
Electronic Thesis and Dissertation Repository

6-7-2022 11:00 AM

Les pratiques théâtrales de Félix-Gabriel Marchand (1832-1900)

Umut Incesu, *The University of Western Ontario*

Supervisor: Viveiros, Geneviève de, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in French

© Umut Incesu 2022

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

Recommended Citation

Incesu, Umut, "Les pratiques théâtrales de Félix-Gabriel Marchand (1832-1900)" (2022). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 8610.

<https://ir.lib.uwo.ca/etd/8610>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact wlsadmin@uwo.ca.

Résumé

Cette thèse examine les pratiques théâtrales de l'ancien premier ministre du Québec, Félix-Gabriel Marchand (1832-1900) qui connaissent un grand succès au Québec à la fin du XIX^e siècle. Malgré cette réussite, l'auteur dramatique Marchand et son œuvre n'ont pas fait, jusqu'à présent, l'objet d'une étude approfondie. Cette thèse a pour objectif de combler cette lacune et de mettre également en lumière différentes pratiques théâtrales en vigueur à cette époque comme le théâtre de société, le théâtre en région et dans les grandes villes. Elle vise à répondre aux questions suivantes : dans quelles occasions et par qui les pièces de Marchand sont-elles représentées ? Qui est le spectateur et le lecteur de l'œuvre de Marchand au XIX^e siècle ? Quelle est la réception de son théâtre de son vivant ? Pour répondre à ces questions, cette thèse adopte une approche historique et met en dialogue des sources privées (le journal intime et les lettres familiales) et publiques (les articles de journaux). Elle se sert aussi des théories historiques (Thomas Postlewait), épistolaires (Brigitte Diaz, Jelena Jovicic) et sociologiques (la théorie du discours social de Marc Angenot).

Mots-clés

Théâtre, francophone, canadien-français, Québec, XIX^e siècle, Félix-Gabriel Marchand, auteur dramatique, pratiques théâtrales, théâtre de société.

Résumé simplifié

Cette thèse examine les pratiques théâtrales de l'ancien premier ministre du Québec, Félix-Gabriel Marchand (1832-1900). Celles-ci connaissent un grand succès au Québec à la fin du XIX^e siècle. Malgré cette réussite, l'auteur dramatique Marchand et son œuvre n'ont pas fait, jusqu'à présent, l'objet d'une étude approfondie. Cette thèse a pour objectif de combler cette lacune et de mettre également en lumière différentes pratiques théâtrales en vigueur à cette époque comme le théâtre de société, le théâtre en région et dans les grandes villes. Elle vise à répondre aux questions suivantes : dans quelles occasions et par qui les pièces de Marchand sont-elles représentées ? Qui est le spectateur et le lecteur de l'œuvre de Marchand au XIX^e siècle ? Quelle est la réception de son théâtre de son vivant ? Pour répondre à ces questions, cette thèse adopte une approche historique et met en dialogue des sources privées (le journal intime et les lettres familiales) et publiques (les articles de journaux). Elle se sert aussi des théories historiques (Thomas Postlewait), épistolaires (Brigitte Diaz, Jelena Jovicic) et sociologiques (la théorie du discours social de Marc Angenot).

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de thèse, Dr. Geneviève de Viveiros pour son soutien constant durant les dernières années et pour m'avoir donné l'opportunité de travailler au sein de ses projets de recherche. C'est aussi grâce à elle que j'ai découvert la carrière et le théâtre fascinant de Félix-Gabriel Marchand. Ses commentaires et ses idées ont continuellement alimenté mes réflexions et m'ont aidé à améliorer la qualité de cette thèse. Je la remercie pour ses lectures attentives et ses corrections multiples.

Je suis également très reconnaissant envers mon deuxième lecteur Dr. Mario Longtin pour ses suggestions, ses révisions et ses corrections. Ses connaissances, son soutien et son enthousiasme ont fait de ce travail une expérience enrichissante. Je le remercie de m'avoir donné l'envie de découvrir l'histoire littéraire, culturelle et théâtrale du Québec du XIX^e siècle.

Je remercie aussi le professeur Sébastien Roldan pour avoir généreusement accepté d'être examinateur externe.

J'adresse mes vifs remerciements au Département d'Études Françaises de l'Université Western, à la Faculté des Arts et Sciences Humaines et à la professeure Marilyn Randall. Ce travail n'aurait pas pu se faire sans leur appui financier.

Je remercie également Mirela Parau et Chrisanthi Ballas pour leur soutien et leur disponibilité ces dernières années.

Je tiens également à témoigner ma reconnaissance à mes collègues du Département d'Études Françaises : Tetzner Leny Bien Aimé, Fanny Leveau, Jessica Novial, Florian Ponty et Julie Dallinges qui m'ont gracieusement offert une partie de leur temps. Je les remercie pour leurs conseils, leurs lectures et leurs corrections.

Enfin, mes remerciements vont à Broderick Ashcroft, mon compagnon de route qui a partagé à la fois mes angoisses et mes joies, et qui m'a beaucoup encouragé pour accomplir ce travail. Cette thèse n'aurait probablement pas vu le jour sans son soutien.

Table des matières

| | |
|---|------------|
| Résumé | ii |
| Mots-clés | iii |
| Résumé simplifié | iv |
| Remerciements | v |
| Table des matières | vi |
| <i>Introduction</i> | 1 |
| État présent des recherches sur le théâtre canadien-français du XIX ^e siècle | 2 |
| Originalité de la recherche | 7 |
| Approches méthodologiques | 9 |
| Sources | 11 |
| Méthodologie | 16 |
| Plan de la thèse | 19 |
| Chapitre 1 | 21 |
| Biographie de Félix-Gabriel Marchand | 21 |
| 1.1 Son éducation | 23 |
| 1.2 Voyage en Europe | 27 |
| 1.3 Sa carrière de notaire et ses multiples engagements | 34 |
| 1.4 Marchand, nouveau député et dramaturge | 37 |
| 1.5 Sa carrière politique et ses projets | 41 |
| 1.6 Conclusion | 44 |
| Chapitre 2 | 47 |
| Une pratique en région : le théâtre de société des Marchand | 47 |
| 2.1 La création de <i>Fatenville</i> et les « soirées dramatiques et musicales » | 48 |
| 2.2 « Les Sœurs de Charité » et les Marchand | 54 |
| 2.3 Les créations d’ <i>Un Bonheur en attire un autre</i> et « Les soirées patriotiques » | 56 |
| 2.4 Le théâtre de société des Marchand | 61 |
| 2.5 Joséphine Marchand-Dandurand, dramaturge, comédienne et metteuse en scène | 67 |
| 2.6 Conclusion | 71 |
| Chapitre 3 | 73 |
| Les représentations de l’œuvre de Marchand au Québec | 73 |

| | |
|--|------------|
| 3.1 Résumé de <i>Fatenville</i> | 73 |
| 3.2 Les représentations de <i>Fatenville</i> au Québec | 74 |
| 3.3 Résumé d' <i>Erreur n'est pas compte ou les inconvénients d'une ressemblance</i> | 76 |
| 3.4 Les Maugard et les créations d' <i>Erreur n'est pas compte</i> | 77 |
| 3.5 Résumé d' <i>Un Bonheur en attire un autre</i> | 81 |
| 3.6 Une pièce ambitieuse : <i>Les Faux Brillants</i> | 82 |
| 3.7 La représentation retardée des <i>Faux Brillants</i> | 83 |
| 3.8 Résumé du <i>Lauréat</i> | 85 |
| 3.9 Les créations du <i>Lauréat</i> | 85 |
| 3.10 Conclusion | 87 |
| Chapitre 4 | 89 |
| L'analyse des pièces | 89 |
| 4.1 Premières approches | 92 |
| 4.2 Le père : la source principale de la comédie | 95 |
| 4.3 La fille et l'absence de la mère | 98 |
| 4.4 Les domestiques et leurs différents rôles | 103 |
| 4.5 Le mariage : un thème récurrent | 108 |
| 4.6 <i>Fatenville</i> : entre la ville et la campagne | 110 |
| 4.7 <i>Les Faux Brillants</i> : une comédie de mœurs ? | 114 |
| 4.8 Conclusion | 117 |
| Chapitre 5 | 121 |
| L'édition et le lectorat de l'œuvre de Marchand | 121 |
| 5.1 Les facteurs d'édition littéraire au Québec | 122 |
| 5.2 L'édition littéraire au Québec du XIX ^e siècle | 124 |
| 5.3 L'édition théâtrale au Québec | 126 |
| 5.4 La diffusion des pièces de théâtre et la question du lectorat | 132 |
| 5.5 Les éditions des pièces de Marchand | 136 |
| 5.6 La diffusion des pièces de Marchand | 138 |
| 5.7 Le lectorat de Marchand | 141 |
| 5.8 Conclusion | 145 |
| Chapitre 6 | 147 |
| La réception critique de l'œuvre de Marchand | 147 |
| 6.1 La critique dramatique francophone au Québec | 150 |

| | |
|--|------------|
| 6.2 Les enjeux entourant la critique dramatique | 152 |
| 6.3 Marchand, « homme de lettres » | 155 |
| 6.4 Les échos à la politique | 157 |
| 6.5 La critique des pièces de Marchand | 160 |
| 6.5.1 Pièce « canadienne » | 160 |
| 6.5.2 La France : point de référence littéraire | 162 |
| 6.6 Les critiques des textes | 163 |
| 6.6.1 <i>Les Faux Brillants</i> , la pièce la plus critiquée | 166 |
| 6.7 Les critiques des représentations | 169 |
| 6.7.1 <i>Fatenville</i> | 170 |
| 6.7.2 <i>Erreur n'est pas compte</i> | 173 |
| 6.7.3 Les représentations d' <i>Erreur n'est pas compte</i> selon les documents privés | 176 |
| 6.7.4 <i>Un bonheur en attire un autre</i> | 177 |
| 6.8 Conclusion | 180 |
| Conclusion générale | 183 |
| Félix-Gabriel Marchand, « homme de lettres » | 183 |
| Les pratiques théâtrales au Québec : « les soirées dramatiques et musicales » | 186 |
| Le théâtre comme « don » ? | 187 |
| D'autres avenues à explorer | 189 |
| Bibliographie | 192 |
| Annexes | 210 |
| Curriculum Vitae | 217 |

Introduction

Bien qu'il soit aujourd'hui tombé dans l'oubli, Félix-Gabriel Marchand (9 janvier 1832 - 25 septembre 1900), journaliste, notaire, député et ancien premier ministre du Québec (1897-1900) fut également l'un des dramaturges les plus connus et les plus joués au XIX^e siècle au Québec, ayant un succès similaire, à celui d'un Gratien Gélinas (1909-1999) et d'un Marcel Dubé (1930-2016) au siècle suivant. Il a écrit précisément quatre comédies et un opéra-comique : *Fatenville* (1869), *Erreur n'est pas compte ou les inconvénients d'une ressemblance* (1872), *Un bonheur en attire un autre* (1883), *Les Faux Brillants* (1885) et *Le Lauréat* (1899)¹. Ces pièces font partie d'un circuit théâtral important et diversifié : elles ont été représentées dans de grandes salles des villes de Québec et de Montréal ainsi que lors de soirées mondaines. Jouées par sa propre famille, les comédies de Marchand constituent également un des rares exemples de « théâtre de société »² au Québec pendant le XIX^e siècle. En outre, on publie ces pièces dans des revues littéraires de l'époque et elles ont été éditées par des maisons d'édition importantes comme Beauchemin. Elles ont été commentées dans les journaux de la période. Enfin, l'œuvre de Marchand est également jouée au siècle suivant. Par exemple, on joue d'abord *Les Faux Brillants* au Monument national à Montréal en 1905, puis l'opéra-comique *Le Lauréat* sur une musique de Joseph Vézina est créé à l'Auditorium de Québec en 1906. Plus tard, Jean-Claude Germain, dramaturge et metteur en scène monte *Les Faux Brillants* au Théâtre d'aujourd'hui à Montréal en 1977³.

Malgré ce succès, Marchand et son œuvre théâtrale n'ont pas été, jusqu'à présent, l'objet d'une étude approfondie. L'objectif de la présente thèse est donc de combler cette lacune et de mettre en lumière l'œuvre et la carrière théâtrale de Marchand. Si plusieurs travaux ont été consacrés à sa carrière politique et notaire⁴, peu jusqu'ici ont traité de son théâtre. Nous nous intéressons donc à

¹ Félix-Gabriel Marchand, *Mélanges poétiques et littéraires*, Montréal, Beauchemin, 1899.

² « Les définitions du phénomène “théâtre de société” impliquent la présentation de spectacles privés (souvent “chez soi”) devant un “cercle” d'amis et de parents, et exécutés par des acteurs amateurs ». David Trott, « Qu'est-ce que le théâtre de société ? », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2005, p. 7-20.

³ Jean-Claude Germain, *Les Faux Brillants de Félix-Gabriel Marchand, paraphrase*, Montréal Nord, VLB Éditeur, 1977.

⁴ Gérard Bergeron, *Révolutions tranquilles à la fin du XIX^e siècle : Honoré Mercier, Félix-Gabriel Marchand*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 1997 ; Jean-Jacques Lefebvre, *Félix-Gabriel Marchand (1832-1900) : notaire, 1855, premier ministre du Québec, 1897*, Montréal, Académie des lettres et des sciences humaines, 1978 et Alex Tremblay, « Les

Marchand comme auteur dramatique. Nous prenons ici le terme « dramatique » que donne le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse. Venant du latin « dramaticus » et du grec ancien « dramatikós », le terme « dramatique » désigne au niveau poétique ce « qui a rapport, qui appartient au drame; qui est du genre du drame »⁵. Alors que le terme « dramatique » désigne aussi, selon le même dictionnaire, au XIX^e siècle un « écrivain qui compose des pièces de théâtre ». Nous utilisons dans cette thèse la locution « auteur dramatique » qui décrit l’auteur des pièces de théâtre et qui est largement acceptée au XIX^e siècle et encore aujourd’hui⁶. Nous privilégions ce terme afin de prendre en compte toutes les pièces de théâtre de Marchand. Notre corpus se compose des cinq pièces mentionnées. Nous proposons ainsi de répondre aux questions suivantes dans la présente thèse : où Marchand se situe-t-il comme auteur dramatique par rapport à ses contemporains et ses prédécesseurs au Québec et en France ? Dans quelles occasions et par qui ses pièces sont-elles représentées ? Qui est le spectateur et le lecteur de l’œuvre de Marchand au XIX^e siècle ? Quelle est la réception de son théâtre de son vivant ? Au cours de cette thèse, nous chercherons à étudier l’œuvre de Marchand et à évaluer sa contribution à l’histoire du théâtre du Québec au XIX^e siècle.

État présent des recherches sur le théâtre canadien-français du XIX^e siècle

Il convient ici d’éclairer ce que nous entendons par « le théâtre canadien-français », l’objet d’étude principal de notre thèse. D’abord, pour le mot « théâtre », nous reprenons son acception large. Pour citer ici Alain Viala, ce terme renvoie à la fois au « spectacle », à « l’ensemble des activités qui s’y rattachent » à la « littérature » et au « texte »⁷. Le terme « canadien français », qui est une locution de « Canadien » et « français », est largement utilisé au XIX^e siècle. Il désigne les habitants francophones du Canada, notamment les descendants de colons français. D’après le dictionnaire de Jacques Viger, le terme « Canadien » est aussi employé au XIX^e siècle pour décrire ces mêmes personnes : « Subst. descendant de parents français né en Nouvelle-France (appelée aussi

Effets de la francophilie sur les élites politiques canadiennes-françaises : l’exemple de la famille Marchand (1855-1942) », *Revue d’études des Cantons-de-l’Est*, vol. 40, 2014, p. 101-122.

⁵ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Tome 6, Paris, 1866-1877.

⁶ Voir « Dramaturge », Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 166.

⁷ Alain Viala, *Le théâtre en France*, Paris, PUF, 2009, p. 5.

Canada) »⁸. Il faut mentionner ici qu'après la prise du Canada par la Grande-Bretagne de 1759-1760, les habitants de ce pays se composent désormais des Anglais, appelés plus tard les « Canadiens anglais ». À la suite de la Conquête et de l'Acte constitutionnel de 1791, la province de Québec est divisée en Haut-Canada (majoritairement anglophone, le futur Ontario) et le Bas-Canada (francophone, le futur Québec). Au cours du XIX^e siècle, le Canada témoigne, sous le régime anglais, de transformations sociales et politiques majeures : l'échec des Rébellions du Bas-Canada de 1837-1838 donnent lieu à l'Acte d'Union (1841), ce qui unit les deux colonies (le Haut et le Bas Canada) pour créer la province du Canada. Ce n'est qu'après la Confédération que le Québec met en place la structure géographique que nous connaissons aujourd'hui. Pour revenir au terme « le théâtre canadien-français », il fait allusion, dans notre étude, non seulement aux textes écrits par les auteurs dramatiques canadiens français mais aussi à l'ensemble des activités théâtrales francophones dans le contexte canadien du XIX^e siècle. Similairement, nous employons aussi au cours de cette thèse les termes « le théâtre francophone », « le théâtre de langue française » ou encore « le théâtre d'expression française ». Puisque ces activités sont de nature diverse, nous privilégions le concept de pratiques théâtrales qui nous permettra de mieux saisir la complexité du champ culturel de la période.

Si le théâtre d'expression française de l'époque en question est très peu connu aujourd'hui, c'est que les principaux travaux remontent à 1945, à l'ouvrage de Léopold Houllé, *L'histoire du théâtre au Canada*⁹, qui est suivi par celui de Jean Béraud intitulé *350 ans de théâtre au Canada français*¹⁰. Toutefois, ce n'est qu'à partir de 1970 que les recherches sur ce sujet se cristallisent. En partant des théories de Pierre Bourdieu, de Jacques Dubois et de Claude Duchet, ces études adoptent une approche sociologique et s'intéressent spécifiquement, à l'institutionnalisation du théâtre francophone, défini comme « une activité scénique professionnelle et stable »¹¹. Elles révèlent que

⁸ Suzelle Blais, *Néologie canadienne de Jacques Viger, Manuscrits de 1810*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, p. 174. Soulignons que le terme « Canadien français » est remplacé par le « Québécois » après la Révolution tranquille.

⁹ Léopold Houllé, *L'histoire du théâtre au Canada*, Montréal, Fides, 1945.

¹⁰ Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1958.

¹¹ Jean Laflamme, *Le théâtre francophone à Montréal de 1855 à 1980 : une institution qui tarde*, thèse de doctorat, Université de Montréal (histoire), 2000, p. 2. Le travail de Laflamme s'inscrit, par son « approche institutionnelle », dans la lignée des travaux de Baudouin Burger et de Jean-Marc Larrue. Il explique : « La méthode d'analyse adoptée dans cette étude découle d'un courant sociologique dont l'application fut inaugurée au Québec, dans le champ des études théâtrales, par Beaudouin Burger et poursuivie par Jean-Marc Larrue ». Citons ces travaux ici : Baudouin Burger, *L'Activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal, Les éditions Parti Pris, 1974; Jean-Marc Larrue, *Le théâtre à*

ce théâtre est en plein essor au cours de cette période et il ne se professionnalise qu'à la toute fin du XIX^e siècle avec l'ouverture de salles francophones à Montréal¹² et grâce à une production plus abondante et régulière. Certaines études offrent une analyse comparative entre le théâtre de langue française et le théâtre anglophone et soulignent le retard de ce dernier par rapport au premier¹³. D'autres s'intéressent à la relation entre la création d'un répertoire francophone et l'Église, et montrent que celle-ci empêche souvent le progrès de ce théâtre tout au long du siècle¹⁴. De nombreux ouvrages adoptent une approche purement nationaliste et tentent, à la manière d'une anthologie, de faire ressortir les éléments jugés canadiens dans ces textes¹⁵. Il faut souligner que la majorité de ces recherches, en plus des grands traits esquissés plus haut, privilégient une approche quantitative. Notamment les ouvrages respectifs de Larrue et de Laflamme¹⁶ proposent un répertoire des pièces francophones jouées principalement à Montréal. Si tous ces ouvrages nous permettent d'observer les grandes lignes de l'histoire du théâtre d'expression française comme sa naissance, son développement et son institutionnalisation, ils donnent toutefois peu de renseignements sur les créations et les différentes pratiques qui ont lieu au Québec au cours du siècle¹⁷.

Il existe donc encore aujourd'hui une lacune importante dans le champ théâtral concernant l'étude des pratiques dans les différentes villes du Québec au XIX^e siècle. Peu de travaux s'intéressent à ces formes théâtrales, qui ont lieu en dehors de métropoles comme Montréal et Québec, et qui

Montréal à la fin du XIX^e siècle, Montréal, Fides, 1981, et Jean-Marc Larrue, *L'activité théâtrale à Montréal : de 1880 à 1914*, Montréal, Université de Montréal, 1987.

¹² À Montréal, le Monument national (1894), le Théâtre de Variétés (1898), le Théâtre national (1900) et le Théâtre des Nouveautés (1902) alors qu'à Québec, l'Auditorium (1903). Voir Leonard E. Doucette, « Théâtre d'expression française », *L'Encyclopédie canadienne*, 4 mars 2015, *Historica Canada*.

www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/theatre-dexpression-francaise. Date consultée: 25 janvier 2022.

¹³ À titre d'exemple, mentionnons la version remaniée de la thèse de doctorat de Jean Laflamme, *Le théâtre francophone à Montréal de 1855 à 1980. Les causes d'un développement tardif*, Montréal, Maxime, 2005.

¹⁴ Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979.

¹⁵ Voir Étienne F. Duval, « *Le Sentiment national dans le théâtre canadien-français de 1760 à 1930* », thèse de doctorat, Université de Paris, 1967. Il existe aussi des ouvrages qui visent à faire connaître les pièces du XIX^e siècle : Leonard E. Doucette, *The Drama of Our past. Major plays from Nineteenth-Century*, Toronto, University of Toronto, 1997. Voir aussi les travaux suivants qui établissent un index des pièces jouées à Drummondville : Rémi Tourangeau, *Tables provisoires du théâtre de Drummondville. Index établi d'après les articles et les comptes de rendus de presse parus dans les périodiques drummondvillois*, Trois-Rivières, Éditions Cédoleq, coll. « Guides bibliographiques du théâtre québécois », 1980, et Rémi Tourangeau et Serge Rousseau, *Le théâtre à Nicolet 1803-1969 : bibliographie régionale*, Trois-Rivières, Éditions Cédoleq, 1982.

¹⁶ Larrue, *op. cit.*, et Laflamme, *op. cit.*

¹⁷ Pour ce qui est du XX^e siècle, il existe des travaux qui portent sur les pratiques théâtrales et les spectacles au Québec. Voir, entre autres, Rémi Tourangeau, *Fêtes et spectacles du Québec. Région Saguenay-Lac Saint-Jean*, Québec, Nuit blanche, 1993.

constituent une bonne partie de l'histoire théâtrale¹⁸. En prenant le cas du théâtre de Marchand, notre objectif est d'étudier les différentes pratiques théâtrales en vigueur au Québec pendant les dernières années du XIX^e siècle¹⁹ et de proposer une réflexion sur l'histoire du théâtre canadien-français au XIX^e siècle. À la lumière de nos recherches, nous observons que le théâtre est un genre apprécié des familles aisées dans le Québec de la fin du XIX^e siècle. Le théâtre est, d'une part, une forme de sociabilité et de divertissement et, d'autre part, un moyen efficace de venir en aide aux œuvres de bienfaisance. En cela, les créations des pièces de Marchand à Saint-Jean (aujourd'hui appelé Saint-Jean-sur-Richelieu) et à Chambly s'inscrivent dans la tradition du « théâtre de société » où les membres de sa famille interprètent des pièces devant un public d'amis, composés particulièrement de politiciens, d'avocats et d'écrivains. Parallèlement, ces créations au Québec ne sont pas seulement réservées à un public privé. Les pièces de Marchand circulent dans d'autres villes : la publicité des représentations se fait dans les journaux montréalais, et les habitants de Montréal ou des villes environnantes se déplacent occasionnellement pour assister à ces soirées. Les productions des pièces de Marchand représentent un cas de figure illustratif pour notre enquête sur les pratiques théâtrales au Québec, puisqu'elles nous permettent à la fois d'étudier les modes de fonctionnement du théâtre de société, des créations locales et ceux des troupes permanentes des lieux de représentation publics. Qui plus est, étudier Marchand et sa carrière nous permet de comprendre les mécanismes qui régissent le champ culturel et littéraire du XIX^e siècle au Québec.

Tout comme les pratiques théâtrales en région, les auteurs de théâtre canadiens-français du XIX^e siècle n'ont pas attiré l'attention de beaucoup de chercheurs. L'historien Leopold Houlé est à cet égard l'un des premiers à souligner ce manque de curiosité de la part de la communauté universitaire et des critiques pour les pièces de ces auteurs. Selon lui, les dramaturges sont « isolés, inconnus ou méconnus »²⁰. Similairement, l'historienne du théâtre Lucie Robert a mis récemment l'accent sur la situation marginale où se trouvent les dramaturges de l'avant XX^e siècle en ce qui a trait au corpus scolaire. Dans l'une de ses entrevues, elle s'exprime ainsi :

¹⁸ Parmi les raisons qui peuvent expliquer cet état de fait, nous pouvons compter la difficulté de trouver des documents d'archives historiques. Ils sont souvent perdus, détruits ou mal placés.

¹⁹ Plus précisément entre 1869 et 1900. 1869 est la date de publication et de création de la première pièce de Marchand, *Fatenville*. L'année 1900 est la date de la mort de Marchand.

²⁰ Léopold Houlé, *L'histoire du théâtre au Canada : pour un retour aux classiques*, Montréal, Fides, 1946, p. 100

Nous avons tous appris à l'école, au secondaire, au Cégep que Tit-Coq était la première pièce du théâtre québécois. [...] Il semblerait que rien n'existe avant cette pièce. Or, tous les historiens de théâtre et tous les historiens de littérature savent très bien que les premières pièces de théâtre québécois qui nous sont parvenues sous forme imprimée datent au moins de la fin du XVIII^e siècle²¹.

Dans son article, Robert montre le rôle important que la réception critique (dramatique et littéraire) joue dans la perception de *Tit-Coq* (1948) de Gratien Gélinas. Elle est considérée comme « la première pièce du théâtre canadien-français » et comme la première œuvre théâtrale à figurer « dans les manuels d'histoire littéraire destinés à un public explicitement scolaire »²². Il faut avouer ici que le genre théâtral, vu souvent comme un genre « mineur » occupe, par rapport au roman et à la poésie, une place marginale dans l'histoire littéraire contemporaine. À cet égard, Karine Cellard démontre effectivement l'entrée tardive des pièces dans les manuels québécois. Ce n'est qu'en 1957, dans l'ouvrage du frère Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française* que nous y retrouvons les textes dramatiques. Sauf quelques rares tentatives de représentations au XX^e siècle²³, les dramaturges canadiens-français des époques précédentes ne sont pas seulement absents de l'historiographie littéraire mais aussi du répertoire théâtral.

Au cours des dernières années, des chercheurs ont commencé lentement à s'intéresser à ces dramaturges et ont tenté de les faire connaître au public d'aujourd'hui. Ainsi, nous pouvons donner l'exemple de l'ouvrage de Marie O'Neill-Karch et Pierre Karch *Le Théâtre comique de Régis Roy (1864-1944)* qui réunit les sketches, les farces et les comédies de Régis Roy dans un ordre chronologique²⁴. Un bon nombre de thèses, de mémoires et d'articles analysent l'esthétique des pièces. À cette fin, nous pouvons citer le travail de Benoît Moncion qui porte sur l'humour chez Joseph Quesnel²⁵ ainsi que celui de Micheline Cambron sur l'œuvre de Pierre Petitclair²⁶. Notre étude s'inscrit dans la lignée de ces ouvrages qui tentent de réhabiliter les auteurs dramatiques

²¹ Voir l'entretien : <https://fb.watch/b6vB4WItbV/>

²² Lucie Robert, *Gratien Gélinas, de l'événement théâtral à la consécration littéraire*, publié par *Les Cahiers des Dix*, n° 72, 2018, p. 213-247

²³ Rappelons la création des *Faux Brillants* au Théâtre d'aujourd'hui à Montréal en 1977.

²⁴ Marie O'Neill-Karch et Pierre Karch (éd.), *Théâtre comique de Régis Roy (1864-1944)*, Ottawa, Éditions David, 2006.

²⁵ Benoît Moncion, *L'humour de Joseph Quesnel (1746-1809) : naissance de l'écrivain canadien*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, janvier 2007.

²⁶ Micheline Cambron, « L'œuvre de Pierre Petitclair (1813-1860) entre la mémoire et l'oubli. Archives et discours culturel », *Archive et fabrique du texte littéraire. Article d'un cahier Figura*, vol. 4, 2001, p. 61-76.

canadiens-français du XIX^e siècle. Notre objectif est donc de donner à Marchand la place qu'il mérite comme auteur dramatique dans l'histoire littéraire et culturelle canadienne-française.

Originalité de la recherche

L'originalité de notre thèse consiste dans le fait que jusqu'à ce jour, Marchand et son œuvre n'ont pas fait l'objet d'une thèse ou d'une étude à part entière. Les ouvrages récents et approfondis sur Marchand portent principalement sur sa famille et sa carrière de politicien²⁷. Des dictionnaires²⁸ et de petits articles écrits majoritairement par des notaires se focalisent aussi sur les mêmes aspects²⁹. La seule monographie existante sur Marchand est rédigée par le notaire Lionel Fortin en 1979³⁰. Ce dernier ne consacre que cinq pages à la carrière littéraire de Marchand.

Sinon, le succès de Marchand comme dramaturge a été rapidement mentionné dans des ouvrages d'histoire littéraire et théâtrale au cours du XX^e siècle selon une approche purement esthétique comme dans le premier tome de *L'Histoire de la littérature française du Québec* de Pierre de Grandpré. Ce dernier décrit *Les Faux Brillants* comme « la pièce la plus élaborée et la plus importante de F.-G. Marchand »³¹. De Grandpré apporte une nouvelle perspective positive sur le théâtre de Marchand. Il traite de la construction des personnages et de l'intérêt dramatique des pièces de Marchand. Il souligne son talent littéraire. Dans les ouvrages sur l'histoire du théâtre, le cas est similaire. Par exemple, Léopold Houlé, *L'Histoire du théâtre au Canada : pour un retour aux classiques* offre des renseignements significatifs sur Marchand et sur son œuvre. Selon Houlé, *Les Faux Brillants* fait de Marchand un « écrivain de valeur »³². De même, l'ouvrage de Béraud, *350 ans du théâtre au Canada français*, donne un peu plus de détails sur l'œuvre de Marchand et

²⁷ Alex Tremblay, « La mixité culturelle au sein des élites québécoises au XIX^e siècle : l'exemple de la famille Marchand, 1791-1900 », mémoire de maîtrise, Université Laval (histoire), 2014. Voir aussi Claude Corbo, *L'échec de Félix-Gabriel Marchand : une interprétation en forme dramatique*, Montréal, Del Busso, 2015.

²⁸ Voir Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome I. Des origines à 1900*, Montréal, Fides, 1980 ; Michèle Brassard et Jean Hamelin, *Dictionnaire biographique du Canada*, Université Laval/University of Toronto, vol. 12, version en ligne, 1990 et William Toye et Eugene Benson, *The Oxford Companion to Canadian Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

²⁹ Ainsi, nous trouvons : Julien S. Mackay, « La profession de notaire au Québec », *Histoire Québec*, vol. 8, n^o 3, mars 2003, p. 11-14 ; Lionel Fortin, « Félix-Gabriel Marchand : Notaire, premier ministre et auteur », *Histoire Québec*, vol. 3, n^o 2, 1998, p. 13-16 ; Roger Comtois, « Félix-Gabriel Marchand », *La Revue du Notariat*, vol. 83, n^o 3-4, novembre-décembre 1980, p. 226-228.

³⁰ Lionel Fortin, *Félix-Gabriel Marchand. Saint-Jean-sur-Richelieu*, Éditions Mille Roches, 1979.

³¹ Pierre de Grandpré, *L'Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, 1967, p. 262.

³² Houlé, *op. cit.*, p. 116.

fournit, pour la première fois, de courts résumés de ses quatre comédies avec les lieux et les dates de leurs créations³³. Ces ouvrages n'ont pas pour autant suscité l'attention de beaucoup de chercheurs par la suite.

Dans cette même veine, l'ouvrage collectif de Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques *La vie littéraire au Québec. Tome IV. 1870-1894* (1999)³⁴, qui nous est très utile pour alimenter nos réflexions dans les différentes parties de cette thèse, dédie quelques pages au théâtre de Marchand en les inscrivant dans « la tradition du proverbe »³⁵ et dans le cadre du « théâtre de société » au Québec à la fin du XIX^e siècle³⁶. Similairement à cet ouvrage, l'article de Lucie Robert analyse principalement les créations d'*Un bonheur en attire un autre* par la famille Marchand et les inscrit dans la pratique du théâtre de société³⁷. Ces deux études, bien qu'elles mettent en lumière les créations des Marchand, adoptent un cadre d'analyse restreint. Celles-ci n'éclairent pas vraiment les motivations qui poussent la famille à montrer les pièces ou encore le profit qu'elle en tire. Elles ne prennent pas en compte d'autres représentations des pièces. Nos recherches confirment que les pièces de Marchand sont, parallèlement aux créations familiales, aussi montées par des troupes de théâtre dans différentes villes et lieux de représentations (comme le marché et l'hôtel de ville) dans plusieurs villes du Québec. De plus, elles ont été diffusées sous forme imprimée et ont été appréciées des lecteurs. Ces travaux se révèlent donc insuffisants à l'analyse générale de l'œuvre de Marchand, l'un des dramaturges le plus joués au Québec pendant le XIX^e siècle. Notre perspective dans cette thèse sera de proposer une étude complète de l'œuvre de Marchand (les textes et leurs productions) en situant ce théâtre dans le contexte historique particulier du dernier quart du XIX^e siècle.

Enfin, l'originalité de notre thèse réside dans la richesse de notre corpus. Celui-ci contient des articles des journaux et des lettres de Marchand durant ses études et ses voyages³⁸. Nous les

³³ Béraud, *op. cit.*, p. 52-53.

³⁴ Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques *La vie littéraire au Québec. Tome IV. 1870-1894* (1999), Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1999.

³⁵ C'est un genre de salon populaire depuis le XVIII^e siècle. Voir Gérard Gengembre, *Le théâtre français au 19^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 274.

³⁶ Lemire et Saint-Jacques, *op. cit.*, p. 359-361.

³⁷ Lucie Robert, « Du théâtre en famille. Les Marchand et le théâtre de société », *Les Cahiers des Dix*, n° 73, 2019, p. 161-194.

³⁸ Ces sources ont été interprétées par certains historiens comme Alex Tremblay, mais leur approche n'était pas forcément axée sur la production littéraire de Marchand.

analysons pour comprendre la formation littéraire de Marchand et pour connaître les motivations qui le poussent à pratiquer le théâtre. De même, nous prêtons une attention particulière aux correspondances échangées avec sa femme et ses enfants dans le but de saisir les différents éléments sur lesquels se fonde son théâtre. Bien que nous nous focalisions particulièrement dans cette thèse sur Marchand comme auteur et sur son théâtre, nous ne mettrons pas toutefois à l'écart sa longue carrière politique (qui dure plus de trente ans) puisqu'elle révèle des renseignements précieux sur son activité littéraire, son public et ses lecteurs. D'ailleurs, l'intérêt du « politicien » Marchand, pour l'art dramatique est l'un des aspects qui nous motivent à nous y intéresser comme objet d'étude dans notre recherche. Cette relation entre l'élite politique et le théâtre est très peu explorée par les chercheurs qui ont travaillé sur le théâtre de langue française au XIX^e siècle.

Approches méthodologiques

Afin d'étudier et de situer le théâtre de Marchand dans le champ littéraire et culturel du XIX^e siècle, nous privilégions une approche historique³⁹. Aborder le théâtre canadien-français dans une telle démarche nous donne la possibilité d'aller au-delà d'une analyse purement esthétique et de l'inscrire dans son contexte de représentation et de création. Cette approche nous permet de saisir le théâtre canadien-français dans sa globalité et dans ses rapports avec l'étranger, notamment avec la France. La relation entre la France et le Canada est en effet au cœur de l'histoire littéraire et culturelle canadienne-française du XIX^e siècle⁴⁰. En matière de théâtre, de nombreux écrivains et artistes français immigrèrent au Québec pendant cette période et contribuent à la vie littéraire et culturelle. Inversement, les auteurs canadiens-français suivent de près l'évolution de la littérature française. Notre approche vise à découvrir la position de Marchand par rapport à cette relation et à la tradition théâtrale en général. C'est dans une perspective historique que nous étudions aussi ses textes. Au cours de notre analyse, nous les comparons avec d'autres comédies françaises et

³⁹ Comme les travaux de Maurice Lemire et de Lucie Robert, *op. cit.*

⁴⁰ À ce sujet, Benedicte Laplane écrit : « Le Canada et la France sont liés par un passé commun désigné par le terme de "Nouvelle France" jusqu'à la conquête de l'Angleterre ». Laplane ajoute que « la France fut toujours présente dans la culture canadienne, sa langue et sa religion ». Voir son article « Les relations entre la France, le Canada et les Canadiens français, 1760-1815. Enjeux diplomatiques, religieux et culturels », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, vol. 31, n° 1, 2010, p. 17-30. Récemment, Guillaume Pinson montre la forte influence de la presse française dans la littérature de l'Amérique du Nord. Guillaume Pinson, *La culture médiatique francophone en Europe et en Amérique du Nord*, Québec, PUL, 2016.

canadiennes afin de montrer comment Marchand s'apparente et se distingue de ses contemporains. Puisque le théâtre par définition est aussi un genre qui s'inscrit dans des pratiques sociales, nous faisons allusion aux acteurs historiques qui contribuent au succès des pièces de Marchand.

Selon notre analyse, le théâtre est perçu comme un art ayant une double nature : il est à considérer, d'une part, comme une pratique textuelle, d'autre part, comme une production spectaculaire. À ce propos, Alain Viala écrit :

Le théâtre est spectacle de ses origines. [...] Il naît, pour l'Occident en tout cas, des pratiques de fêtes dans la Grèce antique. Il y eut avant tout, semble-t-il, des rituels en l'honneur du dieu Dionysos : parmi des chants, des danses et des processions, prenait place la récitation de poèmes par un groupe de personnes, un cœur⁴¹.

Suivant cette perspective, Viala décrit le théâtre comme « un événement » :

Parce qu'il est spectacle, le théâtre est un événement au sens premier de ce terme, quelque chose qui advient et qui a une durée limitée. On retrouve bien cette idée dans l'emploi moderne de l'anglais *Happening* pour désigner certaines performances théâtrales. Aussi, la perception d'une pièce est dans son principe quelque chose qui se vit dans l'instant, qui a un caractère éphémère : un livre peut se lire par fragments, se relire, un tableau se regarder à de multiples reprises, tandis qu'une représentation est singulière, n'advient qu'une fois se consume dans son accomplissement. [...] Et si l'on songe aux origines du théâtre, il apparaît clairement que les rituels dont il faisait primitivement partie ne se déroulaient qu'une fois, et tiraient leur puissance de leur caractère exceptionnel. L'œuvre théâtrale est donc faite pour avoir un effet dans l'instant⁴².

« Ephémère », « singulière » et « exceptionnel », voilà les trois caractéristiques qui décrivent effectivement le théâtre. Comme le souligne Viala, le théâtre se produit dans une « durée limitée » et « dans l'instant » et il pourrait être défini comme un événement dont chaque performance est unique et se diffère les unes des autres. C'est justement cet aspect du théâtre considéré comme « événement » qui nous intéresse dans cette recherche. À la lumière des documents historiques, nous cherchons à lever le voile sur les éléments des créations des pièces de Marchand comme la mise en scène et le jeu des comédiens.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 6.

⁴² *Ibid.*, p. 14-15.

Cette dimension scénique du théâtre est, comme le mentionne Catherine Naugrette, longuement mise de côté. Les chercheurs et les historiens se sont intéressés plutôt au texte :

Longtemps le théâtre a été assimilé à la littérature et a fait l'objet de spéculations poétiques. D'Aristote à Hegel, en passant par le classicisme en France et l'époque romantique, le discours esthétique sur le théâtre se confond avec la poétique de la littérature dramatique. Ce n'est qu'avec l'avènement de la mise en scène dans les années 1880 que le domaine de la représentation est inclus dans l'art théâtral et devient l'objet de réflexions théoriques⁴³.

Naugrette souligne qu'à partir de cette date, « le théâtre n'est plus seulement textuel, il est également scénique, et cette dimension scénique est partie prenante de l'art dramatique »⁴⁴. Ainsi, dans notre thèse, nous étudions le théâtre à la fois du côté du « texte » et de la « scène ». Comme le théâtre est aussi de « la littérature », pour citer ici encore Viala⁴⁵, et qu'il offre une pratique de lecture, nous accordons aussi une importance particulière à l'édition et au lectorat de l'œuvre de Marchand.

Sources

Notre thèse met en dialogue des sources primaires et secondaires. Dans la première catégorie, nous prenons en compte d'abord la production littéraire de Marchand. Nous nous servons des *Mélanges poétiques et littéraires*⁴⁶ qui réunit toutes ses pièces et ses écrits. Ce recueil comprend également une préface du journaliste et de l'écrivain Alfred Duclos De Celles (1843-1925) et des illustrations de l'artiste Henri Julien (1852-1908). Nous avons choisi ce texte non seulement pour des raisons de cohérence et d'accessibilité, mais aussi pour pouvoir compléter les différentes parties de la vie de l'auteur à partir des récits de voyages et de courts textes qui s'y trouvent.

Toujours comme les sources primaires, nous nous appuyons également sur des documents privés, qui sont devenus aujourd'hui publics, comme les lettres et le journal intime, deux genres

⁴³ Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Malakoff, Armand Colin, 2005, p. 63.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 42

⁴⁵ Viala, *op. cit.*

⁴⁶ *Op. cit.*

qui ont connu une grande popularité au XIX^e siècle. Ces sources apparaissent particulièrement intéressantes puisqu'elles fournissent des renseignements précieux tant sur Marchand que sur son œuvre. À cet égard, la correspondance familiale de Marchand représente l'élément le plus important de notre corpus. Elle nous informe sur les voyages de Marchand et sur ce qui a constitué sa formation littéraire, ses inspirations et ses lectures. Les lettres sont, pour faire référence à la théorie de Brigitte Diaz, une sorte de « laboratoire d'idée »⁴⁷ puisqu'elles témoignent de son processus d'écriture des pièces. Elles nous éclairent sur leur réception et sur les modes de sociabilité qui entourent leurs représentations :

Nous avons eu, hier soir, la représentation de mon vaudeville. Le succès a été complet. La salle était remplie. L'auditoire n'a fait que rire et applaudir pendant toute la représentation. À la fin, la salle entière m'a appelé avec enthousiasme et j'ai été obligé, pour mettre fin au tapage, de monter sur banquette et de saluer. [...] Après la représentation, une foule d'amis sont venus me féliciter on m'a fait entrer dans l'Hôtel St. Louis, où nous avons pris un verre en l'honneur de mon succès⁴⁸.

L'importance des lettres dans notre corpus réside surtout dans le fait que Marchand a été lui-même un épistolier précoce. Il a commencé à écrire des lettres à un très jeune âge. Sa première lettre qui nous est parvenue aujourd'hui remonte à l'année 1843, où il était étudiant au Collège Chambly et il n'avait que 11 ans⁴⁹. C'est grâce à l'épistolaire que Marchand s'est mis à la pratique de l'écriture. Il s'en servait principalement comme un moyen de communication pour renseigner ses parents sur sa performance à l'école et sur ses activités parascolaires (comme l'écriture des lettres, la lecture, les passe-temps d'hiver, le dessin, la peinture et la musique). L'analyse de ces premières lettres témoigne de son intérêt pour l'écriture et la lecture dès ses premières années d'école. Il nous est donc important de les inscrire dans notre recherche pour comprendre la vie et la formation de Marchand.

En plus de lettres, nous ajoutons à notre corpus le journal intime de Joséphine Marchand-Dandurand (1861-1925)⁵⁰. Celui-ci couvre deux décennies, entre 1879 et 1900. Journaliste,

⁴⁷ Brigitte Diaz, *L'épistolaire ou la pensée nomade, formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires France, 2002.

⁴⁸ Lettre de Félix-Gabriel Marchand à sa femme Hersélie Turgeon, 5 décembre 1872, P174, S2, P191. Fonds Félix-Gabriel Marchand (P174) de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

⁴⁹ Lettre de Félix-Gabriel Marchand à ses parents, 20 novembre 1843, P174, S2, P157.

⁵⁰ Joséphine Marchand, *Journal intime 1879-1900*, Lachine, Éditions de la pleine lune, 2000.

écrivaine et féministe, Joséphine joue dans les pièces de son père et partage des renseignements intéressants sur ces expériences dans son journal. Son journal porte sur plusieurs aspects théâtraux comme le processus d'écriture des pièces, la représentation et la réception. Pour la création de la pièce de son père *Un bonheur en attire un autre* à Chambly, elle note, par exemple, dans son journal :

Le vingt-neuf août dernier, nous répétions à Chambly, la comédie que nous avons jouée ici, le vingt et un juin, et de plus, l'opérette d'Offenbach, *Le Violoneux*. Pour ma part, j'ai mieux joué qu'ici. Nous avons été très applaudis. Papa est enchanté de l'appréciation de sa pièce, par le public de Chambly, qui en a saisi les nuances les plus délicates et a applaudi avec un tact intelligent. On nous a jeté une foule de bouquets. La salle était bondée. L'opérette a fait fureur⁵¹.

Ainsi Joséphine décrit l'ambiance dans la salle et les réactions du public. Tout comme les lettres, son journal nous offre un témoignage de première main et permet de découvrir les « participants » (les comédiens et les metteurs en scène), les « témoins » (le public)⁵² de ces représentations et les différents aspects des productions. Pour toutes ces raisons, les lettres et le journal intime constituent des sources essentielles pour notre étude.

Notre corpus est principalement composé de fonds Félix-Gabriel Marchand P174 et MSS79 de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ). Le premier fonds (P174) est composé des lettres numérisées de Marchand sur le site de la bibliothèque Advitam⁵³. Pour notre analyse, nous nous intéressons notamment à la correspondance familiale de Marchand venant de la série 2. Cette série est constituée de 270 lettres échangées entre Marchand et ses parents, son épouse et ses enfants, écrites majoritairement en français. Elles s'étendent de l'année 1843 jusqu'à l'année 1900 et couvrent donc une partie majeure de la vie de Marchand, allant de l'enfance jusqu'à sa mort. Nous examinons également d'autres séries dans ce fond qui concernent les poèmes et les discours de Marchand, les photographies de sa famille et les lettres échangées avec lui et d'autres écrivains ou des politiciens de l'époque. Le deuxième fonds MSS79 rend compte de la production littéraire de Marchand. Il est composé de deux cahiers de l'auteur dont le premier a le titre « Mes loisirs » où nous trouvons ses poèmes et le deuxième inclut la pièce *Fatenville*. À ces deux principales

⁵¹ *Ibid.*, p. 46.

⁵² Pour reprendre les mots de Viala, *op. cit.*, p. 14

⁵³ advitam.banq.qc.ca

sources s'ajoutent le fonds Jean Marc Careau (P935, D31) et le fonds Louis Fréchette (MSS231) de la BANQ à Québec. Le fonds Careau concerne les deux comédies de Marchand *Un Bonheur en attire un autre* (1883) et *Erreur n'est pas compte* (1872) alors que celui de Fréchette inclut une série de lettres parmi lesquelles nous trouvons celle de Joséphine à Fréchette⁵⁴. Enfin, le fonds Pierre-Olivier Chauveau de la Bibliothèque de l'Assemblée nationale que nous incluons dans notre corpus contient deux éditions des *Faux Brillants*⁵⁵.

À ces principales sources s'ajoutent les articles des journaux canadiens du XIX^e siècle comme sources secondaires. Dans le contexte bilingue particulier du Canada, ces journaux sont en français et en anglais. Nous consultons donc tant les journaux de langue française qu'anglaise pour confirmer l'authenticité et la véracité des renseignements trouvés⁵⁶. Puisque ces journaux défendent souvent les intérêts de la communauté qu'ils représentent (francophone ou anglophone), il est important de les consulter afin de voir s'il s'agit de commentaires différents sur les pièces de Marchand et leurs représentations. Qui plus est, la presse francophone étant minoritaire et adoptant un format plus axé sur les nouvelles politiques, les journaux anglophones sont les seuls alors à présenter une rubrique théâtrale plus exhaustive. Compte tenu de la nature des journaux, nous faisons attention à leur orientation politique (libéral ou conservateur) dans notre analyse et diversifions notre corpus pour établir un jugement équitable sur l'œuvre. Notre corpus est composé d'une trentaine de journaux⁵⁷ où nous avons repéré près d'une centaine d'articles et d'annonces. Notre recherche a été effectuée principalement sur les banques de données de Canadiana.org, ProQuest Historical Newspapers, Google Newspapers et BANQ⁵⁸. Comme le remarque Guillaume Pinson dans son article sur le sujet⁵⁹, la consultation des sites pour lire la presse ancienne est

⁵⁴ Le dramaturge et le poète Fréchette est aussi l'ami de Marchand. Ce fonds comprend la correspondance des écrivains canadiens comme Pamphile Le May et Benjamin Sulte et celle de la célèbre actrice française Sarah Bernhardt.

⁵⁵ Cote : 232.91 M294 1848 QLFC. Grâce à l'inventaire réalisé par Clément Lebel (2008) nous avons trouvé deux éditions des *Faux Brillants* dans ce fonds. Cote : B.C. 1885 006 QLFC 1 QLBR 2 et Cote : C842.4 F271 M315 1885 QLFC 3.

⁵⁶ Citons, entre autres, l'historien du théâtre Thomas Postlewait « A careful historian would check the evidence against other sources, for even what seems to be substantial evidence may often prove to be inconclusive, if not misleading. But very few theater events before the modern era provide us with enough documentation for a reliable reconstructive history ». Thomas Postlewait, « Historiography and the Theatrical Event: A Primer with Twelve Cruxes », *Theatre Journal*, vol. 43, n° 2, may, 1991, p. 170.

⁵⁷ Voir la bibliographie.

⁵⁸ Parmi ces plateformes, nous nous servons du site de la BANQ le plus. Précisément, nous menons notre recherche sur le site « numerique.banq.qc.ca », la sélection « Patrimoine québécois », « Revues et journaux ».

⁵⁹ Guillaume Pinson, « Lire la presse du XIX^e siècle en contexte numérique : vers une nouvelle historiographique des objets médiatiques ? », *Dix-Neuf*, vol. 21, n° 4, 2017, p. 378-388.

devenue une méthode courante, employée par les chercheurs depuis plus de dix ans et les bibliothèques offrant des documents d'archives en ligne se multiplient constamment. La presse numérique constitue une partie essentielle de notre corpus puisque nous y repérons des échos, des annonces et des comptes rendus des créations ainsi que des critiques sur les textes, les performances et leurs réceptions. Elle nous informe sur la réception des pièces par les lecteurs, les spectateurs et les critiques de la période.

Pour notre analyse des critiques journalistiques, nous nous appuyons sur le concept du « discours social » de Marc Angenot⁶⁰. Ce dernier décrit ce concept :

[...] tout ce qui dit et s'écrit dans un état de société ; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les médias électroniques. Tout ce qui narre et argumente, si l'on pose que *narrer* et *argumenter* sont les deux grands modes de mise en discours⁶¹.

Angenot offre une approche englobante du discours en l'étudiant comme un produit social⁶² et en s'inscrivant dans la foulée des théories de Bakhtine et de Voloshinov (1977) selon lesquelles « tout ce qui s'analyse comme signe, langage et discours est idéologique ». Il ajoute : « Ce ne sont pas les écrivains, les publicistes qui “font des discours”, ce sont les discours qui les font, jusque dans leur identité, laquelle résulte de leur rôle sur la scène discursive »⁶³.

Enfin, dans le contexte particulier du XIX^e siècle étudié, il nous est nécessaire d'inclure dans notre corpus à la fois les documents privés (les lettres familiales et le journal intime) et publics (les articles de presse). Comme l'écrit Jelena Jovicic dans son ouvrage *L'Intime épistolaire (1850-1900)*, « Il est possible d'établir, pour le XIX^e siècle, la distinction suivante “public” - institutions d'État, opinion publique (doxa), “privé” — pratiques personnelles d'un individu »⁶⁴. Il se peut que les renseignements, que nous trouvons dans chacun de ces documents (privés ou publics), diffèrent les uns des autres. Les deux sources offrent donc différents points de vue des événements et des

⁶⁰ Marc Angenot, « Chapitre 1, Le discours social : problématique d'ensemble », 1889, *Un état du discours social*, Médias 19 [En ligne], Mise à jour le 8/10/2021, lien : <https://www.medias19.org/publications/1889-un-etat-du-discours-social/chapitre-1-le-discours-social-problematique-densemble>

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Durkheim, 1968.

⁶³ Angenot, op. cit.

⁶⁴ Jelena Jovicic, *L'intime épistolaire (1850-1900) : genre et pratique culturelle*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 7.

éléments divers de leur réception. Le croisement de ces sources nous permet d'utiliser une approche scientifique rigoureuse et critique pour notre étude du théâtre de Marchand.

