suite du récit de Tonkourou, Le May confirme l'importance que prend le fait historique dans sa pièce, qui est surtout utilisé pour faire la promotion de la fierté nationale.

#### 4.5.3 L'éducation

Un autre aspect important du cadre social de la pièce de Le May est l'importance d'une éducation morale et d'un choix de vie respectables. Les Lozet, qui sont de bons citoyens travaillants et des chrétiens pratiquants, ont des grands projets pour Léon, qu'ils veulent voir suivre le chemin exemplaire d'un jeune homme de bonne famille. En début de pièce, Le May imagine le couple qui travaille fort dans le but de faire « instruire à fond » Léon en le faisant entrer au séminaire de Québec dans l'espoir de le voir devenir prêtre (aspiration

---

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 36.

qui plaît surtout à Madame Lozet) ou de le voir embrasser la carrière prestigieuse et lucrative d'avocat. Devant des ambitions aussi nobles, le destin qui attend le fils Lozet n'en est que plus cruel. De plus, dans le premier acte, Le May oppose la vertu et la droiture du couple Lozet au destin sombre qui attend le personnage de Marie-Anne Déverique, une jeune femme qui succombe aux plaisirs du vice et attire la honte sur sa famille :

- Marie-Anne : Tu m'as dédaignée; tu n'as pas voulu m'épouser, je me suis jetée dans les plaisirs. Oh! J'ai été bien recherchée, bien aimée.
- Lozet : Sois donc sage, maintenant, sois donc sage. Ta vieille mère a tant de chagrins.
- Marie-Anne : Du chagrin? Ah bien qu'est-ce que cela me fait? C'est aussi naturel d'avoir du chagrin quand on est vieux que du plaisir quand on est jeune. Vive la joie!
- Lozet prédit : Pauvre Marie-Anne, un peu de réflexion et tu regretteras ta conduite<sup>334</sup>.

Lozet, qui possède un caractère intransigeant, rejette toute la faute de la mauvaise vie de Marie-Anne sur la mère de celle-ci, qu'il accuse de ne pas avoir su diriger sa fille vers le droit chemin. Cette dernière réflexion, moralisatrice en tous points, s'accorde parfaitement avec les règles de la vertu mise de l'avant par la religion catholique : en accusant la mère de ne pas avoir su empêcher les penchants négatifs de sa fille, Le May défend les mêmes idées présentées par Brault dans sa pièce et dans ses articles qui traitent de l'importance de l'éducation dans la vie d'un chrétien. Par exemple, au deuxième acte, Le May insiste sur le respect de la morale et le sens du devoir, qui sont des gages de réussite, en imaginant une scène où le couple achève l'éducation de Louise, alors en âge de se marier :

- Mad. Lozet : C'est le devoir d'une bonne mère de famille d'enseigner à ses filles à travailler et à tenir le ménage comme il faut.
- Lozet : Comme c'est le devoir du père de conduire les petits gars au champ. Faut travailler sur la terre; et quand on travaille, on vient toujours à bout de se faire une place au soleil<sup>335</sup>...

En insistant périodiquement sur certaines notions qui touchent l'éducation morale, Le May ajoute à son texte une dimension didactique qui n'est pas sans rappeler les efforts déployés par Brault et Corbeil dans leurs pièces respectives.

---

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 10.



#### 4.5.4 La religion

En créant le cadre social qui entoure les événements de son drame, Le May ne néglige pas de donner une place de premier choix à la religion qui, sans être le sujet principal de la pièce, s'immisce dans le quotidien des personnages, qui en respectent les règles surtout par crainte des représailles. Tandis que la religion est considérée comme étant une manière d'atteindre l'élévation de l'âme dans les pièces de Brault et de Corbeil, elle est plutôt perçue comme une façon de se protéger, d'éviter la colère de Dieu dans *Les Vengeances* : par exemple, contrairement aux aspirants junioristes de Brault, qui désirent connaître le destin grandiose d'une vie consacrée à la religion, Madame Lozet respecte les règles de la religion pour éviter qu'un malheur terrible survienne ou pour être récompensée de sa bonne conduite. Le May imagine, dans le cadre de sa pièce, des personnages qui remercient le ciel lors de période de bonheur ou qui, inversement, demandent à Dieu sa protection en période de difficultés : « - Lozet : Et Dieu nous a bénis. Il nous a bénis. Il nous a donné un enfant, un bel enfant, un enfant plein d'intelligence; et nous en ferons un *monsieur*<sup>336</sup> ». Auger, le véritable père de Louise, fait écho à cette réflexion quand il apprend la véritable identité de la jeune femme :

- Auger : Quel [hasard]! quel coup de la Providence! que c'est extraordinaire!... c'est elle! mais oui, c'est bien elle<sup>337</sup>!

[...]

O mon Dieu! soyez béni! soyez béni!... vous qui me rendez mon enfant!

En contrepartie, Madame Lozet se tourne aussi vers le Seigneur quand elle a un mauvais pressentiment : « Mon Dieu! Je me sens mal. D'où vient que j'éprouve ce trouble? On dirait que le cœur me fait mal. (*Elle se met à genoux.*) Mon Dieu! Délivrez-moi de ces angoisses<sup>338</sup> ». Ainsi, sans que la religion apparaisse comme une raison et une façon de vivre, les habitants imaginés par Le May ont assimilé la religion et l'ont parfaitement intégrée à leur mode de vie. À défaut de vivre pour la religion, les personnages de Le May vivent avec la religion. Il convient aussi de mentionner que Le May s'attarde à montrer le côté impitoyable de la religion, côté qui demande la soumission aveugle des chrétiens, qui n'ont aucun recours devant les desseins parfois cruels de la Providence. Par exemple, quand

---

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 18 et 25.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 8.

Louise accepte la main de Ruzard, elle explique à son père biologique qu'elle ne tourne pas le dos à son amour pour Léon, mais qu'elle obéit plutôt à une autorité qui lui est supérieure : « M. le curé m'a dit que je devais oublier Léon<sup>339</sup> ». Enfin, il apparaît que les Lozet font preuve d'une vertu honorable et se soumettent sans trop de plaintes à la cruauté de la Providence, qui leur a ravi leur fils : « Lozet : [...] Le ciel n'a pas voulu nous rendre notre petit Léon, eh bien! qu'il le garde<sup>340</sup>!... »

#### 4.5.5 Les croyances

En marge de la foi en la religion catholique, Le May accorde une importance similaire au système des croyances populaires et aux superstitions. Celles-ci, selon Benoît Lacroix, ont une importance indéniable : « C'est ainsi que les formes matérielles que revêtent ces rites populaires, les symboles qui les meuvent, les espoirs qui les animent, tous appartiennent au règne de la nature coutumière de l'homme et font partie de son univers quotidien<sup>341</sup> ». Dans le cadre de son histoire, Le May intègre plusieurs petites anecdotes qui sont en lien avec des croyances populaires ou des superstitions, touches qui colorent le drame et ajoutent une certaine authenticité au contexte social de son œuvre. Par exemple, au début du premier acte, un habitant anonyme perçoit un signe de mauvaise fortune :

- Un habitant : Attention j'ai vu un corbeau sur la maison, ce n'est pourtant pas signe de fête cela.
- Lozet : N'effrayez pas ma femme pour rien.
- Un habitant : Je ne dis pas cela pour lui faire peur; mais tu sais quand le petit Fanfan Bégin s'est noyé? Un corbeau avait passé la journée sur le pignon de la maison<sup>342</sup>.

Toujours au premier acte, Marie-Anne, de connivence avec Tonkourou, invente l'histoire d'une créature diabolique qui enlève les enfants pour effrayer Madame Lozet : « On dit que c'est par un loup-garou. Car, il disparaît et prend la forme qu'il veut. Il est grand; il a les cheveux rouges, c'est tout ce que l'on sait<sup>343</sup> ». Au deuxième acte, Le May introduit le personnage de François Ruzard, qui s'accoquine avec une véritable sorcière pour mener à terme son plan : « Je ne suis pas bête, après tout, et je vais suivre les avis de la

---

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>341</sup> Lacroix, *op. cit.*, n. 78, p. 7.

<sup>342</sup> Le May, *op. cit.*, n. 327, p. 8.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 9.

bonne femme Simpière, la sorcière du bois des hurons – la femme à Tonkourou. – Je vais me marier aux Rois en cas que quelqu'un ne me joue le tour<sup>344</sup> ».