Méthodologie

Afin de bien mener cette recherche historique sur le théâtre d'expression française au Québec au XIX^e siècle, plusieurs ouvrages méthodologiques nous guident. D'abord, les réflexions de l'historienne Arlette Farge dans *Le goût de l'archive*⁶⁵ et « Penser et définir l'évènement en histoire »⁶⁶ nous sont utiles dans notre approche et analyse des documents d'archives historiques (les correspondances, les périodiques et les manuscrits). Le premier ouvrage nous fournit des stratégies sur le dépouillement, le recueillement et le classement des sources. En ce qui concerne le travail d'archive, Farge écrit : « Il ne s'agit pas d'y découvrir [parlant des archives, précisément des archives judiciaires du XVIII^e siècle], une fois pour toutes, un trésor enfoui [...], mais d'y voir un socle permettant à l'historien de rechercher d'autres formes du savoir qui manquent à la connaissance »⁶⁷. C'est dans cette perspective critique que l'historien, selon Farge, doit aborder les documents :

Pas de question de dire ici comment il faut le faire, mais simplement comment il arrive qu'on le fasse. Il n'existe pas de travail type ou de « travail-à-faire-ainsi-et-pas-autrement », mais des opérations qu'on peut raconter souplement, en prenant de la distance sur cette manie quasi quotidienne « d'aller aux archives »⁶⁸.

D'après le point de vue de Farge, ce qui est intéressant dans le travail d'archive, c'est que chaque document peut exiger une pratique de travail différente. Celle-ci dépend de l'« objet étudié ». Il faut donc chercher « d'autres formes de savoir » afin de pouvoir analyser ces sources et garder la distance nécessaire au travail d'archive⁶⁹.

Le deuxième ouvrage nous fournit différentes approches et stratégies dans notre recherche sur les évènements théâtraux du passé. Il nous aide à faire attention à différents aspects dans notre démarche afin de leur donner un sens :

⁶⁵ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1997.

⁶⁶ Arlette Farge, « Penser et définir l'évènement en histoire », *Terrain*, vol. 39, 2002, p. 67-78.

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 70.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 78-79.

⁶⁹ *Ibid.*

À partir du moment où l'historien intègre à la notion d'événement ses éléments les plus minuscules, comme les silences, les paroles, les émotions, les intensités faibles ou le cours ordinaire des choses, il est obligé de se poser avec davantage d'acuité la question du sens⁷⁰.

Selon Farge, la question du sens dépend bien du travail d'interprétation :

Ainsi, peut-on dire (Laborie 2001) que l'événement prend également tout son sens à partir de la façon dont les individus le perçoivent, l'intériorisent, finissant à travers des expériences très différentes par lui donner un tracé aux contours repérables. Il n'y a pas d'événements sans qu'un sens lui soit offert par sa réception. Il n'y a pas de sens a priori d'un événement⁷¹.

Pour notre travail d'analyse, nous incluons les réflexions de Thomas Postlewait tirées de son étude « *Historiography and the Theatrical Event : A Primer with Twelve Cruxes* »⁷². Pour notre démarche historique, nous suivons les trois étapes définies par Postlewait : la première est « l'investigation », qui comprend « l'appréhension » et « la compréhension » des sources, la deuxième est « le jugement » et « les propositions » et la troisième est « le mode d'écriture » qui contient « la description factuelle » et « la conception formelle ou structurelle ». Cette démarche nous semble la plus appropriée pour notre approche qualitative et pour notre étude des événements historiques. Ceux-ci sont décrits par Postlewait :

A historical event is any single, significant occurrence, large or small, that took place in the past. Besides the obvious matter of an event's location in the past, three essential problems concern us in this definition: the size, the nature and the perception of the event⁷³.

Selon Postlewait, notre accès à l'évènement historique reste, malgré la disponibilité de la documentation et son analyse, toujours problématique puisque le processus d'interprétation est « complexe » et « inévitable ». C'est pourquoi, en prenant comme objet d'étude la production londonienne de *A Doll's House* d'Henrik Ibsen, Postlewait représente les douze problèmes que rencontrent les historiens pendant la recherche et l'écriture. Il donne des astuces pour les éviter.

⁷⁰ Farge, *op. cit.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Op. cit.*

⁷³ *Ibid.*, p. 159.

Suivant ce travail, nous cherchons, d'abord, dans notre étude, les causes et les motivations qui mènent aux créations des pièces de Marchand. Puis, nous prenons en considération les conditions et les acteurs historiques comme les comédiens, le public et les salles. Enfin, nous essayons de comprendre la réception des créations et leur impact.

Comme nous accordons une place importante aux correspondances, les ouvrages de Brigitte Diaz⁷⁴ et de Jelena Jovicic⁷⁵ sur l'épistolaire nous sont très utiles. L'ouvrage de Diaz nous permet d'élargir notre perception des lettres et de prendre en compte les différentes formes et fonctions du genre épistolaire, pratiqué par de nombreux écrivains au XIX^e siècle. D'après Diaz, la lettre est « le creuset d'une pensée vivante, libre, d'une pensée qui refuse le dogmatisme et qui se manifeste à travers la multiplicité des tons, des formes et des sujets abordés »⁷⁶. Ainsi, nous lisons les lettres de Marchand pour comprendre ses idées et ses projets. L'ouvrage de Jovicic nous aide avec l'analyse des lettres familiales et l'application de l'analyse discursive. Suivant cet exemple, nous adoptons une approche « thématique » et « rhétorique » selon une perspective « socio discursive ». Il s'agit d'étudier les thèmes qui reviennent dans les lettres et d'examiner les discours qui s'y trouvent. Tel que le souligne Jovicic, c'est, en effet, à l'aide du discours social que nous pourrions rapprocher les références socioculturelles de l'époque⁷⁷. Comme chaque lettre s'inscrit dans un contexte particulier, une telle approche discursive nous permet de prendre en compte ces références et ces enjeux sociaux.

Suivant ces théories, au cours de notre recherche, nous nous servons des lettres pour plusieurs raisons : comprendre la formation littéraire de Marchand, observer ses aspirations, ses processus d'écriture et obtenir des renseignements sur les pièces et leur réception. Nous les prenons en compte en ayant ces questions en tête : qu'est-ce que Marchand lit ? Quelles sont ses critiques sur ses lectures ? Quelles pièces de théâtre voit-il pendant son voyage en France ? Enfin, comment se met-il à l'écriture ? Au niveau de l'organisation, considérant l'abondance des lettres familiales, nous les classerons de manière chronologique, allant de ses lettres d'écolier à celles qu'il a écrites pendant ces voyages, pour analyser ensuite ces lettres relatant sa vie adulte, échangées avec son

⁷⁴ *Op. cit.*

⁷⁵ Jelena Jovicic, *L'intime épistolaire (1850-1900) : genre et pratique culturelle*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2010.

⁷⁶ Diaz, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁷ Jovicic, *op. cit.*, p. 18.

épouse et ses enfants. Puisque la correspondance se pose entre la dichotomie « absence » et « présence »⁷⁸, nous observons un plus grand nombre de lettres écrites après le départ de Marchand pour la ville de Québec pour son nouveau poste de député au sein de l'Assemblée nationale, à suite de la Confédération (1867). Une part importante de notre étude se concentre donc sur l'analyse de ces lettres échangées entre Marchand et sa famille. Ces lettres rapportent beaucoup de nouvelles sur la santé et sur les activités quotidiennes des Marchand, mais nous les abordons pour trouver des renseignements sur son œuvre.

Quant aux périodiques, nous les analysons pour éclairer les représentations et les réceptions des pièces. Cette enquête nous a permis d'obtenir des informations sur les acteurs qui les interprètent, les aspects scéniques (le décor, la mise en scène), les occasions où les pièces ont été créées et leurs réceptions de 1869 à 1900. Nous nous intéressons aux « discours » sur Marchand et son théâtre qui sont présents dans les journaux. Nous privilégions encore une fois une approche thématique pour voir les thèmes qui reviennent souvent dans les articles tout en faisant attention aux enjeux et à l'orientation politique des journaux.

Plan de la thèse

Le premier chapitre consiste, à partir des études des correspondances familiales, en une biographie de Marchand. Il est d'abord question de comprendre la formation de Marchand en prêtant une attention particulière à ses années d'école et à son voyage en Europe. Nous mettons ensuite en lumière son premier contact avec le théâtre, ses lectures et ses motivations à écrire pour la scène. Nous abordons enfin ses engagements professionnels et intellectuels. Cette étude nous permet de mieux découvrir Marchand comme auteur dramatique.

Le chapitre suivant est principalement consacré aux créations de *Fatenville* et d'*Un Bonheur en attire un autre* à Saint-Jean et à Chambly. Ces créations marquent sûrement un moment clé pour Marchand comme auteur de théâtre ainsi que pour sa famille qui pratique le théâtre en société. Il s'agit, d'une part, de comprendre l'implication de Marchand et sa famille dans ces représentations

⁷⁸ Selon Jovicic, la lettre est à la fois « un dialogue des absents » et « un dialogue des contenus », p. 50

et, d'autre part, d'analyser le phénomène théâtral des soirées dramatiques et musicales propre au Québec du dernier quart du siècle.

Le troisième chapitre étudie les représentations théâtrales de l'œuvre de Marchand autres que celles qui sont montées par sa famille. Pour ce but, nous nous servons des articles des journaux. Ce travail permet non seulement de saisir les différentes pratiques théâtrales au Québec comme les créations des troupes de théâtre, mais aussi de comprendre la circulation de l'œuvre de Marchand. D'après nos recherches, ses pièces sont représentées à peu près partout au Québec.

Le quatrième chapitre propose une analyse littéraire des pièces de Marchand. Nous cherchons, d'une part, à explorer le théâtre de Marchand, et d'autre part, à le situer dans l'histoire du théâtre canadien-français, et dans une plus large mesure, dans la tradition théâtrale comique française. Afin d'observer comment Marchand construit ses pièces et de noter l'évolution de son écriture, nous privilégions une analyse actancielle et générique suivant les théories d'Anne Ubersfeld et de Gérard Genette. Nous faisons attention particulièrement aux personnages et aux thèmes, puisque la source de l'esthétique des comédies de Marchand est fondée sur ces aspects.

Le cinquième chapitre porte sur l'édition et le lectorat de l'œuvre de Marchand. Nous étudions d'abord les avancements industriels dans l'édition littéraire et plus précisément dans celle du théâtre au Québec au XIX^e siècle. Nous cherchons ensuite à saisir la place du théâtre dans le marché éditorial ainsi que celle du public lecteur. Cela nous aide à mieux comprendre l'édition des textes de Marchand, la circulation de ses textes et son lectorat.

Le sixième et dernier chapitre aborde, en partant des documents publics et privés, la question de la réception de l'œuvre de Marchand. Premièrement, nous étudions les thèmes et les discours journalistiques dans les articles de presse. Deuxièmement, nous analysons les commentaires portant sur les pièces dans les lettres familiales et le journal intime. Dans ce chapitre, nous visons à comprendre la posture de Marchand comme auteur dramatique ainsi que l'impact de son théâtre sur les spectateurs et sur les lecteurs de la période. Ce parcours nous mènera à réévaluer l'œuvre de cet auteur qui joua un rôle crucial au sein du développement de la culture de cette période, marquant un tournant dans l'histoire théâtrale au Québec.

Chapitre 1

Biographie de Félix-Gabriel Marchand

Auteur dramatique, journaliste, notaire et politicien, Félix-Gabriel Marchand (1832-1900) fut sans doute l'un des personnages historiques les plus importants du Québec de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Il a été actif dans plusieurs domaines : la littérature, le journalisme, le notariat et la politique. Il a publié des poèmes et des pièces, fondé des journaux et occupé plusieurs postes politiques. Sa contribution à la vie littéraire et culturelle au Québec se fait encore sentir de nos jours, notamment par le journal *Le Canada français* qu'il a fondé qui existe toujours aujourd'hui. Lors des élections provinciales de 1867, Marchand a été élu pour la première fois au Parlement du Québec. Il est mort en 1900, lorsqu'il occupait le poste de premier ministre du Québec depuis trois ans. Comme l'a souligné récemment l'historien Jonathan Livernois dans une entrevue avec Radio-Canada, Marchand a été le dernier premier ministre-écrivain⁷⁹.

Le présent chapitre sera consacré à la biographie de Marchand. Il a pour but d'explorer particulièrement sa formation et sa carrière littéraire. Pour ce faire, nous analyserons d'abord ce qui a pu former l'auteur dramatique comme ses études, ses lectures et ses voyages. Nous chercherons une réponse à comment et pourquoi Marchand commence à s'intéresser à la littérature et au théâtre. Nous verrons ensuite comment ses différents engagements littéraires encouragent Marchand à écrire des textes et des pièces de théâtre. Nous montrerons enfin que Marchand continue de s'adonner, malgré ses multiples engagements politiques et militaires, à l'écriture dramatique pendant plusieurs années. Étudier la vie de Marchand nous permettra de connaître les acteurs historiques qui contribuent au succès de son œuvre et de comprendre le contexte dans lequel ses pièces sont lues et jouées. À propos de l'importance de la biographie comme genre, Yvan Lamonde écrit:

En dehors de la fiction, la biographie est le genre « littéraire » le plus apprécié du lecteur moyen et la biographie historique est souvent perçue comme un moyen

⁷⁹ « L'histoire des idées avec Jonathan Livernois : Félix-Gabriel Marchand », le 7 décembre 2020, Radio Canada, <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/le-15-18/segments/chronique/212983/histoire-politique-quebec-litterature>

agréable d'entrer dans une époque, dans une mentalité, dans une expérience individuelle intéressante pour des raisons fortes variées⁸⁰.

Comme l'indique Lamonde, l'étude de la biographie de Marchand nous aidera à contextualiser, non seulement la culture de la deuxième moitié du XIX^e siècle au Québec, mais aussi l'« expérience individuelle » de Marchand comme auteur. Dans une plus large mesure, ce travail nous permettra d'éclairer les différents mécanismes qui jouent dans la formation et la production littéraire de l'écrivain au Québec au XIX^e siècle. Pour notre démarche, nous analyserons, à la lumière des théories épistolaires de Brigitte Diaz et de Jelena Jovicic⁸¹, la correspondance familiale de Marchand⁸². En plus du mémoire d'Alex Tremblay et de l'article de Michèle Brassard et Jean Hamelin, nous nous servons également d'autres travaux et de la seule biographie de Marchand par Lionel Fortin⁸³.

Commençons par donner quelques renseignements sur sa famille. Fils d'un commerçant de bois à succès, Gabriel Marchand (1780-1852) d'origine française et d'une femme originaire de l'Écosse, Mary Macnider (vers 1787- 1855), Félix-Gabriel Marchand est né le 9 janvier 1832 à Saint-Jean (nommé Saint-Jean-sur-Richelieu aujourd'hui), Québec. D'après ce que nous apprenons dans le mémoire de Tremblay, le père de Marchand s'est établi dans cette ville frontière au début du XIX^e siècle lorsqu'il avait épousé, pour la première fois, Amanda Bingham (...-1809), fille d'un commerçant prospère. Avec l'appui de John Macnider, pour lequel Gabriel Marchand avait travaillé auparavant, ce dernier ouvre sa propre compagnie de bois et fait fortune. Cependant le mariage dure très peu à cause de la mort d'Amanda le 5 mai 1809 avant que le couple ait des enfants. Gabriel Marchand se remarie donc en 1810 avec Mary Macnider, la fille de son ancien patron et ils ont six enfants dont Félix-Gabriel, qui est le dernier. À part Jean-Louis qui est mort

⁸⁰ Yvan Lamonde, « Problèmes et plaisirs de la biographie », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 54, n° 1, été 2000, p. 93.

⁸¹ Diaz et Jovicic, *op. cit.*

⁸² Nous basons notre recherche sur les 36 lettres provenant de la série 2 du fonds Félix-Gabriel Marchand (P174) de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

⁸³ Alex Tremblay « La mixité culturelle au sein des élites québécoises au XIX^e siècle : l'exemple de la famille Marchand. 1791-1900 », mémoire de maîtrise (histoire), Université Laval, 2014 ; Brassard et Hamelin, « Marchand, Félix-Gabriel », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 12, University of Toronto/Université Laval, 2003 et Fortin, *Félix-Gabriel Marchand. Saint-Jean-sur-Richelieu*, Éditions Mille Roches, 1979. Voir aussi Maurice Lemire, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec Tome I, des origines à 1900*, Montréal, Fides, 1978 ; William Toye et Eugène Benson, *The Oxford Companion to Canadian Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1997 et Hamel Réginald, *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989.

quelques heures après sa naissance en 1821⁸⁴, les autres enfants du couple sont Marie-Sophie, (1822-1836), John (1825-1849), Charles (1827-1919) et Cécile (1829-1830). Fils d'une mère anglo-protestante et d'un père franco-catholique, Félix-Gabriel, comme ses frères et sœurs, grandit dans une famille « mixte » et aisée⁸⁵.

L'enfance de Félix-Gabriel se passe dans une maison où l'anglais est principalement parlé, cependant, les deux langues et cultures du Canada (anglophone et francophone) restent importantes⁸⁶. Félix-Gabriel entreprend d'abord ses études à Saint John's Classical School, qui est une école primaire anglaise. Puis, il poursuit sa formation au Collège de Chambly en 1843 où il est éduqué en français. Ensuite, il entame ses études classiques au Séminaire de Saint-Hyacinthe entre 1845 et 1849. Les lettres échangées entre lui et sa famille nous renseignent davantage sur son éducation et ses années d'études passées loin de la famille⁸⁷. Le Séminaire de Saint-Hyacinthe joue toutefois un rôle crucial dans l'éducation de Félix-Gabriel.

1.1 Son éducation

C'est au Séminaire de Saint-Hyacinthe que Marchand reçoit son éducation principale. Ce séminaire est l'un des quatre grands séminaires au milieu du XIX^e siècle au Québec, qui forme aussi bien « des candidats à la prêtrise qu'au droit et à la médecine »⁸⁸. On y enseigne la religion, le latin, les belles lettres, la rhétorique ainsi que la philosophie⁸⁹. Le Séminaire de Saint-Hyacinthe où la pratique religieuse est particulièrement importante, initie Félix-Gabriel à la culture franco-catholique tant par les activités scolaires que parascolaires. Il performe, entre autres, pendant les offices comme flûtiste au sein d'un ensemble de musique, notamment « lors des célébrations de Pâques au printemps 1846 » et d'une « messe offerte en l'honneur d'un généreux don du marchand

⁸⁴ Il faut noter que l'époque est marquée par le taux élevé de mortalité infantile. Les deux enfants du couple ne survivent pas.

⁸⁵ Tremblay, *op.cit.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Les lettres de Marchand, écrites durant sa première année du Collège Chambly nous montrent qu'il essaie de s'habituer à sa nouvelle école et à la distance qui le sépare de sa famille. Il attend donc impatiemment leur visite: « I am expecting some of you every day, the roads must be pretty good now, for there is a good deal of snow fallen ». (Lettre de F.G.M. à ses parents, 2 décembre 1843, P174, S2, P 156)

⁸⁸ Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec, Tome I :1760- 1896*, Montréal, Fides, 2000, p. 80.

⁸⁹ *Ibid.*

François Cadoret »⁹⁰. Dans plusieurs lettres, Marchand demande de l'argent à ses parents afin d'acheter la flûte requise pour le cours et pour préparer le concert de la fin de l'année. Mentionnons, entre autres, la lettre de Félix-Gabriel Marchand à ses parents, du 9 novembre 1845⁹¹ et celle du 29 novembre 1845⁹². Qui plus est, Marchand explore, durant ces années, son intérêt pour la littérature : il améliore sa compréhension des deux langues et lit des ouvrages de nature diverse. Or, il développe son esprit critique et ses idées politiques tout en étant ouvert à l'actualité : il suit les affaires politiques en s'abonnant au journal *La Minerve* avec ses camarades de classe qu'il reçoit deux fois par semaine (Lettre de F.G.M. à ses parents, 17 novembre 1847)⁹³. Marchand y développe des compétences multiples (le bilinguisme, l'écriture et l'esprit critique) nécessaires à sa carrière d'écrivain et de politicien.

Concernant la langue, le Séminaire de Saint-Hyacinthe permet à Félix-Gabriel de devenir parfaitement bilingue ce qui « est perçu comme un atout de réussite » au Québec du XIX^e siècle⁹⁴. Le fait de communiquer en français et en anglais permet, comme aujourd'hui, aux individus de faire une carrière auprès du gouvernement. C'est pourquoi, les parents de Marchand veillent beaucoup à la maîtrise des deux langues chez leur fils. Lorsqu'ils s'aperçoivent que Félix-Gabriel apprend le français durant ses premières années d'études, ils s'inquiètent, pour son niveau d'anglais et lui conseillent de ne pas négliger cette langue. À cet effet, le 29 novembre 1845, Félix-Gabriel leur répond dans l'une de ses lettres qu'il se tire assez bien d'affaire dans ses deux cours de langues et qu'il n'y a rien d'inquiétant:

Vous me dites aussi de ne pas négliger mon anglais, ne craignez rien sur ce rapport-là, car j'ai un bien bon maître. Je suis second dans ma classe de français qui consiste de plus que quarante écoliers, et second dans ma classe anglaise qui consiste d'environ vingt écoliers, j'espère que vous ne trouverez pas cela trop mal. (Lettre de F.G.M. à ses parents, 29 novembre 1845)⁹⁵

⁹⁰ Tremblay, *op.cit.*, p. 58.

⁹¹ P174, S2, P 160.

⁹² P174, S2, P 161.

⁹³ P174, S2, P 172.

⁹⁴ Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques, *La vie littéraire au Québec. Tome IV. 1870-1894*, Sainte-Foy, Presses Université Laval, 1999, p. 112.

⁹⁵ P174, S2, P 161.

Marchand, jeune étudiant, rassure ainsi ses parents à travers sa correspondance tout en les informant sur sa performance dans les cours de langue.

Pour ce qui est de l'apprentissage des deux langues et de l'écriture, il faut souligner ici que la correspondance sert également à Félix-Gabriel comme lieu d'exercice où il met ses acquis en pratique en français et en anglais. Les parents de Marchand surveillent le progrès de leur fils en ce qui concerne la maîtrise de deux langues, mais aussi participent, de manière active, au processus de son apprentissage. Par le biais des lettres, ils lisent leur fils, commentent son écriture et corrigent même ses fautes (Lettre de Gabriel Marchand à son fils F.G.M., 4 octobre 1848)⁹⁶. Félix-Gabriel, pour sa part, semble suivre leurs conseils et vérifie ses lettres en s'excusant de ne pas avoir eu le temps de les réviser et en leur demandant de lui indiquer ses fautes (Lettre de F.G.M. à ses parents, 5 janvier 1849)⁹⁷. Pour ce qui est de ses compétences à l'écrit, il faut dire que Marchand s'intéresse constamment à les améliorer durant ses années d'école. Notamment, lorsqu'il entend parler d'un atelier d'écriture au séminaire, il partage son enthousiasme pour y assister avec ses parents dans une lettre et leur demande de lui envoyer de l'argent nécessaire (Lettre de FGM à ses parents, 22 janvier 1846)⁹⁸.

Aux cours de langue s'ajoute l'apprentissage de la syntaxe à laquelle le Séminaire de Saint-Hyacinthe accorde une importance particulière. La syntaxe permet aux étudiants de connaître les règles de base liées à la construction d'une phrase qui leur est utile dans l'acquisition des langues. Félix-Gabriel en profite également durant ses études ce qui lui servira grandement dans sa carrière de journaliste et d'écrivain. Il mentionne ce cours à ses parents dans l'une de ses correspondances datant du 20 octobre 1847 de la manière suivante : « Vous savez que je vous ai dit que cette année serait dure, je vous assure que je ne me suis pas trompé. De toutes les classes, la syntaxe est la plus difficile et celle qui demande le plus de soin, car elle est comme le fondement d'une bonne éducation » (Lettre de FGM à ses parents, 20 octobre 1847)⁹⁹.

Au Séminaire de Saint-Hyacinthe, Félix-Gabriel est surtout formé en littérature : les grands classiques et les œuvres contemporaines françaises se trouvent dans le corpus du collège. Pour ce

⁹⁶ P174, S2, P149.

⁹⁷ P174, S2, P178.

⁹⁸ P174, S2, P162.

⁹⁹ P174, S2, P170.

qui est de la littérature anglaise, il étudie Shakespeare, Dryden, Gray et Bryon¹⁰⁰. De même, il connaît *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès (Lettre de F.G.M. à ses parents, 26 janvier 1848)¹⁰¹. Il développe graduellement son intérêt personnel pour la littérature. La lecture de ses lettres nous montre que Marchand a, dès sa deuxième année du collège, un intérêt particulier pour la littérature française. À 15 ans, il lit les Romantiques pour le plaisir, notamment les œuvres de François-René de Chateaubriand (1768-1848). Dans une lettre à sa famille (30 octobre 1847)¹⁰², il exprime sa fascination pour l'auteur en le décrivant comme le « meilleur écrivain que la France n'ait jamais eu » et ajoute le plaisir qu'il a eu en lisant une partie des *Martyrs* (1809). Ce roman prend la forme d'une épopée en prose et traite de la religion chrétienne de manière apologétique. L'intérêt de Marchand pour Chateaubriand est grand. En plus des *Martyrs*, il cite dans la même lettre à ses parents d'autres livres de l'écrivain et leur demande de l'argent afin de faire venir de la France les œuvres entières de Chateaubriand par le biais d'un ami. Il leur fait comprendre qu'ils pourraient partager les œuvres entre les membres de la famille puisque ses frères John et Charles « désirent acheter » *Atala* (1801), *René* (1802) et *Les Natchez* (1826). Il mentionne, entre autres, *le Génie du christianisme* (1802) qui pourrait, selon lui, intéresser ses parents. Marchand donne, d'ailleurs, un aperçu des œuvres de la manière suivante :

Les Martyrs sont une espèce de roman arrivé qui a eu lieu au temps des persécutions des chrétiens. *Atala* est un roman qui a eu lieu au Canada. [des mots barrés illisibles] Ceci n'est qu'une petite partie de ses œuvres. Il y a aussi « le Génie du christianisme » et bien d'autres qui vous amuseraient beaucoup ; ainsi j'espère que vous profiterez de l'occasion¹⁰³.

Le fait que ces œuvres abordent la religion et que l'histoire se déroule au Canada permet à Marchand de penser que sa famille s'intéresserait à ces textes. Notamment le christianisme lui paraît comme un sujet qui pourrait potentiellement susciter l'intérêt de ses parents pour la lecture. À l'époque, où l'on importe des livres des États-Unis par le fret ferroviaire¹⁰⁴ et où les livres coûtent beaucoup plus cher qu'en France, Félix-Gabriel ne veut pas rater l'occasion de se procurer ces ouvrages lors de son voyage. Dès que ses parents acceptent de les acheter, il informe tout de

¹⁰⁰ Tremblay, *op.cit.*, p. 43.

¹⁰¹ P174, S2, P175.

¹⁰² P174, S2, P171.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec*, *op.cit.*, p. 403.

suite son ami et lui demande de les commander (Lettre de F.G.M. à ses parents, 17 novembre 1847)¹⁰⁵.

Parallèlement, Marchand commence aussi, durant ses années au séminaire, à s'intéresser à la politique. Au moment où le siècle est fortement marqué par la presse écrite et où les journaux représentent un moyen de diffusion des idées, l'abonnement à *La Minerve* aide Marchand non seulement à suivre « ce qui se passe dans le monde » comme il le mentionne dans sa lettre (Lettre de F.G.M. à ses parents, 9 janvier 1848)¹⁰⁶, mais surtout à développer son esprit critique et ses idées politiques. Il cherche à discuter d'affaires politiques et à partager ses opinions avec son entourage et sa famille. À travers les lettres, il discute avec ses frères de la politique et des élections qui ont lieu. Il est, de plus, curieux d'apprendre l'appartenance politique de ses parents et leurs opinions. Outre l'abonnement à la *Minerve*, les voyages à Montréal permettent à Marchand d'apprendre ce qui se passe à l'extérieur de l'école et de développer ses connaissances. En janvier 1849, lorsque les chemins de fer de Saint-Hyacinthe à Montréal sont terminés et qu'ils font un trajet par jour pour un prix assez raisonnable¹⁰⁷, Marchand profite de l'occasion pour aller à Montréal qui est en plein développement culturel¹⁰⁸. En plus d'être un élève assidu, intellectuellement et politiquement curieux, Marchand s'intéresse aussi aux voyages et à la France.

1.2 Voyage en Europe

Le voyage de Marchand en Europe joue un rôle aussi important que son éducation au Séminaire de Saint-Hyacinthe dans sa carrière d'auteur dramatique. Pendant ce voyage, il visite la rue de Broadway à New York et les tombeaux des écrivains anglais célèbres en Angleterre, va aux amphithéâtres du sud de la France et assiste aux pièces de théâtre à Paris. Cette traversée de l'autre côté de l'Atlantique pourrait être définie comme un voyage d'apprentissage qui permet à Marchand de développer ses connaissances sur le théâtre et la littérature. Elle nous fait penser à la pratique

¹⁰⁵ P174, S2, P172.

¹⁰⁶ P174, S2, P173.

¹⁰⁷ Dans sa lettre du 5 janvier 1849, P174, S2, P178, Marchand écrit que le prix : « n'est qu'une piastre » et demande à ses parents de lui rendre visite en passant par Montréal.

¹⁰⁸ Au milieu du XIX^e siècle, Montréal possède plusieurs librairies et salles de théâtre. Notamment l'Institut canadien permet, par ses conférences publiques, d'échanger des idées. À ce sujet, voir Yvan Lamonde, *Gens de parole*, Montréal, Boréal, 1990.

du voyage de jeunes aristocrates en Europe (notamment l'Italie, mais aussi la France, les Pays-Bas, etc.), connue comme le « Grand Tour ». Jean Boutier¹⁰⁹ explique que cette tradition a pour but d'éduquer « les fils de la noblesse »¹¹⁰ « lors d'un moment clé de [leur] vie [...], alors que s'achève [leur] formation et avant qu'[ils] n'entre[ent] dans la carrière militaire, administrative ou diplomatique »¹¹¹. Bien que l'histoire de cette tradition remonte au XVI^e siècle, elle culmine au XVIII^e siècle. Le voyage de plusieurs Français en Italie au milieu du XVIII^e et début XIX^e siècle pourrait être aussi considéré comme faisant partie de cette catégorie¹¹². Nous pouvons dire que le voyage de Marchand en Europe reste proche de cette vieille tradition aristocratique. En effet, au cours du XIX^e siècle, plusieurs Canadiens visitent, comme Marchand, l'Europe pour le plaisir et pour l'éducation. Nous pouvons penser à Louis Antoine Dessaulles (1818-1895), à Louis-Joseph Papineau (1786-1871) et à Pierre-Olivier Chauveau (1820-1890). Qui plus est, Marchand se trouve parmi les écrivains du XIX^e siècle qui écrivent des récits de voyage¹¹³ puisqu'il partagera plus tard ses impressions de ce séjour en Europe dans un texte intitulé « Un Tour de France » dans son recueil *Mélanges poétiques et littéraires*¹¹⁴. Si la plupart des auteurs voyagent en Orient, il existe aussi des écrivains qui vont en Amérique du Nord. Inversement, les écrivains canadiens voyagent en Europe. Comme nous l'apprend François Couture, le récit de voyage suscite, à partir de 1880, une littérature importante au Canada au XIX^e siècle¹¹⁵. Les écrivains comme F.X. Garneau, A.-B. Routhier, Honoré Beaugrand et J.P. Tardivel partagent tous leurs expériences de voyage à travers leurs travaux.

C'est précisément pendant l'été 1850 que Marchand convainc ses parents de partir pour l'Europe en compagnie de son ami français Henry Tugault¹¹⁶. Ainsi, il visite, pour la première fois, les États-

¹⁰⁹ Jean Boutier, « Le grand tour : une pratique d'éducation des noblesses européennes (XVI^e-XVII^e siècles) », *Le voyage à l'époque moderne*, n°27, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2004, p. 7-21

¹¹⁰ Boutier écrit : « C'est sans doute au cours du XVIII^e siècle que le terme "Grand Tour" en vient à désigner de façon stable une ample pérégrination de plusieurs années qui conduit le voyageur à travers une grande partie du continent européen, sans pour autant la réduire à un modèle rigide et unifié », p. 3.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Gilles Chabaud, « Gilles Bertrand, Le Grand Tour revisité : pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle, Rome, École Française », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 58, n° 2, 2011, p. 190-192.

¹¹³ À ce sujet, lire Pierre Rajotte, « Le récit de voyage au XIX^e siècle. Une pratique de l'intime », *Globe*, vol 3, n° 1, 2000, p. 15-37.

¹¹⁴ Félix-Gabriel Marchand, *Mélanges poétiques et littéraires*, Montréal, Beauchemin, 1899

¹¹⁵ Voir François Couture, « Le récit de voyage canadien-français au XIX^e siècle analyse du succès d'une pratique littéraire », mémoire de maîtrise, Université Sherbrooke, (lettres et communications), 1997.

¹¹⁶ Les Tugault sont une famille d'immigrants français établie à Saint-Jean-sur-Richelieu. Les Tugault et les Marchand se fréquentent beaucoup. Voir Tremblay, *op. cit.*, p. 45.

Unis, l'Angleterre et surtout la « Belle France », pour reprendre ses propres mots (Lettre de Félix-Gabriel Marchand à ses parents, 8 juin 1850)¹¹⁷. Lors de ce voyage, Marchand échange de longues lettres avec ses parents, dont neuf nous sont parvenues¹¹⁸ où les lieux communs des lettres de voyages reviennent constamment¹¹⁹ : l'épistolaire lui permet de garder contact avec sa famille, de la rassurer et surtout de lui faire part de ses impressions. En ce sens, la première lettre de Marchand (10 mai 1850)¹²⁰, envoyée de New York, en est assez significative. Il y raconte d'abord son trajet « en char » de Saint-Jean à New York, puis ses constats sur les villes américaines par lesquelles il est passé pour aller à New York. Cette dernière impressionne beaucoup moins Marchand. Sa lettre nous permet de voir ses découvertes et ses désillusions : « On nous trompe bien à Saint-Jean lorsqu'on nous parle de N.Y. Broadway que l'on m'avait dit avoir 2 arpents de large, n'est guère plus large que la rue Notre-Dame de Montréal ». L'avenue Broadway n'est pourtant pas le seul endroit qui déçoit Marchand dans la grande ville américaine. Quant à Astor House, l'un des premiers hôtels luxueux new-yorkais, il n'est, selon lui, pas si impressionnant : « peut-être une demi-fois plus grand que l'Hotel Donégana à Montréal ». Durant son voyage, Marchand souligne continuellement les différences et les ressemblances avec ce qu'il connaît chez lui. Lorsqu'il est en Angleterre, il écrit, par exemple, à ses parents sur l'Avon de Bristol qu'il « n'excède pas le canal de Chambly » (Lettre de F.G.M. à ses parents, 15 juin 1850)¹²¹.

Après son court séjour à New York, Félix-Gabriel prend le bateau avec son ami Henry pour se rendre en Europe. Selon les correspondances, le voyage de New York à Liverpool dure à peu près vingt-trois jours. Dans sa lettre du 8 juin 1850¹²², Marchand décrit la traversée comme monotone où il n'a vu que le ciel et l'eau durant vingt jours. Alors que dans son texte *Un Tour de France*, il parle de cette expérience en faisant une comparaison avec les conditions plus favorables de voyage de la fin du siècle. Selon lui, au moment il a visité l'Europe, le trajet n'était pas si sécurisé. Il était

¹¹⁷ P174, S2, P181.

¹¹⁸ Dans le fonds Félix-Gabriel Marchand P174, nous trouvons neuf lettres. Toutefois Gabriel Marchand (P174, S2, P155) parle d'une autre lettre que nous ne trouvons pas dans ce fonds : c'est celle du 27 juin 1850 envoyée de Paris.

¹¹⁹ Pierre-Jean Dufief écrit « [parlant des lettres de voyage] La réflexion n'occupe pourtant qu'une place marginale dans ces correspondances qui se veulent d'abord compte rendu de choses vues, d'aventures vécues, d'impressions personnelles. Fasciné ou déçu par le monde nouveau qu'il découvre, le voyageur veut faire partager son expérience. La lettre de voyage a très souvent un grand intérêt documentaire. Elle renseigne sur l'évolution des conditions de voyage ». *La lettre de voyage*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 5-10.

¹²⁰ P174, S2, P180.

¹²¹ P174, S2, P183.

¹²² P174, S2, P181.

sans confort et durait beaucoup plus longtemps. Tel qu'il le mentionne, les « grands coursiers transatlantiques » de la fin du XIX^e siècle qui amènent quinze cents voyageurs en six jours n'existaient pas encore.

Les lettres écrites en Angleterre, quant à elles, nous montrent que Marchand effectue un voyage réussi où il fait de nouvelles rencontres et laisse place à la spontanéité. Elles soulignent effectivement la curiosité de Marchand pour l'histoire et le théâtre anglais. À ce point, son prochain arrêt, Bath, représente un cas exemplaire : Marchand décrit cette ville comme étant sa favorite en Angleterre. Il y explore, entre autres, « une vieille église bâtie du temps de Henri VII » et apprécie des mosaïques et des tombeaux (Lettre de F.G.M. à ses parents, 12 juin 1850)¹²³. Il admire notamment les tombeaux des acteurs et dramaturges célèbres du théâtre anglais du XVIII^e siècle comme ceux de James Quin (1693-1766) et de David Garrick (1717-1779). La liberté du format épistolaire lui permet de partager les vers qui se trouvent sur le tombeau de Quin dans sa lettre à ses parents. Ainsi, il cite à la fin de cette lettre : “The scene is changed, I am no more; The act is finish'd all is [over]”.

La France occupe, quant à elle, une place particulière dans le séjour de Marchand en Europe. Non seulement il se lie à ce pays par le biais de son père, mais aussi, il développe un goût particulier pour sa littérature. Son trajet en France est le suivant : il part d'abord de Paris, passe ensuite par Lyon et Marseille et arrive enfin à Nîmes. Il s'agit d'un voyage de deux semaines, fait en utilisant différents moyens de transport¹²⁴. La lecture de l'ensemble de ses lettres de voyage nous permet de voir la similitude entre Marchand et les épistoliers romantiques de l'époque. Marchand, comme eux, décrit les vues de campagnes et s'intéresse plus aux paysages qu'à la vie sociale¹²⁵. En ce sens, sa première lettre de France (Lettre de F.G.M. à ses parents, 9 juillet 1850)¹²⁶, où il commente les paysages des campagnes et ses provinces, constitue un bon exemple. Marchand décrit à quel point il apprécie les provinces nivernaises et bourbonnaises pendant son voyage entre Orléans et

¹²³ P174, S2, P182.

¹²⁴ Ainsi écrit Marchand : « Les distances franchies maintenant en quelques heures nécessitaient parfois un trajet de plusieurs jours, et l'on arrivait enfin à destination qu'après de fréquents transbordements du chemin de fer à la diligence, de la diligence au bateau à vapeur et vice versa ». P. 351.

¹²⁵ Dufief, 2007. Ce dernier écrit : « Montalembert peint longuement les campagnes irlandaises en septembre 1830 et Victor Hugo émaille ses lettres à Adèle en 1837 de si longues descriptions que cette dernière lui reproche de ne parler que des choses vues au détriment des sentiments familiaux ». P. 4.

¹²⁶ P174, S2, P184.

Lyon. Cependant, d'après lui, « les plus beaux coups d'œil » se trouvent entre Roanne et Lyon. Il passe par Nîmes¹²⁷ qui est près de Tarascon, la ville devenue célèbre grâce au personnage d'Alphonse Daudet, Tartarin Tarascon¹²⁸. Marchand expliquera, un demi-siècle plus tard, son regret de ne pas voir cette ville comme « le désespoir de sa vie » dans son texte, ce qui confirme encore une fois que Marchand est un lecteur important de la littérature française¹²⁹.

Nîmes est la ville française qui plaît le plus à Marchand à cause de son site historique, ses antiquités romaines, son amphithéâtre et son jardin de La Fontaine (Lettre de F.G.M. à ses parents, 9 juillet 1850)¹³⁰. Dans cette lettre, Marchand partage son admiration avec ses parents : « Il y a là beaucoup d'antiquités romaines ; entre autres choses l'amphithéâtre où combattaient jadis les gladiateurs et où dansaient le jour que je suis parti-les mêmes petites danseuses viennoises que nous avons eues à Montréal ». Durant son voyage, l'histoire et l'art attirent particulièrement son attention. Le 29 juin, il se rend à Arles où il visite un musée, les ruines d'un vieux théâtre romain et un amphithéâtre. Dans ce théâtre, il regarde une corrida qui le surprend assez, cependant il est déçu de ne pas y apprécier un spectacle : « Je m'adonnai dans cette ville en bon temps pour voir un spectacle bien nouveau ». Bien que Marchand n'ait pas pu assister à une représentation théâtrale à Arles, il ne ratera pas l'occasion de le faire à son retour à Paris (Lettre de F.G.M. à ses parents, 28 juillet 1850)¹³¹.

Au moment où Marchand visite Paris, la ville connaît de grandes transformations sociales et architecturales. Dans sa correspondance que nous venons de citer, Marchand décrit ainsi la ville comme étant grande et s'exprime de la manière suivante : « je n'en ai encore vu que ce qui est le plus remarquable ». Pendant le mois qu'il passe à Paris, non seulement Marchand visite des lieux touristiques, des cathédrales et des musées, mais aussi il assiste à plusieurs pièces de théâtre. Dans cette ville perçue comme le centre culturel de la France¹³², et de l'Europe, il assiste aux représentations théâtrales des pièces de Victor Hugo et de Pierre Corneille, les productions de la

¹²⁷ Marchand fait la plupart de son voyage en train. Dans sa lettre de lettre 28 juillet 1850, il écrit: « les chemins de fer sont bien mieux dirigés qu'en Amérique. ». P174, S2, P185.

¹²⁸ Alphonse Daudet, *Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon*, Paris, Éditeur E. Dentu, 1875.

¹²⁹ *Mélanges poétiques et littéraires*, op. cit., p. 331.

¹³⁰ P174, S2, P184.

¹³¹ P174, S2, P185.

¹³² Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Denoël, 1939.

Comédie française¹³³. Il voit également des pièces à caractère patriotique popularisant l'histoire du Premier Empire et de Napoléon Bonaparte¹³⁴.

À Paris, la richesse de la vie théâtrale et les productions des pièces semblent spécialement fasciner Marchand. Il en parle davantage dans son court texte *Tour de France*, publié dans *Mélanges poétiques et littéraires*. Nous y apprenons que Marchand assiste aux importantes productions mettant en valeur le régime napoléonien comme *Bonaparte ou les premières pages d'une grande histoire* et *Le Roi de Rome*. Tels qu'il le mentionne, le premier est « un grand drame en vingt-et-un tableaux, sans liaison, sans intrigue. Chacun de ses tableaux développait, dans une action distincte, un des grands événements du règne napoléonien »¹³⁵. Il ajoute : « Les rôles se partageaient entre cinquante-quatre personnages, outre quelques centaines de soldats de la ligne, une batterie de canons avec ses artilleurs, et quarante chevaux de cavalerie, empruntés à la garnison »¹³⁶. La deuxième est une production aussi grande que la première qui tient l'affiche du Théâtre de l'Ambigu durant tout son séjour à Paris. Cette pièce est jouée « sous le patronage particulier du président de la république »¹³⁷. Ce dernier assistait souvent aux représentations avec sa suite et saluait le public (Lettre de F.G.M. à ses parents, 28 juillet 1850)¹³⁸. Tel qu'il écrit dans cette lettre, Marchand aperçoit Napoléon III (le président de la République française entre 1848 et 1852) dans la salle de théâtre. Dans son récit de voyage, il raconte la vie théâtrale parisienne du temps et ses fréquentations des théâtres de la manière suivante :

J'ai vu Rachel, Beauvallet et Samson, après avoir été applaudis la veille dans *Polyeucte*, recevoir un accueil également enthousiaste le lendemain dans *Angelo*. Scribe, de son côté, prodiguait sur toutes les scènes du boulevard, ses comédies à l'eau de rose et ses vaudevilles plaisamment grivois ; l'opéra bouffe, avec ses excentricités et, disons le mot, ses joyeuses impudeurs, ne se laissait pas entrevoir¹³⁹.

¹³³ Il s'agit de la tragédie de Corneille, *Polyeucte* et du drame romantique de Victor Hugo, *Angelo*.

¹³⁴ « *Bonaparte ou les premières pages d'une grande histoire* » de Fabrice Labrousse et d'Albert. Cette pièce est représentée pour la première fois à Paris au Théâtre national le 2 février 1850.

¹³⁵ *Mélanges poétiques et littéraires*, op. cit., p. 335.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 337.

¹³⁸ P174, S2, P185.

¹³⁹ P. 334.

Cette citation confirme d'abord Marchand comme un spectateur connaisseur du théâtre puisqu'il cite les noms des artistes : Élisabeth-Rachel Félix (1821-1858)¹⁴⁰, M. Beauvallet¹⁴¹ et Joseph-Isidore Samson (1793-1871)¹⁴². Elle nous montre aussi que Marchand s'est impliqué pleinement dans la vie théâtrale parisienne durant son court séjour. Celle-ci a l'air bien de fasciner le futur auteur par la variété des types de pièces représentées (les vaudevilles et l'opéra). Ces deux genres théâtraux influenceront, comme nous le verrons dans notre chapitre sur l'analyse des pièces, particulièrement la dramaturgie de Marchand. Ses comédies suggèrent une forte influence des vaudevilles d'Eugène Labiche.

À Paris, Marchand se rend également à l'Assemblée nationale et y rencontre plusieurs hommes politiques et écrivains comme « Berryer, Thiers, Victor Hugo, Eugène Sue et Arago ». Cela le motive sans doute pour sa future carrière d'écrivain et de politicien. De manière générale, durant ce voyage, il se développe intellectuellement et acquiert plusieurs compétences qui vont lui servir plus tard. À cet effet, il avoue ainsi à ses parents :

J'ai à vous annoncer que j'ai gagné un peu de hardiesse dans mes voyages. Lorsque j'ai besoin de quelque chose, je n'ai pas de honte de le demander par exemple, l'autre jour je voulais aller à l'Assemblée nationale, comme je ne connaissais personne qui put me donner un billet d'admission, je n'hésitai pas d'adresser une lettre à Monsieur le [...] de Pana, Questeur de l'Assemblée nationale (souligné par Marchand) qui dès le lendemain m'envoya un billet contenant une carte. (Lettre de F.G.M. à ses parents, 28 juillet 1850)¹⁴³.

Cette visite à l'Assemblée confirme encore l'intérêt de Marchand pour la politique. Il est fascinant de savoir qu'il occupera plus tard lui-même des postes divers au sein de l'Assemblée nationale au Québec.

¹⁴⁰ Connue sous le nom de « Rachel », cette actrice est considérée comme l'un des comédiens importants du XIX^e siècle. Elle remporte un grand succès avec son rôle dans *Angelo* de Victor Hugo. Voir René Bailly et Claude Fournier, « Rachel "la grande" », *Revue des deux mondes*, mai 1971, p. 347.

¹⁴¹ Émile Abraham, *Les acteurs et les actrices de Paris : biographie complète*, Paris, M. Lévy, 1861, p. 15. Beauvallet joue d'abord au théâtre de l'Odéon, puis au théâtre de l'Ambigu avant d'entrer à la Comédie-Française.

¹⁴² Comédien et dramaturge, Joseph-Isidore Samson a eu une longue carrière à la Comédie-Française. Il a aussi écrit plusieurs comédies et ouvrages sur le théâtre. Citons, entre autres, *Mémoires de Samson* (1862) et *l'Art théâtral* (1863).

¹⁴³ P174, S2, P185.

1.3 Sa carrière de notaire et ses multiples engagements

Après être revenu d'Europe en septembre 1850, Marchand, alors âgé de 18 ans, reprend son stage de notariat chez Thomas Robert Jobson, un ami de sa famille¹⁴⁴ à Saint-Jean. Il commence à y travailler juste après ses études le 18 février de la même année. Il faut préciser ici que ce choix de métier est assez typique pour l'époque. Comme l'écrit George Bervin dans son article, de nombreux jeunes gens des classes aisées au Québec exercent des professions libérales (médecins, avocats et notaires) après leurs études¹⁴⁵. Dans le cas de Marchand, cette décision semble être aussi fortement influencée par les pensées de son père :

Mon pauvre fils tu parles d'apprendre le dessin et la peinture, tout cela est un peu dispendieux et bien souvent inutile quand ce n'est pas entretenu, mais si tu désires l'apprendre, apprends-les, mais je te l'ai déjà dit, nous n'avons pas d'argent à dépenser inutilement. (Lettre de Gabriel Marchand à F.G.M., 16 novembre 1849)¹⁴⁶

Il n'est pas en effet possible de poursuivre une carrière en art ou lettres au milieu du siècle. Tel que le montre Daniel Mativat, les personnes qui s'intéressent à la littérature s'orientent souvent dans d'autres métiers comme le journalisme ou des postes auprès du gouvernement comme archiviste ou bibliothécaire. En l'absence d'une institution littéraire et d'un lectorat bien établi, il faudra attendre longtemps pour vivre vraiment de sa plume. Il n'est donc pas étonnant d'observer que Marchand poursuit une carrière de notaire et de politicien, bien qu'il développe un intérêt fort pour l'art et la littérature durant ses études.

Pendant son stage de notariat, Marchand fait son entrée en littérature en fournissant de courts textes dans une revue. Précisément, en 1853, à 21 ans, il les fait paraître dans *La Ruche littéraire et politique* et *L'Ordre de Montréal*, des journaux montréalais ayant comme objectif de publier des textes littéraires d'auteurs canadiens-français. Les titres de ses textes dans *La Ruche littéraire* sont les suivants : *L'Hiver*, *Poésie canadienne* et *Le Printemps*¹⁴⁷. Durant ces années, Marchand cherche à se faire approuver par le milieu littéraire et à créer son propre réseau. Celui-ci dépasse la frontière du Canada. En 1856, il reçoit, par exemple, une lettre du poète et auteur français

¹⁴⁴ Tremblay, *op. cit.*, p. 55.

¹⁴⁵ George Bervin, « La vie bourgeoise au siècle dernier », *Cap-aux-Diamants*, vol 4, n° 1 1986, p. 15-19.

¹⁴⁶ P174, S2, P151.

¹⁴⁷ Voir Claude Beauchamp, *Henry-Emile Chevalier et le feuilleton canadien-français (1853-1860)*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 1992.

Alphonse de Lamartine (1790- 1869) qui lui témoigne de son respect et mentionne l'intérêt de sa prose¹⁴⁸.

Marchand fait toutefois une pause importante à partir de cette date en termes de production littéraire : il se concentre plus sur sa carrière de notaire. D'autre part, plusieurs changements ont lieu dans sa vie privée¹⁴⁹. Le 20 février 1855, lorsqu'il a 23 ans, il reçoit son diplôme de notaire¹⁵⁰ et ouvre son étude dans sa ville natale¹⁵¹. En parallèle de ses activités de notaire, Félix-Gabriel participe également à la vie publique de Saint-Jean. Les correspondances durant ses études au séminaire confirment que Marchand se soucie du développement économique et culturel de Saint-Jean déjà à son adolescence (Lettre de F.G.M. à ses parents, 17 novembre 1847)¹⁵². Il s'implique pleinement dans la vie sociale de la ville¹⁵³. En 1860, à 28 ans, il dote aussi la région d'un bihebdomadaire (*Le Franco-Canadien*)¹⁵⁴ avec les libéraux Charles Laberge et Isaac Bourguignon. Ainsi, il entre dans le domaine du journalisme pour informer la région sur les événements politiques et surtout exprimer la perception politique de son parti libéral. Il continue quand même à pratiquer l'écriture même si cela est majoritairement à des fins politiques. Marchand s'inscrit pleinement dans cette culture du XIX^e siècle où l'on se sert de la presse écrite comme

¹⁴⁸ Lettre d'Alphonse de Lamartine à Félix-Gabriel Marchand, 1856?, Collection Martine-Brault-Genest. Voir Tremblay, p. 89.

¹⁴⁹ P174, S2, P172. En 1852, Marchand perd son père. En 1854, il épouse Hérselie. Dans le fonds Félix-Gabriel Marchand (P174), nous trouvons 34 lettres envoyées de Marchand à sa future femme Hérselie Turgeon. À propos de ces lettres, nous lisons sur le site de la BAnQ: « Comme Hérselie Turgeon demeurait à Terrebonne et Marchand à Saint-Jean, ils ne se voyaient que lors de visites discrètes de ce dernier à Terrebonne ou lors de rendez-vous secrets à Montréal ». Selon Tremblay, les Turgeon sont une bonne famille de la couronne nord de Montréal qui « comptent en leur sein quelques marchands et quelques hommes s'étant distingués sur la scène politique ». (P. 52) Pendant leur mariage, ils ont onze enfants : Joséphine (1861-1925), Gabriel (1859-1910), Louis Gabriel Félix (1855-), Eugénie (1856-1926), Marie-Sophie-Élodie (1860-1876), Hélène-Rachel (1863-1953), Ida (1865-1951), Pierre-Charles-Éduard (1866-1866), Joseph-Éduard-Luc (1867-1868), Ernestine (1869-1843) et Joseph-Édouard-Alexandre (1871-1871).

¹⁵⁰ Brassard et Hamelin, *op. cit.*

¹⁵¹ Marchand exerce ce métier pendant 45 ans, soit jusqu'à sa mort et assiste à l'avancement du droit notarial. Il publie, entre autres, *Manuel et formulaire général et complet du notariat de la province de Québec* en 1892 et signe 6.234 actes notariés. Voir Fortin, *op. cit.* Sur la profession de notaire, voir Mackay, *op. cit.*

¹⁵² Dans cette lettre Marchand discute avec ses parents de la construction d'un canal à Saint-Jean. Il s'inquiète du dommage que ce canal pourrait causer à Saint-Jean.