Au cours de la pièce, Le May approfondit son personnage de sorcière, qui semble tout droit sorti d'un conte; au début du troisième acte, la sorcière prépare ses potions dans un grand chaudron en murmurant des incantations :

- La Sorcière, *assise près d'un chaudron, brasse quelque chose qui bout* : Malheur au capitaine! malheur au capitaine! François aura Louise car je le veux! j'ai des herbes qui rendent amoureux ceux qui ne veulent pas aimer. Je prépare un philtre pour mon jeune ami Ruzard. Avec ce philtre il se fera aimer de Louise. Cuisez! bouillez! herbes mystérieuses<sup>345</sup>!

Le personnage de la sorcière inspire beaucoup de crainte aux autres habitants du village, qui la rejettent sans ménagement par peur d'être ensorcelés :

- Langlois : Ruzard non plus... Tiens, voilà la mère Simpière qui vient... Allons-nous-en, parce qu'elle est capable de nous jeter des sorts...  
 - Vidal : Es-tu si peureux que ça, toi...  
 - Langlois : Elle a des rapports avec le diable, c'est certain... À tantôt donc!  
 - Vidal : À tantôt... (*Langlois rencontre la mère Simpière en sortant, la salue et dit trois fois* : Je te redoute, c'est aujourd'hui lundi<sup>346</sup>!)

Enfin, même le père Lozet est la victime de croyances populaires : au quatrième acte, quand il voit Tonkourou, que tous croyaient disparu, il s'imagine aussitôt être en présence d'un fantôme :

- Lozet : Tonkourou, est-ce bien toi? n'est-ce pas plutôt ton spectre?... D'où viens-tu?... Que veux-tu?... Des prières?...  
 - Tonkourou : C'est Tonkourou, en chair et en os... Ce n'est pas son spectre<sup>347</sup>...

En somme, il apparaît que Le May, en intégrant, au cadre social de sa pièce, des croyances populaires et des superstitions (composantes essentielles de l'équilibre social et religieux du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle), confirme l'existence de la croyance aux superstitions en lui accordant la même importance qu'à la religion, à l'histoire, à l'éducation et aux mœurs.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 33.

#### 4.6 L'adaptation du poème à la pièce

La comparaison du poème *Les Vengeances* avec la pièce qui en découle est plus que révélatrice à l'égard de l'usage que fait Le May de la croyance aux superstitions dans ses œuvres. Tandis que Le May n'hésite pas à procéder à la « concrétisation » d'éléments surnaturels qui découlent des croyances populaires dans son poème, il évite de le faire lors de l'adaptation sur scène de l'histoire des vengeances de Tonkourou. Dans la pièce, Le May supprime systématiquement tous les éléments qui pourraient témoigner de l'existence d'éléments merveilleux issus des croyances populaires, choisissant plutôt de donner à ces éléments des causes rationnelles et naturelles.

##### 4.6.1 Manifestation des « croyances » dans la pièce

Le personnage de la sorcière Simpière, qui représente l'élément surnaturel le plus fort dans l'œuvre de Le May, n'est pas aussi diabolique dans la pièce que dans le poème, puisque Le May s'emploie, dans la pièce, à désamorcer tous les éléments surnaturels qui attesteraient de l'existence, même littéraire, de pouvoirs surnaturels. Le May révèle que la sorcière est en fait Marie-Anne Dévérique qui, à cause de sa mauvaise vie, a pris l'apparence et la réputation d'une sorcière. De plus, le philtre d'amour qu'elle prépare est gaspillé par Ruzard, sans être jamais utilisé<sup>348</sup>, faisant du même coup planer un doute sur son pouvoir véritable. Ensuite, les prédictions que la sorcière fait à Léon (elle lui annonce qu'il n'arrivera pas à sauver ses deux ennemis de la noyade) et à Ruzard (elle prédit qu'il se mariera avec Louise) s'avèrent fausses, ce qui neutralise une fois de plus la puissance de la sorcière, dont les pouvoirs se rapprochent somme toute de ce qu'on pourrait considérer comme du charlatanisme pur et simple... En outre, même si la sorcière du village est crainte par certains personnages de la pièce et recherchée pour ses pouvoirs par d'autres, elle n'est jamais directement responsable de manifestations de croyances populaires.

D'autres exemples tirés de la pièce confirment que Le May ne met jamais véritablement en scène des manifestations surnaturelles, lesquelles restent toujours dans le domaine des « croyances » : le loup-garou qui enlève Léon n'est que Tonkourou déguisé

---

<sup>348</sup> Tonkourou : La vieille folle!... As-tu la fiole d'eau d'amour?

Ruzard : Oui! (*il prend la fiole*) tiens! la voici. C'est ce qui va rendre la Louise amoureuse... (*il rit et laisse tomber la fiole qui se brise*). Ah!

Tonkourou : Ah! l'amour qui s'en va!... c'est mauvais signe... (p. 25).

dans le but de profiter de la naïveté de Madame Lozet, Ruzard utilise la réputation de la sorcière pour l'envoyer menacer une ancienne conquête pour s'assurer de son silence, etc. Bref, Le May, dans sa pièce, évite de confirmer ou d'infirmier l'existence d'éléments surnaturels (il ne fait que confirmer l'existence des croyances), précaution qu'il ne prend pourtant pas lors de l'écriture de son poème.

#### 4.6.2 Manifestation des superstitions dans le poème

Dans la dernière version du poème *Les Vengeances* (1930), Le May semble beaucoup moins réticent à imaginer la concrétisation de croyances populaires et de manifestations surnaturelles, tout en intégrant à son œuvre une plus forte présence d'éléments religieux, ce qui peut relever d'une volonté de l'auteur de donner à son poème une portée idéologique plus grande que dans la pièce. En comparant la pièce et le poème, il apparaît évident que Le May accorde une plus grande importance au personnage de la sorcière Simpière dans son poème. Alors qu'elle n'est coupable que d'avoir fait de mauvais choix et d'être inspirée par le diable dans la pièce, la sorcière du poème est en totale rébellion contre Dieu et la religion, et apparaît comme un serviteur de Satan :

« Vous irez à l'autel du Dieu que je blasphème... »  
 En proférant ces mots elle jetait au ciel  
 Un regard de défi; le cœur rempli de fiel  
 Elle crache sur Dieu, puis, comme une vaine ombre,  
 Elle va s'enfonçant sous la ramure sombre<sup>349</sup>.

Ces actions anti-catholiques lui vaudront, dans le poème, une mort vile, destin qu'elle évite pourtant dans la pièce :

Il appela sa femme, et ses cris furent vains.  
 Il voulait la chasser comme on chasse un reptile,  
 Tant profonde était son horreur. Trouble inutile,  
 La Simpière était morte, un jour, en blasphémant,  
 Et son corps pourrissait, caché profondément<sup>350</sup>.

La différence majeure entre la pièce et le poème tient surtout aux pouvoirs de la sorcière : tandis que Le May évite de montrer de véritables manifestations surnaturelles dans sa pièce, il n'hésite pas à les décrire en détails dans le poème. Dans le chapitre intitulé

<sup>349</sup> Pamphile Le May, *Les Vengeances*, Montréal, Granger Frères Ltée, 1930, p. 83.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 237.

« La Tache de sang », plusieurs personnages sont témoins d'un événement surnaturel lorsque quelques « vieux » du village vont consulter la sorcière pour connaître l'issue des rébellions contre les Anglais. En utilisant une tache de sang et une incantation, la sorcière parvient à lire l'avenir et prédit que les Patriotes seront trahis par deux des leurs, et qu'ils perdront la bagarre. La sorcière prédit aussi l'ascension d'un héros qui fera renaître l'espoir chez les habitants. À la fin du rituel, la tache de sang dans laquelle lisait la sorcière se pose sur le front de Ruzard, qui sera évidemment le traître qui dénoncera Léon lorsque les événements annoncés par la sorcière surviendront. Ainsi, dans le poème, Le May confirme que la sorcière a de véritables pouvoirs magiques :

La Simpière savait autant que le Huron,  
Faire bouillir, le soir, dans un large chaudron,  
Les simples vénéneux et les herbes lubriques.  
Elle savait par cœur des formules magiques.  
Dans les cartes lisant, ses regards assurés  
Trouvaient mille secrets des autres ignorés.  
Amoureux ou jaloux envahissaient sa hutte<sup>351</sup>.

En plus d'insérer dans son poème des manifestations de croyances populaires et des éléments surnaturels, Le May donne une plus grande importance à la religion, exploitant aussi la thématique du « merveilleux religieux ». Dans le poème, Le May fait intervenir un véritable ange, qui apparaît à Louise en songe pour l'aider à prendre la décision la plus juste :

À ton père obéis en ce qu'il veut de toi;  
La volonté d'un père est une sainte loi. »  
« Mais lequel, de celui qui m'a donné la vie,  
Ou de l'autre, aussi bon, qui pour moi sacrifie  
Depuis plus de vingt ans ses jours, sa liberté,  
Lequel doit sur mon cœur avoir autorité? »  
Aurait-elle voulu demander à son ange<sup>352</sup>.

Le May récidive à la toute fin du poème avec l'apparition du spectre de Tonkourou, qui vient bénir l'enfant de Léon et Louise à la manière d'un ange gardien, en une autre manifestation du « merveilleux religieux ». Cet élément « surnaturel » a été supprimé lors de l'adaptation des *Vengeances* pour la scène québécoise :

---

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 95.

Alors dans la pénombre, à travers le hallier,  
 On voit passer, non loin du toit hospitalier,  
 Un spectre qui paraît, sous un voile de flamme,  
 Dissimuler sa face. Au même instant la femme  
 Jusqu'au fond de son cœur sent courir un frisson.

L'ombre glisse sans bruit vers le petit garçon  
 Qui s'ébat, gracieux, sur la pelouse tendre.  
 La mère jette un cri; l'on voit ses bras se tendre  
 Comme pour protéger l'ange tout souriant.  
 Léon, pâle, se dresse et s'élançe en criant :  
 « Tonkourou, Tonkourou, pourquoi fuis-tu la tombe? »  
 Le spectre tient l'enfant. L'enfant, douce colombe,  
 Sourit aux longs baisers qui pleuvent sur son front.  
 Puis, comme aux sommets bleus remonte l'aigle prompt,  
 Et comme une vapeur fuit sans laisser de trace,  
 Le spectre ami s'éloigne, et dans la nuit s'efface<sup>353</sup>.

#### 4.6.3 La « question » des croyances populaires

Enfin, Le May, en plus d'intégrer des éléments surnaturels et du merveilleux religieux dans son poème, s'est directement penché sur la question des croyances populaires, en portant à deux reprises un jugement peu favorable envers les gens qui croient en ces superstitions. D'abord, François Ruzard est passablement malmené lors de son apparition dans le poème pour la simple raison qu'il croit aux phénomènes surnaturels :

De mystérieux soins viendront à sa rescousse.  
 Comme bien des naïfs, vains, superstitieux,  
 Ruzard croit aux esprits, aux sorts malicieux,  
 Aux philtres préparés, la nuit, dans la campagne,  
 Tonkourou, son ami, puis sa vile compagne,  
 Étaient au loin connus pour leur sagacité.  
 Ils prédisaient la peine et la félicité<sup>354</sup>.

Plus loin, Le May compare, à la manière d'Alphonse Villeneuve dans l'intermède de sa pièce *La Comédie infernale*, le charlatanisme (qui est, à l'époque, une conséquence directe des croyances populaires) et la science, pour ainsi mettre de l'avant le pouvoir qu'exercent les croyances et superstitions sur les esprits crédules ou sur les individus moins instruits :

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 63.

Alors le médecin, cet homme d'espérances,  
 Profond observateur autant qu'ami discret,  
 Qui vient s'asseoir pensif à notre humble chevet,  
 Pour éloigner la mort et calmer nos angoisses;  
 Alors, le médecin de nos vieilles paroisses  
 N'était guère connu. Mais l'impur charlatan,  
 Qui se vante d'avoir les secrets de Satan,  
 Qui guérit tous les maux par prière ou par signes  
 Qui fait bouillir ensemble et les herbes malignes  
 Et les bourgeons gommeux des pins inoffensifs  
 Pour donner un sang riche aux malades naïfs,  
 Le charlatan régnait. Et les esprits crédules  
 Donnaient leur confiance à ses soins ridicules<sup>355</sup>.

À la lumière de la comparaison entre ces deux œuvres de Le May, il semble que l'écrivain, lors de l'adaptation de son poème en drame destiné à la scène, a pratiquement supprimé tous les éléments qui confirmaient la présence de manifestations surnaturelles, autant religieuses que populaires. En effet, alors que la sorcière possède de véritables pouvoirs (confirmant ainsi l'existence du surnaturel suggéré par les croyances populaires) et que, dans le poème, les personnages sont témoins de l'intervention divine (la présence d'un ange et d'un « spectre ami » qui attestent de l'existence du « merveilleux religieux »), toutes les manifestations de croyances sont au mieux suggérées, le plus souvent éliminées dans la pièce de Le May. Avant de conclure automatiquement à une autocensure qui aurait été engendrée par une volonté de répondre aux exigences chrétiennes du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, il convient d'analyser ce que représentent les croyances populaires dans la pièce, et, surtout, d'approfondir la vie et le destin des personnages qui en témoignent.

#### 4.7 La religion et les croyances populaires

En ayant recours à des pratiques issues de croyances populaires, les personnages de la pièce de Le May vont pratiquement nier l'existence de Dieu en s'imposant comme les seuls maîtres de leur vie. Toutefois, cette transgression coûte cher aux personnages des *Vengeances*. En choisissant de faire échouer les personnages qui confrontent la religion, nous pensons que Le May, grâce à une « rhétorique du retournement », prône le respect des règles de la morale et de la religion comme Brault, Corbeil et Villeneuve dans leur pièce

---

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 110.



religieuse. Contrairement aux personnages du *Triomphe de deux vocations*, de *Chomedey de Maisonneuve* et de « l'Intermède », les personnages des *Vengeances* ne sont pas complètement manichéens. Même si Le May définit clairement des « bons » personnages et des « mauvais » personnages dans sa pièce, il évite tout de même de mettre en scène des parfaits chrétiens ou des pécheurs sans scrupules. Le père Lozet et Tonkourou, les représentants des « bons » et des « méchants », ne sont pas infailibles et commettent des erreurs.

#### 4.7.1 Les « bons » contre les « méchants »

À la première lecture, il semble que la pièce de Le May soit, comme celle de Corbeil, centrée autour d'une thématique manichéenne, qui oppose les « bons » personnages aux « mauvais » personnages. Dans *Les Vengeances*, cette relation va jusqu'à opposer concrètement, des groupes de personnages, des types de croyances, Dieu et le diable. Dans son univers, tous sont complètement bons ou méchants. Du côté des bons, il y a monsieur Lozet qui, même s'il possède un caractère intransigeant, est droit et a un sens du devoir exemplaire, et sa femme, une chrétienne dévouée et une mère aimante. Il y a aussi les deux « enfants » du couple, soit Louise, une jeune femme obéissante et vertueuse et Léon, qui est l'incarnation de la piété, le modèle idéalisé du bon chrétien. Dans la pièce, plusieurs personnages vont même faire référence à Léon et Louise en les nommant « les anges » (au quatrième acte, Tonkourou pleure « l'ange » Léon, disparu à Saint-Eustache, puis, plus loin, reçoit un « baiser d'ange » de Louise; Madame Lozet, à la toute fin de la pièce, embrasse ses « chers anges » quand l'identité de Léon est révélée, etc.). Recevant une bonne éducation dispensée par des parents qui respectent les règles prescrites par la religion et la morale, Léon et Louise sont des exemples de piété et de droiture tout au long de la pièce. À la vertu à toute épreuve des personnages de la famille Lozet, Le May oppose la trahison et la méchanceté de Tonkourou, de sa femme et du jeune François Ruzard. Dès le premier acte, Le May présente la jeune Marie-Anne, que ses défauts conduiront directement vers une vie de vice :

- Mère Bibaud : En effet, sais-tu que la petite Déverique est par ici? Elle vient de la ville.[...] Elle était si fière, si orgueilleuse!... Si ce que l'on dit est vrai, elle en a bien rabattu. Il paraît qu'elle va se marier avec le jeune chef sauvage<sup>356</sup>.

<sup>356</sup> Le May, *op. cit.*, n. 327, p. 3-4.