¹⁵³ En 1858, il est élu conseiller municipal de Saint-Jean. En 1860, lorsque la chambre des notaires du district d'Iberville est créée, il en est élu trésorier, et l'année suivante, il est président de la société d'agriculture locale. Il transforme aussi la terre paternelle en ferme moderne. Brassard et Hamelin, *op. cit.*

¹⁵⁴ Dans le prospectus du journal, Marchand suggère une analyse des événements politiques dans une perspective catholique et canadienne-française.

d'une arène politique. En 1883, il fonde *Le Temps de Montréal* avec Wilfrid Laurier et Laurent-Olivier David¹⁵⁵. En 1893, il fonde *Le Canada français*.

Marchand prend part aux changements politiques et militaires qui ont marqué le Canada durant la décennie 1860. À partir de 1862, il participe, par exemple, aux campagnes militaires contre les Féliens à Saint-Jean¹⁵⁶. Pour ce but, il crée avec son ami Laberge une compagnie d'infanterie de milice (Chasseur du Richelieu) afin de défendre le Canada contre les offensives féliennes¹⁵⁷. Il est promu capitaine, puis grade de major. En 1866, il est lieutenant-colonel et commandant du 21^e bataillon de milice¹⁵⁸. Il faut mentionner que l'instabilité politique de l'époque fait en sorte que l'armée est très présente en Amérique du Nord. La carrière militaire est souvent un passage nécessaire pour les jeunes hommes de tous les milieux. On peut penser aussi au cas d'Honoré Beaugrand (1848-1906) qui s'engage au Mexique au compte de l'armée française. Tel que nous l'apprenons dans le *Dictionnaire biographique du Canada*, pendant ces années, Marchand suit aussi de près la politique provinciale¹⁵⁹. En 1867, lorsque la confédération a lieu, Marchand, alors âgé de 35 ans, devient député de sa ville natale à l'Assemblée nationale. Il y siègera jusqu'à son accession au pouvoir trente années plus tard.

Marchand continue également à être actif dans la vie publique de Saint-Jean et à occuper différents rôles au sein de diverses organisations. En 1863, il est élu président de la commission scolaire de la paroisse Saint-Jean-Évangéliste. En 1868, il devient le marguillier de la paroisse de Saint-Jean-l'Évangéliste et participe avec son ami Louis Molleur à la mise sur pied de la Société permanente de construction du district d'Iberville¹⁶⁰. En 1869, sa famille emménage dans une grande maison à Saint-Jean où il installe son étude. Ainsi commence une nouvelle décennie où Marchand contribue davantage au développement culturel et économique de Saint-Jean. En 1870, il est

¹⁵⁵ Gérard Bergeron, *Révolutions tranquilles à la fin du XIX^e siècle : Honoré Mercier, Félix-Gabriel Marchand*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 1997, p. 23.

¹⁵⁶ Soulignons que Saint-Jean est une ville de garnison et se trouve à la frontière des États-Unis.

¹⁵⁷ « Les Féliens, ou Fenians, sont des nationalistes irlandais qui veulent libérer l'Irlande de la présence britannique. Ils s'en prennent aux établissements britanniques et effectuent des raids armés au Canada entre 1866 et 1871, dont deux dans les Cantons-de-l'Est au Québec : l'un à Pigeon Hill (Saint-Armand) et l'autre à Eccles Hill (Frelighsburg) », Marie Lavigne et Michèle Stanton-Jean, *Joséphine Marchand et Raoul Dandurand. Amour, politique et féminisme*, Montréal, Boréal, 2021, p. 24.

¹⁵⁸ D'après Brassard et Hamelin : « Le conflit ne se produit pas, mais le 21^e bataillon n'en est pas moins appelé en juin 1866 et au printemps de 1870 à surveiller la frontière menacée par les féliens ». P. 2.

¹⁵⁹ Brassard et Hamelin, *op. cit.*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 4.

représentant du district d'Iberville à la Chambre des notaires de la province de Québec et en 1872, président de la commission scolaire de Saint-Jean. En 1873, il participe avec Louis Molleur, à la fondation de la Banque de Saint-Jean dont il sera membre du conseil d'administration jusqu'à 1879. En 1874, il assiste, cette fois-ci, à la fondation de la Compagnie manufacturière de la même ville dont il sera membre du conseil d'administration jusqu'à 1877¹⁶¹.

1.4 Marchand, nouveau député et dramaturge

Après la publication de ses courts textes dans la revue, Marchand revient à la littérature avec une pièce de théâtre. En septembre 1869, il publie sa première comédie en un acte *Fatenville* dans *La Revue canadienne*¹⁶². Lorsqu'il est député à l'Assemblée nationale, Marchand écrit d'autres pièces et s'implique pleinement dans la vie littéraire et culturelle au Québec. Il convient ici de mentionner que Marchand fait de nombreux allers-retours entre la ville de Québec et Saint-Jean pendant une trentaine d'années, jusqu'à ce qu'il soit élu comme premier ministre du Québec en 1897¹⁶³. Comme l'écrit l'historien Gérard Bergeron¹⁶⁴, Marchand aura désormais une double vie : une à Saint-Jean et une à Québec.

D'après l'une de ses lettres à sa femme, les premières années de Marchand à l'Assemblée sont bien remplies :

Je n'ai pas un moment à moi ; après la séance, je suis très heureux de me coucher ; quand je me lève [...] le matin, je vais à la messe à huit heures, me rends ensuite à la chambre, où les comités m'occupent jusqu'à une heure. Ces deux heures avant la séance qui commence à trois heures sont employées à me préparer mes flûtes pour le débat ou à écrire ma correspondance. (Lettre de F.G.M. à sa femme Hersélie Turgeon, 3 mars 1869, p. 2)¹⁶⁵

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *La Revue canadienne*, vol 6, n° 9 1869, p. 666-710. En 1866, Marchand publie également un texte intitulé « La Poésie » dans la même revue. Voir Réginald, 1989.

¹⁶³ Des correspondances entre lui et sa famille entre 1869 et 1897 nous informent sur la difficulté de cette nouvelle vie pour les Marchand : sa femme et ses enfants attendent constamment la fin des sessions et son retour. Sa famille lui rend visite parfois. Voir, entre autres, la lettre de Joséphine à son père datant du 3 février 1878 : « Toi, tu voudrais être ici, et moi, je voudrais être à Québec, dans les galeries du parlement ». P174, S2, P220.

¹⁶⁴ Bergeron, *op. cit.*, p. 84

¹⁶⁵ P174, S2, P103.

La majorité de la journée de Marchand se passe « à la chambre » sauf l'après-midi où il trouve un peu de temps pour écrire des lettres¹⁶⁶. Même si, dans cette citation, Marchand a l'air de se plaindre de ne pas avoir de temps pour lui, il trouve, comme d'autres lettres nous le confirment, l'occasion d'écrire et de fréquenter ses amis littéraires et journalistes. Il les invite parfois chez lui pour parler de littérature. C'est durant l'une de ces rencontres qu'il décide de publier *Fatenville* dans la *Revue canadienne*¹⁶⁷. Il demande ainsi à Hersélie de lui envoyer le manuscrit de cette pièce qui est dans sa bibliothèque à Saint-Jean :

Je n'ai que le temps de t'envoyer un baiser. Je suis bien. Envoie-moi bien enveloppé, par la poste, sans payer le port, mon cahier contenant la comédie de *Fatenville* qui est dans la bibliothèque. (Lettre de F.G.M. à sa femme Hersélie Turgeon, 1869?)¹⁶⁸

Le fait que Marchand indique le genre de la pièce à sa femme (une comédie) montre qu'elle pourrait s'intéresser à l'écriture de la pièce. Nous verrons, en effet, dans notre chapitre sur l'édition et le lectorat, que les membres de la famille de Marchand sont ses premiers lecteurs. La réponse d'Hersélie nous apprend qu'il s'agissait de deux manuscrits de la pièce : « Donne-moi des détails et explique-moi bien particulièrement pour cette pièce. Je n'ai pu trouver que deux exemplaires de *Fatenville* » (Lettre de Madame Hersélie Turgeon à son mari Félix-Gabriel Marchand, 29... [date incomplète])¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Si l'épistolaire représente un bon passe-temps, il est avant tout un moyen de communication. Il est, pour Marchand, la seule façon de rester en contact avec sa famille et ses proches. Quant à Hersélie et les enfants, les journaux leur permettent de suivre ce qui se passe dans l'Assemblée législative. Ils demandent à Marchand parfois des clarifications sur certains événements politiques à travers les lettres. Voir les lettres du 15 juin 1878, P174, S2, P212 et du 25 janvier 1878, P174, S2, P222.

¹⁶⁷ D'après l'historien de la littérature Maurice Lemire, c'est Napoléon Bourassa (1827-1925), le directeur de la revue qui aurait encouragé Marchand à soumettre sa pièce pour la publication. Voir « Les revues littéraires au Québec comme réseaux d'écrivains et instances consécration littéraire (1840-1870) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 47, n° 4, printemps 1994, p. 521-550. Cité par Robert, 2019, p. 172. Cette revue montréalaise, imprimée par Eusèbe Sénécal, n'était pas seulement consacrée à la littérature. Comme nous le lisons dans son prospectus, son objectif était aussi de publier des textes sur la philosophie, l'histoire, le droit, l'économie sociale, les sciences, l'apologétique chrétienne et la religion. Contrairement à d'autres revues de l'époque, la vie de *La Revue canadienne* a été plus longue : elle a été en fonction entre 1864 et 1922. Il faut mentionner que c'est à partir de 1880, grâce à l'édition de Beauchemin, les dramaturges canadiens-français ont eu la possibilité de publier leurs pièces et d'entrer sur le marché éditorial. Nous verrons cela dans notre cinquième chapitre sur l'édition et le lectorat.

¹⁶⁸ P174, S2, P113.

¹⁶⁹ P174, S2, P13.

D'après la citation, l'écriture de *Fatenville* remonte bien avant sa publication et Marchand a travaillé sur cette pièce à plusieurs reprises. Il la fait paraître avec quelques remaniements¹⁷⁰. À la fin de cette lettre, Marchand confirme la visite de ses amis : « J'ai reçu quelques amis, dimanche dernier, à dîner. C'était des politesses que je rendais. Nous nous sommes bien amusés, c'était des journalistes et des littérateurs ». La correspondance de Marchand montre qu'il se sert de son domicile à Québec comme lieu de sociabilité¹⁷¹. Cette forme de sociabilité lui permet de se développer comme intellectuel et auteur de théâtre puisqu'il trouve l'occasion de partager son amour des lettres et de se faire lire.

Après *Fatenville*, Marchand publie sa deuxième pièce *Erreur n'est pas compte ou les Inconvénients d'une ressemblance* par les presses à vapeur de la « Minerve » à Montréal en 1872¹⁷². La Compagnie lyrique et dramatique d'Alfred Maugard¹⁷³ représente cette pièce par la suite dont le succès permet à Marchand d'être connu comme dramaturge et élu comme officier de l'Instruction publique de France en 1879¹⁷⁴. La même année, Marchand figure parmi les membres fondateurs du Club des 21 qui est une association d'écrivains et d'artistes. Ce club permet à Marchand de fréquenter les intellectuels du Québec du XIX^e siècle comme Joseph Marmette, Hector Fabre, Louis Fréchette et Pamphile Le May. À la fin du siècle, le nombre de clubs, cercles et associations littéraires connaît un essor important au Québec¹⁷⁵. Ces lieux favorisent les échanges intellectuels et rassemblent les gens qui partagent les intérêts communs tels que la littérature et l'art. Marchand s'y engage pour satisfaire son intérêt pour la littérature et pour rencontrer des gens de lettres. En 1882, la publication de ses deux pièces lui donne la possibilité d'être l'un des vingt membres fondateurs de la Société royale. Cet organisme qui regroupe les humanistes, scientifiques et artistes canadiens de l'époque a pour but de promouvoir les travaux dans les domaines des arts, des lettres et des sciences¹⁷⁶. Il s'agit bien d'une première académie qui est créée à l'initiative du gouverneur général du temps, le marquis de Lorne, suivant « le

¹⁷⁰ Le cahier que nous trouvons dans le fonds de la BANQ Québec (Cote : MSS79) est bien ordonné et il est une mise au propre de *Fatenville*. Cette version est, à part quelques ratures, proche de sa version publiée.

¹⁷¹ À propos de ce phénomène du XIX^e siècle, voir Alexia Kalantzis, « Le domicile de l'écrivain comme lieu de sociabilité à la fin du XIX^e siècle », *CONTEXTES* [En ligne], vol. 19, 2017.

¹⁷² Réginald, *op. cit.*

¹⁷³ Lemire et Saint-Jacques, *op. cit.*, p. 169.

¹⁷⁴ Brassard et Hamelin, *op. cit.*, p. 5.

¹⁷⁵ Pierre Rajotte, « Les associations littéraires au Québec (1870-1895) : de la dépendance à l'autonomie », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 50, n° 3, hiver 1997, p. 375-400.

¹⁷⁶ Victor Morin, « Les origines de la Société royale », *Les Cahiers des Dix*, n° 2, 1937, p. 187.

modèle de l'Institut de France (1795), qui réunit lettres et sciences en sections distinctes ; du même coup, il tient compte de la dualité linguistique canadienne »¹⁷⁷. L'objectif principal de la Société royale, qui existe toujours aujourd'hui, est de promouvoir la recherche et le développement scientifique. De même, elle contribue grandement au champ intellectuel et littéraire du XIX^e siècle. Marchand y sera élu comme président en 1897. Dans son discours, c'est ainsi qu'il rappelle l'ambition de cette société :

Le but de notre Société, dans l'intention de son fondateur, [...] était donc de faciliter la diffusion de l'étude des lettres et des sciences en l'organisant sous une direction régulière et unique, par l'entremise d'une association recrutée dans toutes les provinces canadiennes, parmi les hommes de lettres et les hommes de science¹⁷⁸.

Le club des 21 et la Société royale permettent à Marchand de s'engager pleinement dans la vie littéraire et culturelle du XIX^e siècle. Il est dorénavant connu dans le milieu littéraire et intellectuel du Québec de la période.

Enfin, ces rencontres encouragent Marchand à écrire des textes littéraires et à produire pour la scène. En 1883, il fait paraître *Un bonheur en attire un autre* par l'imprimerie de la *Gazette* de Montréal en 1883¹⁷⁹ qui lui permet, entre autres, d'être élu membre de l'Académie des muses santonnes de France. En 1884, il publie quelques scènes de sa comédie *Les Faux Brillants* chez Dawson Frères Libraires et son texte *Les Travers du siècle* dans *Les Mémoires de la Société royale du Canada (Tome II)*¹⁸⁰ et sa comédie. L'année suivante, il publie sa comédie *Les Faux Brillants* en entier chez la maison d'édition montréalaise Prendergast & Cie. La même année, il publie *Le Lauréat*, un opéra-comique¹⁸¹ et *l'Aigle et la Marmotte*, une fable dans les *Mémoires de la Société royale du Canada*¹⁸². Cinq ans plus tard, en 1890, Marchand publie son dernier texte en prose intitulé *Nos gros chagrins et nos petites misères* encore dans la revue de la Société royale¹⁸³. En 1891, il reçoit un doctorat ès lettres honoris causa de l'Université Laval. Il devient officier de la

¹⁷⁷ Lemire et Saint-Jacques, 1999, p. 150.

¹⁷⁸ Félix-Gabriel Marchand, « Discours présidentiel. Prononcé devant la Société royale du Canada, à l'ouverture de sa 17^e Session annuelle », *Mélanges poétiques et littéraires*, *op.cit.*, p. 208.

¹⁷⁹ *Mémoires et comptes rendus de la Société Royal du Canada pour l'année 1894*, Ottawa, John Durie et fils, 1895.

¹⁸⁰ Réginald, *op. cit.*

¹⁸¹ Brassard et Hamelin, *op. cit.*

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Réginald, *op. cit.*

Légion d'honneur en 1898. En 1899, tous ses textes et poésies seront publiés dans *Mélanges poétiques et littéraires* aux éditions Beauchemin.

Fatenville

Ne soyez pas en peine de moi (S'installant dans un fauteuil)
Je suis heureux de goûter un peu de repos, surtout après la
rude campagne électorale que nous venons de terminer.

Duclos (déappointé)

Vous vous occupez de politique !¹⁸⁴

1.5 Sa carrière politique et ses projets

Tels sont les premiers dialogues entre Fatenville et Duclos dans la comédie *Fatenville* (1869) de Marchand où Duclos est déçu d'apprendre que le futur mari potentiel de sa fille s'intéresse à la politique. Dans cette première pièce, Marchand fait ainsi allusion à l'intérêt commun de sa génération pour la politique au Québec. Il y fait aussi sans doute un clin d'œil à son propre engagement politique. Celui-ci remonte, comme nous le disions, à son adolescence. À cette époque, Marchand suit les affaires politiques et cherche à former ses idées en lisant les journaux. *Le Franco-Canadien*, qu'il fonde avec Charles-Joseph Laberge et Isaac Bourignon lui permet de partager ses vues politiques. Tel que nous l'apprenons dans l'article de Michèle Brassard et de Jean Hamelin, sa prise de position est, à cette époque, du côté des « libéraux modérés, tels Louis-Amable Jetté et Charles Laberge, qui vouent un attachement profond à l'Église, à la démocratie et à la nation »¹⁸⁵. Bien qu'il s'oppose d'abord à l'idée de la Confédération, comme le révèle Lionel Fortin, Marchand décide ensuite de faire partie de ce nouveau régime¹⁸⁶. En 1867, il devient député de Saint-Jean au sein de l'Assemblée législative.

À partir de cette date, Marchand propose plusieurs projets et participe aux discussions politiques diverses. En 1868, il introduit par exemple un projet de loi visant à abolir le double mandat. Ce projet ne sera accepté qu'en 1874¹⁸⁷. Conscient du mouvement migratoire des Canadiens français

¹⁸⁴ « Fatenville », *op.cit.*, p. 208.

¹⁸⁵ « Ceux-ci en réponse à la condamnation de l'Institut canadien de Mgr Ignace Bourget au printemps de 1858, se sont regroupés et ont fondé l'Institut canadien-français ». Brassard et Hamelin, 2003.

¹⁸⁶ Fortin, *op. cit.*, p. 84-86.

¹⁸⁷ « Double mandat » est une « expression qui, de 1867 à 1874, désigne les députés qui siègent au Parlement de Québec tout en étant simultanément députés ou sénateurs à Ottawa ». « Double mandat » dans *Encyclopédie du parlementarisme québécois*, Assemblée nationale du Québec, 12 janvier 2016. Date consultée : 15 avril 2020.

aux États-Unis¹⁸⁸, il soutient l'idée que l'État doit faire cesser les déplacements de ces personnes qui sont à la recherche d'un emploi¹⁸⁹. En 1869, Marchand propose son projet qui a pour but de « transformer les sociétés d'agriculteurs en sociétés de colonisation financées par le gouvernement et publics dotés d'un territoire qu'elles quadrilleraient de routes et lotiraient en terrains concédés gratuitement aux colons »¹⁹⁰.

Durant les premières années de la Confédération, au moment où le conservateur Pierre-Joseph Olivier Chauveau est premier ministre de la province de Québec, Marchand, pour sa part, siège à l'opposition. Il appuie le libéral Henri-Gustave Joly, étant le chef de l'opposition du temps. Lors de la crise économique et le conflit autour de la construction des chemins de fer, il soutient aussi Joly. En 1878, Joly gagne les élections et Marchand devient le secrétaire de la province¹⁹¹ du 8 mars 1878 au 19 mars 1879, puis commissaire des Terres de la couronne¹⁹² du 19 mars au 31 octobre 1879. Pendant la décennie de 1880, Marchand appuie le libéral Honoré Mercier dans l'arène politique. En 1883, Mercier succède à Joly et devient le chef du Parti libéral québécois. Quant à Marchand, il continue son rôle de lieutenant en chef. En 1885, il s'oppose, avec Mercier, à l'exécution de Louis Riel et approuve le soulèvement des Métis¹⁹³. Le succès de Mercier durant l'affaire en chambre et sur les plateformes publiques lui permet de remporter la victoire aux élections du 14 octobre 1886. Ainsi, entre 1887 et 1891, Mercier devient le premier ministre du Québec, Marchand devient, quant à lui, le président de l'Assemblée. Il occupera ce poste entre 1887 et 1892. En 1892, Marchand devient le chef de l'opposition, et ce, jusqu'en 1897 lorsqu'il gagne les élections et est élu comme premier ministre du Québec, le poste qu'il occupera jusqu'à sa mort le 25 septembre 1900.

Ainsi, Marchand se trouve parmi les treize ministres et chefs du gouvernement que le Québec connaît depuis la Confédération jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Gérard Bergeron note dans son étude¹⁹⁴ que Marchand, comme Mercier, a été un « libéral progressif » et il se distinguait d'autres

¹⁸⁸ D'après notre recherche, cela a été aussi le cas de la famille Marchand. Dans une lettre à son fils, le père de Marchand parle du projet de ses autres fils d'aller travailler aux États-Unis (16 novembre 1849, P174, S2, P151).

¹⁸⁹ Brassard et Hamelin, *op. cit.*, p. 4.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Ce poste a existé entre 1867 et 1970.

¹⁹² Créé en 1827, ce poste avait pour but d'aider les nouveaux immigrants dans le milieu du travail.

¹⁹³ Joséphine Marchand mentionne également cela dans son journal.

¹⁹⁴ Bergeron, *op. cit.*, 1997.

leaders politiques de la fin du XIX^e siècle par l'originalité de ses réformes et par la force de changement des politiques mises en œuvre. Bien que Marchand soit moins populaire que Mercier et que l'on trouve aujourd'hui moins d'ouvrages sur sa politique, Marchand, selon Bergeron, a « animé de véritables “révolutions tranquilles” avant la lettre »¹⁹⁵. D'après Bergeron, Mercier mérite le titre de précurseur de la Révolution tranquille grâce à ses efforts pour les écoles du soir et la diffusion du livre. Quant à Marchand, Bergeron souligne sa tentative d'une réforme de la loi sur l'Instruction publique et sur l'établissement d'un ministère¹⁹⁶. Cette réforme vise à l'amélioration de la qualité de l'enseignement au Québec et surtout à rendre l'éducation accessible à tout le monde. Pour ce but, Marchand cherche à perfectionner les instituteurs et de mettre en place un système d'inspection. Il propose la cohérence des manuels et la diminution des frais scolaires¹⁹⁷. Il faut mentionner ici que le ministère de l'Instruction publique existe auparavant au Québec entre 1867 et 1875 sous le mandat de Chauveau¹⁹⁸. D'après ce que nous apprenons dans l'article de Lamonde¹⁹⁹, plusieurs politiciens de l'époque (citons, entre autres, Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, Honoré Mercier et Pierre Boucher de la Bruère) accordent une attention particulière à l'éducation et adoptent des politiques scolaires, ce qui permet une croissance de l'alphabétisation au Québec de la deuxième moitié du XIX^e siècle²⁰⁰. Marchand participe ainsi à ce débat en cherchant à améliorer le système d'éducation au Québec. Son projet est accepté le 5 janvier 1898 par la majorité des députés de l'Assemblée législative et envoyé au Conseil législatif²⁰¹ par la suite. Ce conseil représente une chambre non élue, à majorité conservatrice, dont

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 4.

¹⁹⁶ Le programme électoral de Marchand contient précisément trois grands projets : « l'assainissement des finances publiques, la mise en valeur des ressources naturelles et la réforme de l'instruction publique ». Brassard et Hamelin, p. 8

¹⁹⁷ *Ibid.* D'après notre recherche, Marchand observe les conditions défavorables de son collègue : « deux cents personnes enfermées tout un hiver dans une petite salle de cinquante pieds de long sur 25 de large environ ne peuvent pas subsister long toutes sans maladie » (17 novembre 1847, P174, S2, P172). Celui-ci montre que Marchand est, déjà à cette époque, convaincu de la nécessité d'améliorer les conditions des écoles et la qualité de l'enseignement.

¹⁹⁸ Sur l'histoire de ce ministère, voir Louis-Philippe Audet, « Le premier ministère de l'Instruction publique au Québec, 1867- 1876 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 22, n° 2, 1968, p. 171-222. Sur l'éducation, voir aussi Chad Gaffield, « Histoire de l'éducation au Canada », *L'Encyclopédie canadienne*, 29 mai 2019, Historica Canada. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/histoire-de-leducation>. Date consultée : 15 avril 2020.

¹⁹⁹ Yvan Lamonde, « Les “intellectuels” francophones au Québec au XIX^e siècle : questions préalables », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 48, n° 2, 1994, p. 165-166.

²⁰⁰ Nous remarquons une progression constante de l'alphabétisation au Québec pendant tout le XIX^e siècle. Le taux d'alphabétisation qui se situe à 29,1% durant la décennie 1850 monte à 62 % pendant la décennie 1880.

Voir Michel Verrette, *L'alphabétisation au Québec 1660-1900. En marche vers la modernité culturelle*, Québec, Éditions de Septentrion, 2002.

²⁰¹ Dans *L'Encyclopédie du parlementarisme québécois* de l'Assemblée nationale du Québec, nous lisons: « Le Conseil législatif québécois a existé pendant 100 ans. À plusieurs reprises, il a été question d'abolir cette deuxième

l'archevêque de Montréal, Paul Bruchési fait également partie. Puisqu'une telle réforme réduirait le pouvoir du clergé sur l'enseignement et augmenterait le contrôle de l'État, l'archevêque Bruchési s'y oppose fortement afin de ne pas mettre son pouvoir en péril. Le projet est donc rejeté le 10 janvier par le Conseil législatif. Dans son livre intitulé *L'Échec de Félix-Gabriel Marchand*²⁰², écrit sous forme d'un essai d'interprétation dramatique, Claude Corbo explore davantage cette tentative de Marchand de créer un ministère de l'Instruction publique et la bataille qu'il a menée pour sa création. Il note que le Québec ne se dote d'un ministère de l'Éducation qu'en 1964 par le gouvernement libéral du premier ministre Jean Lesage. Ajoutons que Marchand, une année après ce rejet, propose, cette fois-ci, un autre projet visant à supprimer le Conseil législatif (il avait auparavant suggéré son abolition le 4 juin 1878, mais cela a été sans succès²⁰³). Pourtant son état de santé l'oblige à se retirer de l'Assemblée. Ainsi, peu après, il meurt d'artériosclérose.

1.6 Conclusion

Notre étude de la vie et la carrière de Marchand nous a permis de tirer plusieurs conclusions sur sa vie et sa formation littéraire. D'abord, nous avons vu que la France, sa littérature et son théâtre occupent une place particulière dans son éducation. Non seulement Marchand lit les œuvres de la France, il tente aussi de tisser des liens avec ses écrivains et sa littérature en envoyant par exemple une lettre à Lamartine. Ce fort intérêt pour la France pourrait être expliqué par la transmission de la culture de son père et par son éducation franco-catholique au séminaire de Saint-Hyacinthe. Celui-ci s'inscrit également, comme le souligne Alex Tremblay, dans la culture de l'élite à laquelle appartient Marchand. Selon Tremblay, l'intérêt pour la France est assez commun auprès des élites québécoises du XIX^e siècle²⁰⁴. Cet intérêt pour la mère-patrie, la France, n'est pas pourtant réservé uniquement à ce groupe social : plusieurs canadiens-français de l'époque s'intéressent à son ancien

chambre qui avait théoriquement le pouvoir de bloquer toute loi votée par l'Assemblée législative élue. Il n'a même pas été possible de réduire ses pouvoirs, comme ce fut le cas pour son équivalent britannique, la Chambre des Lords, au début du siècle. En 1963, une loi obligea les conseillers législatifs à se retirer à 75 ans et le Conseil fut finalement aboli le 31 décembre 1968 ». Consultée le 20 avril 2020.

²⁰² Corbo, *op. cit.*

²⁰³ Brassard et Hamelin, *op. cit.*, p. 5.

²⁰⁴ Tremblay, *op. cit.*

colonisateur²⁰⁵. Au cours de notre recherche, nous avons vu que de nombreux écrivains canadiens-français du XIX^e siècle possèdent le même intérêt pour la France et sa littérature. Parallèlement, la majorité d'entre eux cherchent, en l'absence d'institution littéraire au Québec, une reconnaissance de la part de la France²⁰⁶. D'après l'ouvrage de Daniel Mativat, celle-ci permet aux écrivains canadiens-français de se faire connaître et surtout de vendre leurs œuvres²⁰⁷. Marchand cherche, quant à lui, une telle légitimation, non seulement en envoyant sa pièce à un journal français, mais aussi en s'impliquant dans plusieurs organismes en devenant officier de l'Instruction publique de France en 1879 et membre de l'Académie des muses santonnes de France en 1883²⁰⁸.

Ensuite, nous avons appris au cours de notre étude que l'intérêt de Marchand pour la littérature, l'art et la politique remonte à ses années au Séminaire de Saint-Hyacinthe. C'est là, qu'il suit les cours de syntaxe et de littérature et lit les classiques français et anglais. Cet intérêt se développe davantage lors de son voyage en Europe. C'est à Paris qu'il a la chance d'assister pour la première fois à une pièce de théâtre. Il observe la richesse de la vie culturelle à Paris et y assiste aux diverses productions théâtrales. Ce voyage qui arrive à un moment clé de sa vie (après ses études avant de passer à sa vie professionnelle) reste, par ses multiples bénéfices, similaire à ceux faits par les aristocrates européens à partir du XVI^e siècle. Au milieu du siècle où voyager de l'autre côté de l'Atlantique n'est pas accessible à tous, Marchand est assez privilégié d'avoir fait ce voyage à un si jeune âge²⁰⁹.

Enfin, nous avons vu que Marchand a eu une carrière prolifique fascinante et qu'il a accordé une importance particulière à la littérature. Loin de constituer un exemple singulier, Marchand participe également à la vie littéraire et culturelle au Québec. Par son double intérêt pour la littérature et la politique de son temps, il rejoint ses contemporains. Nous pouvons donner comme

²⁰⁵ Françoise Le Jeune, « Chapitre 3. La France et le Canada du milieu du XVIII^e au milieu du XIX^e siècle : cession ou conquête? », Serge Joyal et Paul-André Linteau (dir.), *France-Canada-Québec. 400 ans de relations d'exception*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008, p. 57-94.

²⁰⁶ À titre d'exemple, mentionnons Louis Fréchette qui reçoit le Prix Montyon de l'Académie française en 1880 pour son recueil de poésie *Les Fleurs boréales*.

²⁰⁷ Daniel Mativat, *Le métier d'écrivain au Québec (1840-1900). Pionniers, nègres ou épiciers des lettres?*, Montréal, Triptyque, 1996.

²⁰⁸ Ces distinctions apparaissent souvent en tête de ses pièces comme une stratégie de vente. Voir *Un bonheur en attire un autre*, Montréal, Imprimerie de la Gazette, 1883 et *Les Faux Brillants*, Montréal, Prendergast & Cie, 1886.

²⁰⁹ Conscient de cette opportunité, Marchand manifeste sa satisfaction dans sa dernière lettre à ses parents datant du 28 juillet 1850 : « [...] je ne pourrais jamais assez-vous remercier de m'avez fait faire ce voyage, car le bien qu'il me fait est immense ». Lettre de F.G.M. à ses parents, 28 juillet 1850, P174, S2, P185.

exemple Louis Antoine Dessaulles (1818-1895) qui lit les auteurs et philosophes français avec grand intérêt²¹⁰ et Honoré Mercier (1840- 1894) qui partage son amour des lettres avec sa future femme à travers ses correspondances²¹¹. Parmi ceux qui écrivent et publient, nous comptons notamment Pierre-Olivier Chauveau et Georges Boucher de Boucherville (1814-1894). Le premier fait apparaître son roman *Charles Guérin* en feuilleton en 1846. Dans le fonds des archives de l'Assemblée nationale du Québec, nous apprenons que Chauveau est d'ailleurs l'un des lecteurs de Marchand. Dans la collection Chauveau, nous trouvons deux copies de pièce de théâtre de Marchand *Les Faux Brillants* (1885), une est signée par le dramaturge lui-même avec la date de 1886²¹². Le deuxième, quant à lui, publie son roman *Une de perdue deux de trouvés* en feuilleton entre 1849 et 1851. Il y a aussi Honoré Beaugrand (1848- 1906) qui fait paraître son roman *Jeanne la fileuse* (1878), son recueil de contes *La Chasse-galerie* (1900) et ses récits de voyage : *Anita* (1874), *Lettres de voyage* (1889) et *Six mois dans les Montagnes-Rocheuses* (1890). Pour revenir à Marchand, ce dernier se distingue de ses contemporains québécois, par son intérêt particulier pour l'art de la scène et par la production de comédies. Finalement, l'étude de la vie de Marchand nous a permis d'observer l'ensemble des facteurs qui ont un impact dans une carrière littéraire à la fin du XIX^e siècle et d'éclairer la relation intéressante entre la politique et le théâtre. L'analyse des créations de ses pièces nous aidera à explorer davantage ce rapport.

²¹⁰ Yvan Lamonde, *Louis-Antoine Dessaulles (1818-1895), Un seigneur libéral et anticlérical*, Montréal, Fides, 1994.

²¹¹ « Une fois marié on ne s'amuse pas seulement avec le cœur, mais encore et surtout avec l'esprit. Et tu dois t'habituer, si tu aimes ton Honoré, à causer littérature, poésie, art, etc. quand l'occasion se présentera. » dans Robert Rumilly, *Honoré Mercier et son temps*, Montréal, Fides, 1975, cité par Bergeron, 1997, p. 15.

²¹² Il s'agit du fonds Chauveau venant des archives de l'Assemblée nationale du Québec (Cote : 232.91, M294 1848 QLFC), Plus précisément, côte : B.C. 1885, 006, QLFC 1, QLBR 2 et Côte : C842.4, F271, M315, 1885, QLFC 3. Il faut ajouter ici que Chauveau a été, en plus d'être politicien et lettré, un grand collectionneur de livres. D'après le site-web du répertoire du patrimoine culturel du Québec, sa collection se compose de 3.009 titres incluant des éditions rares qui remontent à l'Antiquité.

Chapitre 2

Une pratique en région : le théâtre de société des Marchand

Dans son article « Historiography and the Theatrical Event : A Primer with Twelve Cruxes », l'historien Thomas Postlewait discute des défis que les chercheurs rencontrent dans l'étude d'un événement théâtral. Pour lui, les causes, les motivations et les objectifs des agents (participants et témoins) d'un événement historique sont les premiers aspects à considérer dans une analyse, car « History is the study of human events, of human agents, of human actions, all of which can be understood at least partially in terms of human thoughts »²¹³. À cet égard, Peter Munz écrit :

If we want to find out what actually happened, we must find out what people thought, what went into their minds. This is true in a double sense. We must find out what they thought in order to understand their actions and plans. But we must also find out their thoughts in order to understand the documents and charters, letters and annals, that they wrote down. These documents are their own first attempts to write history²¹⁴.

En prenant comme objet d'étude la première production londonienne de *A Doll's House* d'Henri Ibsen, à Novelty Theatre le 7 juin 1889, Postlewait s'intéresse aux premières intentions de ses créateurs Janet Archurch, son mari Charles Charrington (aussi comédiens de la pièce) et traducteur du texte William Archer. Selon lui, « We cannot describe the event fully without determining how and why it occurred as an expression of their purposes. But we can never recover all the intentions of any historical agent, we must work toward a partial description and analysis »²¹⁵. Ainsi, d'après Postlewait, pour décrire un événement, il faut d'abord bien comprendre comment et pourquoi il a lieu.

Dans cet esprit, ce chapitre explorera le théâtre de société de la famille de Marchand. Pour ce faire, nous nous concentrons sur les représentations de *Fatenville* à Saint-Jean le 24 mars 1860, d'*Un bonheur en attire un autre* à Saint-Jean le 21 juin 1883 et à Chambly le 29 août 1883. La

²¹³ Thomas Postlewait, «Historiography and the Theatrical Event: A Primer with Twelve Cruxes», *Theatre Journal*, vol. 43, n° 2, May 1991, p. 163.

²¹⁴ Peter Munz, *The Shapes of Time: A New Look at the Philosophy of History*, Middletown, Wesleyan University Press, 1977, p. 178. Cité par Postlewait, *op. cit.*, p. 163-164.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 164

représentation de *Fatenville* constitue un cas exceptionnel puisqu'il s'agit de la première pièce de Marchand jouée dans sa ville natale. Son fils Gabriel monte sur scène pour la première fois dans cette représentation. Quant aux représentations d'*Un bonheur en attire un autre*, elles sont montées par tous les membres de la famille. Les enfants de Marchand (Joséphine et Gabriel) écrivent du théâtre, interprètent des rôles et mettent en scène eux-mêmes des pièces par la suite. Dans ce chapitre, nous chercherons à comprendre l'ensemble des facteurs qui conduisent la famille à pratiquer le théâtre. Dans quel contexte *Fatenville* et *Un bonheur en attire un autre* de Marchand sont-elles créées ? Quelles sont les motivations qui incitent Marchand à faire jouer ses pièces ? Comment sa famille s'implique-t-elle dans les créations ? Pour y répondre, nous nous appuyerons notamment sur des documents d'archives privés et publics comme les articles de presse et les lettres familiales de Marchand²¹⁶ ainsi que le journal intime de Joséphine Marchand-Dandurand²¹⁷. Cette étude nous permettra, dans une plus large mesure, de proposer des réflexions sur les pratiques théâtrales au Québec au XIX^e siècle.

2.1 La création de *Fatenville* et les « soirées dramatiques et musicales »

C'est précisément le 24 mars 1870 à l'hôtel de ville de Saint-Jean qu'on crée *Fatenville* lors d'une soirée dramatique et musicale. Concernant les soirées dramatiques et musicales, ce sont plutôt les jeunes gens, à la fin de leurs études au collège ou au couvent, avant de passer à la prochaine étape de leur vie professionnelle ou au mariage, qui s'occupent de leur organisation²¹⁸. Lucie Robert souligne l'importance de cette pratique artistique dans le développement de la vie littéraire et culturelle au Québec :

Soirées musicales, littéraires et dramatiques occupent ainsi une part importante des loisirs en ville, mais encore plus souvent hors des centres urbains, dans les nouvelles paroisses périphériques nées de l'industrialisation, en banlieue et en

²¹⁶ Tous les articles de journaux viennent du site banq.qc.ca et toutes les lettres proviennent du fonds Félix-Gabriel Marchand (P174) de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

²¹⁷ Joséphine Marchand, *Journal intime 1879-1900*, Lachine, Éditions de la pleine lune, 2000. Ce journal donne également des renseignements sur le milieu élite dont les Marchand font partie et sur la vie socio-culturelle au Québec à la fin du XIX^e siècle.

²¹⁸ Lucie Robert, « Du théâtre en famille. Les Marchand et le théâtre de société », *Les Cahiers des Dix*, vol. 73, 2019, p. 164.

région, où ces amateurs assurent la seule programmation artistique significative en l'absence d'activité professionnelle régulière²¹⁹.

Comme l'explique Robert, ces soirées constituent une part importante de la vie culturelle tant dans de grandes villes qu'en région au XIX^e siècle. Elles apparaissent comme le résultat du développement industriel, ce qui correspond environ aux années 1860 après l'inauguration des chemins de fer. La ville de Saint-Jean, est un bon exemple de ce développement, comme le soulignent Marie Lavigne et Michèle Stanton-Jean :

Particulièrement dynamique au XIX^e siècle, la ville de Saint-Jean est une plaque tournante pour le transport du bois. La navigation sur la rivière Richelieu permet d'atteindre New York en descendant le lac Champlain et la rivière Hudson. C'est un centre important, et de nombreuses entreprises s'y développent. [...] La liaison avec Montréal est facile, et, lorsque le train vers Québec est construit, celle avec la capitale devient régulière. Le train est très présent dans la vie des habitants de Saint-Jean qui, en quelques heures et en toute saison, peuvent se rendre à Montréal ou à Québec²²⁰.

Rappelons que la correspondance familiale de Marchand fait écho à ce développement de Saint-Jean au cours du siècle (voir notre chapitre précédent). Quant aux soirées dramatiques et musicales, elles visent à soutenir un organisme local tout en cherchant à divertir le public de Saint-Jean qui est aussi en plein croissance.

Dans le cas de la création de *Fatenville* à Saint-Jean, ce sont les Sœurs de charité²²¹, (nous l'expliquerons dans les pages suivantes), qui s'occupent de l'organisation de la soirée dramatique. Celle-ci propose un riche programme au public pour un prix d'entrée de 25 cents. Nous y trouvons *Fatenville* de Marchand et *La conversion d'un pécheur*²²², opérette comique, paroles d'Elzéar Labelle, musique de Jean-Baptiste Labelle, créée auparavant à Montréal²²³. Figurent également au programme de la soirée trois tableaux vivants à sujet varié accompagnés chacun d'une chanson anglaise comme nous pouvons le constater dans l'annonce de *La Minerve* (Voir l'image 1 en annexe).

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Marie Lavigne et Michèle Stanton-Jean, *Joséphine Marchand et Raoul Dandurand. Amour, politique et féminisme*, Montréal, Boréal, 2021, p. 22-23.

²²¹ « Nouvelles diverses », *L'Ordre*, 29 mars 1870, p. 3.

²²² Elzéar Labelle, *La conversion d'un pécheur de la Nouvelle-Écosse*, Montréal, R. Reinhold, 1867.

²²³ « Nouvelles diverses », *L'Ordre*, 24 mars 1870, p. 2.

L'analyse de cette annonce publiée dans le journal *La Minerve* et d'un compte rendu du *Franco-Canadien*²²⁴ nous donne une idée claire du déroulement des soirées dramatiques et musicales. Dans le cas de la soirée du 24 mars 1870, le programme comprend trois grandes parties. Il débute avec un tableau vivant, continue avec la représentation d'une pièce en un acte et se termine avec des chansons. D'après le *Dictionnaire français des XIX^e et XX^e siècles*, la pratique du tableau vivant est une « représentation d'une œuvre de peinture ou de sculpture, ou d'une scène dramatique par des personnages qui adoptent une certaine attitude et gardent l'immobilité »²²⁵. En ce qui concerne les tableaux vivants qui sont présentés dans les intervalles des pièces nous trouvons des renseignements détaillés dans le compte rendu du *Franco-Canadien* :

Les tableaux étaient admirables et faisaient beaucoup d'honneur aux Dames qui ont consacré tant de peines à les préparer. Le groupe représentant la Reine des Fleurs au milieu de son gracieux cortège était ravissant de grâce et d'éclat. La bonne aventure, second tableau, également réussi, offrait le spectacle aussi original que gentil d'une troupe de Bohémiennes tirant l'horoscope d'un groupe de jeunes filles. Mais le grand succès dans cette partie de la représentation fut, sans contredit, le dernier tableau représentant la Foi, l'Espérance et la Charité. Jamais sujet ne fut mieux imaginé et plus parfaitement rendu. Aussi le public témoigna-t-il de l'admiration qu'il en ressentait en demandant trois fois le lever du rideau.²²⁶

Traditionnellement définie comme une représentation d'une scène ou d'une peinture par des personnes figées et silencieuses, la pratique du tableau vivant a une longue histoire. Celle-ci remonte, comme le souligne l'ouvrage récent de Mélanie Boucher et Ery Contogouris, intitulé *Stay Still : Past, Present, and Practice of the Tableau Vivant*²²⁷, à l'Antiquité, à la pantomime et au « schemata ». Julie Ramos écrit sur cette pratique :

Communément défini comme un arrangement de personnes vivantes, mais figées reproduisant une composition artistique, que ce soit une peinture, une sculpture, une estampe ou une scène littéraire, le tableau vivant aurait connu son apogée au début du XIX^e siècle avant de déchoir en simple divertissement populaire²²⁸.

²²⁴ *Le Franco-Canadien*, 26 mars 1870, p. 3.

²²⁵ *Dictionnaire français des XIX^e et XX^e siècles, Trésor de la langue française*, Nancy Cedex, CNRTL, 2012.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ Mélanie Boucher et Ery Contogouris (éds.), « *Stay Still: Past, Present, and Practice of the Tableau Vivant* », *RACAR: Revue d'art Canadienne, Canadian Art Review*, vol. 44, n° 2, 2019, p. 5-214.

²²⁸ Julie Ramos (dir.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Maré & Martin, 2014. Arnaud Rykner, « De la Croix à la scène, disposer du sacré », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, [En ligne], n° 24, 2013.

En ce qui concerne le Québec du XIX^e siècle, la pratique est, d'après ce que nous apprenons dans l'article de Laurier Lacroix²²⁹, fortement liée au développement de l'art de la silhouette et de la photographie, pour citer ici la série des photographies célèbres *Hunting Scenes in Canada* de William Notman (1826-1891). Pour ces photographies, Notman transforme son studio en paysage d'hiver et de camp où les personnes jouent le rôle de chasseurs. Lacroix écrit : « En tant qu'album, ces photographies reconstituent un ensemble de scènes, comme autant d'actes d'une pièce qui se déroule sous nos yeux »²³⁰. Il s'agit, en effet, d'une pratique similaire dans les photographies de la scène au Québec au XIX^e siècle. On les prend aussi dans un studio devant un décor construit en demandant aux comédiens de poser devant l'objectif (Voir l'image 2 en annexe). À propos de la pratique du tableau vivant, elle est largement exercée au Québec par les communautés religieuses, dans des soirées organisées, ou encore dans les couvents :

Les Dames de la Congrégation établies à Sorel, par exemple, utilisent cette forme théâtrale dans leurs soirées et on la retrouve également chez les Sœurs de la Charité de Québec, chez les Sœurs de Sainte-Anne à Lachine ou encore au Collège Sainte-Marie de Montréal²³¹.

Lacroix donne comme exemple la série de photographies de tableaux vivants d'Elmina Lefebvre (1862-1946), « en religion sœur Marie de L'Eucharistie des Sœurs de la Charité de Québec », qui met en scène des « religieuses exerçant divers actes de charité ou encore des scènes de dévotion, telles *La prière du soir en famille* ou *Une famille pauvre* »²³². Les trois tableaux vivants créés à la soirée à Saint-Jean au bénéfice des Sœurs de charité suivent ce modèle. Notamment, le troisième tableau de cette soirée est une composition de trois vertus théologiques (charité, espérance et foi) sur scène.

Tout comme les tableaux vivants, les chansons sont des composantes importantes de la soirée organisée par les Sœurs de charité à Saint-Jean :

²²⁹ Laurier Lacroix, « L'image faite corps. Dix figures sur la pratique du tableau vivant au Québec avant 1920 », *RACAR : revue d'art canadienne/ Canadian Art Review*, vol. 44, n° 2, 2019, p. 32-33.

²³⁰ *Ibid.*, p. 39

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*, p. 40. Lacroix décrit cette série : « La mise en scène élaborée, le choix des accessoires et les décors signalent le pouvoir discursif que l'on accordait aux tableaux vivants réalistes en vue de diffuser largement le charisme de la communauté vouée aux orphelins et à l'éducation des enfants pauvres ». P. 40.

La partie musicale n'a pas été moins réussie. Le joli duo des Zingarelles, venu très à propos après le second tableau, dont il expliquait pour ainsi dire le sujet, deux romances anglaises admirablement chantées par des Dames, une chanson comique rendue d'une manière inimitable par un amateur de Montréal, remplissait les intermèdes on ne peut plus agréablement pour le public²³³.

Comme cette citation nous le montre, il existe bien une cohésion dans le programme de la soirée où le duo a été utile à la compréhension du tableau. Puisque cette pratique est exécutée en silence, la chanson donne une voix à cette représentation et déchiffre le sujet. *Fatenville* de Marchand et *La Conversion d'un pêcheur* d'Elzéar Labelle constituent la partie principale comique de la soirée. La première est une petite comédie (un acte) qui traite du mariage comme sujet (nous analyserons la pièce dans notre quatrième chapitre), la deuxième est une opérette en un acte qui met en scène une discussion légère entre deux personnes à l'aube de la Confédération²³⁴.

Parmi les comédiens qui créent *Fatenville*, mentionnons que nous trouvons le fils de Marchand, Gabriel²³⁵. Deux acteurs montréalais M. Boucher et M. Labelle figurent aussi dans la soirée et jouent l'opérette *La conversion d'un pêcheur* pour soutenir l'organisme des Sœurs de Charité. Il convient ici d'éclairer le terme « amateur » que l'article de journal utilise pour décrire ces comédiens : « Soirée dramatique et musicale au profit des Sœurs de charité de la ville de Saint-Jean par des amateurs de cette ville ». D'après notre analyse, les journaux canadiens du XIX^e siècle emploient souvent le mot « amateur » comme un terme générique, lorsqu'ils n'ont pas le nom de la troupe qui crée la pièce, et qu'il s'agit d'une performance par une troupe de théâtre peu connue et sans une salle associée. Dans l'article de *La Minerve*, nous remarquons justement que le terme « amateur » sert à réunir à la fois des personnes qui organisent la soirée et celles qui montent les pièces. Pour citer le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, le terme « amateur » vient du latin *amator* formé de « amare », « aimer » et il désigne : « celui qui a un goût marqué, une prédilection particulière pour une chose » et « celui qui cultive la poésie, les beaux-arts, par goût sans en faire profession »²³⁶. Selon nos recherches, les comédiens qui prennent un rôle dans les pièces de Marchand restent proches de cette définition : ils exercent l'art de la

²³³ *Ibid.*

²³⁴ Pour lire cette opérette, voir Elzéar Labelle, *Mes rimes*, Québec, P.G. Delisle, 1876, p. 117-148. <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2022493>

²³⁵ Les autres comédiens sont Milles Bourgeois, Arpin, MM. Carreau et Lefaiivre. Voir « Nouvelles diverses », *L'Ordre*, 29 mars 1870, p. 3. L'article cite le compte rendu du *Nouveau-Monde*.

²³⁶ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Tome I, 1867-1890.

scène part intérêt en formant leur propre troupe et en montant occasionnellement des pièces. Dans le contexte particulier du Québec au XIX^e siècle, il faut préciser que faire du théâtre comme « une activité procurant un salaire, une rémunération »²³⁷ n'est pas vraiment possible, puisqu'il n'existe pas une tradition théâtrale francophone bien maintenue. Sur ce sujet, Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques nous éclairent davantage :

Jusqu'à 1880, le théâtre professionnel n'existe que par les troupes de tournée américaines. Il est pour ainsi dire impossible à un artiste de la scène de connaître une carrière professionnelle en français. Nombreux sont ceux et celles qui s'exilent aux États-Unis ou en Europe pour exercer leur art²³⁸.

Tel que cette citation le souligne, il est presque impossible de vivre de son art au Québec du XIX^e siècle. Le statut de l'artiste au Québec n'est pas aussi favorable qu'en Europe où ils commencent à reconnaître leurs mérites²³⁹. Pour ce qui est de la formation théâtrale, jusqu'à la fondation du Conservatoire Lassalle en 1907²⁴⁰, qui est le premier conservatoire d'art dramatique au Québec, ce sont les troupes en résidence, comme les Holfman, la société de l'Opéra français et la Compagnie franco-canadienne qui enseignent le métier d'acteur/actrice aux personnes intéressées²⁴¹. Ces troupes qui demeurent occasionnellement dans les grands théâtres du Québec, comme le théâtre Royal de Montréal, se servent de lieu de formation pour de nombreux jeunes. Il existe également les cercles dramatiques qui y jouent un rôle considérable durant la deuxième moitié du siècle²⁴².

Enfin, loin d'être des pratiques isolées, les soirées dramatiques au Québec, comme nous l'observons dans celle de Saint-Jean, sont en interaction avec la métropole de Montréal. Selon

²³⁷ « Profession », *Dictionnaire français des XIX^e et XX^e siècles*, *op. cit.*

²³⁸ Lemire et Saint-Jacques, *La vie littéraire au Québec. Tome IV. 1870-1894* (1999), Sainte-Foy, Presses Université Laval, 1999, p. 169.

²³⁹ Christophe Charle « Des artistes en bourgeoisie. Acteurs et actrices en Europe occidentale au XIX^e siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, vol. 34, 2007, p. 71-104.

²⁴⁰ « Affilié à l'Université de Montréal en 1920 et devenu Cégep en 1972, le Conservatoire Laselle donne maintenant une formation préprofessionnelle en théâtre ». Gilles Marsolais, « La formation théâtrale au Québec : trop d'écoles? », *Jeu*, vol. 138, 2011, p. 42-49.

²⁴¹ Lemire et Saint-Jacques, *op. cit.*, p. 180.

²⁴² *Ibid.* p. 183. Nous lisons ainsi : « Depuis les années 1850, les cercles dramatiques représentent un des lieux les plus dynamiques de l'activité théâtrale. On les retrouve sous deux formes, soit les regroupements autonomes ou les troupes parrainées par les sociétés mutuelles, les clubs sociaux ou les associations nationales comme la Société Saint-Jean Baptiste ». P. 175. « Dans les villes de Montréal, Québec et Ottawa, les cercles, véritables écoles de formation, agissent comme bassin où plusieurs troupes professionnelles (telles les troupes de Maugard et de Fay-Génot) recrutent les amateurs ». P.176.

l'article de *L'Ordre*, journal catholique montréalais, on organise même du covoiturage pour permettre aux spectateurs montréalais d'assister à cette soirée-bénéfice : « Ceux de nos lecteurs qui désireraient passer une soirée agréable sous tous rapports, feraient bien de prendre une place dans les chars qui partent pour Saint-Jean à 3,30 cet après-midi »²⁴³. Le public des Soirées dramatiques et musicales à Saint-Jean est composé tant des habitants de cette ville que de Montréal. L'article suggère que nous sommes en présence d'un événement exceptionnel à Saint-Jean qui mérite l'attention de nombreuses personnes.