Le May profite aussi du premier acte de sa pièce pour développer la méchanceté sans borne et l'hypocrisie de Tonkourou, qui ment au couple Lozet, même vingt ans après leur avoir enlevé leur enfant chéri :

- Tonkourou : Les insensés qui me croient leur ami! Je sais donc bien déguiser mes sentiments. Oh! l'Indien est plus habile que le Blanc. [...] Et vous continuerez de me croire votre ami, car vous ne saurez pas que c'est moi qui suis la cause de votre mal. Marie-Anne veut se venger, elle aussi. Nous sommes unis pour le crime<sup>357</sup>.

Vingt ans après les événements entourant la disparition de Léon, Tonkourou et sa femme vont s'allier à François Ruzard, sinistre personnage qui est menteur, manipulateur et hypocrite et abuse perpétuellement de la confiance des Lozet et de leur fille adoptive dans le but de mettre la main sur l'argent du père Lozet. Ces trois méprisables personnages s'acharneront, tout au long de la pièce, à nuire aux personnages exemplaires en multipliant, pour leur seul bénéfice, les actes perfides.

#### 4.7.2 La religion contre les superstitions

Il n'est pas surprenant que, dans sa pièce, Le May associe le respect des règles de la religion catholique à ses « bons » personnages et les pratiques qui font appel aux croyances populaires à ses personnages malveillants. Dans leur volonté de nuire aux Lozet et à leurs enfants, le trio composé de Tonkourou, Ruzard et la sorcière utilise des pratiques héritées de Satan et issues de croyances populaires. Le May imagine même un affrontement ultime entre les forces du bien et celles du mal à la toute fin du troisième acte : placé devant le dilemme moral de sauver Ruzard et Tonkourou de la noyade, personnages qui s'acharment à lui nuire et qui ont même tenté de le tuer, Léon tient tête à la sorcière qui, tentatrice, lui propose de laisser mourir ses deux ennemis, tentative qui se solde par un échec, puisque l'amour de Dieu finit par triompher sur le mal :

- La Sorcière : C'est bon pour eux! Vive la mort!.....
- Léon, *paraissant lutter contre une mauvaise pensée* : Mon Dieu!... Arrière, mauvaise pensée!... Non! non! Il faut que je les sauve (*Il ôte son habit.*)
- La Sorcière, *se cramponnant à lui* : Non! laisse-les périr!.....
- Léon, *cherchant à se débarrasser* : Laisse-moi! laisse-moi! je veux les sauver!
- La Sorcière : Tu ne les sauveras pas!

---

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 8.

- Léon, *repoussant la vieille qui tombe* : Je les sauverai pour l'amour de Dieu<sup>358</sup>.

Dans l'univers imaginé par Le May, les bons sont opposés aux méchants, de la même façon que la religion est confrontée aux croyances populaires et que le pouvoir de Dieu est comparé à celui du diable.

#### 4.7.3 Le destin de deux pères spirituels

Outre leur éducation et leurs valeurs, plusieurs autres caractéristiques opposent les personnages exemplaires au trio diabolique composé de Tonkourou, de Ruzard et de la sorcière, caractéristiques qui en révèlent beaucoup sur la portée idéologique de la religion et des croyances populaires selon Le May. Dans sa pièce, le dramaturge imagine deux personnages qui, grâce à l'autorité qu'ils possèdent sur les autres personnages, deviennent l'un, un représentant de Dieu, et l'autre, un représentant des forces diaboliques. En devenant des « pères spirituels », le père Lozet (incarnant une sorte d'intermédiaire de Dieu) et Tonkourou (qui devient le messager du diable), influencent leur entourage de façon diamétralement opposée. Tandis que le père Lozet veille à ce que sa femme, son jeune fils et sa fille adoptive suivent son exemple en travaillant dur, en étant pieux et en adoptant une morale irréprochable, Tonkourou entraîne sa femme et leur jeune complice dans le vice. Sans prendre autant d'importance que dans les pièces de Brault et de Corbeil, les deux personnages en position d'autorité tiennent un discours qui a une fonction didactique à l'intérieur de la pièce. D'abord, Le May imagine un père Lozet qui, dans son souci de mener ses « ouailles » dans le chemin de la soumission et du respect de la morale, tient souvent des discours autoritaires qui ont une fonction punitive. Par exemple, quand Lozet découvre le rendez-vous entre Léon et Louise, il se montre plus que sévère et traite durement la jeune femme et son amoureux :

- Lozet : Et pourquoi vous cachez-vous, séducteur de fille? Vous devriez rougir!  
Entraîner comme ça une jeunesse imprudente dans les bois, sur les grèves...  
quelle horreur!..... Ah! je me défiais de vous, et j'avais raison!

[...]

Toi, laisse-moi tranquille! fille ingrate! Va-t-en à la maison<sup>359</sup>!

---

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 22.

Lozet, en reprenant dans son discours le motif catholique de la punition devant une faute, se fait le défenseur de la religion. De son côté, Tonkourou le Huron mène ses complices sur la voie de la puissance et de la domination. Avec des discours qui sont teintés de séduction et non de menace, il incarne le parfait véhicule d'idées diaboliques qui poussent au vice. Par exemple, lorsque Léon et Auger sont en danger de mort au début de la pièce, le Huron convainc Ruzard d'essayer de les sauver en faisant miroiter une récompense :

- Tonkourou : Une bonne affaire! Viens avec moi sauver ces gens.
- Ruzard : La glace n'est pas assez forte.
- Tonkourou : Elle est bonne : j'ai passé sur le rivage.
- Ruzard : C'est difficile.
- Tonkourou : Nous traînerons un canot. Il y a de l'argent à faire.
- Ruzard : Je comprends. Nous serons de moitié.
- Tonkourou : De moitié. Tu vas paraître un héros aux yeux de Lozet et de Louise. C'est le temps d'en profiter... La terre est à toi, c'est certain. Louise t'adorera. Les femmes aiment l'héroïsme<sup>360</sup>...

Tonkourou, incarnation du mal, séduit ses complices avec ses discours et les mène sur la voie du péché. Tandis que les personnages pieux ne peuvent que se soumettre passivement à la volonté de Dieu, les personnages qui s'adonnent à des pratiques surnaturelles qui relèvent des croyances populaires reprennent véritablement le contrôle sur leur vie et sur leur destinée. Par exemple, pour s'assurer de l'amour de Louise, Ruzard n'a qu'à demander un philtre d'amour à la sorcière, et Tonkourou et Marie-Anne profitent de la crédulité de madame Lozet pour inventer un loup-garou enleveur d'enfants et éviter d'attirer les soupçons sur leur culpabilité pendant vingt ans. Ainsi, en s'adonnant à la sorcellerie et en profitant de la crédulité des villageois pour obtenir tout ce qu'ils désirent et se sortir de toutes situations, Tonkourou, Ruzard et la sorcière obtiennent une certaine forme de puissance que les autres personnages, dans leur résignation et leur passivité face à la Providence, n'ont pas. Contrairement à la soumission démontrée par les personnages qui respectent la religion catholique (quand les Lozet se font enlever leur enfant, ils acceptent leur sort et se soumettent à la volonté du Seigneur, qui s'abat sur leur existence comme un poing impitoyable), Tonkourou, Ruzard et la sorcière prennent en main leur destinée : en éliminant Dieu de leur existence, ils deviennent les seuls maîtres de leur destin. Pierre

---

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 13.

DesRuisseaux abonde dans le sens de cette théorie dans son ouvrage *Magie et sorcellerie populaires au Québec* :

L'acte magique n'est-il pas total au sens où il me ramène à une seule et unique volonté, la mienne, réfléchi sur la toile de fond du monde, de mon entourage, des choses? [...] Même au prix d'un subterfuge, d'une illusion peut-être grossière et vaine, ne vaut-il pas mieux être son propre pouvoir, [être] ne serait-ce qu'en apparence générateur de ce pouvoir agissant sur soi, sur les autres<sup>361</sup> ...