2.2 « Les Sœurs de Charité »²⁴⁴ et les Marchand

Afin d'éclairer la création de la pièce de Marchand dans cette soirée de bénéfice, il nous est nécessaire de proposer quelques réflexions sur la relation entre les Sœurs de Charité de Saint-Jean et les Marchand. Fondé pour éduquer les jeunes filles, soigner les orphelins, les pauvres et les malades, cet organisme est une congrégation religieuse catholique populaire au Québec au XIX^e siècle dont la première est fondée à Montréal en 1737 par Marie-Marguerite d'Youville²⁴⁵. À partir des années 1840, les Sœurs de Charité, appelées aussi les Sœurs grises, s'étendent dans plusieurs villes canadiennes : Saint-Hyacinthe (1840), Manitoba (1844), Ottawa (1845), Québec (1849), voire dans des villes américaines comme Toledo (1855)²⁴⁶. En 1868, les dites Sœurs sont établies à Saint-Jean, dans ce qui deviendra le premier hôpital de la ville²⁴⁷. Comme nous l'apprenons dans l'un des premiers ouvrages sur Saint-Jean²⁴⁸, cet hospice²⁴⁹ qui n'a que cinq employés à sa fondation se développe rapidement durant le siècle. Cet organisme se trouve parmi les premières préoccupations des Marchand. Si la famille se lie à cette organisation par sa foi, elle se soucie aussi du progrès social de la ville. Aider un tel organisme local permettrait sans doute de mettre en valeur

²⁴³ « Nouvelles diverses », *L'Ordre*, 24 mars 1870, p. 2.

²⁴⁴ Nous employons le nom de l'organisme tel qu'il apparaît dans la presse, sans « la ».

²⁴⁵ Anne-Marie Pedersen, James Hanrahan, Celine Cooper, « Sœurs grises », *L'Encyclopédie Canadienne*, 25 juillet 2019, Historica Canada. <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/surs-grises>

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ Voir Roch Tanguay et Jean-Yves Théberge, *À pied dans le vieux Saint-Jean*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Mille Roches, 1978.

²⁴⁸ Jean-Dominique Brosseau, *Saint-Jean-de-Québec. Origine et développements*, Saint-Jean, Le Richelieu, 1937, p. 244.

²⁴⁹ C'est un établissement « dont le régime est voisin de celui des hôpitaux, qui accueille les vieillards, les infirmes, les incurables, les enfants abandonnées, orphelines ». Voir « Hospice », *Dictionnaire français des XIX^e et XX^e siècles*, *op. cit.*

la ville de Saint-Jean. C'est dans le même but que Marchand s'implique, tel que nous l'avons vu dans notre chapitre précédent, dans divers organismes de cette ville. Comme nouveau député, Marchand doit s'occuper encore plus des Sœurs de Charité, le premier hospice de la ville. D'ailleurs, dans le milieu aisé auquel les Marchand appartiennent, il est commun d'aider de ce type d'organismes locaux. Dans une lettre du nouveau député Marchand à sa femme, nous lisons ainsi :

Ma bonne amie,

Je ne t'ai pas parlé depuis quelque temps de nos bonnes sœurs de charité que je n'ai pas oubliées au milieu de nos nombreuses occupations. Après avoir bataillé pour elles devant la chambre, j'ai eu une entrevue très satisfaisante avec le ministre des Finances l'hon. M. Robertson qui a paru parfaitement comprendre l'insuffisance de l'octroi accordé à ces dames et qui m'a prié de lui préparer un [...] qu'il soumette au consul des ministres. Il m'a en même temps fait entendre que la démarche réussirait en haute probabilité. Ainsi, sans faire trop espérer, tu peux leur donner un petit mot d'encouragement et d'espoir. (Lettre de Félix-Gabriel Marchand à sa femme, 17 décembre 1870)²⁵⁰

L'organisme en question reçoit « 200 dollars, soit le montant accordé à des établissements similaires »²⁵¹. Marchand offre aussi son soutien en donnant sa pièce à l'organisation d'une soirée au profit des Sœurs de Charité. Ceci devient en effet une tradition dans la famille qui sera maintenue par la fille de Marchand, Joséphine, elle-même dramaturge. Elle note ainsi dans son journal durant l'été 1888 à propos de sa prochaine pièce et sa création possible :

Je commence à retravailler ma petite comédie : *Quand on s'aime, on se marie*. Si j'en faisais quelque chose de bien, elle pourrait être jouée à l'hiver prochain, à Québec, au cours d'une soirée dramatique que maman veut organiser au profit de son hôpital²⁵².

D'après ce que nous lisons dans les journaux, cette pièce de Joséphine sera plus tard achevée et montée le 20 février 1889 à la Salle de musique de Québec au bénéfice de cet organisme, comme cela est prévu²⁵³. Hersélie Turgeon, qui s'implique toujours dans cet organisme, s'occupera de

²⁵⁰ P174, S2, P139.

²⁵¹ Lavigne et Stanton-Jean, *op. cit.*, p. 33.

²⁵² Joséphine Marchand, *op. cit.*, p. 150

²⁵³ Voir *L'Électeur*, 18 février 1889, p. 2 et *Québec Morning Chronicle*, 18 février 1889, p. 2.

l'organisation. Quant à la troisième comédie de Marchand *Un bonheur en attire un autre* s'inscrit également dans une soirée à but lucratif similaire.

2.3 Les créations d'*Un Bonheur en attire un autre* et « Les soirées patriotiques »

Tel que nous lisons en tête de la pièce, les créations d'*Un Bonheur en attire un autre* ont lieu « au bénéfice des familles des martyrs de l'Insurrection canadienne de 1837-1838 »²⁵⁴ d'abord le 21 juin 1883 dans la salle de l'Opéra à Saint-Jean, puis le 29 août 1883 à Chambly²⁵⁵. Selon le journal intime de Joséphine Marchand, c'est à l'initiative du gouverneur général du temps, le Marquis de Lorne, qui est aussi le fondateur de la Société royale, qu'on décide de monter la pièce :

Papa est à Ottawa pour la seconde session de l'Académie royale. Il y a lu quelques scènes de sa comédie : *Un bonheur en attire un autre*, que nous allons jouer bientôt. Le Gouverneur général, le Marquis de Lorne, l'en a félicité et lui a demandé s'il n'y aurait pas moyen de la faire jouer. C'est ce que papa nous écrit aujourd'hui. Nous allons l'interpréter dans un concert prochain, au bénéfice de la veuve du chevalier de Lorimier, victime politique de la Révolution [sic] de 1837²⁵⁶.

Connu comme le marquis de Lorne, le gouverneur général en question est John Campbell (1845-1914). Comme nous l'avons déjà vu dans notre chapitre précédent, Campbell réunit une vingtaine d'artistes, de scientifiques et d'écrivains canadiens pour créer la Société royale du Canada. Appelée aussi Les Académies des arts, des lettres et des sciences du Canada, cette société a pour but de promouvoir le savoir et la recherche en arts, lettres et science²⁵⁷. La section à laquelle Joséphine fait référence est celle de la section française²⁵⁸ où des écrivains canadiens-français

²⁵⁴ Il s'agit bien des rébellions des patriotes de 1837-1838 contre « la Couronne britannique et la situation politique dans la colonie ». Andre McIntosh, « Rébellions de 1837-1838 », *L'Encyclopédie Canadienne*, 4 octobre 2019, Historica Canada, www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/rebellions-de-1837. Date consultée: 21 février 2022.

²⁵⁵ Voir la première édition de la pièce. Félix-Gabriel Marchand, *Un Bonheur en attire un autre*, Montréal, Imprimerie de la Gazette, 1883.

²⁵⁶ Joséphine Marchand, *op.cit.*, p. 42.

²⁵⁷ Un an après sa fondation, la Société a été incorporée par une loi du Parlement du Canada. Michael R. Dence, « Société royale du Canada », *L'Encyclopédie Canadienne*, 16 mars 2017, *Historica Canada*, www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/societe-royale-du-canada. Date consultée : 18 février 2022

²⁵⁸ La société est divisée en quatre sections : 1. Littérature française, Histoire, Archéologie, 2. Littérature anglaise, Histoire, Archéologie, 3. Mathématiques, Sciences physiques et chimiques, 4. Sciences de la terre et Sciences biologiques.

présentent généralement quelques extraits de leurs récents travaux²⁵⁹ et reçoivent des commentaires de la part de leurs pairs. Ces travaux sont par la suite parus avec le compte rendu des réunions dans les publications de la société. Dans le cas de Marchand, la lecture d'*Un Bonheur en attire un autre* donne lieu à une création et à une publication²⁶⁰. Quant à la création, on décide de l'incorporer pour une cause sérieuse, au bénéfice des familles des martyrs de la rébellion, notamment à celui de la famille de Chevalier Lorimier²⁶¹. C'est Laurent-Olivier David, avocat, homme politique, journaliste et membre de la Société royale qui s'occupe, d'après l'article de *La Tribune*, de son organisation et ajoute la comédie de Marchand aux soirées à Saint-Jean, puis à Chambly²⁶². David organise d'abord ce type de soirées dans les grandes villes comme Montréal, Québec et Ottawa, puis à Saint-Jean et à Chambly. Il convient ici de souligner que le fait de soutenir la cause patriote s'inscrit fortement dans le cadre de la ligne politique des libéraux²⁶³. Dans l'exemple de David, membre du parti libéral, il soutient les victimes de ces événements par ses engagements et ses productions littéraires. Une année après l'organisation de ces soirées, en 1884, il publie, par exemple, *Les Patriotes de 1837-1838* qui « contribue [...] à réhabiliter les rebelles et à les présenter comme les premiers libéraux »²⁶⁴. Cette période de l'histoire suscite une littérature importante au cours du XIX^e siècle²⁶⁵. De nombreux romanciers, poètes et dramaturges canadiens y trouvent une source d'inspiration pour leurs œuvres²⁶⁶.

²⁵⁹ Dans la même section, le poète et le dramaturge Louis Fréchette et l'historien et le poète Benjamin Sulte lisent aussi des extraits de leurs œuvres. Le premier lit des poèmes tirés de *Notre Histoire* et le deuxième lit des pages de son ouvrage *Les premiers Seigneurs du Canada, 1627-1664* pour Sulte. Voir *Le Courrier du Canada*, 25 mai 1883, p. 2. Cet article du *Courrier* est reproduit par le *Journal des campagnes* le 31 mai 1883, p. 6.

²⁶⁰ Il s'agit notamment des extraits de la pièce. Voir Société royale du Canada, *Proceedings and Transactions of the Royal Society of Canada for the years 1882 and 1883*, Dawson Brothers, vol. 1, 1883, p. 21-38.

²⁶¹ Né le 27 décembre 1803, François-Marie-Thomas Chevalier de Lorimier, est un notaire et chef patriote canadien-français. Durant les rébellions de 1837-1838, il est condamné à mort.

²⁶² *La Tribune*, 7 juillet 1883, p. 2. Selon ce journal, l'idée d'une soirée au bénéfice de Lorimer appartient à Laurent-Olivier David. Les soirées ont d'abord lieu dans les grandes villes comme Montréal, Québec et Ottawa, ensuite à Saint-Jean et à Chambly.

²⁶³ Ces années de révolte contre le pouvoir britannique ont causé l'emprisonnement et l'émigration de centaines de patriotes aux États-Unis.

²⁶⁴ Lemire et Saint-Jacques, *op.cit.*, p. 121.

²⁶⁵ Stéphanie Chifflet, « Représentations des rébellions des patriotes dans les littératures québécoise et française du XIX^e siècle », *Carnets* [En ligne], Deuxième série, n° 5, 2015, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 10 janvier 2022. <http://journals.openedition.org/carnets/381> et Marilyn Randall, « Plus patriote que ça... Fictions du Patriote 1847-1981 », *Voix et Images*, vol. 26, no 3, printemps 2001, p. 516-538.

²⁶⁶ Fréchette écrit, par exemple, des pièces *Papineau* et *Le retour de l'exilé* en partant des événements de 1837-1838. Ces pièces sont jouées à l'Académie de musique de Montréal en 1880 à plusieurs reprises.

Quant à Marchand, son opinion sur ces évènements est du côté des libéraux. En effet, son père Gabriel s'était lui-même impliqué dans ces évènements. Sur l'engagement de son père, nous lisons dans l'article de l'historien Lionel Fortin : « Le 5 novembre 1837, il [le père de Marchand] prit une part active à l'assemblée de Saint-Athanase (Iberville) où il présenta 24 propositions réformistes qui furent adoptées par la majorité. Cependant, lorsque les patriotes décidèrent de prendre les armes, il s'abstient de les suivre »²⁶⁷. Dans le récent ouvrage de Lavigne et de Stanton-Jean que nous avons cité plus haut, nous lisons sur ce sujet :

Notable engagé dans son milieu, il est favorable à la cause des patriotes au cours des rébellions de 1837-1838. Il préside même l'une des grandes assemblées tenues par Louis-Joseph Papineau à Saint-Athanase, mais il fait partie de ceux qui s'opposent à une action armée. En 1837, il refuse, en raison de ses convictions patriotiques, un poste au Conseil spécial mis en place par l'Angleterre après les rébellions²⁶⁸.

Quant à Marchand, tout comme son père, il se montre aussi favorable envers la cause des patriotes. Marchand soutient les victimes de cet évènement en donnant sa comédie à une soirée-bénéfice. Il fournit également à cette soirée un chant dédié aux victimes des rébellions de 1837, appelé « Hymne aux Martyrs de 1837 ». Ainsi, il montre publiquement son appui. De même, sa femme Hersélie, son fils Gabriel et ses filles Joséphine, Hélène et Ida s'impliquent pleinement dans cette soirée.

Si son fils Gabriel et sa femme Hersélie ont déjà fait partie d'une création scénique, il s'agit à notre connaissance d'une première fois que la majorité de la famille (sauf Eugénie et Ernestine) s'impliquent dans une performance scénique²⁶⁹. Ceci pourrait être expliqué par le fait que les filles sont maintenant assez grandes pour monter sur la scène (elles avaient entre 8 et 10 ans lors de la performance de *Fatenville*)²⁷⁰. Comment justifier leur participation dans ces créations ? Il faut d'abord souligner que ces filles grandissent dans un milieu aisé et se familiarisent avec l'art dès

²⁶⁷ Lionel Fortin, « Marchand, Gabriel », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 8, Université Laval/ University of Toronto, 2003, consulté le 18 févr. 2022, http://www.biographi.ca/fr/bio/marchand_gabriel_8F.html

²⁶⁸ Lavigne et Stanton-Jean, *op.cit.*, p. 18.

²⁶⁹ Au moment de la création de la pièce, Eugénie a 27 alors que Ernestine a 14. Cette dernière aurait été considérée très jeune pour l'un des rôles. Elle figurera plus tard dans les créations des pièces de sa sœur Joséphine. Quant à Eugénie, nous ignorons pourquoi elle n'assiste pas aux représentations.

²⁷⁰ Joséphine a 22, Hélène a 19, et Ida a 18 ans lors de la création de cette pièce. Elles vivent dans la maison familiale, ce qui aurait facilité le travail des répétitions pour la famille.

un très jeune âge : elles apprennent toutes à chanter et à jouer du piano. Qui plus est, elles regardent avec leurs parents des pièces dans les grands théâtres montréalais²⁷¹. Certaines lettres de Joséphine que nous avons analysées confirment son intérêt pour le spectacle et l'art de la scène : « C'est demain la grande illumination à Montréal, nous aimerions bien à y aller » (Lettre de Joséphine Marchand à F.G.M., 28 novembre 1878)²⁷² et encore « Il y a un beau cirque la semaine prochaine et nous proposons d'y aller » » (Lettre de Joséphine Marchand à F.G.M., 14 juin 1880)²⁷³. De même, le théâtre est une pratique largement exercée par des filles de familles aisées en région du Québec. Pensons, entre autres, aux Dessaulles à Saint-Hyacinthe et aux Routhier à Québec²⁷⁴. Comme l'entrée du journal de Joséphine citée plus haut l'affirme, il n'est pas surprenant que les enfants prennent part à la création de pièces : « [Parlant de la création d'*Un bonheur en attire un autre*] C'est ce que papa nous écrit aujourd'hui. Nous allons l'interpréter dans un concert prochain »²⁷⁵. Joséphine annonce la nouvelle non pas comme un événement vraiment inattendu, mais plutôt habituel. Leur implication dans les opérettes qui suivent la comédie de leur père confirment aussi qu'elles sont assez à l'aise pour pratiquer l'art de scène²⁷⁶.

Pour revenir à la soirée à Saint-Jean, elle se compose, tout comme dans le cas de *Fatenville*, des pièces de théâtre et des chants. Toutefois, il n'y a pas de tableaux vivants cette fois-ci. *Un bonheur en attire un autre* de Marchand est accompagnée par l'opérette en un acte « Les Terreurs de M. Peter, » paroles de MM. Stop et Robert Mays, musique de Charles Poisot. Cette soirée se différencie par son côté plus sérieux : si les pièces y apportent un ton léger, nous y trouvons des discours et des chants sur la rébellion des Patriotes. Le programme débute avec le discours de David qui porte sur les événements tragiques de 1837 et 1838 et l'emprisonnement et la mort de Lorimier, puis continue avec le chant de Marchand, exécuté par un quatuor composé de Mlle H. Brosseau et MM. Gabriel Marchand, Jules Quesnel et A. Bonneau avec la musique de Napoléon Legendre²⁷⁷. Ce chant rend hommage aux martyrs de 1837, notamment à Lorimier, et raconte sa

²⁷¹ « Les Dessaulles, Fréchette, Marchand, Beaugrand et Mercier fréquentent en famille les grands théâtres montréalais où ils assistent indifféremment aux représentations en anglais ou en français ». Lemire et Saint-Jacques, *op.cit.*, p. 166.

²⁷² P174, S2, P 209.

²⁷³ P174, S2, P 204.

²⁷⁴ Robert, 2019, *op. cit.*, p. 165.

²⁷⁵ Joséphine Marchand, *op.cit.*, p. 42.

²⁷⁶ D'après ce que nous apprenons dans l'article de Robert, l'opinion de l'Église est assez ambiguë sur la présence de ces filles bourgeoises dans les créations. Elle leur permet de monter sur scène en compagnie de leurs mères. *Ibid.*

²⁷⁷ Compte rendu du journal montréalais *Le Monde* cité dans *Le Franco-Canadien*, 26 juin 1883, p. 2.

mort tragique pour la patrie. La distribution des rôles d'*Un Bonheur en attire un autre* est majoritairement constituée des Marchand, et l'ami de la famille Jules Quesnel²⁷⁸. Dans l'opérette, Gabriel Marchand et Ida Marchand interprètent un rôle en compagnie de Jules Quesnel, A. Bonneau et de H. Brosseau. Similairement à la soirée dramatique et musicale à Saint-Jean, cette production dépasse aussi la frontière de Saint-Jean : on invite les habitants des campagnes autour, « chez qui les souvenirs de 1837 sont restés vivaces »²⁷⁹. Les journaux soulignent le but de la soirée : « et nous espérons que tous nos concitoyens s'empresseront de se rendre à la soirée de jeudi. Tout en faisant la charité, ils s'amuseront d'une manière intelligente »²⁸⁰. De même, les notables de Montréal y sont invités. On précise même que « Les hons. MM. Mercier²⁸¹ et Taillon²⁸², MM. Louis Fréchette, David » assisteront à la soirée. Les billets se vendent à la pharmacie Larocque, où l'on fournit également un plan de la salle²⁸³.

À la suite du succès de cette soirée²⁸⁴, on décide de faire un arrêt à Chambly le 29 août 1883 avec les mêmes acteurs et actrices²⁸⁵. On ajoute au programme l'opérette d'Offenbach, *Le Violonneux*. Le prix d'entrée va de 25 cents à 50 cents pour les sièges réservés²⁸⁶. Le spectacle commence à 20 heures et se déroule au « nouveau bâtiment du gouvernement »²⁸⁷, mis à la disposition des organisateurs par M. Ulric, surintendant du canal Chambly²⁸⁸. On décore la salle pour cette soirée « patriotique » visant à divertir ceux et celles qui y assistent : « La salle avait été décorée avec

²⁷⁸ L'article du *Franco-Canadien* du 26 juin 1883, p. 2.

²⁷⁹ *Le Franco-Canadien*, 9 juin 1883, p. 2.

²⁸⁰ « Notes locales », *Le Franco-Canadien*, 19 juin 1883, p. 2. La soirée est annoncée par de nombreux articles du *Franco-Canadien*, le journal de Marchand, d'abord le 9 juin 1883 sous le titre « Soirée de Lorimier ». Dans un autre article publié le 26 juin 1883, le journal précise : « Au bénéfice de la veuve et les enfants du héros et martyr canadien Chevalier de Lorimier ».

²⁸¹ L'avocat et le journaliste Honoré Mercier (1887-1891) est le chef de l'opposition libérale. Les Mercier sont aussi les amis de la famille des Marchand.

²⁸² Il s'agit bien de l'avocat et l'homme politique Louis-Olivier Taillon (1843-1923) qui est l'orateur de l'Assemblée législative lors de la création de la pièce. Membre du Parti conservateur du Québec, il deviendra le 8^e premier ministre du Québec.

²⁸³ « Notes locales », *Le Franco-Canadien*, 19 juin 1883, p. 2.

²⁸⁴ La soirée fait salle comble : « la jolie salle théâtrale était trop petite pour contenir la foule qui s'y pressait ». « Notes locales », *Le Franco-Canadien*, 26 juin 1883, p. 2. D'après les journaux, le public est à la fois « divertie » et « ému » par le chant patriotique, les souvenirs de 1837 et les pièces. On note que cela a été « une des plus belles soirées qui n'aient jamais été données à Saint-Jean ». « Notes locales », *Le Franco-Canadien*, 26 juin 1883, p. 2. Lors de cette soirée-bénéfice on amasse 50 \$. Les donateurs sont : « M. le juge Chagnon, 5\$, P.A. Frenier, \$5, Jos. H. Roy, fils de Lacadie, \$1 ». *Ibid.*

²⁸⁵ Plusieurs journaux expriment leur souhait de voir la pièce jouer à Chambly. Voir, entre autres, l'article de *La Tribune* du 7 juillet 1883, p. 2.

²⁸⁶ *L'Étendard*, 29 août 1883, p. 3.

²⁸⁷ « Soirée à Chambly », *Le Franco-Canadien*, 7 septembre 1883, p. 2.

²⁸⁸ *Ibid.*

beaucoup de goût et présentait un fort joli coup d'œil, ornée qu'elle était de verdure de drapeaux et de banderoles aux couleurs variées »²⁸⁹. La salle est bondée et les notables de la ville y sont présents :

Bien avant l'heure fixée pour le lever du rideau, la foule anxieuse envahit la salle et bientôt il ne fut plus possible d'admettre personne. Nous remarquons au premier rang, d'abord M. l'abbé Lesage, curé de Chambly et président honoraire du comité d'organisation, puis l'hon. M.F.G. Marchand, M. le Dr Martel, M.P.P., MM. Jos Ostigny, Bertrand N.P., Dr Taupier, etc.etc²⁹⁰.

La présence de ces derniers confirme l'aspect officiel de la soirée à Chambly. Tout comme celle de Saint-Jean, de nombreuses personnes notables de la région (gens politiques, intellectuels et religieux) y assistent pour offrir leur appui aux familles des martyrs des rébellions de 1837-1838. Plusieurs journaux anglophones et francophones partagent la nouvelle de cette soirée : Le *Montreal Herald* publie un article intitulé « Grand Concert » le 27 août alors que *L'Étendard* fait paraître une annonce à deux reprises, les 28 et 29 août sous le titre « Grande soirée dramatique et musicale » (Voir l'image 3 en annexe).

Comme les journaux l'indiquent, il s'agit bien d'une grande soirée à Chambly. Après les représentations, à la fin de la soirée, le public est invité à assister à « des feux de Bengale » accompagnés par « la bande du Canton de Chambly, installée au milieu des ruines »²⁹¹. D'après la presse, les créations d'*Un Bonheur en attire un autre* à Saint-Jean et à Chambly représentent ainsi un des événements marquants de la vie culturelle au Québec du dernier quart du XIX siècle.

2.4 Le théâtre de société des Marchand

En plus de leurs implications sociales et politiques, les créations d'*Un bonheur en attire un autre* à Saint-Jean et à Chambly par les Marchand s'inscrivent également dans la pratique du « théâtre de société ». Afin de saisir les fondements de cette pratique auprès de la famille, permettons-nous d'abord d'expliquer ce que nous entendons par ce terme. Au cours des dernières années, cette

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*

pratique théâtrale a fait l'objet de travaux importants en France et en Suisse²⁹². Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval définit ce théâtre comme « amateur, discontinu et non lucratif (sauf exception ponctuelle), distinct des autres théâtres amateurs sous leurs formes rurales, scolaires et familiales »²⁹³. Cette définition est ensuite partagée par d'autres chercheurs, d'abord par David Trott, qui, dans « Qu'est-ce que le théâtre de société ? » met aussi l'accent sur l'aspect privé de ce théâtre en le décrivant comme une « présentation de spectacles privés, souvent “chez soi”, devant “un cercle d'amis” et de parents, et exécutés par des acteurs amateurs »²⁹⁴. Ces définitions qui concernent notamment le XVIII^e siècle, sont, comme le souligne Jean-Claude Yon, bien valables pour l'époque suivante où cette pratique devient un phénomène largement répandu, exécuté par beaucoup d'auteurs, comme Georges Sand, Georges Feydeau, Edmond Rostand, etc²⁹⁵. Toutefois, tout comme Yon, Valentina Ponzetto et Jennifer Ruimi, dans leur récent travail *Espaces des théâtres de société. Définitions, enjeux, postérité* affirment la complexité de ce théâtre et la difficulté de le saisir²⁹⁶. Selon elles, la définition donnée, jusqu'à présent, est « imprécise et déceptive »²⁹⁷. Ponzetto et Ruimi expliquent qu'il existe bien d'autres formes de théâtre de société. Si, d'après elles, « la discontinuité des représentations » n'est pas suffisante pour les décrire comme un théâtre chez soi, le terme d'« amateur », s'avère problématique, puisque, d'abord, son sens au XVIII^e siècle est tout à fait différent d'aujourd'hui²⁹⁸, puis, il existe des théâtres de société qui accueillent des artistes professionnels. Pour ce qui est de son aspect « non lucratif », ces spécialistes soulignent que les représentations étaient parfois payantes pour financer la location de l'espace et qu'elles étaient « organisées au bénéfice d'œuvres charitables »²⁹⁹. Au sujet du lieu et son caractère « privé », l'article de Guy Spielman, publié dans le même ouvrage³⁰⁰ étudie la complexité de la distinction entre les sphères privées et publiques, le concept développé par Jürgen

²⁹² À notre connaissance, cette pratique n'a pas encore constitué un objet d'études à part entière au Canada.

²⁹³ Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le théâtre de société : un autre théâtre ?* Paris, Honoré Champion, 2003, p. 11.

²⁹⁴ David Trott, « Qu'est-ce que le théâtre de société ? », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 225, 2005, p. 7-20.

²⁹⁵ Jean Claude Yon, « Le Théâtre de société au XIX^e siècle : une pratique à redécouvrir », *Tréteaux et paravents. Le théâtre de société au XIX^e siècle*, Paris, Creaphis, 2012.

²⁹⁶ Valentina Ponzetto et Jennifer Ruimi, « Introduction. Théâtre de société. Un objet à redéfinir » *Espaces des théâtres de société. Définitions, enjeux, postérité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 9.

²⁹⁸ Selon le travail de synthèse de Ponzetto et Ruimi, le mot « amateur » désigne au XVIII^e siècle « des collectionneurs et connaisseurs férus d'arts plastiques », et « l'acceptation moderne de personne qui pratique une activité, un art ou même un sport à titre bénévole et non-professionnel ne s'affirme qu'au cours du XIX^e siècle ». p. 9.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 11

³⁰⁰ Guy Spielman, « Scènes “publiques” et scènes “privées”. Essai de redéfinition » dans *Espaces des théâtres de société. Définitions, enjeux, postérité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 95-107.

Habermas³⁰¹. Selon Spielman, ces deux espaces s'infiltrèrent mutuellement dans le théâtre de société. Enfin, la récente étude de Ponzetto et de Ruimi cherche à explorer de nouvelles zones d'horizon en mettant l'accent sur la multiplicité de ce théâtre.

En ce qui concerne la pratique du théâtre de société au Québec, elle remonte jusqu'à la fondation du « Théâtre de Société » qui est une « entreprise dramatique et lyrique fondée à Montréal en 1789 au domicile de Louis Dulongpré, peintre, prof. de musique et de danse, venu de France en 1788 »³⁰². Lucie Robert note que cette pratique « a été naturalisée par une succession de troupes d'amateurs » au cours du XIX^e siècle. Selon elle, le théâtre de société au Québec à la deuxième moitié du siècle pourrait être perçue par :

[...] sa dimension associative que dans son caractère privé et intime, et dans la sociabilité partagée entre les membres d'une communauté, ici une communauté de notables, qu'on évitera de définir autrement que ne l'ont fait les communautés elles-mêmes en leur temps³⁰³.

Robert met aussi l'accent sur son aspect « public » (des créations se produisent souvent dans des lieux comme les salles paroissiales et les hôtels de ville), et sur l'implication des jeunes gens issus des familles aisées de l'époque³⁰⁴. Le public se compose souvent de parents et d'amis. Enfin, Robert définit le théâtre de société au Québec comme des « événements hautement socialisés et mondains ». Quant au théâtre des Marchand, elle le décrit comme un « théâtre en famille » : si le père est le dramaturge, l'organisation et le travail du metteur en scène sont partagés entre la mère Hersélie Turgeon et les enfants Joséphine, Hélène, Ida et Gabriel. En plus de s'occuper des aspects scéniques comme le costume et le décor, les enfants interprètent aussi des rôles et écrivent, eux-mêmes, leurs propres pièces³⁰⁵.

³⁰¹ Jürgen Habermas, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1988.

³⁰² Gilles Potvin, « Théâtre de Société », *L'Encyclopédie Canadienne*, 14 décembre 2013, Historica Canada, www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/theatre-de-societe. Date consultée : 21 février 2022

³⁰³ Robert, *op.cit.*, p. 169.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 170.

³⁰⁵ À la manière du théâtre de Nohant de George Sand. Sur ce théâtre, voir Olivier Bara, « Le théâtre de Nohant de George Sand : une contre-création menacée ? » dans Jean-Claude Yon et Nathalie Le Gonidec (dir.), *Tréteaux et paravents. Le théâtre de société au XIX^e siècle*, Paris, Creaphis, 2012, p. 167-181.

En plus de son aspect familial, le théâtre de société de Marchand se caractérise, comme d'autres exemples de ce théâtre au Québec, par son « témoin », c'est-à-dire par son public. D'après nos recherches, ce public se constitue principalement des réseaux d'amis de la famille, appartenant à un groupe de personnes notables de Saint-Jean et de Montréal³⁰⁶ comme les politiciens et les avocats. Pour faire référence ici à l'historien d'Alex Tremblay, ces personnes appartiennent, comme les Marchand, à l'élite québécoise du XIX^e siècle³⁰⁷. Si pour la création d'*Un Bonheur en attire un autre* à Saint-Jean, nous notons la présence d'Honoré Mercier et de sa famille, de Louis-Honoré Fréchette et de Laurent-Olivier David, pour les créations de ses propres pièces, Joséphine confirme : « L'élite de notre société y était et un bon nombre d'amis de Montréal »³⁰⁸. Le théâtre de société pratiqué par les Marchand participe donc à une forme de « sociabilité mondaine »³⁰⁹ et il a lieu dans des lieux divers ayant comme objectif de lever des fonds pour une cause sociale. Qui plus est la pratique théâtrale n'est qu'une parmi d'autres formes de sociabilité au sein de la famille³¹⁰ qui permet à ses membres de tisser des liens avec leur entourage et surtout de s'impliquer dans la société. Cette sociabilité s'instaure, d'une part, entre la famille comme comédiens et ses réseaux comme spectateurs, sous forme de l'échange scène/salle, et elle a lieu, d'autre part, entre les Marchand et leurs amis avant et après le spectacle dans les lieux où les pièces sont représentées et même parfois en dehors de ces espaces³¹¹. La maison de Marchand sert aussi, tel que nous apprenons dans l'article de Laurent Olivier David, de lieu de sociabilité :

Sa maison [celle de Marchand] était le rendez-vous d'une société d'élite, qui venait un peu de partout y chercher la gaîté et les distractions les plus attrayantes. Parfois

³⁰⁶ Ces personnes séjournent parfois à Saint-Jean quelques jours lorsqu'elles viennent voir les pièces. C'est bien le cas de l'avocat Raoul Dandurand et de son ami Rodolphe-Toussaint Lemieux. Voir Joséphine Marchand, *Journal*, p. 23.

³⁰⁷ « La mixité culturelle au sein des élites québécoises au XIX^e siècle : l'exemple de la famille Marchand. 1791-1900 », mémoire de maîtrise (histoire), Université Laval, 2014.

³⁰⁸ Voir Joséphine Marchand, *op. cit.*, p. 23.

³⁰⁹ Nous reprenons ici le terme employé par Antoine Lilti, « Sociabilité mondaine, sociabilité des élites ? », *Hypothèses*, vol. 4, n° 2, 2001, p. 99-107. Sur cet aspect du théâtre de société, voir Ponzetto et Ruimi, p. 14; Antoine Lilti, « Public ou sociabilité ? Les théâtres de société au XVIII^e siècle » dans Christian Jouhaud et Alain Viala (dir.), *De la publication, entre Renaissance et Lumières*, Paris, Fayard, 2002 et Antoine Lilti, *Le monde des salons, sociabilité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.

³¹⁰ Il existe bien d'autres lieux de sociabilités où les Marchand, surtout les filles fréquentent, notamment les « assemblées du St.Johns Yacht-Clubs », « les réceptions organisées dans des hôtels de la ville » ou les « pique-niques champêtres dans les environs ». Ces filles font aussi plusieurs voyages à Montréal. Voir Alex Tremblay Lamarche, « La transformation des capitaux culturel et social en région au XIX^e siècle dans un contexte de renouvellement des élites : l'exemple de Saint-Jean-sur-Richelieu », *Mens*, vol. 17, n° 1-2, automne 2016-printemps 2017, p. 72.

³¹¹ C'est le cas de la soirée à Chambly où tout le monde assiste à l'illumination du vieux fort de Chambly après le spectacle. À la fin de la soirée, les Marchand sont invités chez M. Dion pour un goûter. « Soirée de Chambly », *Le Temps*, 31 août 1883, p. 2. Joseph-Octave Dion (Chambly, 1838-1916) est un journaliste. Il a notamment travaillé à la restauration du fort Chambly.

des groupes de jeunes gens et de jeunes filles partaient de Montréal, pour aller y passer la soirée. Fréchette (Louis), ami intime de la famille, était généralement le chef, l'organisateur de ces joviales réunions, et ce n'était pas lui qui y contribuait le moins à leur agrément. On y faisait de la musique, on y jouait des comédies, des vaudevilles dont l'auteur était souvent M. Marchand lui-même...³¹².

Ce passage suggère que les comédies de Marchand n'ont pas été seulement jouées dans des lieux publics, elles auraient été occasionnellement montées dans la maison de la famille à Saint-Jean. Ce fait nous permet de confirmer encore une fois l'aspect mondain du théâtre de société des Marchand qui a principalement pour but de divertir les notables du Québec. Cette pratique chez Marchand reste proche de la tradition du salon et de son évolution en France au cours du XIX^e siècle. Durant cette période, le salon n'a plus sa caractéristique aristocratique, il devient un « lieu de rencontres périodiques d'une certaine élite intellectuelle »³¹³, fréquenté par des auteurs français comme Théophile Gautier, Victor Hugo, Émile Zola et Saint Beuve. De nombreux écrivains comme Victor Hugo, Alphonse Daudet et Nina de Villard tiennent aussi un salon auquel il donne des noms différents comme cénacle, chapelle, atelier, dîner et café³¹⁴. Vincent Laisney nous apprend que « la parole n'est plus monopolisée par une élite, elle est partagée par tous » et qu'un bon nombre de personnes y est invité. Dans le cas des soirées chez Marchand, Fréchette s'occupe notamment de l'organisation, mais tout le monde y contribue d'une manière ou d'une autre, en faisant de la musique ou en jouant dans des pièces. Le fait que le public est aussi composé de jeunes gens nous laisse entendre que ces soirées n'ont pas été un simple divertissement, mais aussi qu'elles auraient été une forme d'éducation pour eux où ils mettent en pratique leurs compétences artistiques. Dans ces soirées, les Marchand tissent aussi des liens d'amitié et animent des discussions d'intérêts divers, allant de commentaires sur la performance aux conversations sur des sujets sérieux comme la politique. Dans le cas de la création de la pièce de Joséphine, nous remarquons que les maris potentiels des filles de Marchand assistent à la soirée. Observons le passage suivant du journal de Joséphine :

J'ai reçu plusieurs bouquets, dont un de monsieur D. qui a passé la fin de semaine ici avec monsieur L., qui marque de l'intérêt à l'une de mes sœurs. [...] je les entendais près de moi discuter les pays à visiter dans un voyage de noces idéal³¹⁵.

³¹² David, *Le Canada*, 4 avril 1925, Cité par Edmond Robillard dans Joséphine Marchand, *Journal*, p. 245.

³¹³ Vincent Laisney, « Une histoire des salons littéraires du XIX^e siècle ? », Luc Fraisse (éd.), *L'Histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle. Controverses et consensus*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 199-206.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ Joséphine Marchand, *op. cit.*, p. 23.

Joséphine parle notamment de son futur mari, l’avocat Raoul Dandurand, et de l’avocat et journaliste Rodolphe-Toussaint Lemieux. Dans la famille québécoise aisée que représente les Marchand, la pratique du théâtre de société va de pair avec l’éducation et le loisir des filles. Ces dernières qui vivent sous le toit paternel, tout comme dans d’autres familles bourgeoises, s’occupent de très peu de tâches ménagères³¹⁶ et elles passent leur temps à s’instruire ou à faire des activités qui leur plaisent. Comme nous le lisons dans une des lettres de Joséphine à son père, l’apprentissage d’une langue étrangère se trouve par exemple parmi les activités auxquelles les enfants s’adonnent : « Nous apprenons l’espagnol Gabriel, Hélène et moi » (25 mars 1885)³¹⁷. Dans le cas de Joséphine, elle se marie à l’âge de 24 ans— ce qui n’aurait pas été, comme l’écrit Sophie Montreuil, envisageable dans une famille moins aisée —, et elle occupe donc son temps à lire et à écrire. Similairement, le théâtre représente un passe-temps idéal pour les filles. Il leur permet, d’une part, d’apprendre les bonnes manières, de maîtriser leurs voix, et d’autre part, de pratiquer leurs talents de musiciennes et de chanteuses. Il est donc possible de parler d’un type de théâtre d’éducation chez les Marchand. La pratique existe également en France. Le théâtre étant considéré tout au cours du XIX^e siècle comme un genre destiné à former les futurs citoyens. Nous pouvons penser au théâtre historique pour enfant sous la Restauration ou au théâtre scientifique de Louis Figuier³¹⁸. Les filles de Marchand mettent en pratique leurs aptitudes non seulement dans les pièces de leur père mais aussi dans d’autres pièces lors de soirées dramatiques et musicales³¹⁹. Parmi les filles de Marchand, c’est sans doute Joséphine qui est la plus active dans la pratique théâtrale.

³¹⁶ Car la famille a des femmes de ménage. Voir Sophie Montreuil, « (Se) dire : Joséphine Marchand-Dandurand et la lecture (1879-1886) », dans Yvan Lamonde et Sophie Montreuil (dir.), *Lire au Québec au XIX^e siècle*, Saint-Laurent, Fides, 2003, p. 129.

³¹⁷ P174, S2, P240.

³¹⁸ Fabienne Cardot, « Le théâtre scientifique de Louis Figuier », *Romantisme*, n° 65, 1989, p. 59-68 et Pascale Alexandre, « Le théâtre historique et sa mise en scène d’après le fonds ART (1860-1900), *Les archives de la mise en scène*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, p. 205-218.

³¹⁹ Notamment, Ida joue la chanteuse d’opéra dans *Les terreurs de M. Peters* et Joséphine l’accompagne au piano « avec beaucoup de talent et d’habileté ». « Soirée de Lorimier », *Le Franco-Canadien*, 26 juin 1883, p. 2. Dans une soirée organisée à la salle de musique de Québec, Ida et Gabriel font un duo ensemble appelée « La demande en mariage ». “The Garrigue Concert”, *Quebec Morning Chronicle*, 29 mars 1889, p. 2

2.5 Joséphine Marchand-Dandurand, dramaturge, comédienne et metteuse en scène

Joséphine Marchand-Dandurand (1861- 1925) est l'un des personnages féminins importants de la vie littéraire et culturelle au Québec de la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles³²⁰. À la fois journaliste, écrivaine et conférencière, à 17 ans, elle fait son entrée dans le monde des lettres en publiant des articles divers dans des journaux et revues comme *Le Franco-Canadien* et *L'opinion publique*. En 1892, elle fonde le premier magazine féminin québécois *Le Coin du feu*. Démontrant un intérêt particulier pour l'art de la scène, elle écrit et monte plusieurs pièces de théâtre pendant les deux dernières décennies du siècle : *Rancune*, *La carte postale* et *Ce que pensent les fleurs*³²¹. Tel que nous le lisons dans son journal, la date de sa première pièce remonte à l'année 1880 :

J'ai écrit une comédie, qui sera jouée dans une quinzaine de jours. Je me sens tout étonnée de mon audace. J'ai réuni un comité de lecture, qui a semblé lui trouver quelque mérite. J'ai distribué les rôles et j'en prendrai un moi-même. Je ne sais pas si l'auteur peut interpréter son œuvre avec la même facilité qu'une actrice étrangère³²².

Selon cette entrée du 30 janvier 1880, cette pièce³²³ aurait été créée à la mi-février de la même année. Comme nous l'observons ici, Joséphine démontre une grande autonomie en réunissant un comité de lecture, en distribuant des rôles et en jouant elle-même un rôle. Elle s'occupe de la mise en scène. Deux ans plus tard, elle monte encore une pièce sur scène :

Nous jouerons dimanche prochain, à pareille heure, ma petite comédie devant un grand public. [...] Nous avons cherché une comédie à trois ou cinq personnages et nous n'avons rien trouvé à notre convenance. J'eus l'idée d'écrire cette pièce qui pourrait être montée facilement et jouée par les amateurs à ma disposition. Je n'en parlai à mon père qu'après l'avoir terminée. C'est le comité de lecture qui l'accepta et qui décida mon cher père à la laisser mettre à l'affiche³²⁴.

³²⁰ Plusieurs travaux portent sur Joséphine Marchand : Sophie Doucet, « Joséphine Marchand-Dandurand ou “Le Laurier féminin” : Une journaliste féministe, moderne, libérale et nationaliste (1861-1925) », Université de Montréal, mémoire de maîtrise, 2003 ; Patricia Smart, « The Nineteenth-Century Rebels : Henriette Dessaulles and Joséphine Marchand », *Writing herself into being : Québec women's autobiographical writings from Marie de l'Incarnation to Nelly Arcan*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2017 et Line Gosselin, « Marchand, Joséphine (Dandurand) », *Dictionary of Canadian Biography*, vol. 15, University of Toronto/Université Laval, 2003. Date consultée : 26 avril 2021. http://www.biographi.ca/en/bio/marchand_josephine_15E.html

³²¹ Joséphine Dandurand, *Rancune, comédie en un acte et en prose suivi de La carte postale et Ce que pensent les fleurs*, Montréal, Beauchemin et Fils, 1897. D'après ce que nous lisons dans l'édition de son journal, Joséphine est aussi l'auteur de *Chacune son proverbe*, pièce en un acte et de *Victime de l'idéal*, comédie en acte.

³²² Joséphine Marchand, *op. cit.*, p. 21

³²³ Nous n'avons pas de renseignements sur cette pièce particulière.

³²⁴ Joséphine Marchand, *op. cit.*, p. 22.

Dans le théâtre de société que pratiquent les Marchand, on privilégie de courtes comédies en un acte avec peu de personnages et de décor. Ces textes facilitent la tâche au niveau de la préparation. Leurs représentations ne se restreignent pas donc à Saint-Jean. Comme nous l'avons vu dans l'exemple d'*Un bonheur en attire un autre*, la famille se déplace dans d'autres villes pour monter des pièces comme à Chambly. Au fur et à mesure, ils jouent également à Québec. Ces créations font partie de différents événements et obtiennent souvent l'appui des hommes politiques. Nous pouvons donner l'exemple des créations d'*Erreur n'est pas compte* et de « Quand on s'aime on se marie » de Joséphine Marchand-Dandurand à la Salle de musique de Québec en 1889. La première est jouée sous le patronage de M. le consul de France, Dubail³²⁵ pour soutenir M. Garrigue, alors que la deuxième est représentée sous le patronage du lieutenant-gouverneur au bénéfice d'une œuvre de charité. Ces créations confirment encore une fois l'aspect officiel et lucratif de la pratique théâtrale des Marchand. La posture de Marchand comme politicien et sa réputation grandissante y jouent certainement un rôle clé.

Pour revenir aux représentations des pièces de Joséphine, analysons une photographie que nous trouvons à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ). Cette photographie de scène (Voir l'image 2 en annexe), de couleur sépia, prise en 1888 est sans doute l'une des rares photographies de la scène du XIX^e siècle au Québec qui nous est parvenue jusqu'à aujourd'hui. Elle est aussi la seule qui représente la pratique théâtrale des Marchand. L'analyse d'une photographie de la famille de Marchand (l'image 4 en annexe) nous permet de constater que cette photographie de scène est prise dans le même studio. Nous remarquons le même décor à l'arrière-plan dans les deux photographies prises dans le studio de Jules Ernest Livernois (1851-1933) à Québec³²⁶. Cette photographie de scène représente les comédiens, avec leurs expressions, incarnant les trois personnages de la pièce « Quand on s'aime on se marie » de Joséphine, jouée à l'Académie de Musique de Québec (1888) et publiée plus tard sous le nom de *La Rancune* (1896) : Irène (Ernestine Marchand), Adolphe, son cousin (Charles Archer, assis près de Joséphine) et Armand, parrain d'Irène (E. Édouard Dorion, debout). Cette photographie qui dégage une

³²⁵ « Notes », *La Justice*, 27 mars 1889, p. 3.

³²⁶ Cette photographie de la famille des Marchand est prise en 1887 (BAnQ Québec, P174, S5, P3). Sur la photographie de spectacle, citons, entre autres, l'ouvrage récent collectif d'Arnaud Rykner : « La Photographie de scène en France. Art, document, média. Vol 1 », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 1, n° 283, octobre 2019. »

impression de confort reflète bien le milieu bourgeois que la plupart des pièces des Marchand mettent en scène : les personnages, habillés élégamment sont devant un décor peint avec une grande porte donnant accès au jardin avec des plantes exotiques. Comme nous le voyons dans cette photographie, les pièces des Marchand (de celles du père à celles de Joséphine) prennent toutes une jeune fille à l'âge du mariage au cœur de leurs intrigues. Cette fille a souvent son amant et refuse d'épouser le mari potentiel trouvé par le père. Elle a ses propres opinions sur le mariage et garde un esprit critique. Ces pièces incluent des réflexions sur la condition des femmes. Elles octroient une certaine liberté et autonomie au personnage de la fille. Elles mettent souvent en scène un personnage féminin heureux, intelligent et instruit. À cet égard, les pièces de Marchand, par rapport à celles de ses contemporains, offrent une perspective originale et plus libérale sur la place des femmes dans la société.

Pour ce qui est de l'écriture dramatique, Marchand aide sa fille Joséphine à améliorer son style et alimente ses réflexions en donnant accès à sa bibliothèque personnelle³²⁷. Les deux échangent des idées et se donnent des commentaires pour l'écriture dramatique tant par lettres qu'en personne. Leur correspondance témoigne effectivement de cette relation intéressante créée entre le père et sa fille autour de la littérature et du théâtre. Lorsque Joséphine regarde *L'Étrangère* d'Alexandre Dumas fils à Montréal, elle informe par exemple ainsi son père :

Nous avons vu jouer Bourgeois dans le rôle du duc de Sept-Monts de *l'Étrangère*. Il jouait avec Molina et était un des meilleurs de la troupe avec ce dernier. Tu l'as entendu toi-même, paraît-il, dans le rôle de l'avorton des *Deux orphelines*. Il est remarquable. (Lettre de Joséphine à son père, 15 août 1885)³²⁸

Joséphine renseigne souvent son père sur ses lectures et sur les pièces qu'elle a vues. Elle cherche continuellement à avoir son opinion sur ses propres pièces. La lecture de l'œuvre de Joséphine nous montre qu'elle suit les mêmes procédés d'écriture que son père tant au niveau du fond que de la forme. Composées généralement d'un acte, elles traitent du thème du mariage. Sa pièce la plus connue, *La Rancune*, suit par exemple cette lignée. « Le Timide » de son frère Gabriel rejoint aussi, quant à elle, cette tradition. Comme nous pouvons le lire dans le programme de la soirée du

³²⁷ Voir Lemire et Saint-Jacques, *op.cit.*, p. 123 et Montreuil, *op.cit.*

³²⁸ P174, S2, P242.

Théâtre des Nouveautés³²⁹ où « Le Timide » est jouée en compagnie de la pièce de Guy de Maupassant et de Jacques Normand appelée *Musotte*, drame en trois actes en 1903, cette pièce raconte l'histoire d'un riche commerçant qui veut épouser sa fille à un mathématicien sans savoir qu'elle a déjà un amant. Ce dernier dont le caractère porte le titre ose enfin, fort de jalousie, avouer son amour, et la pièce se finit, tout comme dans les comédies de Marchand, par une fin heureuse³³⁰.

Le théâtre de société permet à Joséphine d'apprendre les enjeux de l'écriture dramatique et d'améliorer son style. L'analyse de certains passages venant de son journal intime montre qu'elle examine les réactions du public au moment des représentations et cherche à développer certaines scènes par la suite :

J'ai pu observer, quand je n'étais pas sur la scène, l'attention très concentrée des auditeurs et l'appréciation des passages les plus saillants par l'épanouissement des figures. [...] Peu de personnes dans la salle savaient que j'étais l'auteur³³¹.

Une année plus tard, elle reviendra justement sur cette pièce qu'elle appelle « le proverbe » : « Je suis à songer que le proverbe que j'inventais l'année dernière, pour faire le sujet d'une comédie, je le répète cette année [...], mais avec plus de conviction et de ferme propos »³³². Connue comme un genre de salon, le proverbe est traditionnellement défini par sa forme légère et la simplicité de ses intrigues³³³.

Enfin, l'interprétation se trouve aussi parmi les préoccupations de Joséphine. Si elle pratique le métier de comédienne à plusieurs reprises, elle cherche continuellement à améliorer sa technique. Le fait qu'elle consacre plusieurs paragraphes de son journal à sa performance nous confirme qu'elle ne prend pas cet aspect à la légère. Après la création de la pièce de son père, *Un bonheur en attire un autre*, à la Salle d'Opéra de Saint-Jean le 21 juin 1883, elle écrit :

³²⁹ Le programme du « Timide », Montréal, Théâtre des Nouveautés, Saison 1902-3, 23e semaine, 16 février 1903. Collection patrimoniale de programmes de spectacles : <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/1941225>.

³³⁰ L'historien du théâtre Jean Béraud trouve que le sujet de cette pièce n'est pas original, mais selon lui, la pièce est bien écrite pour la scène. Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1958, p. 110. Le sujet nous rappelle notamment *Erreur n'est pas compte* de Marchand.

³³¹ Joséphine Marchand, *op. cit.*, p. 23.

³³² *Ibid.*, p. 42

³³³ Nous étudierons ce genre davantage dans notre chapitre sur l'analyse des pièces. Pour la définition du proverbe, voir Michel Corvin, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994, p. 127 et Gérard Gengembre, *Le théâtre français au 19^e siècle*, Paris, Armand Collin, 1999, p. 274-275.

Un de mes admirateurs, M. Leblanc³³⁴, tout en me disant que mon seul défaut était un débit trop rapide, me dit, du plus grand sérieux du monde, que certains de mes mouvements de dignité blessée et suppliante, certains gestes de fière indignation, particuliers à mon rôle, lui avaient rappelé Sarah Bernhardt. Je ne pus me fâcher, parce qu'il le disait sans rire, mais cela m'encouragea et me fit croire que je n'étais pas ridicule dans ces élans passionnés, si difficiles à rendre pour les gens manquant d'habitude³³⁵.

Sarah Bernhardt, la célèbre actrice française du XIX^e siècle, passée à Montréal avec sa troupe en 1880, sert ainsi du point de référence pour M. Leblanc pour commenter sur le travail de comédien de Joséphine. Cette dernière, consciente de l'exigence de l'art de la scène avoue son manque de pratique. Tout en cherchant des critiques sérieuses pour s'améliorer, elle demande, à la même soirée, l'avis franc de Fréchette³³⁶. Ce dernier trouve son jeu satisfaisant et l'invite à Montréal pour suivre une formation théâtrale. Nous ignorons si Joséphine se rend à cette ville pour recevoir une telle éducation³³⁷. Elle continue toutefois ses activités de comédienne, de dramaturge et de metteur en scène pendant de longues années.