Il apparaît donc que dans les trois premiers actes de la pièce, les trois personnages diaboliques dominent les autres personnages, en faisant preuve d'une puissance que personne ne peut combattre. Par exemple, quand Léon découvre le complot que ses ennemis mènent contre lui, il ne peut que constater leur supériorité :

- Léon : [...] Je ne soupçonnais pas toute votre perversité!..... [...] Vous êtes capables de tout... je ne me suis pas assez défié de vous<sup>362</sup>! »

Cependant, alors qu'en apparence Le May fait, dans sa pièce, la promotion d'une certaine forme d'anti-catholicisme, le prix à payer pour la puissance et le contrôle sur sa propre existence est très important, si l'on considère le destin que connaissent les deux différents groupes de personnages. En éliminant Dieu de leur existence, Ruzard, Tonkourou et la sorcière connaissent des destins tragiques, alors que les Lozet et leurs enfants sont récompensés de leur piété en connaissant des fins heureuses. Tandis que Louise retrouve son père et épouse son amoureux, que Léon trouve la gloire en tant que Patriote, retrouve Louise et ses parents perdus et que les Lozet retrouvent leur cher Léon, la sorcière finit sa vie rejetée par tous et Ruzard meurt dans la honte, en se suicidant, ce qui constitue la mort anti-catholique par excellence. Il n'y a que Tonkourou qui connaît une mort plus digne, fin plus heureuse qu'il doit à son repentir.

Le destin que connaît le personnage du chef huron confirme la thèse que Le May tente de mettre de l'avant dans sa pièce, soit que les personnages qui tournent le dos à Dieu sont sévèrement punis. À la fin du troisième acte, Léon sauve Tonkourou d'une mort certaine, ce qui opérera une transformation complète chez le personnage. Au début du quatrième acte, Tonkourou relate les événements qui ont entraîné son repentir, qui l'ont sorti de la voie du péché pour le tourner vers Dieu, transformation qui prend des allures d'exorcisme :

<sup>361</sup> DesRuisseaux, *op. cit.*, n. 324, p. 13.

<sup>362</sup> Le May, *op. cit.*, n. 327, p. 22.

- Tonkourou : [...] Ah! Léon..... Léon! c'était un ange! Je lui ai fait bien du mal, il m'a toujours fait du bien. Depuis qu'il m'a sauvé la vie quand je me noyais, il s'est opéré un changement extraordinaire dans mon âme, mes yeux ont vu clair... Auparavant, j'étais dans les ténèbres! Ceux qui font le bien pour le mal ne se doutent pas de leur puissance<sup>363</sup>.

Parce qu'il se retourne vers Dieu, Tonkourou, qui fera amende honorable de ses crimes, connaîtra un destin moins cruel que ses deux anciens complices : en devenant le propre esclave de ses remords, il obtiendra son pardon avant de mourir.

#### 4.8 Conclusion

À la lumière de cette analyse, il semble aisé d'établir des liens entre la pièce de Le May et les trois pièces religieuses précédemment analysées : dans tous les cas, les bons chrétiens, quand ils se résignent et se soumettent aux obstacles que Dieu leur imposent, finissent par être récompensés de leur foi inébranlable en connaissant un destin heureux. En somme, il est possible de conclure que Le May, contrairement à Brault et à Corbeil et à l'instar de Villeneuve, utilise, selon une méthode relevant de la psychologie inversée, un procédé qui lui permet de faire la promotion d'un idéal catholique en montrant plutôt les conséquences néfastes qu'un comportement anti-religieux peut engendrer. Le May utilise donc les croyances populaires pour montrer, de façon détournée, que le respect de la religion est le seul comportement honorable qu'il convient d'adopter. On peut donc conclure que la pièce *Les Vengeances*, au même titre que *Le Triomphe de deux vocations*, *Chomedey de Maisonneuve* et *La Comédie infernale* et « l'Intermède », utilise l'espace théâtral pour procéder à une leçon catéchétique. Les deux pièces superstitieuses montrent aussi une vision paternaliste de la religion en mettant en scène un personnage qui domine intellectuellement et spirituellement les autres personnages. Un peu à la manière de Villeneuve, Le May, qui intègre d'emblée les croyances populaires à sa pièce pour lui ajouter une saveur folklorique ou ludique, utilise ses trois personnages diaboliques pour ajouter à sa pièce une dimension idéologique qui dépasse le cadre du drame : tandis que Tonkourou, qui se repent de ses crimes et obtient le pardon de la famille Lozet, connaît une mort plus digne, la sorcière et Ruzard connaissent des destins tragiques. Après analyse, il apparaît évident que la thématique des croyances populaires ajoute de la signification à

---

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 26.

l'aspect de la soumission passive à la religion. Dans les pièces de Villeneuve et de Le May, les croyances populaires permettent la rébellion et la prise de contrôle de son destin et de son environnement, actions qui sont issues d'une réaction contre la religion, comme l'explique Victor-Laurent Tremblay dans l'ouvrage *Au commencement était le mythe* : « Comme dans le sacré primitif, la peur sert de base à la religion traditionnelle : au fondement de la croyance au surnaturel se trouvent l'interdit et la menace terrible de la transgression<sup>364</sup> ». Ainsi, dans leur pièce respective, Villeneuve et Le May utilisent les croyances populaires de façon symbolique : celles-ci, en appartenant depuis longtemps à l'imagerie du mal et du vice, renvoient directement au bien et à la piété. Les pièces qui montrent des croyances populaires, comme les pièces catholiques, ont donc une fonction didactique qui fait la promotion de la religion grâce à une technique de repoussoir.

---

<sup>364</sup> Victor-Laurent Tremblay, *Au commencement était le mythe : introduction à une mythanalyse globale avec application à la culture traditionnelle québécoise à partir de quelques textes romanesques représentatives*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1991, p. 138.

## CONCLUSION

En guise de conclusion, nous voudrions revenir sur deux points, soit la signification de la figure du père spirituel dans les quatre pièces, et la place des croyances populaires dans l'imagerie religieuse québécoise. Pour terminer, nous essaierons de comprendre pourquoi le théâtre didactique du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, contrairement au conte de la même époque (qui a pourtant généralement les mêmes thèmes et la même fonction didactique), n'a pas la même popularité aujourd'hui.

### La figure du père spirituel

Nous aimerions d'abord revenir sur le rôle du père spirituel dans les quatre pièces, en commençant par les pièces du corpus religieux. Dans *Le Triomphe de deux vocations*, nous avons pu observer que le Révérend Père Guigues a, pour les autres personnages de la pièce, une fonction omnisciente : tous se tournent vers lui dans les moments de difficulté ou d'incertitude et tous suivent aveuglément ses conseils. Nous avons aussi démontré que Brault, en utilisant des figures de rhétorique, crée un rapport d'autorité entre le R. P. Guigues et les autres personnages de la pièce, qui remettent leur destin entre les mains de ce père spirituel. Brault profite aussi de cette relation de pouvoir pour interpeller le public et le lectorat, pour prêcher en faveur de la pratique d'une religion qui soit la plus pure possible, pour énoncer les principes d'un « petit guide » du parfait chrétien et pour faire la promotion des valeurs traditionnelles (telles l'éducation, la famille, la religion, l'histoire).

Dans *Chomedey de Maisonneuve*, le personnage éponyme a plutôt une fonction messianique : envoyé par Dieu et par le roi pour fonder Ville-Marie, Maisonneuve est, pour les autres personnages de la pièce, un héros dont les qualités et la dévotion en font un exemple à suivre. À la manière de Brault, Corbeil utilise des figures de rhétorique pour donner à son discours une dimension catéchétique.

À la lumière des analyses faites dans les premier et deuxième chapitres, nous pouvons conclure que les deux pièces chrétiennes font la promotion d'une religion paternaliste puisqu'elle implique toujours un personnage en position de force et d'autres qui se soumettent complètement à son autorité. Ce rapport de domination montre un catholicisme autoritaire et répressif dont les dirigeants sont aussi prompts à châtier qu'à récompenser



dans les pièces de Brault et de Corbeil. Les deux drames chrétiens prêchent donc en faveur de la soumission aveugle et absolue à une autorité infaillible.

Après avoir effectué l'analyse des pièces qui montrent des croyances populaires, nous pouvons affirmer que le personnage de l'Instituteur dans « l'Intermède » de la *Comédie infernale* (pièce qui est fortement teintée par l'idéologie ultramontaine), se rapproche des personnages de père spirituel de Brault et de Corbeil, puisqu'il possède une puissance semblable, et l'utilise dans un but similaire. Comme les autres pères spirituels, l'Instituteur profite de son autorité pour prêcher en faveur de la religion, leçon soutenue par l'utilisation des figures de rhétorique. L'étude des discours de l'Instituteur a aussi démontré que le personnage créé par Villeneuve mise beaucoup sur son autorité pour s'imposer comme étant infaillible, parvenant ainsi à faire accepter une fausse argumentation aux autres personnages de « l'Intermède ». Villeneuve, fier défenseur de l'idéologie ultramontaine, reprend, dans sa pièce, les principes de « primauté absolue » et « d'infaillibilité » que tentent d'imposer les Ultramontains et que combattent plusieurs ecclésiastiques et laïcs au dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le seul dramaturge qui évite de mettre de l'avant une religion répressive est Pamphile Le May. *Les Vengeances*, pièce issue du répertoire plus commercial dit « à grand déploiement », est la seule pièce de notre corpus qui ne soit pas ouvertement religieuse. Malgré le fait que le drame de Le May traite des mêmes sujets que les pièces de Brault, de Corbeil et de Villeneuve (respect de la religion et de la morale, avantages découlant d'une vie pieuse, promotion des valeurs traditionnelles, etc.), il échappe pourtant à l'influence de l'idéologie ultramontaine ou du catholicisme autoritaire et répressif. Dans le quatrième chapitre du mémoire, nous avons montré que les deux pères spirituels des *Vengeances*, soit le Père Lozet et Tonkourou, influencent fortement leur entourage respectif au même titre que le R. P. Guigues, que Maisonneuve et que l'Instituteur, mais que, contrairement aux trois autres pères spirituels, ils ne sont pas infaillibles. Rappelons que le Père Lozet, même s'il veille aux bonnes mœurs et à la piété de sa famille, sera dupé par Ruzard, punira à tort sa fille quand il surprendra son rendez-vous secret avec Léon, et rejettera ce dernier, qui est pourtant l'emblème de la vertu et du patriotisme dans la pièce. Rappelons aussi que Tonkourou, même s'il guide sa femme et le jeune Ruzard sur les chemins du vice, finira par se repentir et par adopter une conduite honorable avant sa mort. En montrant des guides

spirituels qui ne sont pas parfaits et qui avouent leurs erreurs, Le May, qui réussit tout de même à écrire une pièce aussi didactique et moralisatrice (et ce, sans l'utilisation de figures de rhétorique) que celles de Brault, Corbeil et Villeneuve, prône une religion plus égalitaire et plus populaire, religion qui est, semble-t-il, à la portée de tous.

### L'imagerie populaire

Pour conclure, nous désirons aussi faire l'interprétation de la différence entre les deux séries de pièces du corpus de notre recherche, soit les pièces religieuses et les pièces qui montrent des croyances populaires. Dans les troisième et quatrième chapitres du mémoire, nous avons démontré que les pièces de Villeneuve et de Lé May se servent des croyances populaires pour faire la promotion de la religion de façon antithétique, méthode que nous avons nommé « rhétorique du retournement ». Nous aimerions préciser que la promotion de la religion par des représentations diaboliques et par des superstitions est crédible et efficace surtout parce que cette imagerie des croyances populaires reste étroitement lié à l'univers symbolique de la religion, comme le précise Victor-Laurent Tremblay dans *Au commencement était le mythe* :

L'analyse du discours ultramontain, faite par N. F. Eid, révèle d'ailleurs que tout l'appareil symbolique du *Nocturne indifférenciateur* est utilisé pour stigmatiser et enrayer l'ennemi : les erreurs modernes sont des « horribles serpents », les schismes et les hérésies sont associés à Satan et à l'enfer, les « mauvaises doctrines » propagent la maladie et la mort, alors que les idées révolutionnaires engendrent le chaos social et l'anarchie. Comme le mythe, donc, la vision du monde cléricale repose sur une croyance au surnaturel qui détermine l'ordre éthique et social auquel la Providence pourvoit quotidiennement<sup>365</sup>.

Cela nous amène à penser que les pièces qui montrent des croyances populaires, en étant construites à partir de l'appareil symbolique qui entoure la religion, ont une fonction didactique complexe et latente, contrairement aux pièces religieuses qui servent sans artifices une leçon de religion. La différence dans la construction de la leçon de catéchèse entre les deux séries de pièces repose probablement sur le public ciblé par les pièces; tandis que les drames de Brault et de Corbeil s'adressent à un public d'étudiants et à leur famille et sont écrits dans un but catéchétique avoué, la pièce de Villeneuve est publiée dans le cadre d'une polémique à laquelle participent surtout les ecclésiastiques et les intellectuels

---

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 129-130.

du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle et la pièce de Le May s'adresse à un public d'amateurs de théâtre. Même s'il est impossible de savoir si le théâtre présenté à l'extérieur des établissements scolaires est consciemment écrit dans une visée didactique, nous pouvons affirmer que la présence, dans les textes de Villeneuve et de Le May, de procédés qui ont un dessein catéchétique est peut-être le résultat de l'influence de l'hégémonie catholique qui domine la société du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle.

### Ouverture

Pour finir, nous aimerions attirer l'attention sur le fait que le théâtre du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, même s'il comporte plusieurs des caractéristiques du conte de la même époque, a raté, contrairement au conte oral et écrit, son entrée dans la littérature nationale. Nous pensons que le théâtre du XIX<sup>e</sup>, en plus d'avoir été dominé par les autorités ecclésiastiques, a souffert de la sévérité de la critique de l'époque, qui jugeait souvent les efforts des dramaturges québécois selon les critères établis par le théâtre étranger. N'oublions pas que le public du XIX<sup>e</sup> siècle était initié, entre autres, aux représentations des classiques français, que les dramaturges québécois ont majoritairement tenté d'imiter. Il se pourrait que le public québécois n'ait jamais véritablement adopté les pièces québécoises qui n'avaient, inévitablement, pas la valeur littéraire et artistique des pièces de Molière, Racine et Shakespeare. Nous pensons que le public du XIX<sup>e</sup> siècle a préféré un genre littéraire qui lui semblait davantage autochtone, comme le conte. Cette hypothèse nous semble plausible puisque les pièces les plus jouées, les plus appréciées et les plus étudiées aujourd'hui sont celles de Louis Fréchette, dramaturge populaire qui a écrit des pièces d'envergure qui se voulaient canadiennes-françaises, autant de style que de sujet. Le succès de Fréchette dans l'écriture de contes comme dans l'écriture dramatique nous laisse à penser que ce dernier avait compris que, si les contes sont propices à l'usage d'une thématique axée sur le merveilleux, l'espace théâtral reste le lieu du réalisme.

Sources documentaires

**I. Corpus principal**

- BRAULT, Stanislas, *Le Triomphe de deux vocations*, Montréal, Dépôt des Pères Oblats, 1898, 40 p.
- CORBEIL, Sylvio, *Chomedey de Maisonneuve*, Montréal, Cadieux et Derome, 1899, 115 p.
- LE MAY, Pamphile, *Les Vengeances, drame en six actes*, Québec, Imprimé par Léon Bossue dit Lyonnais, 1876, 44 p.
- VILLENEUVE, Alphonse, *La Comédie infernale, ou la Conjuración libérale aux enfers*, Sainte-Thérèse, Imprimerie du « Franc-Parleur », 1871, 531 p.
- VILLENEUVE, Alphonse, « Intermède », *Comédie infernale, ou Conjuración libérale aux Enfers*, Sainte-Thérèse, Imprimerie du « Franc-Parleur », 1872, p. 111-189

**II. Corpus témoin**

- Anonyme, « L'Éducation domestique », dans *La Bannière de Marie-Immaculée*, Ottawa, Juniorat du Sacré-Cœur, 1898, p. 22-28
- Anonyme, « Les junioristes à Montréal », dans *La Bannière de Marie-Immaculée*, Ottawa, Le Juniorat du Sacré-Cœur, 1898, p. 39-43
- Anonyme, « Missionnaires et sauvage » dans *La Bannière de Marie-Immaculée*, Ottawa, Juniorat du Sacré-Coeur, 1898, p. 71-84
- Anonyme, « Progrès au juniorat du Sacré-Cœur », dans *La Bannière de Marie-Immaculée*, Ottawa, Juniorat du Sacré-Cœur, 1898, p. 33-37
- Collège de Montréal, *Prospectus de l'Éducation que reçoivent les Jeunes-gens au Petit Séminaire de Montréal*, s.l., s.n., s.d., 8 p.
- FRÉCHETTE, Louis, *Lettres à l'abbé Baillargé*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 2003, 266 p.
- FRÉCHETTE, Louis, *Satires et polémiques, t. 1*, éd. critique par Jacques Blais, Montréal, « Bibliothèque du Nouveau-Monde », Presses de l'Université de Montréal, 600 p.
- LE MAY, Pamphile, *Les Vengeances*, Montréal, Granger Frères Ltée, 1930, 286 p.
- Séminaire de Québec, *Programme des Études du Petit Séminaire de Québec*, Québec, s.n., 1863, 8 p.