2.6 Conclusion

Les créations des pièces de Marchand s'inscrivent pleinement dans le divertissement (pièces, chansons et tableaux vivants) du milieu aisé et populaire au Québec de la fin du XIX^e siècle. Ces soirées dramatiques et musicales connectent les villes et elles ont toutes un but lucratif. Elles visent soit à aider un organisme local comme les Sœurs de charité pour soutenir les orphelins et les malades ou accompagner les familles des martyrs des rebellions de 1878-1838. Par son implication social, Marchand montre publiquement son appui non seulement à sa communauté locale, mais aussi aux évènements de 1837-1838. Ainsi, le dramaturge suit la tradition politique libérale de son époque.

Pour approfondir notre réflexion sur l'engagement de Marchand dans ces soirées caritatives, nous nous intéressons ici à la question du « don », à savoir pourquoi Marchand contribue à ces soirées. Selon les critiques littéraires, le don peut, comme le soulignent Dozo Björn-Olav et Anthony

³³⁴ Selon l'édition du journal intime, il s'agit bien de Pierre Évariste Leblanc, député de Laval à l'époque.

³³⁵ Joséphine Marchand, *op. cit.*, p. 42-43.

³³⁶ *Ibid.*, p. 43.

³³⁷ Il n'y a pas de renseignements exacts.

Gliouer, « évoquer la question du talent, voire du “génie” »³³⁸. En d’autres mots, le don renvoie au talent d’un individu et à la création littéraire et artistique, attribués par « une instance supérieure (Dieu, la Nature, le Peuple, etc.) ». Faire don de ses comédies n’est pas une pratique nouvelle : il s’agit d’une pratique de cour qui veut que l’écrivain adresse ses travaux au prince ou au mécène. Ce qui est particulier ici est que l’écrivain Marchand adopte la posture du protecteur et de l’honorable. L’œuvre est utilisée comme une offrande. Elle permet à Marchand de s’engager au niveau civique comme au niveau politique.

L’étude de la pratique théâtrale de Marchand offre une porte d’entrée au théâtre de société de la fin du XIX^e siècle au Québec. Dans le cas des Marchand, ce théâtre prend plusieurs dimensions : familiale, sociale, ambulante et officielle. Si ce théâtre se définit avant tout, comme l’a déjà vu Lucie Robert, comme « un théâtre en famille », il se caractérise aussi par son public et par la sociabilité qui en découle. Le public se compose généralement des notables du Québec. La famille se sert du théâtre pour tisser des liens avec son entourage. De même, le théâtre de Marchand n’est pas restreint à Saint-Jean, la ville natale de la famille, il voyage aussi dans d’autres villes, ce qui permet au public moins cultivé d’être en contact avec les comédies de Marchand. D’après les articles des journaux de l’époque, de nombreux hommes politiques soutiennent les pièces des Marchand en s’occupant de l’organisation des soirées ou encore en assistant aux représentations.

³³⁸ Dozo, Björn-Olav et Anthony Gliouer, « Littérature et don », *Contextes* [En ligne], vol. 5, 2009. <http://journals.openedition.org/contextes/4282>. Consulté le 13 avril 2022.

Chapitre 3

Les représentations de l'œuvre de Marchand au Québec

Les pièces de Marchand n'ont pas seulement été créées par la famille ; elles ont aussi bénéficié d'autres représentations par des troupes de théâtre dans des occasions diverses, dans différentes villes au Québec. Si parmi les cinq pièces de Marchand, trois d'entre elles connaissent les feux de la rampe au XIX^e siècle : *Fatenville*, *Erreur n'est pas compte* et *Un Bonheur en attire un autre*, les deux autres textes *Les Faux Brillants* et *Le Lauréat* sont montés sur scène au siècle suivant. Où et par qui ces textes ont-ils été joués ? Qu'est-ce que nous savons sur les représentations, les comédiens qui les ont interprétés et les spectateurs qui ont assisté aux représentations ? Qu'est-ce que ces créations nous apprennent sur les pratiques théâtrales au Québec ? En nous appuyant sur les articles de journaux³³⁹, nous répondrons dans ce chapitre à ces questions et soulignerons les titres de pièces de Marchand représentées sur les scènes québécoises pendant le dernier quart du XIX^e siècle. De même, nous fournirons les résumés des pièces afin de mieux saisir l'œuvre de Marchand³⁴⁰. Dans une plus large mesure, ce travail nous permettra de proposer des réflexions sur les pratiques théâtrales au Québec, notamment sur les troupes locales.

3.1 Résumé de *Fatenville*

Fatenville, comédie en un acte, publiée en septembre 1869 dans *La Revue canadienne*, périodique littéraire montréalais est, comme on l'a déjà souligné, la première pièce de théâtre de Marchand³⁴¹. Elle traite du mariage et explore la tension entre le monde urbain et rural au Québec à la fin du XIX^e siècle. La pièce rappelle, dès la première lecture, la célèbre comédie de Molière, *Le Tartuffe ou l'Imposteur* (1664) dont l'intrigue se déroule au sein d'une famille bourgeoise, troublée par la présence d'un prétendant hypocrite et faux dévot. L'histoire de *Fatenville* se passe dans une petite ville, près de Montréal, dans la maison de Duclos. Ce dernier fait parfois des visites à Montréal,

³³⁹ Nous basons notre recherche sur le site banq.qc.ca.

³⁴⁰ Nous nous appuyons sur *Mélanges poétiques et littéraires*, Montréal, Beauchemin, 1899.

³⁴¹ *La Gazette de Sorel*, journal du district de Richelieu annonce la parution du nouveau numéro de la revue avec un sommaire où nous trouvons *Fatenville* (« La Revue Canadienne », *La Gazette de Sorel*, 6 octobre 1869, p. 2). L'article du *Canadien* du 1^{er} octobre 1869 partage également ce sommaire.

lors desquelles il cherche un homme distingué pour marier sa fille bien éduquée Rose. Ainsi, il rencontre le faux avocat Fatenville à qui il pense faire épouser Rose. Le caractère du personnage donne le titre de la pièce : fat (suffisant) en ville. Fatenville est rejeté par la bourgeoisie de Montréal et cherche à s'allier à une famille riche. Cependant, il porte des jugements sévères contre la campagne et ses habitants. Joson et Lisette, les domestiques de la maison, quant à eux, voient en Fatenville un citadin arrogant ; ils hâtent son retour vers la ville. Le titre de la pièce fait aussi écho à cela, « fat » : l'arrogant en ville, « va-t'en ville » et encore « va-t'en vite »³⁴².

Le procédé comique se trouve dans les jugements que portent les citadins sur les campagnards et vice-versa. Ceux-ci sont bien sûr juste stéréotypés : aux yeux des habitants de la ville, les campagnards sont des ignorants, coupés du reste du monde ; quant aux citadins, ils sont « fats » et arrogants aux yeux des campagnards. Dans la pièce, les jugements de Fatenville sur les habitants de la maison changent surtout lorsqu'il prend conscience que Rose et Arthur (l'ami d'enfance de Rose) sont des gens cultivés fréquentant les salons de Montréal. Rose, quant à elle, juge Fatenville rustre et irrespectueux pour un citadin ; il ne connaît pas les règles de la vie en société. Rose choisit donc d'épouser Arthur. Pourtant, ce dernier n'est pas apprécié par le père Duclos, car la famille d'Arthur a récemment perdu sa fortune. Plus tard, Duclos reçoit une lettre de son ami qui annonce le décès de Madame de Beauvoir, la riche tante d'Arthur. La même lettre dénonce Fatenville comme un imposteur. Le père de Rose, à la fois déçu et étonné montre la porte à Fatenville et accepte l'alliance de sa fille avec Arthur, maintenant riche héritier. La pièce se termine par un double mariage des maîtres et des valets : celui de Rose et Arthur et celui de Lisette et Joson.

3.2 Les représentations de *Fatenville* au Québec

Après sa création à Saint-Jean le 24 mars 1870 (nous venons de le voir dans notre chapitre précédent), *Fatenville* connaît les feux de la rampe dans plusieurs autres villes au Québec. Les performances dont nous trouvons l'écho dans la presse écrite sont indiquées dans notre tableau 1 en annexe.

Ce tableau montre on ne peut plus clairement que les représentations de la pièce ont dépassé largement les frontières de Saint-Jean, la ville natale de Marchand et que celle-ci se transporte à

³⁴²*Mélanges poétiques et littéraires*, Montréal, Beauchemin, 1899, p. 220.

peu près partout au Québec : Chambly, Longueuil, Sorel, Lévis, Québec, Kamouraska et Fox River³⁴³. Nous déduisons que la pièce a été généralement jouée lors de grandes soirées dramatiques et musicales pour des occasions spéciales sous les patronages de personnes politiques et militaires (comme le lieutenant-colonel Cazeau, le chevalier J.E. Martineau, le président de l'Assemblée et les députés), pour des œuvres de bienfaisance et par des troupes de théâtre (les Maugard³⁴⁴ et la troupe de de Joseph Lasenté³⁴⁵) et des artistes « amateurs » (nous avons discuté ce terme dans notre chapitre précédent). L'analyse des articles cités plus haut nous permet de voir que la majorité des comédiens qui apparaissent dans les représentations de *Fatenville* exercent des métiers divers comme professeur, notaire et typographe³⁴⁶. Il faut souligner ici que cette situation ne concerne pas seulement les créations de *Fatenville*, plusieurs pièces des Marchand sont jouées³⁴⁷, comme celles de ses contemporains canadiens-français³⁴⁸, par ce type de troupes « amateurs », composées de gens de professions différentes venant des secteurs d'éducation, de lettres et de droit. Ceci suggère qu'il existe un grand intérêt pour l'art de la scène de la part des gens au Québec du XIX^e siècle. Cet intérêt n'est pas limité à un groupe d'élite. Comme le cas des représentations de *Fatenville* le montre, il est aussi partagé par un groupe de gens des classes populaires.

Quant aux salles où les pièces sont créées, nous remarquons qu'elles varient selon la ville où la pièce est jouée. Il s'agit parfois d'un hôtel de ville, d'une salle du marché, ou même d'un camp militaire. Ceci nous confirme qu'au cours du XIX^e siècle, les représentations théâtrales ne se limitent pas aux salles de théâtres ou de concerts ; elles sont aussi données dans d'autres lieux polyvalents. Dans le cas où une ville est privée de salle de théâtre, on se sert de l'hôtel de ville ou

³⁴³ En plus des représentations mentionnées ci-dessus, *Fatenville* connaît probablement des performances dans des collèges écoles classiques au Québec. Cependant, nous n'avons pas trouvé des renseignements sur ce sujet dans les sources que nous avons consultées.

³⁴⁴ Nous verrons cette troupe dans les pages suivantes.

³⁴⁵ Malheureusement, nous n'avons pas de renseignements sur cette troupe de Lasenté. Cependant, nous verrons celle de Maugard dans les pages suivantes.

³⁴⁶ Citons, entre autres, l'article du *Franco-Canadien* sur la représentation à Chambly du 11 août 1883 où on note la distribution des rôles : M. Broder dans le rôle-titre, M. Lacaille, Duclos, M. Clerk de Montréal, Arthur, Marie-Louise Valée, Lisette ; Mlle Gagnon, Rose et le jeune fils de M. le professeur Letonda dans le rôle de Josen.

³⁴⁷ C'est aussi le cas des créations des pièces de Joséphine Marchand. Notamment, *Quand on s'aime on se marie* a été montée le 20 février 1889 à la Salle de musique de Québec par les juges C. Edouard Dorion et Archer. Voir P174, S5, P1.

³⁴⁸ Pensons, entre autres, aux représentations des pièces de Pierre Petitclair et d'Antoine-Gérin Lajoie qui sont offertes par les troupes locales. Vers la fin du XIX^e siècle, nous observons de plus en plus l'apparition occasionnelle des artistes professionnels dans les créations des pièces francophones au Québec. À titre d'exemple, mentionnons les représentations de *Papineau* et du *Retour de l'exilé* de Louis Fréchette à l'Académie de musique de Montréal entre le 7 et le 12 juin 1880 où la célèbre cantatrice belge Jehin-Prume et le peintre René Garand comme décorateur surgissent.

de la salle du marché³⁴⁹. Pour ce qui est des salles de concert et d'opéra, il faut souligner ici qu'il s'agit encore d'un concept à la vogue qui donne lieu aux créations de nombreuses opérettes. En effet, on a recours souvent à ces salles lorsque le public n'est pas assez nombreux pour soutenir une seule activité artistique. Alors, on élargit le programme et on se tourne vers un espace polyvalent. C'est pourquoi la grande période des salles de spectacle coïncide avec l'expansion des villes vers 1860. Dans l'article de Frederick Hall³⁵⁰, nous apprenons qu'aux XVIII^e et XIX^e siècles, les pièces sont jouées « dans la salle d'une réunion d'hôtel ou d'une auberge, à l'étage supérieur d'une taverne ou dans la salle locale de rassemblement des ouvriers spécialisés »³⁵¹. Ceci n'est pas uniquement le cas des petites villes où plusieurs tavernes et salles d'hôtel sont utilisées pour le théâtre, mais aussi à Québec (Marchant's Coffee House, Frank's Tavern) et à Montréal (Dillon's Hôtel).³⁵²

Enfin, jouée dans de nombreuses villes par des troupes de théâtre locales et étrangères en compagnie d'autres pièces, *Fatenville* est représentée pendant deux décennies au Québec. Distinguée comme la pièce la plus jouée de Marchand, elle est fortement appréciée du public québécois. Elle permet à son auteur de connaître une certaine popularité qui sera renforcée par *Erreur n'est pas compte*.

3.3 Résumé d'*Erreur n'est pas compte ou les inconvénients d'une ressemblance*

La deuxième pièce de Marchand, *Erreur n'est pas compte ou les Inconvénients d'une ressemblance*, est publiée en 1872 par les Presses à vapeur de la *Minerve* avec l'indication suivante : « un vaudeville en deux actes ».³⁵³ Marchand reprend ici le sujet des *Ménechmes* (1705) du dramaturge français Jean-François Regnard (1655-1709) qui repose sur un

³⁴⁹ Comme le suggère Peter Brook, le lieu de théâtre peut s'instaurer même d'un espace vide : « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé ». Peter Brook, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.

³⁵⁰ Frederick Hall, « Salles de concert et d'opéra », *L'Encyclopédie Canadienne*, 04 mars 2015, *Historica Canada*.

³⁵¹ Comme au XVI^e siècle. Ceci est également une tradition anglaise.

³⁵² Hall, *op. cit.*

³⁵³ Félix-Gabriel Marchand, *Erreur n'est pas compte ou les inconvénients d'une ressemblance*, Montréal, Des presses à vapeur de la *Minerve*, 1872. Plusieurs journaux reçoivent un exemplaire de cette pièce. Voir les multiples articles du journal *La Minerve*, (entre les 18 et 29 février 1873, p. 4) ainsi que les articles suivants : *La Gazette de Joliette*, 3 février 1873, p. 3 et *Le Journal des Trois-Rivières*, 6 février 1873, p. 3.

malentendu créé par la présence sur scène de jumeaux³⁵⁴. La pièce de Marchand se déroule dans le cabinet de travail du riche banquier Bonval. Ce dernier, tout comme Duclos dans *Fatenville*, cherche à marier sa fille, Elmire, qui vient d'avoir dix-huit ans et qui fait des dépenses inutiles au compte de son père. Comme Elmire, Bonval pense qu'Édouard est la personne idéale pour épouser sa fille. Cependant, l'arrivée d'un frère jumeau venu d'Europe, Georges, brouille les cartes déclenchant une série de quiproquos. Lorsqu'Elmire fait sa connaissance, elle le prend pour Édouard. Georges, un jeune homme ruiné, décide alors de profiter de la méprise : il emprunte de l'argent à Bonval qui pense avoir affaire à Édouard. La vérité est dévoilée petit à petit : Bonval parle à Édouard de l'argent qu'il lui a prêté, ce que nie Édouard qui se braque, ils se disputent et Bonval accuse Édouard d'hypocrisie. Elmire, qui vient d'apprendre la vérité, entre alors et explique la situation à son père. Enfin, Édouard confirme le départ de son frère et promet de rembourser l'argent emprunté par le frère indigne. Le conflit est résolu à la fin de la pièce.

3.4 Les Maugard et les créations d'*Erreur n'est pas compte*

En tête de la première version publiée d'*Erreur n'est pas compte*, nous lisons qu'elle fut créée sur la scène de l'hôtel de ville de Saint-Jean, le 15 mai 1872 « par une Compagnie d'Amateurs » et pour la seconde fois à Québec, le 4 décembre 1872 « par la Compagnie française ». Bien que nous ne trouvions pas de renseignements sur la première performance, nous savons que la « Compagnie française » en question est celle d'Alfred Maugard. Elle crée la pièce à la Salle de musique de Québec, l'une des salles les plus prestigieuses de l'époque³⁵⁵, à deux reprises, les 4 et 11 décembre 1872.

Ayant fui la guerre franco-prussienne de 1870, la troupe de Maugard, composée d'artistes parisiens, est d'abord passée par les Antilles, avant de se produire à Montréal, pour finalement en 1871 s'installer à la salle Jacques-Cartier de Québec. Durant les années 1871-1878, les Maugard,

³⁵⁴ Déjà vu par Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques (dir.), *La vie littéraire au Québec, Tome IV (1870-1894)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1999, p. 360. Nous savons que Regnard s'est aussi inspiré de la comédie de Plaute qui porte le même titre et qui raconte l'histoire de deux frères jumeaux.

³⁵⁵ Ouverte en 1853, la Salle de musique (Music Hall) de Québec a visé à « combler le vide laissé par le théâtre de la rue Champlain ». Cette salle est suivie par la fondation de l'Académie de musique de Montréal (1875). André G. Bourassa, « Les visiteurs au pouvoir. Le théâtre au Québec, 1850- 1879 (1^{er} partie) », *Bulletin d'histoire politique*, vol.13, n° 2, 2005, p.191-216.

appelés aussi la Compagnie lyrique et dramatique française des Antilles a offert plusieurs performances en ville et en tournée qui ont connu un grand succès³⁵⁶. Loin de constituer un exemple singulier, les Maugard participent activement au développement de la vie théâtrale et culturelle au Québec³⁵⁷. Là où cette troupe se distingue par rapport à d'autres troupes étrangères comme celles de Frantz Jehin Prume³⁵⁸ et des Génot³⁵⁹ est dans l'originalité et la variété du répertoire qu'elle crée. Ainsi, comédies, drames historiques, opérettes prennent-ils place les uns à côté des autres sans aucune préférence apparente. Bien qu'elle mêle les textes des dramaturges français et canadiens, la troupe permet la diffusion d'une dramaturgie canadienne-française avec ses multiples représentations de pièces et d'adaptations de romans canadiens-français. On pense, entre autres, aux pièces de Marchand, de Louis Fréchette et de Pamphile Le May³⁶⁰.

Les créations d'*Erreur n'est pas compte* par les Maugard font partie, comme celles de Fatenville, d'une soirée officielle sous le patronage du président et des membres de l'Assemblée législative. Organisées au bénéfice de la troupe des Maugard, ces soirées sont annoncées dans *The Québec Daily Mercury* ainsi :

Grand performance for the benefit of Mr. Maugard, under the patronage of the Speaker and Members of the legislative Assembly. On which occasion will be presented the two Canadian productions.³⁶¹

³⁵⁶ D'après l'article de Bourassa que nous venons de citer, la troupe subit de nombreuses attaques des évêques de Montréal et de Québec. Elle arrête ses activités pendant quatre ans entre 1874 et 1878. À ce sujet, nous lisons dans *La vie littéraire* : « Des difficultés financières constantes et des conflits avec le clergé local forcent les Maugard à réorienter leur carrière vers l'hôtellerie et la restauration, avant de retourner à Montréal (1878), puis en France ». *La vie littéraire au Québec, Tome IV (1870-1894)*, p. 169.

³⁵⁷ Pour l'apport des artistes étrangers dans la vie culturelle et artistique, voir l'article d'Alex Tremblay, « L'enracinement du théâtre et de la musique à Québec au XIX^e siècle », *Histoire Québec*, vol. 20, n° 3, 2015, p. 10-16.

³⁵⁸ Né en Belgique, Jehin-Prume a été musicien et professeur de musique. Il a composé près d'une centaine d'œuvres musicales et fondé de sociétés musicales. Voir *La vie littéraire au Québec, Tome IV (1870-1894)*, p. 138.

³⁵⁹ Il s'agit d'Archille Génot et de son épouse Victoria Maurice. Tel que nous apprenons dans l'article de Bourassa, « Génot qui joua en France sous le nom de Fay, était aussi artiste peintre ». Bourassa, *op. cit.*, p. 214.

³⁶⁰ Voir *La vie littéraire au Québec, Tome IV (1870-1894)*, p. 169.

³⁶¹ *The Québec Daily Mercury*, 3 décembre 1871, p. 3.

Il s'agit bien de la pièce de Marchand et de l'adaptation du roman de Joseph Marmette, *L'Intendant Bigot* par l'avocat Rodolphe Tanguay³⁶² pour la première soirée³⁶³. La soirée du 11 décembre s'ouvre, quant à elle, avec *Erreur n'est pas compte*, reprise après son franc succès la première soirée et continue avec « Un Voyage accidenté », comédie en un acte de Félix-Auguste Duvert et Augustin de Lauzanne³⁶⁴. Nous observons ici que la troupe crée un total de trois pièces en deux soirées, écrites à la fois par des auteurs canadiens et français. Si deux d'entre elles sont une comédie, *L'Intendant Bigot* est un drame. La troupe jouera plus tard cette pièce au Théâtre Royal³⁶⁵ en 1873 à plusieurs reprises³⁶⁶.

Après ces créations, *Erreur n'est pas compte* connaît d'autres représentations au Québec (Voir notre deuxième tableau en annexe). Les Maugard continuent à présenter *Erreur n'est pas compte* jusqu'en janvier 1874 en compagnie d'autres comédies et opérettes légères canadiennes et françaises. Les 29 et 30 mai 1873, la troupe monte la pièce de Marchand avec le vaudeville *Ce que femme veut*, écrite encore par les dramaturges français Duvert et Lauzanne. Alors que le 15 janvier 1874, elle ajoute au programme *Fatenville* et *Les Deux Aveugles* d'Offenbach. *Le Canadien* annonce cette soirée sous le titre de « Spectacle comique au Victoria Hall »³⁶⁷. La multiplicité des pièces nous montre ici que les Maugard atteignent les standards des troupes de théâtre étrangères en tournée. Toutefois, ils s'en démarquent par l'attention qu'ils prêtent aux pièces canadiennes dans leur répertoire. Nous remarquons dans ces créations que les Maugard font leur choix du côté des auteurs et des pièces contemporains qui ont connu un succès auprès du public comme les vaudevilles de Duvert et Lauzanne. Ces pièces ont été largement appréciées par le public français ou encore les opérettes d'Offenbach et les pièces de Marchand qui ont été jouées au Québec par des troupes de théâtre³⁶⁸. Ce choix des pièces semble permettre à la troupe d'assurer un certain

³⁶² De nombreux romans de cette époque sont adaptés par des personnes qui exercent autres métiers qu'écrivains. Citons, entre autres, l'adaptation de *La conversion d'un pêcheur* par les abbés Joseph-Camille Caisse et Pierre-Arcade Laporte.

³⁶³ Soulignons que la troupe montre trois adaptations de Marmette dont les versions originales connaissent un très grand succès : *L'Intendant Bigot*, *Le Chevalier de Mornac* et *François de Bienville*, en décembre 1872, en décembre 1873 et en avril 1877. Voir *La vie littéraire*, tome IV, p. 379.

³⁶⁴ *The Quebec Daily Mercury*, 9 décembre 1872, p. 3. À notre connaissance, cette pièce reste encore inédite. Aujourd'hui peu connu, Duvert (1795-1876) a été l'un des dramaturges et vaudevillistes célèbres du XIX^e siècle. Il a écrit des centaines des pièces en collaboration avec de Lauzanne (1805-1877). Nous n'avons pas trouvé des renseignements relatifs à la pièce créée par les Maugard.

³⁶⁵ Fondé à Montréal en 1824, le Théâtre Royal est le premier théâtre institutionnel au Canada.

³⁶⁶ *La vie littéraire*, tome IV, p. 352.

³⁶⁷ Il note également que les prix des billets se détaillent entre 25 et 50 cents *Le Canadien*, 14 janvier 1874, p. 3.

³⁶⁸ Les opérettes d'Offenbach sont beaucoup appréciées au Québec durant le XIX^e siècle.

succès lors des soirées dramatiques et musicales. Toutes organisées sous le patronage du président de l'assemblée (il s'agit de Joseph-Goderic Blanchet³⁶⁹) ces soirées à Québec visent à divertir un public élite et populaire dont la somme amassée est versée au profit de la troupe. Ouvertes à tout le monde, ces soirées accueillent les députés de l'Assemblée, parmi lesquelles se trouve Marchand.

Les Maugard sont loin d'être la seule troupe à monter *Erreur n'est pas compte*. Comme *Fatenville*, cette pièce est jouée par des troupes locales et appréciée d'un public dans des villes différentes au Québec. Or, on ajoute aussi *Fatenville* au programme de ces soirées, ce qui pourrait indiquer une bonne connaissance et une circulation des comédies de Marchand au Québec. C'est le cas de la création à Kamouraska par « les amateurs du village » lors d'une soirée dramatique sous le patronage du Colonel Cazeau. De même, la création à Sorel.

Cette annonce livre des renseignements entourant la soirée dramatique à Sorel. Celle-ci est très similaire aux soirées organisées par la famille de Marchand et par d'autres troupes de théâtre. On y remarque que le prix d'entrée est 50 cents pour les sièges réservés, 25 cents pour les autres sièges, ce qui est un prix commun pour une telle soirée. On y trouve également les petites pièces en compagnie des chansons avec un orchestre. Cette soirée dramatique et musicale est répétée le 15 septembre 1876 où sont offertes « une romance » intitulée « La Charité », mettant en scène Mlle Cartier et « une chanson comique », interprétée par M. Blais. L'article de la Gazette nous renseigne bien sur le déroulement de la soirée à Sorel, où la chanson comique et les chansons pendant les entractes constituent des parties importantes du programme : « Les divers entractes ont été remplis à merveille par l'excellent orchestre qui avait bien voulu prêter son concours à la bonne œuvre des incendiés de Saint-Hyacinthe »³⁷⁰. Quant à *Erreur n'est pas compte*, M. Piché y incarne le rôle de l'un des deux frères jumeaux ; M. Allard celui du père Bonval et Mlle Cartier celui de sa fille Elmire. Le public de la soirée est constitué des « principales familles » de la ville apprend-t-on.

³⁶⁹ En plus de sa carrière de politicien, Blanchet (1829- 1890) a été aussi actif dans la vie culturelle au Québec. Il a été président de la société littéraire le Cercle de Québec en 1870 et en 1871. Frances Caissie, « BLANCHET, JOSEPH-GODRIC », dans Dictionnaire biographique du Canada, vol.11, Université Laval/ University of Toronto, 2003-consulté le 28 févr. 2022.

http://www.biographi.ca/fr/bio/blanchet_joseph_godric_11F.html.

³⁷⁰ *La Gazette de Sorel*, 19 septembre 1876, p. 2.

En résumé, si *Erreur n'est pas compte* connaît moins de représentations au Québec comparé à *Fatenville*, ces représentations font généralement partie des soirées dramatiques et musicales, organisées sous le patronage des hommes politiques. Le public de ces soirées est constitué majoritairement de l'élite et des principales familles du Québec. L'œuvre de Marchand est connue par un bon nombre de ces créations officielles.

3.5 Résumé d'*Un Bonheur en attire un autre*

Un Bonheur en attire un autre, troisième pièce de Marchand publiée en 1883 par l'imprimerie de la Gazette, est une petite comédie en vers en un acte. Créée par la famille Marchand, comme on l'a déjà vu, la pièce ne connaît pas, d'après nos recherches, d'autres représentations par la suite. Elle prend comme sujet le bonheur conjugal. L'intrigue se passe dans le salon du nouveau marié Gontran. L'action débute par une conversation entre Gontran et Ludovic, son ami d'enfance. Gontran se plaint de la tranquillité et de la monotonie de son mariage à un Ludovic célibataire. Ce dernier lui reproche d'être capricieux et lui conseille de trouver une occupation. Peu après, Gontran découvre une lettre anonyme adressée à sa femme Hélène et l'accuse d'infidélité conjugale. Hélène nie cette accusation et décide de ne pas dévoiler le nom du mystérieux correspondant. Gontran partage ses soupçons à propos de sa femme avec Ludovic en lui montrant la lettre incriminante. Ludovic reconnaît l'écriture, mais refuse d'en révéler l'auteur. Il répond à son ami qu'Hélène ne le trompe pas et qu'elle n'a rien à se reprocher. Enfin, Madeleine, domestique de la maison annonce l'arrivée d'une femme en noir ; il s'agit de l'amie d'Hélène et l'auteure de la lettre mystérieuse. Gontran regrette ses soupçons lorsqu'il fait la connaissance de cette amie ; il accepte volontiers de l'entendre. Clémence, l'amie d'Hélène explique que son tuteur voulait l'épouser contre son gré pour se saisir de l'héritage ; c'est en cherchant un champion qu'elle a fait la connaissance de Ludovic. Ludovic et Clémence qui s'inspirent du bonheur de Gontran et Hélène annoncent leur mariage. La pièce se termine par une fin heureuse et laisse le spectateur avec la morale suivante à méditer : l'oisiveté détruit les ménages heureux, il est donc préférable de garder le couple en éveil afin que perdure le bonheur conjugal.

3.6 Une pièce ambitieuse : *Les Faux Brillants*

Les Faux Brillants, comédie en trois actes, écrite en vers, est la quatrième pièce de Marchand. Il s'agit là, sans conteste, de la plus grande pièce du dramaturge, ne serait-ce que par l'utilisation du vers d'abord, par son envergure plus vaste que toutes les autres pièces de sa plume, et finalement par le soin apporté à l'intrigue et au développement des personnages. Elle peut, comme le souligne l'article du *Franco-Canadien*, combler une soirée entière : « Cette pièce nouvelle, qui compte environ deux mille vers (c'est la mesure des pièces de théâtre qui remplissent une soirée), est une comédie de caractère ».³⁷¹ En se basant ici sur les pièces classiques de Molière et de Racine, l'article confirme à la fois la longueur et l'aspect classique de la pièce. La pièce connaît plusieurs éditions. On publie d'abord les extraits de la pièce en 1882 dans les *Mémoires* de la Société royale (1882), puis en 1884 par la librairie Dawson. Ensuite, *La Revue canadienne* fait paraître la première moitié de la pièce dans le numéro de juillet 1884,³⁷² et le reste dans le numéro de septembre.³⁷³ Enfin l'éditeur Prendergast & Cie publie la pièce en entier en 1885.

Les Faux Brillants raconte l'histoire d'un bourgeois, Dumont, désireux de faire fortune et de s'élever dans l'échelle sociale un contractant un mariage avantageux pour ses filles Élise et Cécile. Ainsi surgit Faquino³⁷⁴, un imposteur cherchant à tromper les personnes riches et naïves. Dumont pense toute de suite à lui faire épouser Élise. Bien qu'Octave, le frère de Dumont, avertisse ce dernier et mentionne les rumeurs à propos de cet inconnu — c'est un « forçat sorti des bagnes d'Italie »³⁷⁵ —, Dumont ne prête que peu d'attention à la mise en garde, car il croit que Faquino est un baron respectueux. Élise, comme son père, voit Faquino comme un « brillant avantage » et « un trésor » qui permettrait à sa famille d'appartenir à l'élite de la société. Afin d'assurer l'ascension tant désirée, Dumont décide de marier sa fille cadette Cécile avec un ami de Faquino qui se fait passer pour un comte. Il fait comprendre à Cécile que son amoureux Oscar, simple avocat, ne peut faire compétition à un comte. Le neveu de Dumont, Jean Brunelle, viendra dévoiler

³⁷¹ *Le Franco-Canadien*, 2 octobre 1885, p.2.

³⁷² *L'Électeur* annonce la nouvelle : « *La Revue Canadienne* publie dans sa dernière livraison les premières scènes d'une belle comédie en vers de l'hon. F.G. Marchand, ayant pour titre : *Les Faux Brillants* » Voir *L'Électeur*, 4 août 1884, p. 2. Nous trouvons une annonce de la publication également dans le journal *Le Franco-Canadien* datant du 8 août 1884, p. 3.

³⁷³ Dans un article datant 11 octobre 1884, *L'Étendard* accuse la réception du numéro de septembre de la *Revue Canadienne*.

³⁷⁴ Marchand fait ainsi un clin d'œil à la comedia dell'arte : Faquino/ le faquin.

³⁷⁵ Mentionnons ici que le thème du forçat revient souvent dans les œuvres littéraires du XIX^e siècle.

la ruse de Faquino³⁷⁶. Comme Dumont refuse de l'écouter, Jean rejoint Cécile et Oscar qui cherchent à démontrer la supercherie de Faquino. Pendant ce temps-là, Dumont, aveuglé par le faux titre de Faquino, lui avance de l'argent. Faquino utilise une partie de cet argent pour acheter des cadeaux pour la famille et gagner leur respect. Bien que tout le monde sache que Faquino est un faux baron et qu'il cherche des « moutons à tordre », Dumont et sa fille refusent d'y croire ; ils apprécient les cadeaux de Faquino achetés grâce au prêt consenti.

Nous apprenons par la suite que Jean Brunelle est assassiné par Faquino et son ami Trémouset. Faquino arrive à emprunter une grosse somme d'argent à Dumont sous prétexte de préparer sa lune de miel avec Élise. Lorsqu'Élise, Cécile et le notaire entrent sur scène pour établir le contrat, Cécile, furieuse, explique à son père et à sa sœur Élise que Faquino et son ami sont les meurtriers de Jean Brunelle, mais en vain. Au moment de signer le contrat, Jean Brunelle apparaît, la tête encerclée d'un bandage pour arrêter et dévoiler Faquino et son ami. Il arrache le pistolet que Faquino tire de sa poche et les représentants des forces de l'ordre épinglent les coupables. Dumont, à la fois choqué et soulagé de ne pas avoir perdu sa fortune accepte d'unir sa fille Cécile à son Oscar. Jean Brunelle, pour sa part, se pose comme prétendant d'Élise. Dumont accepte cette demande puisque Jean Brunelle est un homme fortuné. La pièce se termine par un triple mariage : Cécile-Oscar, Élise-Jean Brunelle et possiblement Nicolas-Marianne, les domestiques.

3.7 La représentation retardée des *Faux Brillants*

Contrairement à d'autres pièces de Marchand, *Les Faux Brillants* n'a pas été représentée avant la mort de son dramaturge. Ce n'est qu'en février 1905, à l'initiative du Cercle dramatique des auteurs au Monument national à Montréal qu'on monte la pièce³⁷⁷. Il y eut pourtant des tentatives pour créer la pièce bien avant cette date, tel qu'en témoignent de nombreux articles de journaux au moment de l'écriture de la pièce. Le 9 mai 1881, par exemple, *La Minerve* écrit qu'à Montréal : « La troupe française de M. Bageard jouera prochainement [...] la nouvelle pièce de l'honorable M. Marchand, les *Faux Brillants*. C'est une comédie en cinq actes. M. Marchand, on le sait, est

³⁷⁶ Cette pièce se rapproche, par son intrigue, des pièces de Molière.

³⁷⁷ *La Presse*, 25 février 1905, p. 15.

l'auteur de la pièce *Erreur n'est pas compte* ». ³⁷⁸ Connu désormais comme l'auteur d'*Erreur n'est pas compte*, Marchand fait l'objet de plusieurs articles avec sa nouvelle pièce pendant plusieurs mois. La presse, qu'elle soit anglophone ou francophone, suit de près la production avec enthousiasme. Un mois plus tard, le 18 juin 1881, le *Montreal Herald*, journal anglophone donne la nouvelle que la troupe Bageard ³⁷⁹ répète la pièce : « The French Company of Mons. Bageard are rehearsing a comedy in five acts, written by Hon. F.G. Marchand, M.P.P. for St-Johns » ³⁸⁰. Il nous est difficile pourtant de confirmer que la création de la pièce par la troupe de M. Bageard à Montréal a bien eu lieu à cette date puisque nous n'en trouvons aucune trace ailleurs.

Les nouvelles entourant la préparation des *Faux Brillants* réapparaissent dans la presse en 1885. D'abord, l'article de la *Minerve* du 21 mars 1885, puis celui de *L'Étendard* du 23 mars annoncent la création de la pièce à Montréal pour le 24 juin 1885 par une compagnie d'amateurs français, sous la direction de M. Mussy ³⁸¹. Un peu plus tard, le 17 avril 1885, *Le Franco-Canadien* partage la nouvelle de la création à Québec pour le 27 avril 1885 par « une troupe composée d'excellents artistes français » ³⁸² et que la troupe fera d'ailleurs une tournée dans les grandes villes du Québec et aux États-Unis ³⁸³. L'article de *l'Électeur* du 23 avril précise que la troupe n'a pas terminé ses préparatifs et que la pièce a été repoussée du 10 au 15 mai. L'article se termine ainsi : « la pièce sera montée avec un grand soin » ³⁸⁴. Nous n'avons pas d'informations exactes sur ces créations. La pièce est pourtant jouée durant le XX^e siècle. Entre le 24 mars et le 15 mai 1977, elle est montée par le Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal dans une réécriture et mise en scène de Jean-Claude Germain (voir l'image 5 en annexe) ³⁸⁵. Celui-ci permet aux *Faux Brillants* d'être la seule pièce canadienne-française à entrer dans le répertoire théâtral du Québec du dernier quart du XX^e siècle.

³⁷⁸ *La Minerve*, 9 mai 1881, p. 1.

³⁷⁹ Nous n'avons pas trouvé de renseignements sur cette troupe. Nous nous demandons s'il s'agit bien de la troupe Maugard.

³⁸⁰ *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 18 juin 1881.

³⁸¹ *La Minerve*, 21 mars 1885, p. 1 et *L'Étendard*, 23 mars 1885, p. 4.

³⁸² Il s'agit, selon nous, de la même troupe sous la direction de M. Mussy.

³⁸³ *Le Franco-Canadien*, 17 avril 1885, p. 3.

³⁸⁴ *L'Électeur*, 23 avril 1885, p. 2.

³⁸⁵ Voir également le site du Centre du théâtre d'aujourd'hui. <https://www.theatredaujourd'hui.qc.ca/fauxbrillants>

3.8 Résumé du *Lauréat*

Le Lauréat, pièce en deux actes, publiée en 1899 dans son recueil *Mélanges poétiques et littéraires* est le seul opéra-comique de Marchand³⁸⁶. *Le Lauréat* aborde le thème de l'amour. L'histoire se concentre autour du personnage de Paul qui vient d'être fait lauréat. La pièce débute avec la fête des universitaires pour célébrer le succès de Paul dans le pensionnat de la mère Michel. Paul, quant à lui, est attristé d'être parvenu à la fin de ses études sans avoir avoué son amour à Pauline. Après une courte discussion avec son ami Ernest, il prend son courage à deux mains et déclare sa flamme à Pauline. On apprend par la suite que Pauline l'aime de retour. Les deux, contents de leur amour réciproque, chantent.

Dans le deuxième acte, M. Bernardin, l'oncle de Paul, arrive au pensionnat pour avoir des nouvelles de son neveu. La mère Michel trouve M. Bernardin fort beau et ressent pour lui une forte attirance. Pour son malheur, elle apprend que Bernardin est un homme marié venu pour s'enquérir des piètres succès académiques de son neveu Paul. Ce dernier, qui a entendu la conversation entre la Mère Michel et M. Bernardin, s'empresse de rassurer son oncle. Il lui parle ensuite de Pauline et de son projet du mariage. Bernardin n'approuve pas la chose, car Pauline est une orpheline désargentée. Il menace même son neveu de le déshériter. Pauline, qui écoute la dispute entre Bernardin et Paul, interrompt les deux hommes par crainte que son amoureux ait à payer des suites de leur projet d'union. Soudain, la mère Michel entre munie d'une lettre écrite par le père de Pauline annonçant qu'il est vivant et riche. Bernardin se réconcilie donc avec l'idée d'un mariage et la pièce se termine bien pour les deux tourtereaux.

3.9 Les créations du *Laureat*

Comme *Les Faux Brillants*, la pièce *Le Laureat* est aussi montée après la mort du dramaturge à l'Auditorium de Québec les 26 et 27 mars 1906 sur une musique de Joséph Vézina (1849-1924),

³⁸⁶ Cet opéra-comique est toutefois écrit avant 1899. Voir l'article de *L'Électeur* datant du 10 mai 1887, p. 1. Dans cet article, le journal mentionne la pièce sous le titre *Le Lauréat de L'Université*.

interprétée par l'Orchestre symphonique de Québec³⁸⁷ et jouée par une troupe d'amateurs. Cette création fait partie d'une soirée bénéfice à Vézina pour son travail dévoué au sein dudit orchestre:

M. Wiggs voudrait que les citoyens de Québec se concertent pour offrir une soirée bénéficiaire à M. Jos. Vézina, le dévoué directeur de la Société Symphonique. Il l'aurait certes bien mérité, cet homme qui depuis tant d'années dépense son talent et son énergie pour l'art avec un si beau désintéressement.³⁸⁸

On décide ainsi d'organiser une soirée de remerciement au chef d'orchestre et compositeur Vézina en créant *Le Lauréat* de Marchand. Vézina avait déjà composé la musique pour cet opéra-comique et espérait la produire un jour sur scène³⁸⁹. La presse annonce cette création comme le premier opéra canadien. *Le Soleil* partage la nouvelle sous le titre : « Occasion excellente. Un opéra canadien à l'Auditorium. Libretto, musique, exécution : tout canadien ».³⁹⁰ On annonce le 15 février que les préparations sont terminées :

Les rôles ont été distribués et appris : les chœurs sont sus, l'orchestration toute montée. En quelques répétitions, le tour serait joué, et, ce serait un bon tour, quelque chose sans précédent, que de voir le premier opéra canadien, écrit, mis en musique, chanté et accompagné par des Canadiens, sur une scène canadienne.³⁹¹

Dans la publicité faite à la soirée, on précise à plusieurs reprises qu'il s'agit d'une soirée entièrement canadienne : le texte, la musique, les comédiens et les chanteurs et la scène. D'après les journaux, les représentations qui ont lieu les 26 et 27 mars 1906 connaissent un succès. Ainsi, *Le Lauréat* de Marchand participe bien à la vogue des opérettes qui prend de l'ampleur au début du XX^e siècle.

³⁸⁷ *Le Soleil*, 13 juin 1906, p. 5. Cet orchestre symphonique est fondé à Québec en 1902. Vézina en est membre fondateur et chef d'orchestre jusqu'à sa mort en 1924. Pour cet orchestre, il compose, entre autres, les trois opéras comiques : *Le Lauréat* (1906), *Le Rajah* (1910) et *Le Fétiche* (1912).

³⁸⁸ *Le Soleil*, 15 février 1906, p. 9

³⁸⁹ L'article du *Soleil* du 25 juin 1904 annonce que Vézina a fini de composer la musique du *Lauréat* et que cet opéra-comique sera créé la saison prochaine: « M. Vézina a écrit une partition qui traduit avec une certaine intensité les sentiments du poète et quelques chœurs, que nous avons eu le plaisir d'entendre, seront, croyons-nous, d'un effet puissant à la scène ».

³⁹⁰ *Le Soleil*, 15 février 1906, p. 9

³⁹¹ *Ibid.*

3.10 Conclusion

Notre analyse des créations des pièces de Marchand nous amène à conclure que le théâtre est largement pratiqué dans le Québec à la fin du XIX^e siècle par les troupes de théâtre locales dans des lieux polyvalents (hôtel de ville, salle du marché et camp militaire). De nombreuses personnes de professions différentes (professeur, notaire, typographe, etc.) apparaissent dans les représentations et participent à la vie théâtrale et culturelle. Cette étude nous a appris sur le théâtre que ce dernier occupe, comme un divertissement social, une place importante dans la vie des gens au Québec. Elle nous permet de conclure que le théâtre s'inscrit pleinement dans leur vie sociale.

Quant à l'œuvre de Marchand, les pièces connaissent de nombreuses créations au Québec. *Fatenville* se distingue comme la pièce la plus jouée par les troupes de théâtre. *Erreur n'est pas compte* est la deuxième pièce la plus jouée de l'auteur. La troupe des Maugard crée cette dernière pièce à plusieurs reprises à Québec et à Trois Rivières. Alors qu'*Un Bonheur en attire un autre*, la première pièce créée par les Marchand, ne connaît pas les feux de la rampe après les créations par la famille. Quant aux *Faux Brillants* et au *Lauréat*, elles sont créées au cours du XX^e siècle. La première se distingue comme la pièce la plus longue de Marchand et comme l'une des quelques pièces canadiennes-françaises venant du XIX^e siècle jouées plus récemment : le Théâtre d'Aujourd'hui la crée à Montréal en 1977 avec la mise en scène de Jean-Claude Germain. La deuxième se distingue comme le seul opéra-comique de Marchand et nous confirme la polyvalence de Marchand comme auteur de théâtre. Avec l'écriture de cette pièce, Marchand participe à la vogue des opérettes et des opéras-comiques de son époque. La popularité de ce genre dramatique se fait sentir, comme nous venons de le voir, dans de nombreux programmes des soirées dramatiques au Québec. Les représentations multiples des pièces de Marchand suggèrent qu'elles sont fortement appréciées du public québécois.

Nous avons vu que les pièces Marchand font encore partie, comme les créations par la famille que nous avons analysées dans le chapitre précédent, des soirées dramatiques et musicales avec d'autres pièces et opéras-comiques. En ce sens, l'œuvre de Marchand connaît plusieurs représentations pour soutenir des causes sociales. De même, les créations par les Maugard, organisées grâce à l'appui des personnes distinguées telles que le lieutenant-colonel Cazeau, le chevalier J.E. Martineau et le président de l'Assemblée, montrent que l'œuvre de Marchand est aussi l'objet d'une série de créations officielles. Cet état de fait pourrait être non seulement

expliqué par son ton comique léger (on privilégie des comédies dans ces soirées), mais aussi par la posture double de Marchand comme politicien et dramaturge. Les députés, parmi lesquels se trouvent Marchand et le président de l'assemblée assistent à ces créations pour se divertir. Similairement aux créations par les Marchand, ces créations bénéficient d'un appui financier de la part des personnages politiques et militaires à Québec et à Kamouraska.

Enfin, nous avons observé dans ce chapitre que la majorité des pièces de Marchand sont de petites comédies, en un ou deux actes, avec peu de personnages et des décors rudimentaires. Imprimées dans des revues en feuilleton, elles connaissent aussi des éditions, comme c'est le cas des pièces suivantes : *Erreur n'est pas compte* (1872), *Un bonheur en attire un autre* (1883) et *Faux Brillants* (1885). Destinées à divertir le public, elles abordent le mariage, le bonheur conjugal et l'amour, des thèmes traités dans bon nombre de comédies, de vaudevilles et de drames bourgeois français.³⁹² Le résumé des pièces nous permet de constater que chaque texte de Marchand s'inspire du théâtre français classique et contemporain tant dans les thématiques que par le traitement de l'intrigue. Pour ces comédies, Marchand reprend notamment l'histoire d'une pièce de Regnard et s'inspire des œuvres de Molière. Loin de constituer un cas particulier, Marchand participe à l'émergence d'une dramaturgie canadienne française. Il se distingue toutefois de ses contemporains canadiens, qui s'inspirent similairement du théâtre français, par le genre comique qu'il traite puisqu'ils produisent plutôt des drames historiques³⁹³. Les pièces de Marchand participent, tel que nous le verrons dans le chapitre suivant, vivement à la tradition comique théâtrale française.

³⁹² Pour ce qui est du théâtre français du XIX^e siècle, mentionnons les pièces d'Eugène Scribe, de Georges Feydeau et d'Eugène Labiche, écrites souvent en collaboration. Les nombreuses pièces de Labiche traitent la dot, le mariage arrangé, le mariage d'amour, etc. Mentionnons *La Poudre aux yeux* (1861), *Embrassons-nous Folleville* (1879), *Le Voyage de Monsieur Perrichon* (1860) et *Les Deux Timides* (1860).

³⁹³ Nous avons vu, dans notre chapitre précédent, l'influence forte des événements de 1837-1838 dans la littérature canadienne du XIX^e siècle. De nombreux auteurs de théâtre écrivent généralement des pièces historiques. Citons, entre autres, *Le Retour de l'exilé* (1880) de Louis Fréchette qui est une adaptation théâtrale du roman *La Bastide rouge* d'Élie Berthet (1815-1891) et *Jacques-Cartier ou Canada vengé* (1879) de Joseph-Louis Archambault qui reprend *Jean Canada* de Raoul de Navery.

Chapitre 4

L'analyse des pièces

Le 18 juillet 1879, dans la première entrée de son journal intime, Joséphine Marchand, à 18 ans porte ainsi un jugement personnel sur les auteurs canadiens-français parmi lesquels se trouve son père :

Voilà comment je juge nos écrivains : Arthur Buies me paraît l'excentrique et original Alphonse Karr canadien ; la prose de Marmette me fait penser à celle de Lamartine ; Fréchette se rapproche de Victor Hugo ; Faucher de St-Maurice, de Chateaubriand ; Legendre, de Paul Féval. J'allais oublier mon cher papa, dont les comédies ont la gaieté et l'humour de certaines de Molière³⁹⁴.

Outre que cette citation où Joséphine fait des comparaisons entre les écrivains canadiens et français nous confirme son intérêt pour les littératures française et canadienne, elle affirme aussi sa bonne connaissance des comédies de son père et de celles de Molière. À cet égard, son jugement est informé. Pour comprendre la justesse de sa comparaison, il importe de rappeler que les pièces de Marchand suivent, par leur intrigue, fortement la tradition théâtrale française comique classique et contemporaine, allant de Molière à Eugène Labiche, les deux auteurs de comédies les plus joués au Canada au cours du XIX^e siècle³⁹⁵. Rappelons que *Fatenville* et *Les Faux Brillants* reprennent l'histoire de *Tartuffe ou l'Imposteur* de Molière (le père qui cherche à faire épouser sa fille un prétendant riche finit par la trouver un imposteur) alors que l'histoire d'*Erreur n'est pas compte* s'inspire de la comédie de Regnard, *Les Ménechmes ou les Jumeaux* (l'intrigue est basée sur le quiproquo³⁹⁶ produit par la ressemblance des frères jumeaux). Quant à *Un Bonheur en attire un autre*, son dénouement (l'opposition de la jeune fille à son tuteur) rappelle *L'École des femmes*.

En ce sens, il convient de préciser que Marchand ne représente pas un cas exceptionnel : le fait de reprendre l'intrigue des pièces classiques françaises est une pratique largement adoptée par des dramaturges canadiens-français du XIX^e siècle. Par exemple, la pièce de Joseph Quesnel *Colas et*

³⁹⁴ Joséphine Marchand, *Journal intime 1879-1900*, Lachine, Éditions de la pleine lune, 2000, p. 16.

³⁹⁵ Voir Geneviève de Viveiros, « D'une scène à l'autre : Labiche au Canada au XIX^e siècle », dans Oliver Bara, Violaine Heyraud, Jean-Claude Yon (dir.), *Les Mondes de Labiche*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 201-211 et Dominique Laporte, « "Canadien-français, jusqu'aux moelles" : Le Labiche des familles au Manitoba et au Québec », *Globe*, vol. 9, n^o 2, 2006, p. 49-73.

³⁹⁶ Vient du latin « quid pro quo », ce terme signifie une « méprise qui fait prendre un *personnage* ou une chose pour un autre ». Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Malakoff, Armand Colin, 2019, p. 444.

Colinette reprend *Le Barbier de Séville*³⁹⁷, tandis que *La Donation* de Pierre Petitclair s'inspire de *Tartuffe*. Ce fait pourrait être, selon nous, expliqué par l'importance de la tradition théâtrale française qui s'établit progressivement au Canada depuis le XVII^e siècle. Comme nous l'apprend Jean Béraud, c'est d'abord par le répertoire cornélien que cette tradition débute³⁹⁸. Quant à la tradition théâtrale comique, Molière devient l'auteur de comédie le plus joué au Canada³⁹⁹. Malgré la longue condamnation de *Tartuffe* au Canada par le clergé après sa création à Versailles en 1664, les officiers en garnison montent à partir de 1780 plusieurs comédies de Molière en français (*Le Bourgeois Gentilhomme*, *Le Médecin malgré lui* et *Les Fourberies de Scapin*)⁴⁰⁰. Par la suite, les pièces de Molière sont jouées, adaptées et arrangées largement au Canada tant dans les grandes villes qu'en région, par des troupes de théâtre locales et étrangères, dans des cercles dramatiques et des collèges. Au début du XIX^e siècle, chaque programme de théâtre contient, comme le rapportent Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques dans leur ouvrage *La vie littéraire au Québec. Tome III*, une pièce de Molière. Ils écrivent : « L'auteur du *Tartuffe* et du *Bourgeois gentilhomme*, tout comme la grande tradition de la comédie occidentale dans laquelle il s'inscrit, reste la principale référence »⁴⁰¹. La tradition française se poursuit après la fondation de Théâtre Royal en 1824 à Montréal grâce aux troupes de théâtre étrangères qui créent un bon nombre de pièces du répertoire français. Pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, des troupes françaises, new-yorkaises et de La Nouvelle-Orléans comme Buckland et Niblo offrent des saisons régulières⁴⁰². Leur répertoire est composé d'auteurs français contemporains comme Félix-Auguste Duvert, Eugène Labiche, Eugène Scribe et Alfred Musset⁴⁰³. Le théâtre français est largement connu durant le XIX^e siècle au Québec et plusieurs dramaturges comme Marchand s'en inspirent.