**III. Autre textes**

- [Anonyme], « *Comédie Infernale* : Lettres anonymes », Montréal, *Franc-Parleur*, 11 avril 1872, p. 336-337

- BOURGET, Ignace, *Circulaire au clergé. Concernant le pamphlet de l'Hon. L. A. Dessaulles*, Montréal, s.n. 1873, 16 p.
- DESSAULLES, Louis-Antoine, *Écrits*, éd. critique par Yvan Lamonde, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1994, 382 p.
- DESSAULLES, Louis-Antoine, *La Grande guerre ecclésiastique. La comédie infernale et les noces d'or. La suprématie ecclésiastique sur l'ordre temporel*, Montréal, Typographie Alphonse Doutre, 1873, 130 p.
- DESSAULLES, Louis-Antoine, *Réponse honnête à une circulaire assez peu chrétienne. Suite à la Grande guerre ecclésiastique*, Montréal, Typographe Alphonse Doutre, Juillet 1873, 32 p.
- DOUCETTE, Leonard E., *The Drama of Our Past : major plays from nineteenth-century Quebec*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, 327 p.
- FRÉCHETTE, Louis, *Véronica*, Montréal, Leméac, 1974, 135 p.
- KARCH, Pierre, Mariel O'Neil Karch, *Théâtre comique de Régis Roy 1864-1944* (Ottawa, les Éditions David, 2006, 360 p.
- LE MAY, Pamphile, *Contes vrais*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1973, 286 p.
- LE MAY, Pamphile, *Contes vrais*, édition critique par Jeanne Demers et Lise Maisonneuve, Montréal, BNM, Les Presses de l'Université de Montréal, 1993, 492 p.
- LE JEUNE, Louis, « Le R. P. Stanislas Brault, O. M. I, 1865-1932 », dans *La Bannière de Marie-Immaculée*, Ottawa, Juniorat du Sacré-Cœur, 1933, p. 65-74.
- PELLERIN, Maurice, Gilles Gallichan, *Pamphile Le May, écrivain et bibliothécaire*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1987, 147 p.
- PLANCY, Jacques-Albin-Simon Collin de, *Dictionnaire infernal*, Paris, P. Mongie, 1818, 582 p.
- VILLENEUVE, Alphonse, *Mémoire sur la Comédie Infernale soumis au Saint-Siège*, Montréal, le Franc-Parleur, 1872, 20 p.

#### IV. Corpus théorique et critique

##### Ressources générales

- LEMIRE, Maurice [dir.], *Dictionnaire des œuvres littéraire québécoises : tome 1*, Montréal, Fides, 1980, 920 p.
- LEMIRE, Maurice, Denis Saint-Jacques [dir.], *La Vie littéraire au Québec, t. 4 « Je me souviens » (1870-1894)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1991, 670 p.
- MAILHOT, Laurent, *La Littérature québécoise depuis ses origines : essai*, Montréal, Typo, 1997, 445 p.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, 447 p.

### Ressources méthodologiques

ANGENOT, Marc, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 1167 p.

DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, 1965, 588 p.

REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, 248 p.

REBOUL, Olivier, *Langage et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, 228 p.

REBOUL, Olivier, *La Rhétorique*, 3<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1990 [1984], 127 p.

### Le théâtre au Québec

DOUCETTE, Leonard E., *Theatre in French Canada : Laying the Foundations, 1606-1867*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, 328 p.

DUVAL, Étienne-F., Jean Laflamme, *L'Anthologie thématique du théâtre québécois au XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Leméac, 1978, 462 p.

LAFLAMME, Jean, Rémi Tourangeau, *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979, 356 p.

LARRUE, Jean-Marc, *L'Activité théâtrale à Montréal : de 1880 à 1914*, Montréal, Université de Montréal, Thèse de Doctorat, 1987, 1021 p.

LARRUE, Jean-Marc, *L'Institution littéraire et l'activité théâtrale : le cas de Montréal, 1880-1914*, Rapport de recherche, Montréal, CÉTUQ, Université de Montréal, 1988, 48 p.

LARRUE, Jean-Marc, *Le Théâtre à Montréal à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 1981, 141 p.

LEGRIS, Renée, Jean-Marc Larrue, André-G. Bourassa et Gilbert David, *Le Théâtre au Québec : 1825-1980*, Montréal, VLB éditeur, 1988, 208 p.

LINDENBERGER, Herbert, *Historical drama*, Chicago, The University of Chicago Press, 1975, 194 p.

NOËL, Jean-Claude, *Pierre Petitclair : sa vie, son œuvre et le théâtre de son époque*, Ottawa, Université d'Ottawa, 1976, 466 p.

ROBERT, Lucie, « Chronique de la vie théâtrale », p. 71-88, dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron [dir.], Montréal, Fides, 2005, 416 p.

TOURANGEAU, Rémi, Julien Duhaime, *125 ans de théâtre au séminaire de Trois-Rivières*, Trois-Rivières, Éditions CÉDOLEQ, 1985, 180 p.

### Analyses de pièces de théâtre

- CORRIVEAU, Jeanne, *Jonhatas du R. P. Gustave Lamarche et le théâtre collégial*, Montréal, Université de Montréal, Mémoire de maîtrise 1965, 120 p.
- DÉCARIE, Isabelle, Louise Frappier, « La tragédie du *Jeune Latour* dans *Le Canadien* : interférences textuelles et politiques », *Études françaises*, vol. 36, no. 3, p. 27-45
- MICHAUD-MASTORAS, Danaé, *Étude socio-critique de la pièce Maisonneuve, d'Éva Circé-Côté*, Montréal, Université de Montréal, Mémoire de maîtrise, 2006, 162 p.
- NOËL, Jean-Claude, « Notre premier auteur comique : Pierre Petitclair (1813-1860) », dans *Voix et Images*, vol. VI, no. 1, 1980, p. 119-126
- ROBERT, Lucie, « Patriots-on-Broadway : *Denis le Patriote* de Louis Guyon », dans *Études françaises*, vol. 32, no. 3, 1996, p. 77 à 93

### Contexte socioculturel québécois

- BOGLIONI, Pietro, Benoît Lacroix [dir.], *Les Religions populaires; colloque international, 1970*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1972, 154 p.
- DESRUISSEAU, Pierre, *Magie et sorcellerie populaires au Québec*, Montréal, Triptyque, 1976, 204 p.
- DUMONT, Fernand, Jean-Paul Montminy, Michel Stein [dir.], *Colloque international des religions populaires, 1971*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1973, 162 p.
- GAGNON, Claude-Marie, *La Littérature populaire religieuse du Québec : sa diffusion, ses modèles et ses héros*, Québec, Université Laval, 1986, 335 p.
- HÉBERT, Robert, *Le Procès Guibord, ou, L'Interprétation des restes*, Montréal, Triptyque, 1992, 193 p.
- LAMONDE, Yvan, *Louis-Antoine Dessaulles. Un seigneur libéral et anticlérical*, Montréal, Fides, 1994, 370 p.
- LEVASSEUR, André, *Mgr Bourget et le Programme Catholique*, Montréal, Université de Montréal, Thèse de Doctorat, 1972, 106 p.
- « Luigi » [Alexis Pelletier], *Le Don Quichotte montréalais sur sa Rossinante, ou M. Dessaulles et la Grande Guerre Ecclésiastique*, Montréal, Société des Écrivains catholiques, 1873, 101 p.
- LUNEAU, Marie-Pier, « L'auteur en quête de sa figure : évolution de la pratique du pseudonyme au Québec, des origines à 1979 », *Voix et images*, vol. 30, no 1, automne 2004, p. 3-30
- ROBERT, Lucie, « Sa vie n'est pas son œuvre. Figures féminines dans les *Vies* québécoises », *Recherches sociographiques*, vol. 44, no. 3, 2003, p. 433-453
- SÉGUIN, Robert-Lionel, *La Sorcellerie au Québec du XVIIe siècle au XIXe siècle*, Montréal, Leméac, 1978, 250 p.

SYLVESTRE, Paul-François, *Les Communautés religieuses en Ontario français*, Montréal, les Éditions Bellarmin, 1984, 141 p.