³⁹⁷ Étienne F. Duval, « *Le Sentiment national dans le théâtre canadien-français de 1760 à 1930* », Université de Paris, thèse de doctorat, 1967, p. 15.

³⁹⁸ Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1958, p. 10. D'après Béraud, l'un des premiers spectacles au Canada a été aussi donné en français (*Le Théâtre de Neptune* de Marc Lescarbot) à Port-Royal d'Acadie en novembre 1606. D'après James H. Marsh, « cette première pièce écrite en Amérique du Nord dénote une volonté certaine d'attribuer des rôles aux « Indiens » dans la description du Nouveau Monde et d'utiliser quelques mots de leur langue ». Voir « Le Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France », *L'Encyclopédie Canadienne*, 4 mars 2015, Historica Canada. www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/theatre-de-neptune-en-la-nouvelle-france-le. Date consultée : 02 avril 2022

³⁹⁹ Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques, *La vie littéraire au Québec. Tome III*, Québec et Ottawa, Les Presses de Université Laval, 1996.

⁴⁰⁰ Béraud, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁰¹ Lemire et Saint-Jacques, *op. cit.*, p. 382.

⁴⁰² André G. Bourassa, « Les visiteurs au pouvoir. Le théâtre au Québec, 1850-1879 (1^{er} partie) », *Bulletin d'histoire politique*, vol 13, n° 2, 2005, p. 191-216.

⁴⁰³ Il faut préciser ici que ces troupes montent aussi des pièces anglophones comme celles de Shakespeare. *Ibid.*

L'objectif principal de ce chapitre est d'explorer la spécificité de l'œuvre de Marchand et de l'ancrer dans la tradition théâtrale française et canadienne. À la lumière d'une perspective historique, nous chercherons à répondre aux questions suivantes : comment Marchand se rapproche-t-il ou se distingue-t-il, par la forme et le fond de ses pièces, de ses contemporains et ses prédécesseurs au Québec comme Pierre Petitclair (1813-1860)⁴⁰⁴ et Joseph Quesnel (1746-1809)⁴⁰⁵? Quelle est sa contribution à la dramaturgie canadienne-française⁴⁰⁶? Dans une plus large mesure, comment se situe-t-il par rapport à la tradition théâtrale et comique ?

Dans notre analyse, nous allons accorder une place spéciale aux trois pièces *Fatenville*, *Erreur n'est pas compte* et *Les Faux Brillants*,⁴⁰⁷ car elles présentent des aspects communs pour étudier l'évolution de l'œuvre de Marchand. Nous nous intéressons particulièrement aux thèmes (le mariage et la ville/la campagne), aux personnages (le père, la fille, les domestiques) et à leurs relations. Selon nous, ces aspects sont la source de l'esthétique des pièces de Marchand⁴⁰⁸. Nous allons analyser les personnages principaux et secondaires, leurs caractéristiques et leurs langages. Pour étudier les rapports entre les personnages, nous nous appuyerons sur le « schéma actanciel » développé par le linguiste Algirdas Greimas⁴⁰⁹ et appliqué au texte de théâtre par Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre I*⁴¹⁰. Nous ferons également usage de l'ouvrage de Michel Corvin *Lire la comédie*⁴¹¹ pour faire sortir les procédés littéraires et comiques des pièces de Marchand. Selon Corvin :

Le signe global de reconnaissance de la comédie, dans cette acceptation, est qu'elle cherche à plaire par le spectacle d'une démesure, d'un excès quelconques (dans la situation, le caractère et la conduite des personnages, le déroulement de l'intrigue,

⁴⁰⁴ Petitclair est considéré comme l'un des premiers auteurs dramatiques canadiens français. Voir Jean-Claude Noël, « Notre premier auteur comique : Pierre Petitclair (1813-1860) », *Voix et Images*, vol. 6, n° 1, automne 1980, p. 117-126.

⁴⁰⁵ Voir Benoît Moncion, *L'humour de Joseph Quesnel (1746-1809) : naissance de l'écrivain canadien*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2007.

⁴⁰⁶ Notre corpus est composé d'une dizaine de comédies canadiennes-françaises du XVIII^e et du XIX^e siècles. Voir « Nos auteurs dramatiques », *Le Canada-français*, Québec, Université Laval, avril 1933. En ligne. <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2677842>.

⁴⁰⁷ Pour l'analyse des pièces, nous nous servons de Félix-Gabriel Marchand, *Mélanges poétiques et littéraires*, Montréal, Beauchemin, 1899.

⁴⁰⁸ Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, Malakoff, Armand Colin, 2016.

⁴⁰⁹ Algirdas Julien Greimas, « Sémantique Structurale, Langue et langage », *Communications Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, Larousse, 1966, p. 172-221.

⁴¹⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Bélin, 1996.

⁴¹¹ Michel Corvin, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994.

le langage) en face desquels le spectateur prend ses distances et se sent raffermi dans son intelligence et la solidité rationnelle de son jugement⁴¹².

Corvin ajoute : « la comédie, et finalement le comique n'existent pas ailleurs que dans l'esprit du lecteur-spectateur. [...] C'est le lecteur-spectateur qui fait la comédie ; c'est de lui qu'il faut partir pour remonter à l'œuvre »⁴¹³. Si « le comique » peut être, comme le souligne Corvin, difficile à saisir puisqu'il dépend étroitement du public qui le perçoit, notre but sera de révéler les procédés comiques qui ont le potentiel de faire rire le public et de proposer des pistes de réflexion sur le lien du théâtre de Marchand à la société de son temps.

4.1 Premières approches

Dans son ouvrage *Introduction à l'analyse du théâtre* Ryngaert écrit :

Toute œuvre dramatique peut en premier lieu être saisie dans sa matérialité, dans la façon dont son organisation de surface se présente sous forme d'ouvrage. Alors qu'il est difficile de se faire une idée de ce que la pièce signifie et raconte, esquissons une première approche en ne nous intéressant qu'à ses marques concrètes, au système de coupures, d'enchaînements, de répartition des discours qui l'organise⁴¹⁴.

Si l'analyse de la « matérialité » d'une œuvre dramatique est, comme le souligne Ryngaert, indispensable pour sa compréhension, elle donne, dans le cas de l'œuvre de Marchand, des indications précieuses sur les pièces et le projet de l'auteur. Ainsi, nous remarquons que le titre, l'indication du genre et la manière dont les scènes sont organisées renvoient à l'esthétique du genre proverbial et du vaudeville. D'emblée, la longueur des titres et des expressions proverbiales des pièces attire l'attention. Les titres sont, comme dans beaucoup de comédies, « bavards »⁴¹⁵ et ont de nombreuses fonctions. Dans *Erreur n'est pas compte et les inconvénients d'une ressemblance* (deux actes) et *Un Bonheur en attire un autre* (un acte), ils annoncent le moteur de l'action et la morale des pièces. Dans *Le Lauréat* (deux actes) et *Fatenville* (un acte), ils renvoient à la qualité du personnage principal alors que dans *Les Faux Brillants* (trois actes), le titre apporte

⁴¹² *Ibid.* p. XI.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 32.

⁴¹⁵ Pour reprendre ici le mot de Ryngaert.

un jugement critique sur les personnages. Par ces titres qui correspondent à des proverbes, Marchand participe à la tradition du genre proverbial pratiqué par d'autres auteurs de théâtre au XIX^e siècle avant lui. En ce sens, nous pensons à *On ne badine pas avec l'amour* (1834), à *Il ne faut jurer de rien* (1848) d'Alfred Musset et à *Il vaut mieux tenir que courir* d'Eugène Scribe⁴¹⁶. De même, il se situe dans la lignée de prédécesseurs canadiens-français comme Pierre Petitclair et Joseph Marmette. Le premier a écrit « Qui trop embrasse mal étroit » (1837), pièce encore inédite, et le deuxième écrit « Il ne faut désespérer de rien », jouée en 1880⁴¹⁷.

En plus des titres, la forme et le fond de ces pièces nous renvoient aussi, comme l'ont déjà vu Lucie Robert, Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques⁴¹⁸, à l'esthétique proverbiale. Pour reprendre Corvin, le proverbe, comme « genre de salon », se distingue traditionnellement par la « légèreté » et « la simplicité » de l'intrigue et par le fait qu'il est « jouable sans autre décor que des paravents »⁴¹⁹. Le proverbe est joué « terre à terre dans un salon, des paravents tenant lieu de décoration, point d'illusion théâtre. Renfermé dans un cadre étroit, l'auteur ne peut donner à son ouvrage assez de développement pour amener des situations ou nouer une intrigue compliquée »⁴²⁰. En ce sens, nous pourrions dire que les pièces de Marchand prennent en compte ces exigences scéniques (l'action peu développée avec peu de décors).

Comme « un divertissement de salon », le proverbe apparaît, selon Hélène Lacas, grâce à « la brillante vie mondaine de la fin du règne de Louis XII »⁴²¹. À cette époque, on improvisait des scènes sur un canevas simple où « les spectateurs devaient [...] s'amuser à découvrir le proverbe ainsi mis en spectacle »⁴²². Les premiers exemples de ce type de pièces qui nous sont parvenus

⁴¹⁶ Scribe écrit plusieurs proverbes. Voir Amélie Calderone, « Eugène Scribe et le proverbe dans la *Revue de Paris* : comédie de mœurs d'un dramaturge moderne », Olivier Bara et Jean-Claude Yon (dir.), *Eugène Scribe : Un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 33-47.

⁴¹⁷ Voir Roger Le Moine, *Joseph Marmette, sa vie, son œuvre; suivi de À travers la vie; roman de mœurs canadiennes de Joseph Marmette*, de la pièce, Québec, Presses de l'Université Laval, 1968.

⁴¹⁸ Lucie Robert, « Du théâtre en famille. Les Marchand et le théâtre de société », *Les Cahiers des Dix*, vol. 73, 2019, p. 161-194 et Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques, *La vie littéraire au Québec. Tome IV. 1870-1894*, Sainte-Foy, Les Presses de Université Laval, 1999.

⁴¹⁹ Corvin, *op. cit.*, p. 127.

⁴²⁰ J.B. Sauvage, préface de ses *Proverbes dramatiques*, 1828, cité par Gérard Gengembre *Le théâtre français au 19^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 275.

⁴²¹ Hélène Lacas, « Proverbe dramatique », *Encyclopédie Universalis* [en ligne], consulté le 2 avril 2022. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/proverbe-dramatique/>

⁴²² Gengembre, *op. cit.*, p. 274.

sont publiés en 1699⁴²³. Carmontelle (1717-1806) est l'un des auteurs importants de ce genre, par la publication de ses dix volumes de proverbes. Lacas les décrit ainsi :

Bien que l'action de ses piécettes soit pauvre (l'intrigue et le dénouement sont en effet inexistant) et le langage plat, Carmontelle réussit à écrire des œuvres plaisantes, faisant preuve de beaucoup d'esprit et d'imagination. Il met en scène, sous forme de conversation, des incidents tirés de la vie quotidienne et peint avec finesse les travers et les ridicules de son temps⁴²⁴.

C'est notamment, à partir du XVIII^e siècle que le proverbe devient, par l'essor des scènes privées, genre de salon en vogue⁴²⁵. De même, le but de résoudre une énigme a, tel que le souligne Gengembre, progressivement disparu et l'expression proverbiale est devenue « le titre, le sous-titre ou le mot de la fin »⁴²⁶. Au XIX^e siècle, plusieurs auteurs de théâtre comme Théodore Leclercq (1777-1855), Eugène Scribe (1791-1861) et Alfred Musset (1810-1857) pratiquent ce genre et contribuent effectivement à son évolution. Les proverbes de Leclercq se rapprochent de la peinture des mœurs bourgeoises et de la satire politique⁴²⁷ alors que ceux de Musset rappellent le drame. Enfin, c'est au XIX^e siècle que nous observons fortement le passage du proverbe à la comédie⁴²⁸.

Chez Marchand, la volonté de résoudre une énigme propre au proverbe de l'avant XIX^e siècle est absente. Cependant, l'expression proverbiale se trouve dans le titre et parfois à la fin des pièces. Il est toutefois difficile de classer toutes les pièces de Marchand comme des proverbes au sens strict. *Le Lauréat* est un opéra-comique, tandis que *Les Faux Brillants* est longue (3 actes) pour être décrite comme un genre proverbial. *Erreur n'est pas compte* est fondée sur un quiproquo, et est décrite, en tête du texte, comme « vaudeville en deux actes ». Quant à *Fatenville* et *Un bonheur en attire un autre*, bien qu'elles soient accompagnées d'un simple renseignement comme « pièce » ou « comédie », elles incluent toutes des chansons dans le corps du texte et à la fin de la pièce. Selon nous, ces pièces se rapprochent clairement du vaudeville par leurs différentes caractéristiques (le

⁴²³ *Ibid.*, p.274

⁴²⁴ Lacas, *op. cit.*

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ Gengembre, *op. cit.*, p. 274.

⁴²⁷ Lacas, *op. cit.*

⁴²⁸ Valentina Ponzetto, « Le proverbe dramatique, une voie détournée pour théâtraliser l'irreprésentable ? », *Fabula-LhT*, no 19, octobre 2017, en ligne. <http://www.fabula.org/lht/19/ponzetto.html>. Date consultée : le 17 avril 2022.

quiproquo, le malentendu, la multiplication des apartés, etc.), par la division en plusieurs scènes courtes et par le rythme rapide de l'action où le conflit est vite résolu par une fin heureuse⁴²⁹.

4.2 Le père : la source principale de la comédie

Le personnage du père revient dans les trois pièces retenues pour notre analyse⁴³⁰. D'après le modèle actantiel d'Ubersfeld (voir le tableau 3 en annexe), nous pouvons dire que le père (Duclos, Bonval et Dumont) joue le rôle du « destinataire » qui veut marier sa fille avec un homme fortuné. Quant à la fille, elle occupe le rôle du « sujet »⁴³¹ de la quête puisque c'est autour d'elle que le conflit de la pièce se fait.

Dans l'œuvre de Marchand, le père vit toujours dans l'aisance avec sa fille et ses domestiques. En tant que figure d'autorité⁴³², il déclenche aussi l'action dramatique en trouvant un homme pour marier sa fille. Défini par son avarice, son aveuglement et sa cupidité, ce personnage est la source principale du comique chez Marchand et inscrit pleinement les pièces dans la tradition théâtrale de la comédie.

Le père chez Marchand se distingue d'abord par ses multiples plaintes au sujet des dépenses de sa fille. S'il ne peut pas les refuser puisque sa fille est enfant unique, la seule solution pour lui est de trouver un époux riche. Celui-ci lui permettrait d'éviter ces frais. En ce sens, le père pourrait être décrit, à un certain degré, comme « avare ». Cette caractéristique nous fait penser tout de suite aux comédies de caractère de Molière, notamment à *l'Avare*, comédie en cinq actes et en prose, dont « l'attachement excessif » d'Harpagon à l'argent⁴³³ est le sujet principal. À côté de Molière se place un vaudevilliste comme Labiche. Pensons, par exemple, à sa pièce *L'Avare en gants jaunes*. Toutefois dans le théâtre de Marchand, l'avarice des personnages n'est pas une manie ou une

⁴²⁹ Henri Gidel, *Le Vaudeville*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986, p. 8.

⁴³⁰ Rappelons qu'il s'agit précisément de *Fatenville*, d'*Erreur n'est pas compte* et des *Faux Brillants*.

⁴³¹ Précisons que le sujet d'une pièce de théâtre est différent du héros que nous trouvons dans un texte narratif comme conte ou roman. Si nous pouvons décrire le personnage Fatenville comme le héros de la pièce à cause du nombre des répliques et du fait qu'il donne son nom au texte, Rose est le sujet de la pièce. Voir Ubersfeld, *op. cit.*, p. 58.

⁴³² Marilyn Jane Baszczynski consacre toute une thèse sur les figures d'autorité (Dieu, père chef, roi, etc.) dans le théâtre québécois du XIX^e siècle. Voir *Les Figures de l'autorité dans le théâtre québécois du dix-neuvième siècle*, Université Western (Littérature), thèse de doctorat, 1990.

⁴³³ « Attachement excessif aux richesses, vice de l'avare ». « Avarice », *Dictionnaire français des XIX^e et XX^e siècles, Trésor de la langue française*, Nancy Cedex, CNRTL, 2012.

obsession. De ce fait, il est aussi difficile de parler d'une comédie de caractère puisque les pièces ne font pas de cet aspect leur sujet principal. Marchand se sert de ce type de personnage pour créer des situations comiques. *Erreur n'est pas compte* s'ouvre par exemple sur ce monologue de Bonval :

[...] Mais, à propos de cette chère créature, je crois qu'il est temps de m'occuper sérieusement de son établissement ; car, franchement, puisqu'il faut tenir compte de tout, quel soulagement pour mon cœur paternel, et pour mon pauvre budget, lorsqu'elle sera pourvue d'un légitime époux, sur les épaules duquel je me serai débarrassé de ces détestables notes pour toilettes, pour colifichets, pour... mille riens sans noms ni valeur, dont je suis accablé le jour et qui hantent mon sommeil la nuit comme autant de cauchemars !... Quel soulagement, mes amis, quel soulagement !...⁴³⁴

Ainsi le banquier Bonval annonce-t-il, dans cette scène d'exposition, sa principale motivation et l'action de la pièce. L'attitude exagérée de Bonval et des hyperboles produisent ici des effets comiques : ce personnage décrit les achats de sa fille : « mille riens sans noms ni valeur » et sa situation actuelle : « je suis accablé le jour » et « [parlant des achats] hantent mon sommeil la nuit comme autant de cauchemars ». Marchand se sert du comique de mots comme « colifichets » et des groupes adjectivaux tels que « cœur paternel » et « pauvre budget », ce qui, à la fois, fait de Bonval la victime de l'intrigue et amplifie le comique.

Dans *Erreur n'est pas compte*, l'avarice du père se trouve également au cœur de la relation père-fille. Nous l'observons cela dans un dialogue entre Bonval et Elmire où cette dernière demande de l'argent pour acheter une toilette et des bijoux pour pouvoir assister à la soirée de madame Ducharme. Bonval perçoit ces dépenses comme inutiles puisque sa fille a déjà des toilettes et des bijoux. Dans cette scène, la réaction ascendante de Bonval à chaque demande et son langage produisent des effets comiques. Examinons cet échange :

Bonval

Moi, de mauvaise humeur ! mais point du tout. Je suis très gai, au contraire... (À part) Oui, horriblement gai, sacr-r-risti !

Elmire

Alors, si cela vous fait plaisir, j'ai encore...

Bonval

⁴³⁴ Marchand, *op. cit.*, p. 253-254.

Comment ! tu n'as pas fini !... Mais, as-tu entrepris de me ruiner... de me...⁴³⁵

Ce petit dialogue, rempli des points de suspension et d'exclamation indique bien la tension dramatique de la scène. Les répliques lacunaires et le non-dit sont transmis par les trois points qui donnent lieu au jeu des comédiens. Marchand se sert ici du comique de mots comme « sacr-r-risti » et des répétitions telles que « gai » et « horriblement gai ». L'étude du champ lexical « mauvaise humeur », « gai » et « plaisir » suggère effectivement le malaise de Bonval dans la situation.

Comme Bonval, Duclos de *Fatenville* cherche, lui aussi, à marier sa fille Rose. Dans un dialogue, Duclos explique à Fatenville que c'est sa fille qui a décoré le salon de la maison :

C'est bien le seul reproche que je puisse lui faire de me causer un peu trop de dépense, avec tous ces ornements superflus qui, en fin de compte, ne rapportent rien... Mais, que voulez-vous ? Elle est fille unique et je ne puis rien lui refuser⁴³⁶.

Tout comme Bonval, Duclos se montre tendre envers sa fille unique et il ne peut guère refuser ses multiples demandes qu'il décrit comme « superflues » et inutiles.

Chez Marchand, le père se caractérise également par son aveuglement⁴³⁷. Dans *Fatenville* et *Les Faux Brillants*, il n'est pas apte à voir le jeu de l'homme qu'il a choisi pour sa fille. À cet égard, *Tartuffe* de Molière nous revient tout de suite à l'esprit. Comme le révèle Corvin, Molière multiplie en effet ce type de personnages dans ses nombreuses comédies : « Alceste et le Bourgeois sont aveugles sur eux-mêmes et sur les autres comme Orgon est aveugle sur Tartuffe, comme Arnolphe et même Don Juan sont aveugles sur leur véritable pouvoir »⁴³⁸. Chez Marchand, Bonval, Duclos et Dumont sont tous, à des degrés différents, dupes et aveugles. Par exemple, Duclos n'est pas capable de voir les mensonges de Fatenville et essaye de convaincre sa fille Rose de l'épouser. Dumont des *Faux Brillants* va encore plus loin dans son aveuglement : il fait tout de suite confiance à la tromperie de Faquino aussitôt qu'il entend son faux titre (baron) et finit par vider sa

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 258.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 209.

⁴³⁷ Nous employons ce mot dans son sens figuré pour décrire une personne qui « se refuse à voir la réalité, qui manque de jugement ». « Aveugle », *Grand Larousse de la langue française, en sept volumes*, Paris, Larousse, 1986.

⁴³⁸ Corvin, *op. cit.*, p. 94.

caisse pour lui. Toutefois ces « imposteurs »⁴³⁹ ne sont pas persuasifs auprès d'autres personnages. Quant au public, il comprend leur jeu grâce aux apartés et aux monologues, alors que le père dans les pièces saisit ce jeu tout à la fin par l'intervention d'autres personnages⁴⁴⁰. Dans le théâtre de société dans lequel ces pièces s'inscrivent, les apartés et les monologues permettent de créer un rapport intime entre les comédiens et les spectateurs : ces deux perçoivent le jeu des personnages imposteurs au début de la pièce.

Enfin, que ce soit son avarice ou son aveuglement, le personnage du père constitue, par l'excès de son caractère, la source principale du comique chez Marchand. En effet, ce type de personnages n'a pas été vraiment nouveau dans la dramaturgie canadienne-française. Avant Marchand, Pierre Petitclair a inclus le personnage de l'imposteur et du père dupe dans sa pièce *La donation* : « La dupe de *La Donation*, n'est plus un homme aveuglé par les idées de grandeur, mais tout simplement un naïf qui se laisse circonvenir »⁴⁴¹. De même, Raphaël-Ernest Fontaine a étudié le personnage de l'imposteur dans *Un duel à poudre*, qui est publié en 1868 et qui a connu le succès lors de ses créations⁴⁴². Le personnage du père chez Marchand réussit souvent dans sa quête à trouver un homme riche à la fin des pièces bien que celui-ci ne soit pas toujours la personne qu'il désignait pour sa fille. À la fin, il se rend compte de ses erreurs. L'enjeu et la morale de la comédie résident dans les corrections des caractères⁴⁴³.

4.3 La fille et l'absence de la mère

Que ce soit Rose de *Fatenville* ou Elmire d'*Erreur n'est pas compte*, le personnage de la fille occupe une place importante chez Marchand. C'est par le biais de la fille que le dramaturge met en scène un milieu aisé dans ses pièces. La fille se démarque par ses bonnes manières et sa délicatesse. La fille assiste aux soirées mondaines et fait attention à son habit. Pour Rose, nous

⁴³⁹ Pour citer Corvin, ce personnage « traverse tout le théâtre de Molière, des *Précieuses ridicules* au *Malade imaginaire* en passant par *Amphitryon* et, évidemment, par *Tartuffe ou l'Imposteur* ». *Ibid.*, p. 94.

⁴⁴⁰ Dans *Fatenville*, c'est par une lettre qu'on dénonce le mensonge de Fatenville alors que dans *Les Faux Brillants*, c'est le neveu de Dumont qui déclenche une série d'enquêtes pour démasquer l'imposteur Faquino.

⁴⁴¹ Duval, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁴² Souligné par Lemire et Saint-Jacques, *op. cit.*, p. 383.

⁴⁴³ Voir Gengembre, *op. cit.*, et sa définition de la comédie.

savons, par exemple, grâce à la didascalie, qu'elle est : « vêtue d'un négligé simple, mais élégant »⁴⁴⁴.

Le personnage de la fille chez Marchand se distingue avant tout par son registre langagier, ce qui apparaît comme un signe d'un haut statut social. Nous pourrions ainsi parler d'un certain décalage entre le registre de langue des filles et de celui des domestiques et des prétendants. Ces derniers tentent souvent d'imiter un langage plus soutenu pour rattraper ce décalage linguistique. Examinons cette première interaction entre Rose et Fatenville :

Rose (*Faisant une légère inclination*)

Monsieur ? (*À part*) L'impertinent de me lorgner ainsi !

Fatenville (*Saluant d'un air emprunté*)

Charmé de faire votre connaissance, mademoiselle. (*À part*) Elle n'est pas mal du tout !

Rose (*Avec hauteur*)

Je ne m'attendais pas à trouver quelqu'un ici, et, sans la voix de mon père qui m'a rappelée, je me serais empressée de me soustraire à votre examen, monsieur.

Fatenville (*À part*)

Si je n'étais pas à la campagne, je dirais qu'elle se moque de moi, parole d'honneur !

La manière de parler et l'attitude de Rose sont l'objet d'étonnement pour Fatenville puisque ceux-ci ne correspondent pas à ses attentes. Rose est, contrairement à ce qu'il imaginait, une fille instruite qui s'exprime avec un langage raffiné et poétique ainsi que des gestes délicats : « légère inclination » et « avec hauteur ». Nous pourrions dire qu'il existe précisément trois « dialogues » : le premier est entre Rose et Fatenville et les deux autres sont entre les personnages et le public. Les apartés sont ici des « *dialogue* [s] direct [s] avec le public »⁴⁴⁵. En ce sens, ce qu'on dit dans les apartés a plus d'importance que le dialogue entre Fatenville et Rose, puisqu'il permet de transmettre les pensées et les intentions des personnages au public. Il faut préciser que Marchand utilise ce type d'apartés dans ses pièces, mais c'est surtout dans *Fatenville* qu'il s'en sert le plus. Si l'aparté a principalement la fonction de faire rire, il favorise également, dans le théâtre de société où les pièces de Marchand ont été joués, une certaine proximité entre les comédiens et les

⁴⁴⁴ Marchand, *op. cit.*, p. 209.

⁴⁴⁵ « Aparté », Pavis, *op. cit.*, p. 59.

spectateurs. À l'aide de l'aparté, le spectateur entre en « dialogue direct » et interagit efficacement avec le public.

Dans la dramaturgie de Marchand, la fille se distingue par différentes caractéristiques. Elle est moins naïve et plus instruite que le père. La fille est, sauf pour Élise dans *Les Faux Brillants*, capable de saisir les ruses des prétendants désignés. Bien que, au premier regard, la fille semble être stéréotypée (belle, éduquée et obéissante) ou encore d'un personnage type : un enfant gâté par le père, comme Elmire dans *Erreur n'est pas compte*, Marchand souligne l'esprit critique de la fille dans de nombreux dialogues des pièces. Il montre que la fille a ses propres opinions et qu'elle est apte à les défendre. Rose dans *Fatenville* fait un jugement rapide et juste sur Fatenville et partage cela avec son père sans réserve. Lors des discussions entre elle et ce prétendant, elle est capable de le rendre ridicule (Scène V) et de dévoiler ses mensonges (Scène XVI). Elmire, quant à elle, n'hésite pas à prendre la parole et à aborder le sujet du mariage, même si elle se sent, comme nous le suggèrent les didascalies, un peu gênée devant l'autorité de son père : « avec fermeté »⁴⁴⁶, « baissant la vue », « baissant toujours les yeux »⁴⁴⁷. Elle refuse, entre autres, de choisir comme époux l'homme désigné par le père sans savoir qu'il s'agit de son amoureux (Scène V). Tenant compte de ce fait, nous pouvons considérer le personnage de la fille comme l'un des aspects novateurs du théâtre de Marchand. Il s'avère que Marchand donne une place particulière à ce personnage féminin. Celui-ci se fait remarquer par ses bonnes manières et son esprit critique. Le dialogue entre Rose et Fatenville sur les femmes et les hommes démontre bien la personnalité de Rose et surtout son féminisme :

Fatenville. Vraiment, je ne me croyais pas aussi bien apprécié et vous me donnez une nouvelle preuve, mademoiselle que la perspicacité est le caractère distinctif de l'esprit féminin.

Duclos (*À part*) Il est impayable !

Rose. Vous nous jugez trop favorablement, M. Fatenville ; j'admets que la femme est douée d'une faculté de perception qui ne se rencontre pas toujours chez l'autre moitié de l'espèce humaine, et qu'elle voit quelquefois à l'œil nu ce que maint observateur expérimenté peut à peine discerner, même avec le secours d'une lunette d'approche ; mais il ne faut pas, pour tout cela, lui attribuer le monopole des qualités intellectuelles...⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Marchand, *op. cit.*, p. 269.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 271.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 211.

C'est avec ironie que Rose répond à Fatenville sur la question de la femme. D'après son point de vue, les femmes ont plus de capacité de jugement que les hommes. En ce sens, elle renvoie à la scène actuelle et semble donner l'exemple de son père, qui n'est pas apte à se rendre compte du jeu de Fatenville, de même qu'elle reproche à Fatenville, de manière sous-entendue, son manque de respect puisqu'il examine son entourage avec son lorgnon. D'après ce que nous comprenons de l'échange entre Rose et Fatenville dans le reste de cette scène, le féminisme de Rose repose dans l'égalité des sexes : les hommes ont autant des qualités d'esprit que les femmes et ils peuvent aimer aussi bien par le cœur.

Quant à la relation père-fille chez Marchand, elle est assez particulière. En absence de la mère, c'est le père qui semble s'occuper des soins et de l'éducation de sa fille. Le père veille à ce que sa fille s'adonne aux loisirs mondains. Il ne correspond pas au père patriarcal traditionnel – distant et autoritaire – comme il répond à ses demandes et n'hésite pas à démontrer son affection. Consciente de l'attachement de son père, la fille fait l'enfant pour obtenir ce qu'elle veut⁴⁴⁹. Pour ce qui est du mariage, c'est toujours le père qui a le dernier mot et la fille, quoiqu'elle fasse, ne peut pas changer l'opinion de son père. Toutefois la fille qui questionne est toujours présente dans les pièces. Citons, entre autres, cette réponse de Cécile des *Faux Brillants* à son amoureux Oscar, qui planifie de fuir avec elle :

Cécile

J'ai droit de consulter mes goûts
Et d'écouter mon cœur dans le choix d'un époux ;
J'ai droit de résister à l'ordre tyrannique
De former sans amour une alliance inique,
Répugnant à mes vœux comme à ma dignité ;
Le contrôle d'un père est par Dieu limité ;
Son pouvoir se termine où l'outrage commence ;
Mais jamais avec droit l'enfant ne se dispense
De son autorité pour compléter les nœuds
Éternels et sacrés de l'hymen. ⁴⁵⁰

Ainsi décrit Cécile la situation délicate dans laquelle elle se trouve. Bien qu'elle soit consciente de son droit en tant qu'individue (prendre sa propre décision de l'époux), pour elle, il n'y a pas d'autre

⁴⁴⁹ Pensons, entre autres, à certaines scènes de *Fatenville*, p. 230 et d'*Erreur n'est pas compte*, p. 256.

⁴⁵⁰ Marchand, *op.cit.*, p. 124.

choix qu'accepter l'homme désigné par son père puisqu'elle est limitée par la loi. Vue comme une enfant, Cécile doit respecter la décision du père pour « l'hymen »⁴⁵¹. Par cette mise en scène du personnage de la fille, Marchand propose des réflexions sur la condition féminine et l'égalité homme-femme.

Enfin, il faut préciser ici qu'il n'y a pas de mère au sens propre dans le théâtre de Marchand sauf le personnage de « la mère Michel » de l'opéra-comique *Le Lauréat*, qui est la maîtresse de pension⁴⁵². Sinon, Marchand fait parfois allusion dans les pièces à l'absence de la mère par quelques répliques. Par exemple dans *Fatenville*, nous lisons cette réplique de Rose où elle explique qu'elle connaît madame de Beauvoir : « Certainement, elle est une ancienne amie de ma mère »⁴⁵³. En effet, la figure de la mère est, comme le suggère Lucie Robert, manquante dans toute la dramaturgie canadienne-française du XIX^e siècle⁴⁵⁴. Pour ce qui est des personnages féminins forts en général dans ce théâtre, Marilyn Baszczyński en note seulement 6 contre 113 personnages masculins autoritaires parmi 109 textes dramatiques. Baszczyński souligne que ces pièces sont, à l'exception de Laure Conan (1845-1924) et Joséphine Marchand (1861-1925), écrites par des hommes⁴⁵⁵. La faible présence des personnages féminins et l'absence de la mère dans la dramaturgie canadienne-française vont, selon nous, de pair avec l'exclusion des femmes sur la scène théâtrale canadienne. Au cours du siècle, de nombreux personnages féminins sont souvent, à l'exception des performances des troupes de tournées⁴⁵⁶, incarnés par les hommes. On arrange des pièces pour enlever les rôles féminins dans des représentations des cercles et des collèges. Les auteurs de théâtre canadiens-français évitent, quant à eux, les personnages féminins autant qu'ils peuvent pour échapper aux confrontations possibles avec les autorités religieuses⁴⁵⁷. La situation, en ce qui concerne la présence des femmes, commence toutefois à évoluer vers la fin du siècle.

⁴⁵¹ « Par extension et dans le langage poétique ou élevé, mariage, union conjugale ». « Hymen », Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*. Paris, L. Hachette, 1873-1874. Version électronique créée par François Gannaz. <http://www.littre.org>

⁴⁵² Rappelons que cette pièce est représentée au début du XX^e siècle après le décès de son auteur.

⁴⁵³ Marchand, *op. cit.*, p. 235.

⁴⁵⁴ Robert, *op. cit.*, p. 181.

⁴⁵⁵ Marilyn Baszczyński, « Laure Conan : un théâtre au féminin au 19^e siècle », *Theatre Research in Canada/ Recherches théâtrales au Canada*, vol. 14, n° 1, Spring 1993.

⁴⁵⁶ La majorité de ces performances sont en anglais et échappent à la surveillance de l'Église.

⁴⁵⁷ Parmi les ouvrages qui portent sur l'impact de l'Église dans l'expression du théâtre de langue française au Québec du XIX^e siècle, citons, entre autres, Jean Laflamme et Remi Tourangeau, *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979.

L'Église permet timidement aux femmes de jouer sur les scènes publiques⁴⁵⁸. Dans le cas de la scène d'expression française à Ottawa, ce n'est qu'après 1880 les femmes y apparaissent⁴⁵⁹. Quant aux soirées dramatiques et musicales, où les pièces de Marchand sont créées, les filles montent sur les planches, comme le révèle Lucie Robert, pour autant qu'elles soient surveillées par leurs mères⁴⁶⁰.

4.4 Les domestiques et leurs différents rôles

Les domestiques, les personnages secondaires de l'œuvre de Marchand jouent, d'après le modèle actantiel, le rôle d'« adjuvant » pour la quête de la fille. Serviteur et fille de chambre, ils ne sont pas totalement dévoués à leur maître et s'opposent à sa quête qui consiste, *grosso modo*, à trouver homme riche pour marier sa fille. Sur le plan dramaturgique, ces personnages ont des rôles divers. Marianne (fille de chambre) des *Faux Brillants* et Lisette et Joson (les domestiques) de *Fatenville* tiennent tous un rôle clé pour la compréhension des pièces comme ils expliquent l'action et déchiffrent les pensées et les rapports de force entre les personnages. Tout comme dans les comédies traditionnelles, ces domestiques apparaissent parfois dans la scène d'exposition et fournissent les circonstances entourant la situation initiale (le lieu, le temps et les personnages, leurs caractères et intérêts) et annoncent les thèmes. Nous trouvons notamment ce dialogue entre Lisette et Joson dont Arthur, l'ami de Rose dans *Fatenville*:

Joson. Y en a-t-y une fichue différence entre ce gibier-là et M. Arthur ?

Lisette. Ah ! ça, c'est l'joli garçon, par exemple... Il a une si belle façon... épi c'est un ami d'enfance de Mam'selle Rose ; mais il paraît que M. Duclos n'veut pas en entendre parler... Son père a eu des malheurs, un procès, je n'sais quoi ; et tu sais qu'avec not'bourgeois, pas d'argent pas d'affaires⁴⁶¹.

En plus de résumer rapidement les relations entre les personnages clés de la pièce, les domestiques se distinguent, comme nous l'observons ici, par leur langage familier. Celui-ci les démarque de

⁴⁵⁸ Par exemple, les performances de la troupe des Maugard ont lieu à Montréal et à Québec durant la décennie 1870. Les actrices montent aussi sur scène dans les représentations des pièces de Fréchette à Montréal en 1880.

⁴⁵⁹ Citons l'article de Mariel O'Neill-Karch « Le théâtre à Ottawa 1870-1880 : femmes s'abstenir », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, 2008, vol. 2, n° 2, p. 258-283.

⁴⁶⁰ Robert, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁶¹ Marchand, *op. cit.*, p. 202.

leurs maîtres qui adoptent, comme nous l'avons déjà mentionné, un registre de langue soutenu. Nous repérons ainsi une série de mots familiers comme « fichue » et « gibier » et des marques de l'oralité tels que « l'joli », « épi », « Mam'selle », « n'veut » et « not' ». Ce « dialogisme », pour reprendre Bakhtine⁴⁶², crée un comique des mots dans la pièce. Joson décrit Fatenville, avec une certaine moquerie, comme « un gibier ». Il semble employer ce mot dans son double sens : un animal qui peut être chassé et une personne qu'on cherche à attraper, à duper. Le langage définit les domestiques comme les personnages les plus comiques de la pièce. Observons également ce petit dialogue entre Lisette et Joson sur Fatenville, l'homme désigné par leur maître pour sa fille :

Lisette. Parlons du nouveau déballé... Ousque tu l'as pêché, celui-là ?

Joson. Comme tous les autres, à la gare du chemin de fer. Je r'gardais ben tranquillement débarquer les passagers, quand j'vis venir de mon côté un grand frisé, avec une moustache retroussée en queues de souris, des gants jaunes comme un *sept francs*, des bottes de cuir *impotent*, et, par là-dessus, un *castor* haut comme un pain de sucre blanc⁴⁶³.

Dans cet extrait, c'est encore l'oralité qui attire notre attention : « ousque », « r'gardais », « ben », et « j'vis ». En effet, les dialogues des domestiques dans *Fatenville* sont remplis de ce type d'expressions qui reflètent la classe populaire à laquelle ils appartiennent. Les expressions des domestiques permettent à cet égard de situer la pièce dans le contexte canadien du XIX^e siècle⁴⁶⁴. Nous pouvons prendre la première réplique de la pièce comme exemple : « Joson. En v'la encore un qui va r'cevoir la pelle ». D'après la note de bas de page de la pièce, « recevoir la pelle » est une « expression populaire qui signifie se faire refuser en mariage »⁴⁶⁵. En utilisant cette expression, employée au Québec à l'époque, Joson insinue bien ici Fatenville. Quant au mot « prétendant », il est remplacé avec « déballé » et le verbe « chercher » par « pêcher » dans son sens figuré. Les mots en italique « sept francs », « impotent » et « castor » contiennent des références culturelles importantes dans le contexte considéré. Notamment, pour Joson, les gants de Fatenville sont tellement jaunes qu'ils lui rappellent les pièces de sept francs. En ce qui concerne le mot « impotent », il vient du latin « impotens », ce mot est souvent utilisé, selon le *Grand Larousse de*

⁴⁶² Mikhaïl Bakhtine, *Les Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1970.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁶⁴ Etienne Duval écrit : « Le texte de *Fatenville* est cousu d'expressions ou de mots que l'on entendait aussi bien dans nos campagnes que dans les quartiers ouvriers de Montréal », 1967, p. 57.

⁴⁶⁵ Marchand, *op. cit.*, p. 197.

la langue française, pour désigner : « [...] une personne privée, par accident, infirmité ou maladie, de l'usage total ou partiel d'un ou de plusieurs de ses membres »⁴⁶⁶. Joson semble plutôt employer ce mot pour se moquer des habits et des manières de marcher de Fatenville. Enfin, il parle du chapeau de castor de Fatenville en le comparant à un pain de sucre. Il trouve que son chapeau et le pain de sucre sont tous les deux de haute taille et chers. En apportant son regard critique, il souligne l'air prétentieux de Fatenville avec ce chapeau cher qui est souvent le signe de richesse et de statut social⁴⁶⁷. Sujet de moquerie aux yeux des serviteurs, Fatenville est donc décrit dans les moindres détails, allant de ses traits physiques (ses cheveux frisés, sa moustache, sa taille, etc.) à ses vêtements (gants jaunes, bottes de cuir, chapeau de castor). Il s'agit d'une référence intertextuelle à Labiche, notamment à son vaudeville *L'avare en gants jaunes* joué à Paris le 1^{er} mai 1858⁴⁶⁸. Pour reprendre le concept de l'intertextualité de Julia Kristeva⁴⁶⁹, cette pièce de Marchand tisse un lien, par l'emploi des « gants jaunes », avec celle de Labiche. Pour Michael Riffaterre, l'intertextualité dépend fortement de la perception du lecteur et du public :

L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres textes constituent l'intertexte de la première. La perception de ces rapports est donc une des composantes fondamentales de la littérature d'une œuvre⁴⁷⁰.

Le fait que Labiche est largement connu au Québec laisse entendre que cette référence à sa pièce aurait pu être saisie par le lecteur québécois de l'époque. Qui plus est, Marchand fait aussi allusion à d'autres pièces dans son théâtre, notamment dans *Fatenville*. Le nom du personnage, titre de la comédie également, nous fait penser au personnage Folleville de la pièce *Embrassons-nous Folleville* de Labiche. Similairement, *Fatenville* nous rappelle certains personnages des pièces canadiennes-françaises : dans la pièce *Valentine ou La Nina canadienne* de H. Leblanc de Marconnay (1836), il existe, par exemple, un personnage appelé Prainville, alors que dans la comédie *Un duel à poudre* de Raphel Fontaine (1868), il y a un personnage noble Jacob Pelo de Pautauville.

⁴⁶⁶ « Impotent », *Grand Larousse de la langue française, en sept volumes, vol. 3*, Paris, Larousse, 1986.

⁴⁶⁷ Voir le site web <https://www.patrimoinehbc.ca/fr/objets/mode-et-culture-populaire/chapeaux-de-castor>

⁴⁶⁸ Les pièces de Labiche contiennent de nombreuses références intertextuelles. À ce sujet M. Michael Issacharoff écrit : « [...] Labiche présente un grand intérêt pour l'intertextualité qui se manifeste dans bon nombre de textes de la période 1838-1851 comme dans ceux qui leur sont postérieurs ». Voir « Labiche et l'intertextualité comique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 35, 1983, p. 166-182.

⁴⁶⁹ Julia Kristeva, *Séméiotiké*, Paris, Seuil, 1969.

⁴⁷⁰ Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4.

Pour revenir au dialogue entre Lisette et Joson que nous avons cité plus haut, des références aux animaux attirent notre attention. Selon Joson, Fatenville a « une moustache retroussée en queues de souris », et son chapeau de « castor ». Ces allusions aux animaux ajoutent une certaine richesse à la pièce et accentue le comique.

Dans la même veine, nous pourrions dire que, par cette description caricaturée, les domestiques placent Fatenville, dès le début de la pièce, comme « l'autre » aux yeux du public. Fatenville se distingue par son apparence physique et son manque de savoir-vivre. Cela est, comme nous lisons dans l'ouvrage de Corvin, l'objet principal de la comédie :

[Parlant de la comédie] L'histoire d'un autre : la différence qui le sépare de nous, spectateurs — qu'elle soit dans son costume, son accent — son vocabulaire, sa manière de vivre ou d'envisager les choses — cette différence en le singularisant, l'infériorise et suscite notre rire⁴⁷¹.

Les domestiques décrivent Fatenville comme « l'autre » dans la pièce par son habit, sa manière extravagante et son manque de politesse. Similairement, ils le définissent aussi comme « va-t-en vite » et utilisent certaines insultes et expressions tels que : « espèce d'avocat », « pédant »⁴⁷², « nouveau pantin », « imbécile » « escogriffe » et « muscadin »⁴⁷³. Il existe également des défauts de prononciation. Joson qui raconte sa rencontre avec Fatenville à la gare, dit : « Joson. Je m'appelle Joson, monsieur, que j'lui répons. -Eh, ben, « *Chausson* », qu'i m'riposte, veux-tu m'dire ousque reste M.Duclos ?⁴⁷⁴ ». Marchand multiplie ce type de répétitions et de jeux de mots pour créer des effets comiques dans la pièce :

Lisette. I'parait qu'y disait qu'il aimait, épi... qu'y s'ennuyait, épi... qu'y voulait s'tuer, épi... qu'y s'en irait ben loin, chercher fortune, épi... qu'il n'l'oublierait jamais,épi... qu'il reviendrait, épi... qu'ils s'marieraient...⁴⁷⁵

En utilisant des contractions des mots comme « i'parait », « qu'y » et « épi », Marchand souligne encore le langage populaire des domestiques. L'emploi des répétitions « épi » et de l'imparfait et du conditionnel créent une certaine sonorité et un comique des mots.

⁴⁷¹ Corvin, *op. cit.*, p. XIII.

⁴⁷² Marchand, *op. cit.*, p. 201.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 222.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 200-201.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 203.

Ce type de répétitions existe dans plusieurs dialogues :

Joson. Ben, dis-moi rien qu'un p'tit mot, épi...

Lisette. Rien qu'un p'tit mot ?

Joson. Oui, rien qu'un tout petit mot.

Lisette. Et qué que ce p'etit mot-là⁴⁷⁶.

C'est à l'aide des domestiques que Marchand réussit à montrer l'excès des personnages dans ses comédies. Notamment, dans *Les Faux Brillants*, c'est à travers les points de vue des domestiques, transmis par leurs répliques que nous comprenons la folie de Dumont et Élise. Par exemple, Marianne (domestique) explique ce que signifie Faquino pour la famille avec ironie : « une trouvaille, enfin, qui vaut son pesant d'or »⁴⁷⁷. C'est souvent dans les apartés que le domestique apporte son jugement sur ses maîtres et sur l'action de la pièce. Lorsque Élise sort préparer pour la visite de Faquino, Marianne s'exprime ainsi : « Prenez garde en courant de vous rompre le cou ! Tout ce bruit pour un homme, arrivé... Dieu sait d'où ! »⁴⁷⁸.

Enfin, en plus du rôle sérieux qu'ils jouent, les domestiques sont, soulignons-le encore, les personnages les plus drôles du théâtre de Marchand. Suivant la tradition de la comédie, le corps des domestiques chez Marchand est avant tout source de rire. Ensuite, leurs maladresses et leurs gourmandises ont le potentiel de provoquer le rire. Nous pouvons donner comme exemple Nicolas qui, dans *Les Faux Brillants*, « mange à grosses bouches »⁴⁷⁹ et « mange une tartine »⁴⁸⁰. Ces caractéristiques sont des traits typiques de personnages comiques : faisons référence ainsi à la tradition de la commedia dell'arte. Finalement, leurs interactions avec d'autres personnages offrent des situations divertissantes, pensons, entre autres, aux scènes de disputes et de flirts entre Lisette et Joson, qui créent un comique de geste, de même que les attitudes du maître envers les serviteurs. Comme Duclos de *Fatenville*, Dumont des *Faux Brillants* les critique et les menace de les mettre constamment à la porte. Dumont traite, par exemple, Joson de « bavarde », « imbécile », « nigaud » et « sot », ce qui crée le comique des mots dans les pièces.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 50.

« C'est toujours la même chose ; le
vaudeville est l'art de faire dire *oui* au papa
de la demoiselle qui disait *non* »
Eugène Labiche

4.5 Le mariage : un thème récurrent

Le mariage, le grand sujet de la comédie, est un grand thème du théâtre de Marchand. Ce dernier s'en sert comme le principal ressort comique et la source du conflit majeur. Il utilise ce thème pour la morale de ses pièces et pour montrer l'hypocrisie au sein du milieu aisé qu'il met en scène. Le père perçoit généralement le mariage comme un moyen d'accroître sa fortune. Autour de ce sujet, Marchand explore une série de thèmes secondaires (le mariage arrangé, la dot, le mariage contrarié et l'amour) que nous voudrions mettre ici en lumière.

Le mariage chez Marchand s'avère d'abord un projet, une « affaire » où la fille est, à proprement parler, comme l'a déjà vu Robert⁴⁸¹, un objet d'échange. On cherche toutefois son consentement dans les pièces. Pour les prétendants, la dot est leur motivation principale dans *Fatenville* et *Faux Brillants* alors que, pour le père, c'est son désir d'avoir une alliance stratégique pour sa famille qui le guide tout au long des pièces. Ce qui intéresse le père, c'est souvent le mariage d'affaires. Pour lui, le statut social et financier de l'époux prime sur tout. C'est pourquoi il cherche toujours un homme notable pour marier sa fille. Il le trouve parfois dans son entourage, comme Édouard, l'ami de la famille dans *Erreur n'est pas compte*, mais il y a des cas où sa quête le conduit aussi à l'extérieur de sa ville. Ainsi Duclos de *Fatenville* fait de multiples voyages à Montréal pour rencontrer un homme ayant une profession respectable (baron, avocat, etc.) qui vient d'une famille aisée.

Le mariage contrarié est un thème qui revient dans *Fatenville*, *Les Faux Brillants* et *Le Lauréat*. Dans ces deux premières pièces, la fille y refuse d'épouser la personne que le père lui suggère alors que dans *Le Lauréat*, c'est le fils qui dit non à la fille suggérée par l'oncle. Dans *Fatenville*, Rose s'oppose au mariage avec Fatenville qu'elle trouve « détestable »⁴⁸² et comme une « affliction »⁴⁸³. Elle préfère se marier avec son ami d'enfance Arthur. Dans *Les Faux Brillants*, Cécile, tout comme

⁴⁸¹ Robert, *op. cit.*

⁴⁸² Marchand, *op. cit.*, p. 213.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 217.

Rose, résiste au mariage avec le prétendant désigné par son père Dumont ; elle aime mieux se marier avec son amoureux Oscar. Dans *Le Lauréat*, le mariage contrarié n'est pas un thème aussi dominant ; il n'apparaît qu'à la fin. L'oncle Bernardin, qui a élevé son neveu en l'absence de ses parents est, tout comme Duclos et Dumont, contre l'alliance de Paul avec son amante Pauline puisqu'il s'agit d'une orpheline désargentée. Le conflit dans ces pièces est résolu lorsque le père ou l'oncle accepte enfin l'amoureux ou l'amoureuse choisie par sa fille ou son neveu après qu'ils reçoivent une nouvelle annonçant ces personnages pauvres comme étant de nouveaux riches héritiers. C'est souvent, dans la péripétie, par le biais d'une lettre que cela se produit⁴⁸⁴.

Le mariage n'est pas toujours contrarié chez Marchand. Il y a des cas où le père et la fille pensent à la même personne comme époux, notamment dans *Erreur n'est pas compte* et *Les Faux Brillants*. Dans la première, Duclos, tout comme sa fille Elmire, veut Édouard comme époux, alors que dans la deuxième, l'une des filles de Dumont, Élise est prête à épouser Faquino. Si Élise s'intéresse, comme on l'a déjà vu, au titre de Faquino, Elmire aimerait se marier avec Édouard par amour et par intérêt. Le mariage par amour existe dans d'autres comédies, Rose-Arthur dans *Fatenville*, Paul-Pauline dans *Le Lauréat*, les domestiques Joson et Lisette dans *Fatenville* et Nicolas et Marianne dans *Les Faux Brillants*.

En étudiant le thème du mariage, Marchand réussit à créer des situations dramatiques et comiques. Il s'en sert dans ses pièces comme un dénouement obligatoire et heureux. Toutes les pièces, y compris *Un bonheur en attire un autre* qui met en scène la vie d'un jeune couple marié, finissent par un mariage. Celui-ci est parfois triplé : nous témoignons, d'un côté, du mariage des maîtres, et de l'autre, de celui des domestiques⁴⁸⁵. Le mariage comme dénouement heureux arrive toujours à la fin sans choquer le public, comme l'un des principes de la « pièce bien faite », concept développé par Eugène Scribe⁴⁸⁶ et popularisé par le critique Francisque Sarcey⁴⁸⁷. À cet effet, nous pouvons dire que chez Marchand, il s'agit d'une dramaturgie fondée sur certaines formules comme la simplicité de l'action, le dénouement attendu et l'implication du mal entendu à la fin de la pièce. De même, le dramaturge suit le même schéma actantiel dans les pièces. Le mariage des amoureux

⁴⁸⁴ C'est notamment le cas de *Fatenville* et des *Faux Brillants*.

⁴⁸⁵ À titre d'exemple, voir la fin des *Faux Brillants*.

⁴⁸⁶ Sur Scribe, citons l'ouvrage d'Olivier Bara et de Jean-Claude Yon (dir.), *Un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

⁴⁸⁷ Voir, Gengembre, *op. cit.*, p. 269.

qui revient chez Marchand est aussi une tradition du vaudeville hérité du XVIII^e siècle : « [...] de jeunes premiers amoureux, tous sympathiques, qu'ils soient nobles, bourgeois ou paysans, tous loyaux et fidèles et dont la constance finit toujours par être récompensée »⁴⁸⁸. Enfin, les pièces sont souvent fondées sur ce canevas que Marchand modifie ou développe occasionnellement. À la fin, il met toujours en place une moralité : le père se rend compte de son erreur et se met d'accord avec sa fille.