TREMBLAY, Victor-Laurent, *Au commencement était le mythe : introduction à une mythanalyse globale avec application à la culture traditionnelle québécoise à partir de quelques textes romanesques représentatives*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1991, 362 p.

TRUDEL, Marcel, *Chiniquy, prêtre catholique et ministre presbytérien*, Montréal, LIDEC, 2001, 62 p.

VAGNÉ-LEBAS, Mireille, *Irrationnel contemporain et survivance de la tradition au Québec*, Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1986, 132 p.

VOISINE, Nive, Jean Hamelin et Philippe Sylvain [dir.], *Les Ultramontains canadiens-français* (Montréal, Boréal Express, 1985, 347 p.

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



ANNEXEPièces de théâtre publiées entre 1870-1900<sup>366</sup>*CP = Présence de croyances populaires*1871

- 1) DOIN, Ernest, *Trois pièces comiques (le Trésor ou la Paresse corrigée, le Désespoir de Jocrisse, les Deux chasseurs et l'ours)* – CP
- 2) FRÉCHETTE, Louis, *Félix Poutré*
- 3) VILLENEUVE, Alphonse, *La Comédie infernale ou Conspiration libérale aux Enfers* – CP

1872

- 4) MARCHAND, Félix-Gabriel, *Erreur n'est pas compte ou Les Inconvénients d'une ressemblance*

1873

- 5) DOIN, Ernest, *Le Dîner interrompu ou la Nouvelle farce de Jocrisse* – CP
- 6) DOIN, Ernest, *Le Divorce du tailleur*
- 7) MYRAND, Ernest, *Pleurs sur la mort de Montcalm*
- 8) VILLENEUVE, Alphonse, *Dialogue sur une question importante*

1874

- 9) LIPPENS, Bernard, *Pierre Leroy. Son système, sa marotte, ses luttes homériques et ses travaux herculéens*

1875

- 10) VILLENEUVE, Alphonse, *Contre-poison : faussetés, erreurs, impostures, blasphèmes de l'apostat Chiniquy*

1876

- 11) [Anonyme], *Une alarme*
- 12) BRASEAU, Alphonse Victor, *Chicot* – CP
- 13) LE MAY, Pamphile, *Les Vengeances* – CP
- 14) MAUGARD, Alfred, *Les Brigands du Cap-Rouge*

1877

- 15) LAPERRIÈRE, Augustin, *Les Pauvres de Paris* (arr.)

1878

- 16) CHAGNON, Joseph Antoine, *La Vengeance de Dieu* – CP
- 17) DOIN, Ernest, *Le Conscrit ou le Retour de Crimée*
- 18) DOIN, Ernest, *Le Pacha trompé ou les Deux ours*
- 19) PROULX, Mgr Jean-Baptiste, *Le Martyr d'Agapit*

1879

- 20) ARCHAMBAULT, Joseph Louis, *Jacques Cartier ou le Canada vengé*
- 21) DOIN, Ernest, *Joachim Murat, Roi des deux Siciles, sa sentence, sa mort* (arr.)

---

<sup>366</sup> Pour réaliser cette liste, nous avons consulté *La vie littéraire* (op. cit., n. 4), le *DOLQ* (op. cit., n. 100), *L'Anthologie thématique du théâtre québécois au XIX<sup>e</sup> siècle* (Étienne-F. Duval et Jean Laflamme, Montréal, Leméac, 1978, 462 p.), et les catalogues de la Bibliothèque des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Montréal et de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Nous avons uniquement tenu compte des pièces qui ont été publiées.

- 22) FRÉCHETTE, Louis, *Papineau*  
 23) FRÉCHETTE, Louis, *Le Retour de l'exilé*

**1880**

- 24) MARMETTE, Joseph, *Il ne faut désespérer de rien*  
 25) MCGOWN, Joseph George, *Un habit par la fenêtre* (arr.)  
 26) MCGOWN, Joseph George, *Michel Strogoff* (arr.)  
 27) MCGOWN, Joseph George, *Les Trois juges ou le Marquis de Lauzun* (arr.)

**1881**

- 28) FONTAINE, Raphaël Ernest, *Un duel à poudre*  
 29) LAPERRIÈRE, Augustin, *Une partie de plaisir à la caverne Wakefield* – CP  
 30) PROULX, Mgr Jean-Baptiste, *L'Hôte à Valiquet ou le Fricot sinistre* – CP

**1882**

- 31) HAMON, Édouard, *Exil et patrie*  
 32) LÉVÊQUE, C.T.P., *La Malédiction* – CP  
 33) PROULX, Jean-Baptiste, *Le Mal du jour de l'an*

**1883**

- 34) MARCHAND, Félix-Gabriel, *Un bonheur en attire un autre*  
 35) MCGOWN, Joseph George, *L'Homme de la forêt noire* (arr.)  
 36) MCGOWN, Joseph George, *Jean le maudit, ou le Fils du forçat* (arr.)  
 37) PROULX, Jean-Baptiste, *Les Pionniers du Lac Nominique*

**1884**

- 38) CÔTÉ, Stanislas, *La Chasse à l'héritage*  
 39) LAPERRIÈRE, Augustin, *Monsieur Toupet ou Jean Bellegueule* (arr.)

**1885**

- 40) MARCHAND, Félix-Gabriel, *Les Faux-brillants*

**1886**

- 41) ANGERS, Félicité, *Si les Canadiennes le voulaient*  
 42) MCGOWN, Joseph George, *Le Forgeron de Strasbourg* (arr.)  
 43) MCGOWN, Joseph George, *Le Naufrage de la Méduse* (arr.)  
 44) MCGOWN, Joseph George, *Le Porte-feuille rouge* (arr.)  
 45) PAQUIN, Elzéar, *Riel*

**1889**

- 46) DELAVIGNE, Casimir, *Les Enfants d'Édouard*  
 47) MCGOWN, Joseph George, *Les Enfants du Capitaine Grant* (arr.)  
 48) SASSEVILLE, Jérôme (attribué à), *Dialogue entre un Acadien et un Canadien-Français au sujet de certaines questions soulevées par une lettre de Mgr O'Brien, archevêque d'Halifax*

**1890**

- 49) MCGOWN, Joseph George, *Les Aventures de Mandrin* (arr.)  
 50) MCGOWN, Joseph George, *La Bande du Cheval-Noir* (arr.)  
 51) MCGOWN, Joseph George, *Cartouche* (arr.)  
 52) MCGOWN, Joseph George, *Les Frayeurs de Tigruche* (arr.) – CP  
 53) MCGOWN, Joseph George, *Robert Macaire* (arr.)

54) TRICARD, Henri, *Alfred le Grand*

**1891**

55) LE MAY, Pamphile, *En livrée* – CP

56) LE MAY, Pamphile, *Rouge et bleu*

57) LE MAY, Pamphile, *Sous les bois* – CP

58) MCGOWN, Joseph George, *Le Siège de Colchester* (arr.)

**1893**

59) ROY, Régis, *On demande un acteur*

60) TREMBLAY, Rémi, *À trompeuse, trompeur et demie*

**1894**

61) CAISSE, Camille, *Les Anciens Canadiens* (arr.)

62) MCGOWN, Joseph George, *Les Brigands de Franconie* (arr.)

**1895**

63) LONGHAYE, G., *Les Flavius*

64) MARCHAND, Joséphine [Mme Dandurand], *Ce que pensent les fleurs*

**1896**

65) MARCHAND, Joséphine [Mme Dandurand], *La Carte postale*

66) MARCHAND, Joséphine [Mme Dandurand], *Rancune*

67) MASSICOTTE, Édouard-Zotique, *Les Cousins du député*

68) ROY, Régis, *Consultations gratuites*, suivi de *Le Sourd*

**1897**

69) FAURE, H., *La Tour du Nord*

70) ROY, Régis, *Nous divorçons*

**1898**

71) BRAULT, Stanislas, *Le Triomphe de deux vocations*

**1899**

72) BRAULT, Stanislas, *Une conversion*

73) CORBEIL, Sylvio, *Chomedey de Maisonneuve*

74) ROY, Régis, *L'Auberge du numéro trois* - CP

**1900**

75) GEOFFRION, Arthur, *Amador de Latour*

76) LABICHE, Eugène, *Les petits oiseaux*

77) ROY, Régis, *La Tête de Martin*