4.6 *Fatenville* : entre la ville et la campagne

En plus du mariage, Marchand explore dans *Fatenville* l'un des thèmes majeurs du théâtre et de la littérature du XIX^e siècle : la tension entre la ville et la campagne. Ce thème en littérature reflète les grands développements industriels que connaît l'époque et qui donnent lieu à des mutations sociales importantes⁴⁸⁹. Tout comme en France, l'inauguration des chemins de fer a eu un impact direct sur la vie des individus au Canada en facilitant la mobilité sociale et en ouvrant la voie vers la modernité. Nous remarquons cela fortement dans *Fatenville* où les personnages vont et viennent à Montréal, décrite comme une métropole. Symbole de modernité, cette ville se distingue par son architecture et « ses appartements somptueux ». Alors que la petite ville rurale où habite la majorité des personnages est moins développée et marquée par sa tranquillité. Elle est parfois définie comme une campagne où il fait bon vivre.

En prenant la vie campagnarde comme thème dans sa comédie, Marchand suit encore la lignée des auteurs de comédie canadiens-français qui viennent avant lui. C'est sans doute Pierre Petitclair (1813-1860) qui se sert de ce thème dans son théâtre : sa comédie la plus connue *Une vie de campagne* (deux actes), jouée à Québec en 1857⁴⁹⁰ et publiée en 1865, étudie justement, comme son titre l'indique, la vie de campagne. La pièce porte sur le retour d'un certain Louis à la campagne avec son fils Guillaume. Cette comédie nous rappelle aussi, par son thème de l'assimilation linguistique et culturelle, *L'Anglomanie ou Le Dîner à l'anglais* (1803) de Joseph Quesnel. Contrairement aux pièces de Petitclair et de Quesnel qui pourraient être décrites comme

⁴⁸⁸ Gidel, *op. cit.*

⁴⁸⁹ Il s'agit à proprement parler d'une « révolution industrielle » pour reprendre l'expression d'Adolphe Blanqui. *Histoire de l'économie politique*, Paris, Guillaumin et Cie Libraires, 1860.

⁴⁹⁰ La pièce connaît plusieurs représentations par la suite.

une satire sociale dont le comique se situe plutôt dans l'assimilation anglaise des francophones, *Fatenville* se concentre, quant à elle, sur les préjugés qu'on pourrait avoir sur les campagnards. Marchand détourne toutefois l'idée que les campagnards sont des primitifs et des ignorants. En ce qui concerne le théâtre, nous pouvons donner l'exemple des vaudevilles de Labiche, notamment *La Grammaire* où ce thème surgit comme l'un des thèmes principaux. Dans *Fatenville*, c'est à travers les chansons que Marchand décrit la tranquillité et la beauté de cette vie pastorale. Observons, par exemple, cette chanson de Rose :

Rose (chantant)

J'aime le bruit du ruisseau,
Dont la voix douce et craintive
Répond au chant de l'oiseau
Perché tout près de sa rive
[...]
J'aime les près verdoyants
Semés d'œillettes et de roses,
Quand le souffle du printemps
Teint les fleurs à peine écloses⁴⁹¹.

Marchand est l'un des premiers dramaturges canadiens-français à traiter les thèmes de la modernité urbaine et de la mobilité sociale. Selon son point de vue, la ville rurale de la pièce, perçue comme une campagne par certains personnages, est toutefois loin d'être un espace isolé, il est au contraire en plein développement et bien connecté à la métropole de Montréal par les chemins de fer. Des personnages y font ainsi des visites multiples pour aller voir leurs proches et pour assister aux événements culturels et artistiques qui s'y déroulent.

La dichotomie ville/province qui se trouve au cœur de *Fatenville* produit des procédés comiques divers, allant des jeux de mots au comique de situation. Nous les remarquons d'abord dans le jugement des habitants de cette petite ville sur les citadins et vice versa. Le titre de la pièce est, comme nous l'avons déjà vu, significatif : « Fatenville » : « un fat » de ville⁴⁹². Rappelons que les jeux des mots similaires se trouvent dès la scène d'exposition où l'arrivée de Fatenville, le nouveau prétendant non voulu est racontée par la bouche du domestique.

⁴⁹¹ Marchand, *op. cit.*, p. 232-233.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 214.

Quant à la « petite ville » de l'intrigue de la pièce⁴⁹³, elle est perçue, par le citadin Fatenville comme une campagne. Son jugement sur ses habitants est très similaire à celui de William d'*Une partie de campagne* de Petitclair : ils sont des campagnards ignorants et primitifs. C'est cette perception du personnage titre, transmise au lecteur/spectateur au début de la pièce que Marchand prépare la situation comique principale puisque Fatenville découvre au fur et à mesure que la famille et les amis de Duclos sont, contrairement à ce qu'il pensait, des gens éduqués et appartiennent à la bourgeoisie.

En ce qui concerne la maison, le seul lieu des pièces, elle reflète le mode de vie de la bourgeoisie, ce qui provoque une surprise chez Fatenville, puisqu'elle est très différente de ce qu'il attendait, comme nous l'apprenons dans un dialogue entre lui et Duclos :

Fatenville. [...] (*Lorgnant autour de l'appartement*) Mais, mon cher M. Duclos, savez-vous que vous êtes très bien installé ? Parole d'honneur, si ce n'était que le silence et la tranquillité qui nous entourent, je me croirais dans un salon de ville !

Duclos. Hé ! Hé ! Vous êtes trop flatteur, mon cher ami. Il y a loin de tout ceci à vos somptueux appartements de la ville et je vous dirai franchement que, si vous observez ici quelque élégance, c'est à ma petite Rose qu'il faut s'en prendre⁴⁹⁴.

Définit comme un « salon de ville » par le citadin Fatenville, le salon de Duclos révèle la richesse et le bon goût qui existent au sein de la famille aisée.

Il semblerait que Marchand renvoie ici au salon où la pièce est jouée, plus précisément au salon de sa famille. Rappelons que ses premières comédies ont été écrites pour être jouées en famille. Elles auraient été occasionnellement créées chez lui lors des soirées familiales et amicales. Rappelons l'article de Laurent Olivier David où il parle de la maison familiale de Marchand à Saint-Jean :

Sa maison était le rendez-vous d'une société d'élite, qui venait un peu de partout y chercher la gaîté et les distractions les plus attrayantes. [...] On y faisait de la musique, on y jouait des comédies, des vaudevilles dont l'auteur était souvent M. Marchand lui-même...⁴⁹⁵.

⁴⁹³ Nous lisons en tête de la pièce : « La scène est dans une petite ville, à quelques lieues de Montréal ». P. 197.

⁴⁹⁴ Marchand, p. 208.

⁴⁹⁵ Cité par Edmond Robillard dans Joséphine Marchand, *op. cit.*, p. 245.

Nous nous demandons ainsi si Marchand se sert ici d'une mise en abyme pour reprendre ici Pavis. Ce dernier décrit ce procédé artistique de la manière suivante :

Par analogie, la mise en abîme (ou abyme, terme introduit par Gide) est le procédé qui consiste à inclure dans l'œuvre (picturale, littéraire ou théâtrale) une enclave qui en reproduit certaines propriétés ou similitudes structurales. [...] La réflexion de l'œuvre externe dans l'enclave interne peut être une image identique, renversée, démultipliée ou approximative⁴⁹⁶.

En ce sens, on dirait que « l'œuvre externe » (il s'agit bien ici de la pièce) a des aspects identiques avec l'espace interne (le salon des Marchand). Le salon dont Fatenville et Duclos parlent dans cette scène renvoie donc au salon de la famille de Marchand où la pièce aurait été jouée.

Enfin, un certain renversement des rôles, c'est-à-dire que les « campagnards » sont des personnes plus instruites, vis-à-vis des citadins, crée des effets comiques. Notamment dans la scène 17, Fatenville apprend que Rose et Arthur font, par leur éducation et leurs loisirs, partie de l'une des familles aisées de la ville. Rose passe les saisons du carnaval à Montréal⁴⁹⁷ et elle, comme Arthur, y fréquente les salons, tandis que Fatenville, bien qu'il habite dans cette métropole, n'est pas invité à ce type de soirées.

Fatenville (*qui a feuilleté un album*)

Tiens, voilà un très joli croquis !... Est-il passé quelque artiste par ici ?

Rose (*riant*)

Oh, non, c'est une petite ébauche que j'ai faite ce matin.

Fatenville

Comment, vous dessinez !

Rose

Un peu, monsieur, par simple passe-temps⁴⁹⁸.

La gradation est le procédé utilisé dans cette scène. Fatenville y est d'abord surpris de voir Rose jouer du piano et chanter, ensuite découvre qu'elle assiste à des soirées occasionnelles à Montréal. Son étonnement redouble lorsqu'il apprend qu'Arthur est le neveu d'une des dames de la bourgeoisie montréalaise, Madame de Beauvoir, mais préfère vivre à la campagne. À l'inverse,

⁴⁹⁶ « Mise en abyme », Pavis, *op. cit.*, p. 330.

⁴⁹⁷ Marchand, *op. cit.*, p. 235.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 234.

nous concluons que Fatenville n'est pas une personne instruite et il n'appartient pas à « la société » comme il l'avait projeté.

4.7 *Les Faux Brillants* : une comédie de mœurs ?

Les Faux Brillants, « comédie en trois actes et en vers » marque une évolution dans la dramaturgie de Marchand. En ce qui concerne la structure, Marchand y dédouble les personnages (il s'agit cette fois-ci de deux filles — il n'y a toujours pas de mère — et deux faux prétendants) et développe l'intrigue davantage (cette fois-ci, deux mariages sont en question). Au niveau du style, le dramaturge se rapproche, avec l'emploi du vers, du théâtre classique français. À cet effet, nous sommes en présence d'un cas particulier dans le théâtre d'expression française au Québec du XIX^e siècle puisque, à notre connaissance, les dramaturges canadiens-français n'ont pas écrit en vers auparavant. L'article de *Montreal Herald* souligne cette nouveauté de la manière suivante : « The title is « Faux Brillants » and the whole is in rhymed verse, which gives it a character yet attained in French Canadian dramatic literature »⁴⁹⁹. Par rapport au genre, la pièce *Les Faux Brillants* se montre hybride. Bien qu'elle débute et continue comme une comédie de caractère et de mœurs, elle donne l'impression, vers la fin, avec son dénouement, d'une pièce policière et d'un mélodrame⁵⁰⁰. L'histoire de la famille de Dumont qui tente de grimper dans l'échelle sociale par le biais du mariage rappelle, dans une certaine mesure, une « satire »⁵⁰¹.

Les Faux Brillants est fondée sur une morale similaire que *Fatenville* : « les apparences sont trompeuses » et « tout ce qui brille n'est pas or », soulignées par les personnages de la pièce à plusieurs reprises. Pour revenir à *Fatenville*, Marchand donne ironiquement cette morale par la bouche de Duclos : « On est trop souvent porté, lorsque l'on n'a pas l'expérience du monde, à se

⁴⁹⁹ *Montreal Herald*, 18 juin 1881, p. 3.

⁵⁰⁰ Il faut mentionner ici que plusieurs pièces canadiennes-françaises possèdent des caractéristiques du mélodrame. Voir, entre autres, *Le retour de l'exilé* de Louis Honoré Fréchette. Sur le mélodrame, faisons référence à l'ouvrage de Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, Paris, P.U.F., 1984.

⁵⁰¹ Selon le *Dictionnaire français des XIX^e et XX^e siècles, Trésor de la langue française*, la satire est un « écrit dans lequel l'auteur fait ouvertement la critique d'une époque, d'une politique, d'une morale ou attaque certains personnages en s'en moquant ». D'après Corvin : « La satire est un genre (etymologiquement : mélange) indépendant de la comédie » p. 240. Nous savons que cette tradition remonte jusqu'à la Grèce antique où Eschyle, Sophocle, Euripide écrivaient des comédies qui étaient la satire de l'actualité sociale. Voir Viala, *op. cit.*, p. 6. Voir aussi Sophie Duval, Jean-Pierre Saïdah, *Mauvais genre : la satire littéraire moderne*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008.

tromper sur les apparences ». Toutefois, Duclos, bien qu'il soit le personnage le plus vieux et expérimenté de la pièce, se trompe la personnalité de Fatenville. Quant aux *Faux Brillants*, le titre de la pièce fait référence à la fois au personnage imposteur Faquino, à Dumont et à sa fille Élise qui se présentent comme des gens de la bourgeoisie. C'est en ridiculisant ces deux derniers que Marchand accentue le comique et la moralité de la pièce.

Dans la pièce, face au faux titre et statut social de Faquino (baron), Dumont et Élise pensent tout de suite à rompre leurs anciens réseaux d'amis, tel que nous le lisons dans la petite description faite de la pièce pour les scènes publiées par la Société royale :

Dumont, qui s'est enrichi dans les affaires n'a plus qu'une ambition, celle de rompre ses anciennes relations bourgeoises. Élise, sa fille aînée, a les mêmes aspirations vaniteuses et se croit destinée à épouser quelque grand personnage, muni de titres nobiliaires⁵⁰².

Marchand décrit une petite bourgeoisie enrichie qui a le désir d'appartenir à la noblesse par le biais du mariage, ce qui se rapproche la pièce d'une comédie de mœurs. En effet, les hiérarchies sociales sont, pour citer ici Gengembre, l'un des principaux sujets de ce type de comédies qui connaissent une popularité dans la première moitié du XIX^e siècle sous l'Empire et la Restauration⁵⁰³ :

Sous la Restauration, la comédie de mœurs demeure le grand genre comique. Elle échappe le plus souvent à la censure en évitant les thèmes directement politiques et traite les sujets habituels, comme le couple, l'éducation, l'argent⁵⁰⁴.

Ce qui compte le plus pour Dumont et Élise des *Faux Brillants*, ce sont l'argent et le statut social. Observons à cet égard ces répliques d'Élise dans le premier acte où elle apprend que Faquino, son potentiel mari est un baron :

Élise

Ah ciel ! En y songeant, je sens mon cœur bondir !...
Bientôt notre salon deviendra du grand monde
Le point de ralliement, et la verve féconde,
L'éblouissant reflet de tous les beaux esprits,

⁵⁰² Félix-Gabriel Marchand, « Quelques scènes d'une comédie inédite. Les Faux Brillants », *Proceedings and transactions of the Royal Society of Canada*, section 1, 1882, p. 21.

⁵⁰³ Gengembre, *op. cit.*, p. 267.

⁵⁰⁴ *Ibid.*

Fera de notre cercle un joyeux paradis !...
On parlera de nous dans toutes les gazettes ;
Nous aurons pour amis des milords, des poètes ;
Les gens les mieux posés se montreront jaloux
De nous faire la cour et d'être admis chez nous !...⁵⁰⁵

Fascinée par la réputation et la richesse que Faquino apporterait à sa famille, Élise se met tout de suite à rêver au « futur radieux » qui l'attend. Selon son point de vue, le fait d'être la femme d'un baron ouvrira la porte de la bourgeoisie pour sa famille. Ils élargiront dorénavant leurs réseaux d'amis et accueilleront les gens les plus distingués de la société chez eux, allant des « milords »⁵⁰⁶ aux « poètes ». Ce qui charme Élise, c'est aussi une certaine popularité que sa famille acquerra et elle sera enviée par son entourage.

Dumont, quant à lui, rejoint Élise dans son excitation :

Dumont (*seul*)

Quelle aubaine, grand Dieu !... Quelle rare fortune !...
Un illustre étranger nous tombe de... la lune...
Incognito !... D'instinct, je le juge à son air
Et lui fais bon accueil... Sapristi, j'ai du flair !...
Son cœur à mon Élise aussitôt s'abandonne
(*s'exaltant*)
Et... bientôt je serai père d'une baronne !
(*Pause*)
Voir ma fille en tout lieu au poste d'honneur !
Et moi par contre-coup partager son bonheur !...
Mais, bien plus, quand viendront les ennuis du vieil âge
(*Avec attendrissement*)
Avoir pour m'égayer un charmant entourage
De beaux petits barons m'appelant : « Grand Papa ! »
Et me rajeunissant par leur joyeux sabbat !...
Ah, vraiment, je suis né sous une heureuse étoile !
Et son disque, à mes yeux, tout à coup se dévoile !...⁵⁰⁷

Décrit comme une « aubaine » et une « rare fortune », Faquino représente une belle occasion pour Dumont. Il l'associe à la fois à l'« honneur » et au « bonheur », deux concepts fortement liés, selon

⁵⁰⁵ Marchand, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁰⁶ Milord signifie « Lord britannique » ; « Anglais (ou Américain) riche et distingué ». Voir le *Dictionnaire français des XIX^e et XX^e siècles, Trésor de la langue française*.

⁵⁰⁷ Marchand, *op. cit.*, p. 49.

Dumont, au statut social. L'enthousiasme de Dumont peut être saisi par un mélange des sentiments qu'il éprouve : « s'exaltant », « pause », « avec attendrissement ». Tout comme Élise, Dumont est pressé à penser au futur, à rêver les jours où il sera grand-père des enfants de Faquino et Élise. Le désir de Dumont et d'Élise de devenir des personnes distinguées par le biais de ce personnage constitue leur principale motivation dans la pièce. Ce désir les guide jusqu'à la fin et affecte leurs comportements à l'égard des autres personnages de la pièce.

À cette fin, autant le père est gentil avec Faquino qu'il est sévère avec Oscar, l'amoureux de sa fille Cécile. Ce type de relation existe aussi dans *Fatenville* où Duclos respecte Fatenville plus que l'amoureux de sa fille Arthur jusqu'à tout à la fin où ce dernier devient un riche héritier. S'il décrit Fatenville comme « M. le citadin » et « homme habile » et Arthur comme « infâme monstre » au long de la pièce, il finit par échanger ces adjectifs entre les personnages. Ainsi, il appelle Fatenville « infâme imposteur », « maudite canaille » et « fainéant » alors qu'Arthur lui est cher.

Bien que la pièce pourrait être décrite comme une comédie de mœurs, elle nous rappelle, vers la fin, un roman policier. Jean Brunelle (voyageur, le neveu de Dumont, ancienne victime de Faquino) et Oscar Dange (avocat et amoureux de Cécile) ont comme mission de montrer le jeu de Faquino et prouver qu'il est un imposteur dans la pièce. Ces personnages, les seuls à avoir un nom de famille mènent ainsi une sorte d'enquête en suivant Faquino partout. Par conséquent, dans la scène 7 du troisième acte les autres personnages apprennent, à l'aide d'un article de journal, la mort mystérieuse de Jean Brunelle dont l'assassin est possiblement Faquino. Toutefois, au moment de signer le contrat de mariage, Jean Brunelle qu'on croit mort, apparaît avec une « tête entourée d'un bandeau » (il s'agissait donc d'une fausse nouvelle) et arrête la scène. Ce personnage révèle le vrai visage de Faquino. Ce dernier est un brigand et un assassin.

4.8 Conclusion

Enfin, nous pouvons tirer de notre analyse des pièces de Marchand que ces dernières pourraient être, par leurs différentes caractéristiques, décrites comme des « comédies » dans la définition que donnent Pavis et Corvin. Pavis écrit : « Traditionnellement, on définit la comédie par trois critères qui l'opposent à la tragédie : les personnages y sont de condition modeste, le dénouement en est

heureux, sa finalité est de déclencher le rire chez le spectateur »⁵⁰⁸. Corvin définit, pour sa part, les caractéristiques principales de la comédie en ces termes : « peindre et corriger mœurs et caractères ». Si les pièces de Marchand, comme nous l'avons examiné, finissent par un dénouement heureux et emploient différents procédés comiques, elles « peignent » et cherchent aussi à « corriger » les mœurs (voir *Les Faux Brillants*) et les caractères (prenons l'exemple du personnage du père). Sur la comédie, Corvin ajoute : « la comédie est un contenu tout autant qu'une forme. Contenu de quoi? De situations »⁵⁰⁹. En ce sens, les pièces de Marchand se fondent principalement sur les situations : les gens instruits qui habitent à la campagne et le père qui veut se débarrasser de sa fille en la faire épouser. Elles incluent également le comique de caractère et de mot. Enfin, Marchand met en place différents mécanismes et stratégies pour créer des situations dramatiques et comiques dans ses pièces.

L'analyse des pièces de Marchand nous a permis d'observer qu'elles suivent de près, tant par leur forme que leur fond, la tradition théâtrale française comique classique et contemporaine. De même, elles sont en accord avec les comédies canadiennes-françaises et développent des thèmes similaires (le mariage et l'opposition ville et campagne). Avec *Fatenville* et *Les Faux Brillants*, il rejoint notamment le groupe des dramaturges qui écrivent une satire sociale comme Pierre Petitclair (« La donation » et *Une partie de campagne*) et Raphaël-Ernest Fontaine (*Un duel à poudre*) et Fréchette (Félix-Poutré)⁵¹⁰. L'originalité de l'œuvre de Marchand consiste non seulement dans le genre de salon du proverbe, tel que l'ont déjà vu Lucie Robert et Maurice Lemire, mais aussi dans le genre vaudevillesque. Nous avons observé qu'il existe plusieurs procédés du vaudeville chez Marchand. En ce sens, l'œuvre de Marchand représente un exemple tardif de la tradition proverbiale et vaudevillesque dans le théâtre canadien-français du XIX^e siècle, si nous considérons les pièces de Joseph Quesnel, Joseph Marmette et Pierre Petitclair comme les premiers vaudevilles et proverbes du théâtre canadien-français⁵¹¹.

⁵⁰⁸ Pavis, *op. cit.*, p. 95.

⁵⁰⁹ Corvin, *op. cit.*, p. 148.

⁵¹⁰ Voir aussi, Lemire et Saint-Jacques, 1996, p. 381.

⁵¹¹ Voir Micheline Cambron, « L'œuvre de Pierre Petitclair (1813-1860) entre la mémoire et l'oubli. Archives et discours culturel », *Figura*, vol. 4, 2001, p. 61-76.

Au cours de notre analyse, nous avons observé le mélange des genres dans l'œuvre de Marchand, ce qui reflète bien le cas de nombreuses pièces françaises du XIX^e siècle⁵¹². À cet égard, *Un bonheur en attire un autre* et *Erreur n'est pas compte* pourraient s'inscrire dans la tradition proverbiale par l'expression que nous trouvons dans les titres et à la fin de la pièce. Toutefois, elles se servent également des procédés du vaudeville. *Un bonheur en attire un autre* est fondée sur le malentendu alors qu'*Erreur n'est pas compte* est fondée sur un quiproquo, procédés souvent employés dans les vaudevilles. Le quiproquo crée notamment des situations que les personnages de cette pièce agissent vite. Pour citer encore ici Corvin :

Structurellement en effet, dans le vaudeville, l'intrigue domine tout : elle a un caractère mécanique et purement événementiel où les personnages ne sont que des pions sur un échiquier disposé par le hasard - entendez par la main de l'auteur. [...] Le personnage n'a le temps ni d'exister ni de réfléchir ; il doit réagir à des situations sans cesse nouvelles⁵¹³.

À la lumière de l'ouvrage théorique d'Henri Gidel⁵¹⁴ sur le vaudeville, nous avons repéré plusieurs procédés vaudevillesques dans l'œuvre de Marchand comme le malentendu, les jeux de mots, le quiproquo et la multiplication des apartés. Ses pièces se caractérisent également par leur rythme rapide et incluent toutes des chansons en corps du texte et à la fin. Tout comme dans les vaudevilles, les pièces finissent avec un mariage et des chansons où il existe un « climat de fêtes »⁵¹⁵.

À propos du langage chez Marchand, nous pouvons sûrement dire qu'il est comique et original. Les répétitions, les défauts de prononciation, les injures et les jeux de mots enrichissent les textes. Selon nous, ce qui rend le langage de Marchand original, ce sont surtout des expressions populaires que nous y repérons. Notamment *Fatenville* est composée de ce type d'expressions qui reflètent l'esprit des personnages. Marchand se sert effectivement d'une langue populaire et des différents registres de langue qui montrent la différence des classes sociales entre les domestiques et les maîtres. Qui plus est, il existe chez Marchand une mise en abyme (rappelons l'exemple du « salon ») et des références intertextuelles aux auteurs de comédies, notamment à Labiche, à ses

⁵¹² Rappelons que les comédies et les tragédies connaissent de nombreuses transformations au cours du XIX^e siècle. Voir Gengembre, *op. cit.*

⁵¹³ Corvin, *op. cit.*, p. 133.

⁵¹⁴ Henri Gidel, *op. cit.*

⁵¹⁵ *Ibid.*

pièces *Embrassons-nous Folleville* et *L'Avare en gants jaunes*. Enfin, il est possible de conclure que Marchand est, avec *Fatenville*, le premier dramaturge canadien-français qui étudie les thèmes de la modernité urbaine et de la mobilité sociale. Parallèlement, par la présentation de la fille, Marchand offre un aspect tout neuf dans le théâtre canadien-français puisque ce personnage est souvent peu développé dans les pièces canadiennes de l'époque que nous avons lues. Nous avons vu que la fille chez Marchand se distingue généralement par son esprit critique, par sa connaissance du savoir-vivre de la société et par son féminisme.

Du point de vue dramaturgique, la singularité de l'œuvre de Marchand dans le théâtre canadien-français se trouve dans la relation particulière entre le père et la fille. Cette relation se situe au cœur de trois pièces que nous avons étudiées⁵¹⁶. En partant de ces deux personnages, Marchand bâtit souvent ses pièces sur le canevas suivant : le père et la fille vivent aisément avec leurs domestiques. Bien que le père aime sa fille, il cherche à trouver un homme riche afin d'éviter ses dépenses alors que la fille s'oppose à tout prix à cette alliance. D'après le modèle actantiel d'Ubersfeld, le père joue souvent le rôle du destinataire en quête de trouver un époux pour sa fille alors que la fille occupe le rôle du sujet et les domestiques jouent le rôle d'adjuvant. Quant aux domestiques, Marchand se sert de ces personnages dans la scène d'exposition pour décrire l'intrigue et les personnages de la pièce. Soulignons encore que ces personnages se caractérisent par leur langage et représentent, selon nous, la source du comique de l'œuvre de Marchand. Seules *Un bonheur en attire un autre* et *Le Lauréat* ne sont pas construites sur ce canevas, alors qu'elles étudient le thème du mariage, comme dans d'autres pièces.

Enfin, il faut préciser que la partie morale constitue l'une des caractéristiques majeures de l'esthétique des comédies de Marchand. Soucieux de peindre et corriger les mœurs et les caractères, Marchand termine souvent ses pièces par une moralité : le père, défini par l'excès de son caractère, réalise son erreur à la fin des pièces. Nous verrons dans notre chapitre sur la réception que les critiques soulignent cette finalité morale des pièces de Marchand qui cherche à instruire le public comme une qualité importante.

⁵¹⁶ *Fatenville, Erreur n'est pas compte* et *Les Faux Brillants*.

Chapitre 5

L'édition et le lectorat de l'œuvre de Marchand

Outre ses représentations, l'œuvre de Marchand a connu aussi des éditions successives et elle a été diffusée dans le champ culturel. Les pièces ont trouvé ainsi de nouveaux espaces publics autres que la scène théâtrale comme les librairies et les bibliothèques. Elles sont entrées dans les foyers et dans les bibliothèques des individus et sont donc devenues des objets patrimoniaux. Le but principal de ce chapitre sera d'étudier l'édition de l'œuvre de Marchand et de définir son lectorat au XIX^e siècle. Pour y parvenir, nous chercherons tout d'abord à comprendre le statut de l'édition littéraire et notamment théâtrale au Québec. Comparé à celui de la France où la publication des pièces connaît son apogée à la suite de la « théâtromanie » du XVIII^e siècle, on peut comprendre que le champ éditorial canadien et québécois présente ses caractéristiques propres. Qu'en est-il de la situation éditoriale au Québec au XIX^e siècle? Quelle place y occupe donc le théâtre? Lit-on le théâtre au Québec du XIX^e siècle? Est-ce que le cas de Marchand est différent de celui de ses contemporains québécois? Qui lit les pièces de Marchand? Les réponses à ces questions nous permettront de comprendre le contexte et les conditions dans lesquels l'œuvre de Marchand a été produite et diffusée. À cet égard, nous étudierons les facteurs qui ont affecté le domaine de l'édition au Québec. Nous explorons ensuite les divers moyens de diffusion disponibles à l'écrivain québécois et la place du genre théâtral dans les bibliothèques et les librairies. Enfin, nous analyserons le cas de l'œuvre de Marchand pour savoir où et dans quelles occasions a été publiée. Pour ce faire, nous consulterons les articles de journaux, les correspondances, le journal intime de Joséphine et les éditions des pièces du dramaturge. Étudier le cas de l'édition et du lectorat de Marchand nous permettra de saisir le statut de l'auteur dramatique québécois du XIX^e siècle. Ce travail nous aidera aussi à mettre en lumière les mécanismes qui régissent le domaine de l'édition littéraire et de la diffusion au Québec.

5.1 Les facteurs d'édition littéraire au Québec

Avant d'étudier l'édition littéraire au Québec, il convient à présent d'explorer les facteurs qui ont affecté le domaine de l'édition. Le XIX^e siècle tant en Europe qu'en Amérique du Nord est fortement marqué par le progrès en matière d'éducation, par l'alphabétisation des masses et par les avancées techniques dans le domaine de l'imprimerie. Il s'agit d'une période de transformations sociales importantes où la culture orale donne de plus en plus place à l'écrit⁵¹⁷. La lecture devient une activité sociale importante⁵¹⁸. À cet égard, les bibliothèques, les librairies et les associations se multiplient pour répondre au besoin grandissant du lectorat. Les associations y jouent notamment un rôle important en fondant des bibliothèques et des salles de lecture et en offrant une démocratisation de l'accès à l'information et à la littérature. Elles stimulent ainsi les échanges culturels et intellectuels avec l'organisation de conférences publiques et de débats. Le Québec, comme le reste du Canada-Uni⁵¹⁹, participe à ces transformations sociales : pensons ici au mouvement de l'alphabétisation ainsi qu'à l'accroissement important de la population elle-même. Le Québec témoigne également des transformations culturelles comme le mouvement associatif. La vie littéraire et culturelle y connaît un essor important sans précédent, influençant l'édition et son progrès⁵²⁰.

Plus précisément, vers la fin de la première moitié du XIX^e siècle, les efforts en matière d'éducation contribuent au vaste mouvement d'alphabétisation au Québec qui aura un impact direct sur le marché éditorial. À cet effet, les travaux de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau (1820-1890), président de l'Institut canadien de Québec en 1851-1852 et surintendant de l'Éducation entre 1855 et 1867, favorisent grandement la scolarisation des francophones ainsi que les conditions de l'éducation en général. En 1857, il contribue, par exemple, à la création d'un journal de l'Instruction publique et des écoles normales dans le but d'instruire le public et d'augmenter le

⁵¹⁷ Sur l'alphabétisation au Québec, mentionnons l'ouvrage de Michel Verrette qui est la version remaniée de sa thèse de doctorat, *L'Alphabétisation au Québec 1660-1900. En marche vers la modernité culturelle*, Québec, Septentrion, 2002.

⁵¹⁸ Voir l'ouvrage de Yvan Lamonde et Sophie Montreuil (dir.), *Lire au Québec au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 2003.

⁵¹⁹ À la suite du célèbre rapport de Durham (1839), la Grande-Bretagne décide en 1841 d'unir les colonies du Haut-Canada (Canada-Ouest) et du Bas-Canada (Canada-Est). En 1867, après la Confédération, le Haut-Canada devient l'Ontario et le Bas-Canada devient le Québec. Voir James Maurice Stockford Careless, « Province du Canada, 1841-67 », *l'Encyclopédie Canadienne*, 27 septembre 2019, Historica Canada.

⁵²⁰ Voir à ce sujet les études de Claude Galernau, : *Les collèges classiques au Canada français (1620-1970)*, Montréal, Fides, 1978 et *Livre et lecture au Québec, 1800-1850*, Québec, IQRC, 1988 et celle d'Yvan Lamonde, « La vie culturelle et intellectuelle dans le Québec des XVIII^e et XIX^e siècles : quelques pistes de recherche », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 2000, vol. 54, n° 2, p. 269-279.

taux de gens lettrés. Dans le même but, Chauveau participe, en 1859, à la fondation du conseil de l’instruction publique. Lorsqu’il devient le premier ministre du Québec en 1867, il continue à accorder la même importance à l’éducation avec ses réformes. C’est justement pendant cette période que nous commençons à observer une augmentation croissante d’un public lettré. Michel Verrette note que le taux d’alphabétisation qui est de 29,1% de la population entre 1850-1859, s’élève à 62 % pour la décennie 1880-1889⁵²¹. Ainsi, la lecture, qui était auparavant réservée plutôt aux élites, gagne en importance auprès d’un public plus large, et ce, grâce au développement de la presse écrite.

D’autre part, nous observons l’apparition de pratiques associatives entre 1840 et 1870, parmi lesquelles l’Institut canadien qui se démarque sans doute le plus. Cet institut joue un rôle important dans l’histoire sociale et culturelle du Québec⁵²². Fondé le 17 décembre 1844 par un groupe de 200 jeunes libéraux canadiens-français, l’institut a l’objectif d’instruire le public avec ses nombreuses activités offertes à ses membres. Empruntée aux Mechanics’ Institutes des États-Unis⁵²³, elle offre un lieu de rencontre pour les jeunes gens, issus des collèges classiques en leur permettant de parfaire leur formation. Ils y échangent des idées et pratiquent l’art oratoire grâce à des conférences publiques, essais et débats organisés par l’Institut. Cette association fournit également une bibliothèque, une salle de journaux et un musée d’art ouvert au public⁵²⁴ et contribue, comme le note Lamonde, à « la renaissance culturelle de Montréal »⁵²⁵. Son succès fait d’ailleurs naître l’institut de Québec en 1848 et d’Ottawa en 1852 qui stimulent, eux aussi, les échanges intellectuels, tout en étant un lieu de savoir et de progrès. Cependant, ces instituts subissent constamment les attaques du clergé catholique⁵²⁶, comme celles d’Ignace Bourget, puisque leur bibliothèque contient des livres d’auteurs comme Diderot, Montesquieu et Voltaire,

⁵²¹ Verrette, *op. cit.*, p. 112.

⁵²² Sur cette association, nous trouvons des renseignements dans plusieurs ouvrages. Notons, entre autres, Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques, *La vie littéraire au Québec. Tome III*, Québec et Ottawa, Les Presses de Université Laval, 1996 ; Micheline Cambon (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides, 2005 et Yvan Lamonde, *Gens de parole : conférences publiques, essais et débats à l’Institut canadien de Montréal, 1845-1871*, Montréal, 1990.

⁵²³ D’après Lamonde, il s’agit en effet d’un modèle français et britannique. *Op. cit.*, p. 24.

⁵²⁴ Laurier Lacroix, « Le musée de l’Institut canadien de Montréal (1852-1882), un projet inachevé », *Les Cahiers des dix*, vol. 64, 2010, p. 245–290.

⁵²⁵ Lamonde, *op. cit.*

⁵²⁶ Pour plus de renseignements, voir Léon Pouliot, *Monseigneur Bourget et son temps-affrontement avec l’Institut canadien, 1858-1870*, Montréal, Éditions Bellarmin, 1976.

qui sont mis à l'index par l'Église. Le conflit entre les membres de l'Institut et l'évêque de Montréal continue jusqu'à la célèbre affaire Guibord⁵²⁷ en 1869.

À la fin de la décennie 1870, le nombre de clubs, cercles et sociétés littéraires s'accroît à Montréal et à Québec⁵²⁸. Tout comme les instituts, ces cercles offrent des bibliothèques, organisent des rencontres, des discussions et des concours littéraires. Ces lieux de la culture et du savoir, où l'on se rassemble, échange des idées et partage un intérêt commun pour la littérature rendent aussi possible la création des réseaux littéraires et d'une vie sociale et culturelle au Québec du XIX^e siècle. Tel que nous l'avons mentionné dans notre premier chapitre, Marchand y participe activement afin d'élargir ses réseaux. Notamment, il est membre fondateur du Club des 21 (association d'écrivains et d'artistes) et de la Société royale (aussi nommée Les Académies des arts, des lettres et des sciences du Canada). Ces sociétés l'encouragent, d'une part, à produire des textes, et d'autre part, lui permettent, nous le verrons, de trouver des lecteurs potentiels.

Enfin, l'éducation et l'alphabétisation ont un impact direct sur l'édition en créant un lectorat plus grand. Les associations et les sociétés littéraires stimulent la production et la diffusion littéraire. Grâce aux avancées techniques, l'édition littéraire connaît un essor au Québec.

5.2 L'édition littéraire au Québec du XIX^e siècle

Tel que nous l'apprenons dans l'article de Jean-Paul de Lagrave et Léon Patenaude⁵²⁹, l'histoire de l'édition au Québec remonte à la deuxième moitié du XVIII^e siècle, après la défaite de la Nouvelle France. Selon ces auteurs, à cette époque, les éditeurs ont été d'abord des imprimeurs : William Brown, Thomas Gilmore⁵³⁰, Samuel Neilson et Fleury Mesplet. Ces personnes produisent majoritairement les gazettes officielles, les journaux, les bulletins, les affiches et les livres

⁵²⁷ Institut Canadien, « Annuaires de l'Institut canadien pour les années 1866 à 1870 », Montréal, *Le Pays* ; Robert Hébert, *Le Procès Guibord ou l'interprétation des restes*, Montréal, Triptyque, 1992 et Adrien Thério, *Joseph Guibord, victime expiatoire de l'évêque Bourget*, Montréal, XYZ, 2000.

⁵²⁸ Pierre Rajotte, « Les associations littéraires au Québec (1870-1895) : de la dépendance à l'autonomie », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 50, n° 3, hiver 1997, p. 375-400.

⁵²⁹ « L'édition au Québec, 1840-1914 », *L'Histoire de l'édition française. Tome IV. Le livre concurrencé 1900-1950*, Paris, Promodis, 1986, p. 102-103.

⁵³⁰ Mentionnons ici que William Brown et Thomas Gilmore ont introduit l'imprimerie au Canada en 1764. À cette date, le premier numéro du journal *The Quebec Gazette*, est paru en deux langues : français et anglais. Voir l'article "Early Printing in Canada", *The Inland Printer, a technical journal*, vol 6, 1958, p. 205

religieux⁵³¹. Durant la première moitié du XIX^e siècle, les imprimeurs-éditeurs continuent à exister et leurs publications varient en fonction du besoin de la population dont on trouve les manuels scolaires, les journaux, les almanachs, les pamphlets, les livres religieux et les livres d'histoires. Parmi les imprimeurs-éditeurs les plus connus, on compte John Neilson (1776-1848), héritier de l'imprimerie de son frère Samuel Neilson, de Ludger Duvernay (1799- 1852), l'éditeur du journal *La Minerve* et de John Lovell (1810-1893) qui reste l'un des personnalités les plus actives du domaine de l'édition au Canada du XIX^e siècle.

À partir des années 1840, la culture de l'imprimé commence à se développer grâce à l'immigration massive, à l'expansion du chemin de fer et à la télégraphie⁵³². Les avancées industrielles et les progrès techniques ont un impact direct sur le monde de l'imprimerie. Notamment, à partir de 1850, la presse à vapeur permet aux entreprises de faire une production plus rapide et plus large. Les imprimeurs se multiplient donc à Montréal comme Les Desbarats, Brousseau, Sénécal et Beauchemin. Dans l'ouvrage de Daniel Mativat, nous lisons que ces imprimeurs qui sont aussi éditeurs en l'absence d'éditeurs spécialisés publient principalement « les commandes gouvernementales, les manuels scolaires et les ouvrages utilitaires »⁵³³. Les soucis économiques poussent naturellement les imprimeurs à s'intéresser à ceux qui leur garantissent un financement stable. En ce sens, les commandes gouvernementales et les manuels scolaires prédominent dans leurs productions. Ils n'osent donc pas publier des œuvres littéraires à moins qu'elles soient financées par leurs auteurs ou encore le gouvernement⁵³⁴.

La souscription, l'édition à charge d'éditeur et la publication sous patronage gouvernemental sont des stratégies d'édition au XIX^e siècle⁵³⁵. Ces possibilités, comme le souligne Mativat, ne sont pourtant pas faciles d'accès. Notamment, pour la souscription, il faut assez de souscripteurs (environ 250) qui acceptent de payer le coût de l'ouvrage qui est de \$4⁵³⁶. Selon Mativat, le nombre de souscripteurs est assez haut pour l'époque, d'où l'importance d'un puissant réseau d'amis.

⁵³¹Notons que le premier livre publié au Canada porte sur le catéchisme et l'enseignement de la religion chrétienne. *Ibid.*

⁵³² Yvan Lamonde, Patricia Fleming et Fiona A. Black (dir.), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada. Vol. II*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005.

⁵³³ Daniel Mativat, *Le métier d'écrivain au Québec (1840-1900), Pionniers, nègres ou épiciers des lettres?*, Montréal, Triptyque, 1996.

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ Voir Lemire et Saint-Jacques, 1999, p. 204-212.

⁵³⁶ Mativat, *op. cit.*, p. 262

L'édition à charge d'éditeur, quant à elle, concerne seulement quelques auteurs chanceux. Puisque l'éditeur craint la faillite, il publie, pour la majorité des cas, quelques ouvrages connus comme *Les Anciens canadiens*⁵³⁷ de Philippe Aubert de Gaspé (1786- 1871)⁵³⁸. La publication financée par le gouvernement est majoritairement réservée aux ouvrages d'histoire ou ayant comme but de faire connaître le Canada. C'est bien le cas de François-Xavier Garneau (1809-1866) qui reçoit cette subvention pour faire paraître *Histoire du Canada* en 1852⁵³⁹.

Dans cette situation, le feuilleton, comme en France, reste l'un des moyens efficaces pour l'écrivain du XIX^e siècle au Québec de faire paraître ses œuvres. Ce phénomène débute plus précisément à partir de 1850 au Québec, une quinzaine d'années plus tard qu'en France (1836). Plusieurs écrivains québécois qui ne réussissent pas à trouver une place dans le marché éditorial figurent dans les journaux, dont le pionnier est Henri-Emile Chevalier (1828-1879), un homme de lettres français⁵⁴⁰. Il y a aussi Georges Boucher de Boucherville (1814-1894) qui est l'auteur du premier roman-feuilleton québécois *Une de perdue, deux de trouvées*⁵⁴¹. Tandis que le feuilleton permet aux auteurs de se faire un nom, il n'est pourtant pas idéal pour l'écrivain à cause des contraintes qu'il impose (la place étant limitée, ses textes sont parfois coupés de manière illogique) ; en plus, contrairement en France, cela ne paie pas bien puisque le tirage des journaux et le nombre de lecteurs francophones au Québec n'est pas aussi grand. Malgré ces contraintes, le feuilleton reste la meilleure façon d'entrer dans le monde des lettres tant pour les romanciers, les poètes que les dramaturges de l'époque, comme c'est le cas de Marchand.

5.3 L'édition théâtrale au Québec

Si la littérature occupe peu de place sur le marché éditorial québécois du XIX^e siècle, le statut du genre théâtral est encore moins favorable. D'après l'inventaire fait par le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, nous ne notons que 80 pièces de théâtre parmi 1 532 œuvres éditées entre

⁵³⁷ Philippe Aubert de Gaspé, *Les Anciens Canadiens*, Montréal, Desbarats et Derbishire, 1863.

⁵³⁸ Mativat, *op. cit.*, p. 262.

⁵³⁹ Cet ouvrage a connu plusieurs éditions.

⁵⁴⁰ À ce sujet, voir Claude Beauchamp, *Henry-Emile Chevalier et le feuilleton canadien-français (1853-1860)*, mémoire de maîtrise, Université McGill (langue et littérature françaises), juillet 1992.

⁵⁴¹ Georges Boucher de Boucherville, *Une de perdue, deux de trouvées*, Montréal, Eusèbe Sénécal, 1874.

1837 et 1899⁵⁴², tandis que nous trouvons un total de 1 160 essais⁵⁴³, 146 romans et 146 recueils de poésie. Même si, selon cette enquête, le nombre des pièces semble élevé, ce n'est qu'à partir de 1870 que nous constatons une augmentation du nombre des pièces⁵⁴⁴. Cette décennie a été marquée par la multiplication des maisons d'édition qui tentent de répondre aux besoins divers du lectorat grandissant. Avant cette décennie, les textes dramatiques franco-canadiens sont, tout comme le roman et la poésie, plutôt publiés dans la presse périodique.

L'apparition des textes dramatiques dans les journaux remonte à la fondation des périodiques (la fin du XVIII^e siècle). Il s'agit à cette époque de courts textes dialogués, destinés uniquement à la lecture portant sur les grands sujets de débats politiques. Publiés sous l'influence du journalisme d'opinion, ces textes étaient préparés par les éditeurs ou les journalistes, dont les noms restaient souvent anonymes. La forme dialoguée de ces textes offre aux journaux une sorte de rhétorique efficace afin de trouver l'accord qu'ils cherchent auprès de leur public sur des sujets politiques⁵⁴⁵. Ces textes, définis par Doucette comme les exemples du « journalisme para-dramatique » sont suivis par des pamphlets, séparément imprimés dans la décennie 1790, puis par d'autres textes parus dans la presse au début du XIX^e siècle⁵⁴⁶. Le but de ces textes dialogués est d'éveiller une certaine conscience auprès du public sur certains sujets politiques d'actualité et de le convaincre. La célèbre série des *Comédies du statu quo* (1834) s'inscrit notamment dans cette lignée⁵⁴⁷. Malgré leurs formes dialoguées, nous pourrions reprocher à ces textes de ne pas être forcément dramatiques⁵⁴⁸; pourtant nous ne pouvons pas nier le rôle capital qu'ils jouent dans l'émergence

⁵⁴² Mativat, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁴³ À propos de l'essai, nous lisons dans l'ouvrage de Mativat : « 75 % de l'ensemble de la production et pour 83 % des textes publiés dans la dernière décennie du siècle. Regroupant opuscules historiques, brochures de commande et de propagande, pamphlets politiques, conférences, discours apologétiques, manifestes de défense de langue française, ce terme générique d'"essai" désigne en fait toute la production résiduelle inclassable dans les catégories bien définies comme celles du roman, de la poésie ou du théâtre ». P. 69

⁵⁴⁴ Avant cette date, le nombre des pièces est faible. Larrue, *op. cit.*

⁵⁴⁵ Comme nous l'apprenons dans l'article de Doucette, ces textes apparaissent dans le *Québec Gazette/Gazette de Québec* en 1766. Il s'agit notamment d'un dialogue avec le politicien Benjamin Franklin. Douze ans plus tard, *La Gazette du commerce et littéraire pour la ville et district de Montréal* publie un texte similaire, intitulé « La Liberté de la Presse : Débat en forme de dialogue ». Leonard E. Doucette, « Théâtre, parathéâtre et politique. 1847-1868 », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, vol. 5, 1983, p. 24-42.

⁵⁴⁶ Selon l'article de Doucette que nous venons de citer, ces pamphlets sont, la plupart du temps, écrits par les politiciens et ils portent sur les sujets politiques et canadiens.

⁵⁴⁷ Leonard E. Doucette, « Les Comédies du statu quo (1834) : Political Theatre and Paratheatre in French Canada » part I : « Dramatized Dialogues before 1834 », *Theatre History in Canada*, vol. 2, n°2, Autumn 1981, p. 83-92 et part II « Les Comédies du statu quo », *Ibid.*, vol. 2, n°1, Spring 1982, p. 21-33.

⁵⁴⁸ D'après Pavis, pour définir ce que c'est « un texte dramatique » il faut « observer ce qu'on fait des textes, comment la mise en scène ou la performance les traitent dans la pratique théâtrale ou performative ». « Écriture dramatique »,

du théâtre politique d'expression française au Québec. Destinés d'abord à être lus, ces textes sortent, comme l'a bien vu Doucette, lentement de leur statut du « théâtre dans un fauteuil », tel que *La Conversion d'un pêcheur de la Nouvelle-Écosse*⁵⁴⁹ qui est jouée avec les comédies de Marchand lors des soirées dramatiques et musicales. De même, *La Confédération* (1868) d'Auguste Achintre, les pièces de Louis-Honoré Fréchette et des drames historiques de la fin du XIX^e siècle comme celui d'Elzéar Paquin, *Riel*, pourraient aussi, dans une certaine mesure, entrer dans cette catégorie du théâtre politique⁵⁵⁰.

Les textes à caractère politique ne sont pas les seuls à être produits dans les journaux. Joseph Quesnel (1746-1809)⁵⁵¹, Pierre Petitclair (1813-1860)⁵⁵² et Antoine Gérin Lajoie (1824-1882) sont parmi les premiers dramaturges dont les extraits, les résumés et les comptes rendu des pièces occupent les pages des journaux. Notamment, le succès de *La Jeune Latour* de Lajoie par les troupes d'amateurs et sur les scènes des collèges donne trois parutions en feuilleton en 1844 (*L'Aurore des Canadas*, *Le Canadien* et *Le journal de Québec*) et une publication en brochure par *L'Aurore des Canadas*⁵⁵³. Cette pièce de Lajoie ainsi que *Colas et Colinette* de Quesnel et *La Donation* de Petitclair connaissent un vif succès durant leurs représentations par les troupes de théâtre et parviennent à entrer dans *Le Répertoire national* de James Huston (1848)⁵⁵⁴. Contrairement aux textes politiques, ces pièces sont publiées dans le but de les rendre accessibles

Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain, Paris, Armand Colin, 2014, p. 258. Les textes que nous venons de mentionner n'ont pas été, à notre connaissance, représentés.

⁵⁴⁹ Cette pièce qui représente le pour et le contre de la Confédération est jouée avec celles de Marchand.

⁵⁵⁰ Tel que le fait remarquer Doucette, l'histoire du théâtre politique au Canada remonte jusqu'à la pièce de Marc Lescarbot, *Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France* (1606). À propos de cette pièce, nous lisons sur le site de la BANQ : « premier spectacle dramatique de langue française créé et joué en territoire nord-américain ». <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/evenements/ldt-886> Cette pièce est suivie par d'autres textes politiques sous le régime français comme *La Réception de Monseigneur le vicomte d'Argenson* (1658). Doucette p. 41. Le théâtre politique au Québec existe encore aujourd'hui. Il représente « un prétexte pour aborder des questions politiques- son objectif est, pour ainsi dire, moins esthétique que civique ». Voir Esther Thomas, « Notre théâtre vanille : déclaration d'amour intempestive », *Jeu*, revue de théâtre, n° 176, 2020, p. 31-36.

⁵⁵¹ Quesnel a écrit plusieurs pièces et opéras parmi lesquels nous trouvons : *L'Anglomanie ou le dîner à l'anglaise* et *Colas et Colinette*. Voir Benoît Moncion intitulé « L'Humour de Joseph Quesnel (1764-1809), Naissance de l'écrivain canadien », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, janvier 2007.

⁵⁵² Leonard E. Doucette « Petitclair, Pierre », *L'Encyclopédie canadienne*, 12 décembre 2013, Historica Canada. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/petitclair-pierre>. Date consultée : 5 octobre 2021.

⁵⁵³ Voir *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, p. 627.

<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3995729>

⁵⁵⁴ Il s'agit d'une première anthologie de la littérature canadienne. Pour cet ouvrage, Huston consulte un bon nombre des périodiques canadien-français depuis le début du XIX^e siècle alors que seulement trois pièces parviennent à entrer dans cette anthologie. Voir Maurice Lemire, « Les revues littéraires au Québec comme réseaux d'écrivains et instances de consécration littéraire (1840-1870) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 1994, vol. 47, n° 4, p. 527.

aux troupes d'amateurs et aux collègues. À cet effet, nous trouvons parfois l'encouragement des rédacteurs, accompagnés des textes, comme celui de Joseph-Guillaume Barthe dans l'*Aurore des Canadas* qui invite les troupes d'amateur à monter *Le Jeune Latour* de Lajoie au profit de son auteur⁵⁵⁵.

En plus des journaux, les revues favorisent la diffusion de nombreuses pièces d'expression française : elles les publient au complet ou en extrait. Les revues jouent sans doute un rôle capital dans l'émergence du genre théâtral et de manière plus large de la littérature canadienne-française. Si le feuilleton, comme nous l'avons déjà mentionné, rencontre certaines contraintes, la revue, quant à elle, est plus libre et donne la possibilité aux jeunes écrivains de pratiquer leur plume plus facilement. Qui plus est, elle leur permet de créer un réseau⁵⁵⁶. Parmi les revues qui fleurissent au milieu du siècle, *La Revue canadienne* (1864), publiée par Eusèbe Senécal à Montréal sous la direction de Napoléon Bourassa se démarque sans doute par son succès et par l'attention qu'elle prête au théâtre. Créée sous le modèle des revues savantes françaises, cette revue continue ses activités jusqu'en 1922. Elle est aussi la première qui jouit de la subvention du gouvernement et la seule à payer ses collaborateurs (3 et 12 dollars par article). La diversité des sujets abordés permet à cette revue d'accéder à un grand nombre de lecteurs⁵⁵⁷. Malgré son caractère conservateur, sa double nature (littéraire et scientifique) et la variété des sujets qu'elle aborde (la philosophie, l'histoire, le droit, l'économie sociale, l'esthétique et l'apologétique chrétienne⁵⁵⁸), cette revue mensuelle publie aussi les pièces, les résumés et les chroniques de théâtre. Nous y retrouvons par exemple la publication de deux pièces de Marchand: d'abord *Fatenville* en 1869 puis *Les Faux Brillants* à partir du volume d'août 1884 jusqu'à celui de décembre. La revue publie également des comptes rendus des publications et des représentations des pièces comme celui de Joseph Royal sur *Une partie de campagne* de Pierre Petitclair (1866)⁵⁵⁹ et celui de Pascal Poirier qui est sur *Papineau* de Fréchette⁵⁶⁰.

⁵⁵⁵ Lemire et Saint-Jacques, 1996, p. 391.

⁵⁵⁶ Lemire, 1994.

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ Lemire et Saint-Jacques, 1999, p. 201.

⁵⁵⁹ *La Revue canadienne*, nouvelle série t.1, n° 3, mai 1881, p. 279- 287.

⁵⁶⁰ *La Revue canadienne*, vol. 3, n° 3, mars 1866, p. 184-185.

Pour les dramaturges canadiens-français, les journaux et les revues représentent un moyen efficace pour se faire publier, comme l'édition n'est réservée qu'à quelques dramaturges populaires, et ce, avec de nombreuses années de retard. Nous apprenons dans la thèse de Jean Laflamme :

En outre, les œuvres éditées l'ont souvent été longtemps après leur rédaction ou leur première représentation. Tel est le cas de *L'Anglomanie* de Joseph Quesnel, écrite en 1802 et publiée en 1932; du *Jeune Latour* d'Antoine Gérin-Lajoie, composé en 1844 et édité en 1898; d'*Une partie de campagne* de Pierre Petitclair, composée vers 1845 et imprimée vingt ans plus tard; de *Félix Poutré* de Louis Fréchette, représenté en 1862 et publié en 1871, après neuf ans de négociations avec le « héros » de la pièce; de l'adaptation des *Anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé, faite en 1864 et mise en librairie en 1894, vingt-trois ans après la mort de l'auteur; de *La Conversion d'un pêcheur* d'Elzéar Labelle (1869), publiée en 1876 seulement; de *Fatenville* de Félix-Gabriel Marchand (1869), dont l'édition subit trente ans de retard (1899); du *Dîner interrompu* d'Ernest Doin, adapté en 1873 et sorti de presse en 1885⁵⁶¹.

Bien que publier des pièces après leurs représentations soit une pratique encore courante aujourd'hui, il existe toutefois, comme le démontre cette citation, un décalage énorme entre l'écriture, la performance et la publication des pièces canadiennes-françaises du XIX^e siècle. Le décalage de cent trente ans entre la représentation et l'édition d'*Anglomanie* de Quesnel pourrait être expliqué par différentes raisons politiques⁵⁶². Quant à la publication de *Félix Poutré* de Fréchette, son retard pourrait être expliqué par le scandale suscité par son héros⁵⁶³. Les enjeux qui entourent l'édition théâtrale sont, en effet, complexes, allant de la rareté des maisons d'édition au manque de l'institutionnalisation théâtrale et à celui du lectorat.

D'abord, d'après ce que nous déduisons de cette citation, la majorité de la publication des pièces citées a lieu à partir de l'année 1870, c'est-à-dire durant la décennie où nous observons la multiplication de nouvelles maisons d'éditions⁵⁶⁴. Menacées par la concurrence, ces maisons

⁵⁶¹ Jean Laflamme, *Le théâtre francophone à Montréal de 1855 à 1980 : une institution qui tarde*, thèse de doctorat, Université de Montréal (histoire), 2000, p. 135. Selon Laflamme, ce retard ralentit l'institutionnalisation du théâtre francophone au Québec.

⁵⁶² Doucette écrit sur ce sujet: "In the interval the French Revolution and the ensuing Napoleonic Wars had made the cultural and political situation even more difficult for francophones in Canada. It is in this context that Quesnel's *Anglomania* was composed and circulated discreetly in the first decade of the nineteenth century. [...] the play remained not only unpublished but also virtually unknown until the twentieth century". *The Drama of Our Past*, Toronto, The University of Toronto Press, 1997, p. IX.

⁵⁶³ Il s'agit d'une adaptation du roman *Félix-Poutré* qui « a connu d'innombrables reprises, ainsi que quatre éditions ». Lemire et Saint-Jacques, 1999, p. 387.

⁵⁶⁴ Pour une liste complète, consulter Lemire et Saint-Jacques, 1999, p. 204.

s'orientent vers de nouvelles avenues commerciales⁵⁶⁵. Il n'est donc pas étonnant de constater que certaines maisons reviennent vers le genre théâtral. Elles décident de publier des pièces jouées dont les dramaturges ont un certain prestige auprès du public, comme Petitclair et Fréchette. Puis, l'accroissement important des activités théâtrales vers la fin du siècle grâce aux troupes locales et de tournée et la popularité de certains acteurs et actrices – mentionnons celle de Sarah Bernhard en 1880, auraient pu encourager ces maisons. Enfin, la place que l'art théâtral prend dans la vie culturelle au Québec avec l'établissement de nouvelles salles et l'institutionnalisation du théâtre francophone permet d'élargir un lectorat théâtral. Les maisons cherchent à répondre à ce besoin du public. Toutes ces raisons auraient joué un rôle dans le nombre grandissant des pièces et dans l'émergence de l'édition théâtrale.

Parmi les maisons d'éditions qui se multiplient et qui éditent les pièces, la Librairie Beauchemin se distingue sans doute par la publication d'une grande majorité du répertoire théâtral québécois⁵⁶⁶. Cette librairie, connue par la diversité de ses publications (nous y trouvons des almanachs, des dictionnaires, des manuels scolaires et des œuvres littéraires) commence, à partir de 1863, à publier des pièces de théâtre. En 1878, elle lance sa collection de courtes pièces destinées aux troupes d'amateurs, aux cercles et aux collèges. Elle publie les pièces d'Ernest Doin (1809-1891), de Jean-Baptiste Proulx (1846-1904), de J. George Walter McGown (1847-1914) et d'Elzéar Paquin (1850-1947). Cette initiative de la librairie, comme nous l'apprenons dans la thèse de François Landry, s'inscrit dans l'un de ses projets visant le marché scolaire⁵⁶⁷. Beauchemin mène aussi le projet d'éditer les œuvres des hommes d'état comme Marchand qui a fait paraître un recueil de ses textes (1899) mais aussi Pierre-Joseph-Olivier Chauveau (1925). Nous lui devons aussi les éditions des pièces de Fréchette, de la fille de Marchand et de Régis Roy, d'Arthur Geoffrion et de Moïse Marsile qui sont publiées dans un volume de la collection de la « Bibliothèque canadienne »⁵⁶⁸. La maison adopte ainsi une approche nationale des publications des pièces et les édite pour leur valeur

⁵⁶⁵ Déjà vu par Lemire et Saint-Jacques.

⁵⁶⁶ En 1845, Charles-Odilon Beauchemin fonde un atelier de reliure à Montréal. Celui-ci devient par la suite la société Beauchemin et Valois. Ainsi, les frères Beauchemin commencent à s'occuper de la typographie, de l'édition, de la reliure et de la presse. Le succès de leur commerce leur permet d'accroître leur société qui devient par la suite Beauchemin & Fils. Voir François Landry, « La librairie Beauchemin, 1842-1940 Genèse de la fonction éditoriale et nationalisation de la culture écrite », thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 1995.

⁵⁶⁷ « Ainsi inaugure-t-elle en 1878 une collection de courtes pièces de théâtre présentées sous forme de fascicules », Landry, 1995, p. 216.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 237-238.

historique. Elle marque sans doute d'une pierre blanche l'émergence du théâtre francophone au Canada.

Enfin l'édition théâtrale, en comparaison à celle de la France où elle fait la fortune des maisons, a un statut tout à fait différent au Québec. Elle ne s'amorce qu'à la fin du siècle⁵⁶⁹. La majorité des dramaturges franco-canadiens du XIX^e siècle ne jouissent pas d'un tel privilège même si leurs pièces sont représentées et connaissent un grand succès⁵⁷⁰. La presse périodique devient un lieu de publication favorisé par de nombreux dramaturges. D'autre part, le genre théâtral, sauf les textes politiques publiés dans les périodiques, est généralement perçu dans sa dimension de performance plutôt qu'une pratique de lecture. De ce fait, rendre les pièces accessibles aux troupes de théâtre et aux collèges est souvent la motivation principale pour la publication. La publication des pièces françaises dans le journal montre une tendance similaire : elle vise à faire monter les pièces sur scène ou entre amis et membres de famille.

5.4 La diffusion des pièces de théâtre et la question du lectorat

Avant de définir les lecteurs de l'œuvre de Marchand, il convient sans doute de faire un survol sur l'histoire de la diffusion des pièces de théâtre et sur le lectorat potentiel du théâtre au Québec au XIX^e siècle. Nous verrons d'abord les titres littéraires offerts au public de l'époque, puis la place du genre théâtral dans les bibliothèques et librairies à Montréal⁵⁷¹. Ce travail nous permettra d'explorer le lectorat de théâtre au Québec.

Parmi les livres disponibles dans les grandes librairies et bibliothèques montréalaises du XIX^e siècle, le théâtre reste un genre à part. D'après le travail d'Isabelle Monette⁵⁷² qui analyse les catalogues des principales librairies montréalaises comme Bossange (1816), Fabre (1823-1830) et Rolland (1854) et Beauchemin (1879), les titres des pièces représentent seulement 4 %, ce qui est le même pourcentage des dictionnaires et des livres de grammaire, alors qu'on note 30 % pour le

⁵⁶⁹ Alors que l'édition théâtrale en France a un statut favorable tout au long du siècle.

⁵⁷⁰ Élisabeth Parinet, « Auteurs et éditeurs de littérature au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n^o 4, octobre-décembre 2007, p. 793.

⁵⁷¹ Au XIX^e siècle, cette ville a été l'une des métropoles culturelles importantes de l'Amérique du Nord.

⁵⁷² Isabelle Monette, « L'offre des titres littéraires dans les catalogues de la librairie montréalaise (1816-1879) » dans *Lire au Québec au XIX^e siècle*, Yvan Lamonde et Sophie Montreuil (dir.), Montréal, Fides, 2003, p. 201-325.

roman⁵⁷³ et 16 % pour la poésie⁵⁷⁴. Quant aux bibliothèques de cette ville, la situation est similaire. Tel que le fait remarquer l'article d'Isabelle Ducharme⁵⁷⁵, le roman s'impose aussi comme un genre majeur, qui est suivi par la poésie, tandis que le théâtre y occupe une place marginale. Selon son enquête, nous ne trouvons que les pièces de théâtre des auteurs classiques comme Molière, Racine, Corneille et Shakespeare⁵⁷⁶. Pour ce qui est du théâtre canadien-français, bien que Ducharme n'en donne pas de renseignements, nous estimons que ce théâtre occupe très peu de place dans les bibliothèques puisqu'il existe très peu de pièces d'expression française au XIX^e siècle. Ducharme explique que la littérature canadienne « fait lentement son nid dans les bibliothèques et y solidifie sa présence principalement au cours de la décennie 1890 »⁵⁷⁷. Elle ajoute que, la littérature canadienne ne constitue que 5 % des livres offerts au public montréalais pendant le XIX^e siècle et la majorité des œuvres dans les librairies et les bibliothèques francophones viennent de la littérature française. Cette situation ne change qu'à la fin du siècle lorsque la production littéraire connaît un essor, les livres canadiens deviennent moins chers et les initiatives des maisons d'édition portent leurs fruits. Comme Beauchemin, ces maisons ont souvent leurs librairies et vendent leurs propres publications.

Si ces analyses quantitatives confirment le peu de place du théâtre dans les librairies et les bibliothèques montréalaises, elles montrent toutefois que de grands classiques anglais et français ont été accessibles au public. Ces classiques auraient été donc vendus, empruntés et potentiellement lus par le public anglophone et francophone. Parmi les auteurs de théâtre français que nous venons de citer, rappelons que Molière se lit et se joue le plus au Québec. Bien que les performances des pièces du grand maître du théâtre subissent de nombreuses attaques des autorités

⁵⁷³ Le roman, selon l'étude de Monette, reste un genre privilégié. Monette souligne que les auteurs romantiques se trouvent parmi les auteurs les plus présents dans les catalogues analysés. En ce qui concerne la poésie, Lamartine connaît une certaine popularité. Rappelons que Marchand est un grand lecteur de Lamartine. (Voir notre premier chapitre)

⁵⁷⁴ Selon l'étude de Monette, nous y trouvons aussi des œuvres complètes (12%), des contes (10%), des textes sur l'éloquence et la rhétorique (9%), des textes de l'histoire et de la critique littéraires (6%), des textes divers (5%) et des mémoires (1%).

⁵⁷⁵ Isabelle Ducharme analyse les catalogues des bibliothèques majeures de Montréal comme la Montreal Library/Bibliothèque de Montréal, la Chambre d'Assemblée, les bibliothèques paroissiales (Ouvre de bons livres, Cercle Ville-Marie, etc.), l'Institut canadien de Montréal et le Collège Sainte-Marie. Voir son article intitulé « L'offre de titres littéraires dans les catalogues de bibliothèques de collectivités à Montréal (1797-1898) » dans *Lire au Québec au XIX^e siècle*, Yvan Lamonde et Sophie Montreuil (dir.), Montréal, Fides, 2003, p. 237-277.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 266.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 265.

religieuses, ces pièces ont été adaptées et arrangées par des cercles d'amateurs et des collègues tout au long du siècle⁵⁷⁸.

Il n'est pas étonnant de remarquer que plusieurs dramaturges, y compris Marchand, lisent Molière et s'inspirent de ses comédies. Dans notre chapitre sur l'analyse des pièces, nous avons étudié cette influence. Similairement, nous avons trouvé des références à Shakespeare dans les lettres de voyage de Marchand. Joséphine, qui a accès à la bibliothèque de son père, est aussi une grande lectrice de Molière. Son journal intime montre qu'elle se sert de l'auteur de *Tartuffe* comme point de référence pour critiquer les pièces de son père.

Outre les classiques, le lecteur francophone a également accès, par le biais des journaux et des revues, aux pièces françaises « mineures ». À partir de 1840, l'apparition de nouveaux périodiques sous forme des recueils (l'album littéraire et musical, la revue littéraire et scientifique, etc.) rend cela possible. Ces recueils sont les fruits de « la mutation sociale » du temps et visent à répondre aux besoins divers d'« un public plus scolarisé et plus prospère [qui] se distingue du peuple par son goût plus raffiné et ses divertissements particuliers »⁵⁷⁹. La consultation des recueils périodiques⁵⁸⁰ nous montre que le genre théâtral s'inscrit pleinement dans les formes de divertissements particuliers du public au milieu du XIX^e siècle. Ainsi, les proverbes et les vaudevilles français sont les deux genres privilégiés par les périodiques. Ces deux genres offrent un divertissement à cause du fait qu'ils peuvent être facilement montés en famille ou en cercles d'amis. En effet, le théâtre de Marchand, quant à lui, constitue, comme nous l'a vu, un exemple local et un peu tardif de cette tradition.

La Ruche littéraire publie notamment des vaudevilles, comme « Le cadran solaire. Folie-Vaudeville en un acte » de Victor Baron, auteur dramatique aujourd'hui oublié⁵⁸¹. *L'Album littéraire et musical de la Minerve* publie des proverbes : « Nous publierons, de temps à autre, des comédies-proverbes inédites, que nos lecteurs pourront jouer entre eux, l'hiver dans les salons ».

⁵⁷⁸ « [...] jusqu'en 1840, chaque programme de théâtre comporte en moyenne un de ses titres. L'auteur du *Tartuffe* et du *Bourgeois gentilhomme*, tout comme la grande tradition de la comédie occidentale dans laquelle il s'inscrit, reste la principale référence ». Lemire et Saint-Jacques, 1996, p. 382.

⁵⁷⁹ *Ibid.* p. 184.

⁵⁸⁰ Nous avons basé notre recherche sur canadiana.ca. Nous avons consulté précisément les périodiques montréalais suivants : *L'Album littéraire et musical de la Revue canadienne* (1846-1847), *L'Album littéraire et musical de La Minerve* (1849-1850) et *La Ruche littéraire illustrée* (1853-1859).

⁵⁸¹ *La ruche littéraire illustrée*, Montréal, G.H. Cherrier, septembre 1853, p. 437- 470.

Le périodique veille à ce que ces petites comédies « n'exigent aucuns frais de décors ni de costumes. Elles s'exécuteront entre deux paravents, avec un piano pour orchestre, et une réunion d'amis pour acteurs et pour spectateurs ». Parmi les proverbes parus sous le titre « le spectacle en famille », nous trouvons « Midi à quatorze heures » de Pitre-Chevalier et Charles Wallut⁵⁸², « On a souvent besoin d'un plus petit que soi » signé par Clémence La lire⁵⁸³ et « La Rosière, ou trop parler nuit » par Mme Éveline Ribbecourt (*Le Journal des demoiselles*)⁵⁸⁴. Ces textes s'inscrivent dans le principe de *L'Album littéraire et musical de la Minerve* qui est avant tout d'instruire ses lecteurs. Le théâtre est ainsi perçu dans sa forme de divertissement et d'utilité permettant aux familles de se distraire et aux jeunes gens de développer certaines compétences. C'est justement dans cette perspective que l'on annonce la parution de ce type de textes dans le périodique :

Les plus habiles instituteurs de la jeunesse ont toujours complété l'éducation par l'exercice des représentations théâtrales, non seulement cet exercice, bien dirigé, développe la mémoire et forme l'esprit et le cœur, mais encore il ajoute la pureté à la diction, l'expression à la physionomie, l'éloquence au geste, l'aplomb à la tonne, l'élégance aux manières⁵⁸⁵.

Ainsi l'album décrit certains avantages des représentations théâtrales et invite son lecteur à pratiquer le théâtre avec des textes qu'il lui fournit.

Enfin, la parution de ces pièces et la diffusion des pièces des auteurs français dans les librairies et les bibliothèques suggère qu'il aurait bien existé un public lecteur de théâtre au Québec du XIX^e siècle. Ce public aurait lu tant les pièces françaises que canadiennes. Il se serait intéressé aussi bien aux classiques qu'aux textes à caractère politique ainsi qu'aux genres plus légers comme les vaudevilles et les proverbes. Ce public, moins large qu'en France⁵⁸⁶, se compose des personnes qui ont un intérêt particulier pour les formes de divertissement (le théâtre, les soirées musicales, les bals, etc.).

⁵⁸² *Album littéraire et musical de la Minerve*, Montréal, L. Duvernay, janv. 1850, p. 7-20.

⁵⁸³ *Ibid.*, fév. 1850, p. 49-54.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, sept. 1850, p. 259- 261.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁸⁶ Il faut souligner ici que la population francophone et le taux d'alphabétisation sont, comparés à la France, assez bas au Québec à cette époque.

5.5 Les éditions des pièces de Marchand

Les éditions de l'œuvre de Marchand rendent compte des divers moyens de publication disponibles aux dramaturges québécois de la fin du XIX^e siècle. Par exemple, leurs œuvres ou des extraits paraissent dans des revues, des brochures ou sous la forme d'un recueil. Contrairement à d'autres dramaturges canadiens-français, Marchand a la chance de publier toutes ses pièces.

Marchand publie sa première pièce *Fatenville* en un acte dans *La Revue canadienne* (1869). Nous trouvons l'écho de cette publication dans de nombreux journaux de l'époque⁵⁸⁷. Puis, l'imprimerie de *La Minerve* publie sa deuxième comédie *Erreur n'est pas compte* (vaudeville en deux actes) en 1872⁵⁸⁸. Une dizaine d'années plus tard, en 1883, c'est l'imprimerie de la Gazette de Montréal qui fait paraître sa troisième comédie *Un bonheur en attire un autre* (un acte en vers)⁵⁸⁹. Nous ignorons si ces deux éditions sont à compte d'auteur ou profitent d'un certain appui financier de la part du gouvernement. D'autre part, sauf *Fatenville*, ces deux dernières pièces sont parues après leur création scénique comme nous pouvons le lire dans les premières pages de ces pièces. À cette fin, *Erreur n'est pas compte* fournit même la distribution des rôles par la troupe de Maugard. Cette pièce est, selon l'article de *La Minerve*⁵⁹⁰, également diffusée en brochure et mise en vente à 25 centimes durant sa représentation du 31 janvier 1873 à Montréal.

Un Bonheur en attire un autre et *Les Faux Brillants* sont aussi publiées dans *Mémoires et comptes rendus de la Société royale du Canada* chez Dawson Frères, Libraires éditeurs à Montréal en 1883⁵⁹¹. Subventionné par le gouvernement, ce premier volume rassemble, comme les suivants qui sont parus jusqu'en 1894⁵⁹², les travaux littéraires et scientifiques de la Société ainsi que les rapports des séances annuelles. Il faut mentionner ici que lors de la publication de ce volume, Marchand est vice-président de la société et il deviendra président de la section française en 1884.

⁵⁸⁷ L'annonce de cette publication est parue d'abord dans *Le Canadien*, 1^{er} octobre 1869 puis dans *La Gazette de Sorel* le 6 octobre 1869.

⁵⁸⁸ Voir *La Gazette de Joliette*, 3 février 1873, p. 3. Il s'agit d'une édition de bonne qualité. Voir l'article du *Peuple*, 9 février 1884, p. 1.

⁵⁸⁹ La collection Jean Marc Careau de la BANQ-Québec possède une copie d'*Erreur n'est pas compte* et d'*Un Bonheur en attire un autre* (P 935, D31). La première a une reliure cousue noire alors que la deuxième a une reliure simple en point métallique. Ces deux textes, imprimés à Montréal notent sur Marchand: « Membre de la Société royale du Canada, officier de l'Instruction publique de France, etc. ».

⁵⁹⁰ *La Minerve*, 31 janvier 1873, p. 3.

⁵⁹¹ Société royale du Canada, *Proceedings and Transactions of the Royal Society of Canada for the years 1882 and 1883*, Montréal, Dawson Brothers, 1883.

⁵⁹² Lemire et Saint-Jacques, 1999, p.153.

Ce premier volume offre la production littéraire des années 1882 et 1883 où *Un Bonheur en attire un autre* de Marchand est publiée au complet. Quant aux *Faux Brillants*, elle y est parue en quelques scènes (Acte 2^e- scène 3)⁵⁹³ sous le titre « Quelques scènes d'une comédie inédite *Les Faux Brillants*, comédie en cinq actes et en vers ». Le volume publie aussi un petit paragraphe en compagnie de cette pièce qui représente l'action et les personnages.

Une année plus tard, en 1884, Dawson frères fait paraître ce même extrait des *Faux Brillants* séparément. Celui-ci suscite de nombreuses critiques favorables dans les journaux⁵⁹⁴. La même année, à partir de septembre 1884, *La Revue canadienne* publie la pièce en entier⁵⁹⁵. Ce n'est qu'en 1885 que *Les Faux Brillants* connaît enfin une édition intégrale chez Prendergast et Cie⁵⁹⁶. Cette longue comédie (cinq actes), la seule à ne pas être représentée au XIX^e siècle, se démarque toutefois des autres par sa multiple publication. Elle fait aussi, comme nous l'avons mentionné, l'objet d'une réédition à l'époque suivante⁵⁹⁷.

Quant au seul opéra-comique de Marchand, *Le Lauréat*, il n'apparaît que dans les *Mélanges poétiques et littéraires* en 1899 chez C.O. Beauchemin & Fils, libraire imprimeur, avec d'autres écrits de l'auteur juste avant sa mort en 1900. Marchand y rassemble toutes ses pièces, y compris *Fatenville*, qui restait inédite, accompagnées des illustrations de l'artiste Henri Julien (1852-1908). Il y inclut également ses poésies, parues auparavant dans le périodique, ses proses, ses récits de voyage en France et ses discours divers. Le recueil comprend une photographie de l'auteur et une préface du journaliste Alfred Duclos De Celles (1843-1925). Marchand s'inscrit ainsi, avec cette publication, dans son époque où publier un recueil a été une pratique assez répandue. Celle-ci est

⁵⁹³ Cette scène correspond à la douzième scène du premier acte de la dernière version de la pièce publiée en 1899. Il existe peu d'amendements entre ces deux versions.

⁵⁹⁴ Nous revenons à la question de réception dans le chapitre suivant.

⁵⁹⁵ Plusieurs journaux attirent l'attention sur cette publication: *L'Élection*, 4 août 1884, p.2 ; *Le Franco-Canadien*, 8 août 1884, p. 3 et *L'Étendard*, 11 octobre 1884, p. 4

⁵⁹⁶ Il s'agit de l'imprimerie de l'homme d'affaires Edward Prendergast. D'après le site du patrimoine culturel du Québec, Edward possède une première propriété sur la rue Sainte-Ursule à Québec après 1830 et une seconde en 1839. Ils les auraient vendues vers 1851 au marchand Richard Nettle.

<https://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=10713&type=pge>

Prendergast et Cie a été aussi imprimeur de l'hebdomadaire *L'Ouvrier* entre le 29 novembre 1883 et le 23 août 1884. André Beaulieu, Jean Hamelin, *La presse québécoise des originaux à nos jours Tome 3 : 1880-1895*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 1973-1990, p. 84.

<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3997819?docref=IQHdsWqOgT4IPfaBeoS14w>

⁵⁹⁷ Jean-Claude Germain, *Les Faux Brillants de Félix-Gabriel Marchand, paraphrase*, Montréal, Éditeur VLB, 1977.

notamment adoptée par des poètes, comme Louis-Honoré Fréchet⁵⁹⁸. Nous pourrions conclure que ce recueil de Marchand constitue un exemple tardif de cette pratique éditoriale dans le Québec du XIX^e siècle.

5.6 La diffusion des pièces de Marchand

Outre leurs représentations, les pièces de Marchand atteignent, sous forme imprimée, un public plus large. Elles profitent de différents moyens de diffusion de leur époque : non seulement on les place dans les bibliothèques et vend dans les librairies, mais aussi, les expédie aux intéressés par courrier. De plus, on fait leur publicité dans la presse en partageant des critiques et des extraits. De multiples mentions du succès des performances scéniques figurent dans ces annonces⁵⁹⁹ et donnent une bonne visibilité aux pièces. Les réseaux et la postérité de Marchand jouent également un rôle considérable dans la diffusion de son œuvre.

D'après notre consultation des journaux québécois de l'époque, la distribution d'*Un Bonheur en attire un autre* représente un cas particulier puisqu'elle connaît des agents de vente dans deux villes, d'abord à Saint-Jean-sur-Richelieu, la ville natale de Marchand, puis à Québec où ce dernier exerce ses activités politiques. Reconnu dorénavant comme un dramaturge à succès Marchand profite de la large distribution de cette comédie. La pièce se vend dans les grandes librairies à Québec tel que nous le lisons dans les périodiques francophones et anglophones à partir de novembre 1883.

La pièce est d'abord disponible à Saint-Jean-sur-Richelieu, comme le fait remarquer l'article du *Courrier du Canada* sous le titre « sous presse ». Cet article souligne d'abord le succès de la pièce lors de sa lecture à la Société royale et durant sa création à Saint-Jean. Nous lisons par la suite :

M. I. Bourguignon, propriétaire éditeur du *Franco-Canadien* à Saint-Jean d'Iberville P. Q. est chargé de la mise en vente. Il expédiera par la poste, franc de port, d'ici au 1^{er} janvier prochain moyennant 50 cts l'exemplaire, payé d'avance à

⁵⁹⁸ Pensons au recueil de Fréchet *Mes loisirs*, paru en 1863 chez Léger Brousseau.

⁵⁹⁹ De nombreux journaux reçoivent un exemplaire des pièces et annoncent cette nouvelle en publiant un article. *Le Journal des Trois-Rivières*, 6 février 1873 et *La Minerve*, 31 janvier 1873, p. 3 mentionnent qu'ils ont reçu *Erreur n'est pas compte* tandis que *L'Électeur*, 4 janvier 1884, p. 1 et *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 5 janvier 1884, p. 3 annoncent qu'ils ont reçu *Un Bonheur en attire un autre*.

lui-même ou à ses agents, qui sont chargés de remettre aux souscripteurs, en attendant livraison, des reçus portant sa signature⁶⁰⁰.

Cette annonce, partagée par d'autres journaux québécois et montréalais⁶⁰¹ renseigne effectivement sur la circulation de la pièce. Isaac Bourguignon, nouveau propriétaire du *Franco-Canadien*⁶⁰² a pris l'initiative de s'occuper de la vente de cette petite comédie de 50 pages, sortie de l'imprimerie de la gazette à Montréal⁶⁰³. Le texte n'est pas seulement disponible pour les habitants de Saint-Jean, mais atteint aussi, par le biais de la diffusion par courrier, un public plus vaste et dépasse les frontières de cette ville. Les journaux de Montréal (*Le Peuple*) et de la ville de Québec (*L'Électeur* et *Le Courrier du Canada*) qui reproduisent cette annonce laissent entendre que la pièce pouvait être envoyée par courrier aux habitants de ces grandes villes, mais aussi dans d'autres villes environnantes où ces journaux sont distribués.

Cinq mois plus tard, *Un Bonheur en attire un autre* connaît un deuxième agent de la vente à Québec, et elle se distribue dans les grandes librairies de cette ville. Marchand partage cette nouvelle avec sa femme de la manière suivante: « J'ai le plaisir de t'annoncer que j'ai pris des arrangements avec un agent qui se charge de vendre ma comédie. Je crois qu'il en vendra un bon nombre »⁶⁰⁴. Écrite à la hâte, cette lettre de Marchand montre son intérêt et sa motivation pour la diffusion de sa pièce. Elle révèle également qu'il fournit des efforts personnels pour trouver un deuxième agent à Québec. Ce dernier est, comme nous l'apprenons dans l'article de *L'Électeur*, un employé de l'Assemblée où Marchand occupe toujours un poste de député :

Un Bonheur en attire un autre, est maintenant déposé dans les principales librairies de cette ville. M. A. Bérubé, employé de l'Assemblée législative, a été choisi comme agent pour la vente de l'ouvrage à Québec. Nous recommandons vivement aux amateurs de littérature la lecture de cette comédie, dont nous avons déjà fait l'éloge dans ces colonnes. Le prix n'en est que de 50 cents⁶⁰⁵.

⁶⁰⁰ « Sous presse », *Le Courrier du Canada*, 26 novembre 1883, p. 2.

⁶⁰¹ *L'Électeur*, 27 novembre 1883, p. 1; *Le Franco-Canadien*, 7 décembre 1883, p. 1 et 30 novembre 1883, p. 2 et *Le Peuple*, 1^{er} décembre 1883, p. 2.

⁶⁰² Marchand en est propriétaire entre 1867 et 1877.

⁶⁰³ Nous sommes fort probablement en présence d'une publication à compte d'auteur.

⁶⁰⁴ Lettre de Félix-Gabriel Marchand à sa femme Hersélie Turgeon, 18 avril 1884, P174, S2, P96.

⁶⁰⁵ « Actualités », *L'Électeur*, 19 avril 1884, p. 2

Il est intéressant de remarquer dans cette citation que l'article recommande la lecture de la pièce de Marchand⁶⁰⁶. Le journal conseille notamment cette comédie « aux amateurs de littérature »⁶⁰⁷ et souligne qu'elle est disponible dans les grandes librairies de Québec. La même nouvelle est diffusée dans la première page de *Morning Chronicle Commercial and Shipping Gazette* sous le titre « On sale » :

We have been requested to state for the information of the public that Hon, F.G. Marchand's clever comedy "Un Bonheur en attire un autre" is now in print and can be had in neat pamphlet form, at the low price of 50 cents, at all booksellers and from Mr. A. Berube, at the Parliament Buildings, Grande Allee⁶⁰⁸.

Écrite à la suite d'une demande, fort probablement de la part de Marchand, cette nouvelle décrit la pièce comme « clever comedy » et sa version imprimée comme « neat pamphlet form ». Si le prix bas de la pièce est, comme nous l'observons dans ce petit article, un élément déterminant pour sa vente, sa forme « neat pamphlet » n'y est pas sans importance. Il faut préciser ici que dans une époque où le livre est un objet qui est aussi apprécié pour son apparence, et où il est gardé à des fins de souvenirs, la couverture d'un livre joue un rôle capital dans sa vente. La chronique publiée dans *Le Peuple* sur la même pièce confirme cet argument : « Ce petit ouvrage, imprimé avec luxe, sur beau papier teinté, c'est une comédie, ou plutôt un proverbe en un acte et en vers »⁶⁰⁹. Nous pouvons émettre ainsi l'hypothèse que le public aurait acheté ce texte de Marchand tant pour son contenu que sa forme et sa qualité.

Marchand se sert effectivement de son réseau pour la diffusion de sa pièce. S'il assigne un employé de l'assemblée comme son agent à Québec, il fait aussi un arrangement avec le bibliothécaire du parlement d'Ottawa. C'est encore dans l'une de ses lettres à sa femme que nous apprenons cette nouvelle:

Je te [mot illisible] d'apprendre que j'ai fait avec le bibliothécaire de Parlement d'Ottawa, un arrangement pour l'achat de 25 exemplaires de ma comédie qui paie mes frais de voyage à Ottawa⁶¹⁰.

⁶⁰⁶ Alors que les proverbes publiés dans les périodiques sont plutôt recommandés pour jouer en famille.

⁶⁰⁷ On emploie le mot dans le sens donné par le dictionnaire *Littre* « Celui qui a un goût vif pour une chose. Un amateur de peinture, de musique ». « Amateur », *Littre*.

⁶⁰⁸ "On Sale", *Morning Chronicle Commercial and Shipping Gazette*, 19 avril 1884, p. 1.

⁶⁰⁹ *Le Peuple*, 9 février 1884, p. 1.

⁶¹⁰ Lettre de Félix-Gabriel Marchand à sa femme Hersélie Turgeon, 23 mai 1884, P174, S2, P100.

Le bibliothécaire en question ici est Alfred Duclos De Celles. Rappelons que ce dernier écrit une lettre préface pour le recueil de Marchand paru chez Beauchemin & Fils en 1899. En effet, De Celles et Marchand se connaissent depuis les premières années du parlement. À cette époque, De Celles assistait aux séances en tant que journaliste⁶¹¹. Ce dernier est, comme nous le verrons dans la partie suivante, aussi un des lecteurs importants des pièces de Marchand.

Quant à la diffusion d'autres pièces, les journaux nous informent très peu. Il faut mentionner que *Fatenville* et *Faux Brillants* entrent dans les foyers sous forme de revue et tirent profit du large public de *La Revue canadienne*⁶¹². La multiple publication des *Faux Brillants* que nous avons observée plus haut, aurait également permis à la pièce une distribution beaucoup plus large. À cet égard, des tampons à l'encre de la bibliothèque du séminaire de Québec qui figurent sur les pages de l'extrait des *Faux Brillants*, publié chez Dawson Frères à Montréal en 1884, suggèrent que la pièce aurait été accessible dans de grandes bibliothèques de cette ville. De même, d'autres textes auraient garni les rayons de multiples bibliothèques, librairies et cabinets de lecture au Québec et touchent, comme nous l'étudierons dans la partie suivante, un large lectorat.

5.7 Le lectorat de Marchand

La large distribution des pièces permet à Marchand d'atteindre un très vaste lectorat allant de sa famille à ses amis parmi lesquels nous trouvons les écrivains, les journalistes et les metteurs en scène. Si les formes imprimées des pièces donnent l'occasion de connaître les textes aux spectateurs qui ont raté les créations, elles permettent aux personnes assistant aux représentations de les réapprécier et peut-être de les garder comme souvenir. Les motivations qui guident ces lecteurs sont multiples.

⁶¹¹ Comme nous l'apprenons dans sa préface.

⁶¹² Publiée à Montréal, cette revue touche, dès sa fondation en 1864, un bon nombre de souscripteurs grâce à la diversité de son contenu. Lemire souligne le succès de la campagne d'abonnements de la revue : « [...] le procès-verbal de la réunion du 10 avril 1864 note un tirage de 1.306 exemplaires dont 50 sont réservés aux échanges », p. 545. Destinée à un public de masse et divers, cette revue est vendue à bas prix comme 30 centimes. Voir Lemire, p. 545.

Sa femme et ses enfants auraient été les premiers lecteurs de l'œuvre de Marchand⁶¹³. Non seulement parce que la lecture est un passe-temps important pour cette famille⁶¹⁴, mais aussi cette dernière prend part, comme nous l'avons déjà vu, aux créations des pièces comme comédien et metteur en scène. Il est donc tout naturel que Hersélie Turgeon et les enfants Joséphine, Hélène, Ida, Gabriel Marchand lisent les comédies de Marchand, et c'est parfois même sous forme de manuscrits. Qui plus est, ils participent, de manière occasionnelle, au processus d'écriture avant ou pendant la mise en scène. La lettre de Joséphine où elle demande à son père d'apporter le manuscrit de sa nouvelle comédie *Un Bonheur en attire un autre* montre effectivement que la famille de Marchand ne se contente pas de faire une lecture passive des pièces :

Tu n'as pas beaucoup de temps, je suppose, pour travailler à ta comédie à Québec. Apporte-la si tu veux passer une semaine pour nous lire ce que tu as de nouveau et y travailler à l'aise. [M. Le jeune] dont tu as entendu parler, je crois, a donné une conférence ici, il n'y a pas très longtemps. Je me disais que ce serait un bon juge à qui faire apprécier ta pièce. (Lettre de Joséphine Marchand à son père, 18 juin 1880)⁶¹⁵

Cette lettre atteste d'une part que Marchand travaille sur sa pièce à Québec durant le temps qui lui reste de ses activités politiques, et d'autre part, prouve que sa famille le lit avec assiduité. Or les enfants de Marchand ne se contentent pas de lire ou de donner des commentaires. Joséphine et son frère Gabriel lisent les pièces de leur père non seulement pour offrir des suggestions et des points d'amélioration, mais aussi pour apprendre l'écriture dramatique et pour la pratiquer par la suite. D'autre part, comme cette citation le suggère, le lecteur de Marchand aurait été parfois composé de littérateurs et de conférenciers locaux. Ce public aurait été le fruit de l'initiative et de la sociabilité de la famille puisque les Marchand suivent, en tant que l'une des familles distinguées de Saint-Jean, de près les activités culturelles et littéraires dans cette ville.

Parmi les lecteurs de Marchand, nous trouvons également ses cercles d'amis à Québec, composés, eux aussi, de littérateurs et de journalistes. Le dramaturge les invite parfois chez lui et leur lit ses textes en profitant éventuellement de leurs critiques. Ceci nous rappelle la pratique des salons et

⁶¹³ Rappelons la lettre où Marchand demande à sa femme de lui envoyer sa comédie *Fatenville*.

⁶¹⁴ Bien que les écrivains romantiques occupent une place importante dans la bibliothèque familiale des Marchand, nous pouvons toutefois confirmer l'existence des pièces de théâtre. Voir aussi Montreuil, 2003.

⁶¹⁵ P174, S2, P203.

des rendez-vous littéraires en France. Lors de ces rencontres, les auteurs lisent leurs œuvres à leurs cercles d'amis d'écrivains et d'intellectuels et reçoivent des commentaires par la suite. Parmi de nombreux exemples, nous pouvons rappeler celui de Flaubert qui lit ses textes à Bouilhet et à Zola. Cette pratique est aussi mentionnée dans le journal intime des Goncourt⁶¹⁶. D'après Marie Boisvert⁶¹⁷, cette pratique est aussi courante parmi les femmes écrivains comme Nina de Villard. Cette dernière anime un salon. Ces salons permettent aux écrivains de tisser des liens, de « faire entendre [leurs] dernières œuvres » et de trouver de nouveaux sujets d'écriture qui pourraient intéresser le public⁶¹⁸. Les rencontres chez Marchand à Québec, mais aussi à Saint-Jean ont des objectifs similaires. En ce sens, les réunions de la Société royale rejoignent cette tradition du salon où des écrivains lisent leurs œuvres et reçoivent des commentaires. Les membres de cette société encouragent Marchand à poursuivre son écriture dramatique. À cet effet, Napoléon Bourassa, membre de cette société et directeur de *La Revue canadienne*, incite la publication de la première pièce *Fatenville*. Plus tard, le Marquis de Lorne, le fondateur de la Société royale⁶¹⁹ demande à Marchand de monter *Un Bonheur en attire un autre* sur scène après sa participation à la lecture de l'extrait de cette pièce :

Papa est à Ottawa pour la seconde session de l'Académie royale. Il y a lu quelques scènes de sa comédie : *Un bonheur en attire un autre*, que nous allons jouer bientôt. Le Gouverneur général, le Marquis de Lorne, l'en a félicité et lui a demandé s'il n'y aurait pas moyen de la faire monter sur scène⁶²⁰.

Si un autre membre de la société, Laurent-Olivier David, avocat et journaliste s'occupe de la création de cette pièce au bénéfice de Lorimier⁶²¹, d'autres adhérents de la Société royale⁶²²

⁶¹⁶ Ils parlent, entre autres, du salon de la princesse Mathilde et des diners artistiques et littéraires à Paris. Voir Jules de Goncourt et Edmond de Goncourt, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire. Vol. 1.*, Paris, Bouquins Éditions, 2014.

⁶¹⁷ Marie Boisvert, « La Dame aux éventails. Nina de Villard, musicienne, poète, muse, animatrice de salon », thèse de doctorat, Université of Toronto (Département de français), 2013.

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ Lisons le discours présidentiel de Marchand où il explique l'initiative de Lorne et le but de l'organisme: « faciliter la diffusion de l'étude des lettres et des sciences en l'organisant sous une direction régulière et unique, par l'entremise d'une association recrutée dans toutes les provinces canadiennes, parmi les hommes de lettres et les hommes de science ». p. 359. « Discours présidentiel prononcé devant la Société royale du Canada, à l'ouverture de sa 17^e session annuelle » dans *Mélanges poétiques et littéraires*, 1899, p. 356-364.

⁶²⁰ Joséphine Marchand, *Journal*, p. 42.

⁶²¹ *La Tribune*, 7 juillet 1883, p.2

⁶²² Napoléon Bourassa, Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, Louis Fréchette, Benjamin Sulte et Pamphile Le May. Voir Lemire et Saint-Jacques, 1999, p. 150.

assistent aussi aux lectures publiques de l'œuvre de Marchand lors des sessions de cette organisation et donnent leurs critiques⁶²³. Marchand tisse des liens étroits avec certains d'entre eux parmi lesquels nous comptons Fréchette et Le May. Ces derniers se trouvent aussi parmi ses lecteurs potentiels⁶²⁴. Le fait qu'il existe deux éditions des *Faux Brillants* dans le fonds Chauveau de la Bibliothèque de l'Assemblée nationale confirme que Chauveau, un autre membre fondateur de la Société royale⁶²⁵, aurait été également l'un des lecteurs de l'œuvre de Marchand. L'une de ces éditions (1885) inclut notamment la signature de Chauveau sur la première page comme le propriétaire du livre avec la date 1886. Nous lisons dans la deuxième page « Hommage de l'auteur, F.G. Marchand »⁶²⁶.

Les lecteurs de Marchand n'auraient pas été limités à ce cercle restreint. Nous pouvons y compter sans doute les journalistes dont les noms restent souvent anonymes. Ils reçoivent un exemplaire des pièces, lisent et offrent parfois une critique par la suite. En particulier, A.D. De Celles, journaliste et bibliothécaire du Parlement qui a écrit une lettre-préface pour le recueil de Marchand, est un lecteur important qui connaît toutes les pièces de Marchand. Dans sa préface, il fournit un résumé des pièces et apporte ses propres jugements :

C'est une rare élégance de style et une grande facilité de dialogue qui font la valeur des vaudevilles *Le Lauréat* et *Fatenville*. Ces deux compositions nous offrent des couplets lestement tournés et d'une coupe artistique. Comme la musique doit bien se marier à ces paroles ailées !⁶²⁷

Tel que nous remarquons dans cette citation, A.D. De Celles est apte à commenter le style de l'œuvre de Marchand. Il le décrit comme « rare » et « élégant » et souligne l'aisance des dialogues. Sa préface suggère que De Celles a une bonne connaissance du genre théâtral. Selon lui, la comédie est un genre littéraire difficile à exercer mais Marchand la réussit bien.

⁶²³ Les séances à Ottawa donnent aux membres de la société la possibilité de lire leurs œuvres et d'avoir des critiques par la suite. Marchand et Fréchette sont les seuls dramaturges au sein de cette société.

⁶²⁴ Il existe des correspondances entre ces personnes et Marchand qui prouvent leur amitié. Par exemple, lorsque Marchand est élu premier ministre, Le May lui envoie une lettre avec un sonnet. (P174 S1 P187) Marchand lui répond dans une lettre (P174 S1 P188). Le May a été un romancier, poète et bibliothécaire au sein de la bibliothèque de l'Assemblée législative.

⁶²⁵ Nous avons mentionné plus haut ses réformes de l'éducation et de l'enseignement.

⁶²⁶ Chauveau a une collection de livres. L'existence des pièces de Marchand dans la bibliothèque de Chauveau ne confirme pas que ce dernier les a lues.

⁶²⁷ P. X.

L'analyse des éditions des pièces suggère que l'œuvre de Marchand s'adresse aux gens de théâtre comme les metteurs en scène et les acteurs. Pour ce fait, il existe une distribution des rôles dans l'édition d'*Erreur n'est pas compte* et tous les textes sont accompagnés d'indications scéniques, et des types de voix des comédiens (c'est bien le cas du *Lauréat* où l'on perçoit, à côté des noms des personnages, ténor, basse, baryton, soprano, etc.). De même, les textes contiennent plusieurs didascalies et chansons qui sont destinées tant à la lecture qu'à la performance. Ainsi, nous y trouvons toujours une petite indication qui souligne la nécessité d'autorisation de la part de l'auteur pour monter les pièces. Les multiples créations des pièces par des troupes de théâtre sur les scènes collégiales et professionnelles dans différentes villes du Québec confirment l'existence d'amateurs et de lecteurs de théâtre qui pratiquent le théâtre et qui cherchent des pièces à jouer. Les performances du *Lauréat* par Vézina (1906) et celles des *Faux Brillants* par Germain (1977) prouvent que ce public dépasse le siècle de la publication originale des textes.

Enfin, en plus d'un lectorat qui monte ou critique les pièces, il existe sans doute d'autres personnes qui apprécient les comédies de Marchand. En effet, la diffusion des pièces sous forme de revues et de recueils attire un public plus large. Leur accessibilité par courrier et dans les librairies et les bibliothèques touche de nouveaux publics. Ces derniers n'habitent pas dans de grandes villes comme Montréal et Québec, mais aussi dans d'autres villes au Québec. Similairement aux proverbes et aux vaudevilles français publiés dans les périodiques, les pièces de Marchand offrent une forme de divertissement en famille.

5.8 Conclusion

Pour ses pièces, Marchand suit les mêmes pratiques que les autres auteurs de théâtre québécois du XIX^e siècle. Il fait face, tout comme eux, au statut mineur de l'édition théâtrale : *Fatenville* connaît, malgré son succès lors de ses représentations, un long retard par rapport à son édition. Toutefois, l'auteur de *Fatenville* se distingue par le nombre de publications et par la large diffusion de ses pièces : *Les Faux Brillants* donne lieu à de multiples publications et *Un Bonheur en attire un autre* profite d'une grande distribution au Québec. Ce qui est fascinant dans le cas de Marchand, c'est que cette distribution est le fruit de ses efforts personnels. En plus de s'occuper de l'organisation

des représentations, Marchand assure la promotion de ses écrits en se servant de son journal *Franco-Canadien* et en parle aux bibliothécaires. En ce sens, ses réseaux de sociabilité l'aident aussi à atteindre des lecteurs. Par exemple, grâce à son rôle de député, sa pièce *Un Bonheur en attire un autre* est rendue accessible dans les bibliothèques gouvernementales comme celles du Parlement à Ottawa et de l'Assemblée législative à Québec. De même, la Société royale dont Marchand est membre fondateur publie ses deux pièces. Plusieurs membres de cette société se trouvent parmi les lecteurs des pièces. Ils encouragent Marchand à se faire publier et jouer. Parmi ce lectorat, nous trouvons des écrivains, des avocats, des politiciens, des journalistes et des bibliothécaires. D'après les sources que nous avons étudiées, les membres de la famille de Marchand constituent ses premiers lecteurs et s'intéressent aux pièces dans le but d'apprendre l'écriture dramatique. Joséphine lit aussi les pièces de son père pour lui donner des suggestions. Pour nous, l'importance que prennent les personnages féminins chez Marchand pourrait être expliquée par l'engagement de Joséphine dans l'écriture des pièces et l'appréciation du père pour sa fille. Elle lui donne des conseils sur les manières de les construire. Le lecteur de Marchand, comme ses personnages, viennent des différentes couches de la société québécoise du XIX^e siècle et leur construction comique révèle qu'ils y sont ancrés.

Chapitre 6

La réception critique de l'œuvre de Marchand

Après les représentations d'*Erreur n'est pas compte* par la troupe de Maugard⁶²⁸ à la Salle de musique de Québec, Marchand écrit ainsi à sa femme dans l'une de ses lettres :

Ma chère amie,

Comme tout ce qui me concerne t'intéresse et que tu partages mes triomphes comme mes misères, je t'envoie dans la présente les articles de journaux qui ont été publiés au sujet de ma pièce. Tu y trouveras sans doute un sujet de satisfaction et de plaisir qui te fera oublier, pour quelques instants, les [illisible] de notre séparation.

Je te prie de conserver ces extraits. (Lettre de Félix-Gabriel Marchand à sa femme Hersélie Turgeon, 10 décembre 1872)⁶²⁹

Cette citation montre bien l'enthousiasme de l'auteur pour les représentations de sa pièce ainsi que sa réaction par rapport aux critiques de journaux. Elle résume aussi l'attitude positive et favorable de la presse envers les créations d'*Erreur n'est pas compte* des 4 et 11 décembre 1872. Marchand y trouve une certaine fierté, partage les coupures d'articles avec sa femme et lui demande de les conserver. Les créations de la Salle de musique de Québec ne sont pas les seules à attirer l'attention des journaux. Créées par les Marchand et par différentes troupes de théâtre locales dans le cadre des soirées dramatiques, les pièces de Marchand ont été largement appréciées par le public au Québec et elles ont suscité de nombreuses critiques dans la presse. Rappelons que les pièces ont été représentées dans plusieurs villes au Québec (Saint-Jean-sur-Richelieu, Chambly, Sorel-Tracy, Trois-Rivières, etc.) et ont été montées dans des lieux de représentations divers comme une salle de musique, un hôtel de ville et un marché devant un public aisé et populaire. D'ailleurs, elles ont été publiées, vendues et diffusées. Comment les pièces de Marchand sont-elles donc perçues par le spectateur et le lecteur de l'époque ? Qu'est-ce que ces critiques nous apprennent sur Marchand et son œuvre ? Quelle est la posture de Marchand comme auteur dramatique eu égard au discours qui est présent dans les documents qui nous sont parvenus ? Voici une série des questions auxquelles nous nous apporterons des éléments de réponses.

⁶²⁸ Rappelons que cette troupe est composée d'artistes parisiens formés en France. Elle s'installe à la salle de Jacques-Cartier de Québec en 1871. Entre 1871 et 1878, cette troupe crée plusieurs pièces canadiennes et étrangères.

⁶²⁹ P174, S2, P87.

Afin de répondre à ces questions, nous basons notre recherche sur les périodiques numérisés venant du site de la *BAnQ* (banq.qc.ca) et *Canadiana.ca*, ainsi que sur les lettres familiales de Marchand⁶³⁰ et le journal intime de Josephine⁶³¹. L'ajout de ces documents privés aux documents publics nous permettra de vérifier des renseignements et d'observer s'il y a des concordances ou des discordances majeures entre les sources retenues. Cela permettra également d'analyser les réactions de la famille en ce qui concerne les créations des pièces. Étant donné que nous avons obtenu seulement des informations sur les créations d'*Erreur n'est pas compte* par les Maugard et d'*Un bonheur en attire un autre* par les Marchand dans les documents privés, nous avons décidé de les incorporer dans ce chapitre.

En plus des théories épistolaires⁶³² dont nous nous sommes servis grandement au cours de notre thèse pour analyser les lettres, nous utiliserons dans ce chapitre la théorie de Hans Robert Jauss⁶³³ et de Marc Angenot⁶³⁴ afin d'analyser les discours journalistiques. Nous envisageons d'étudier la réception des œuvres de Marchand dans une approche historique et thématique. Il faut préciser ici que, dans le contexte particulier du Québec au XIX^e siècle, les journaux ont paru dans les deux langues : français et anglais⁶³⁵. Il nous a été donc important d'examiner les journaux anglophones puisqu'ils offrent des renseignements aussi précieux que les journaux de langue française et fournissent des informations complémentaires. Face à la grande quantité de périodiques numérisés du Québec, nous avons limité notre recherche aux mots clés correspondant aux noms des pièces et aux dates de leurs publications et de leurs représentations.

⁶³⁰ Le fonds P174 de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

⁶³¹ Joséphine Marchand, *Journal intime 1879-1900*, Lachine, Éditions de la pleine lune, (Édition préparée et annotée par Edmond Robillard), 2000.

⁶³² Brigitte Diaz, *L'Épistolaire ou la pensée nomade*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2002 et Jelena Jovicic, *L'intime épistolaire (1850-1900) : genre et pratique culturelle*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2010.

⁶³³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

⁶³⁴ Marc Angenot, 1889, « Chapitre 1. Le discours social : problématique d'ensemble », 1889. *Un état du discours social*, Médias 19 [En ligne], <https://www.medias19.org/publications/1889-un-etat-du-discours-social/chapitre-1-le-discours-social-problematique-densemble>

⁶³⁵ Tout comme les journaux francophones, les journaux de langue anglaise publient aussi des articles sur le théâtre. Ils nous permettent de témoigner de la vie culturelle et théâtrale au Québec. Pour notre recherche, il nous est important de vérifier les journaux en deux langues. Voir, Guillaume Pinson, *La culture médiatique francophone en Europe et en Amérique du Nord, de 1760 à la veille de la Seconde Guerre mondiale*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2016, p. 78.

Nous avons trouvé précisément vingt-trois critiques pertinentes dont huit sont issues du *Franco-Canadien*⁶³⁶, deux de *The Quebec Daily Mercury* et deux du *Canadien*. Le reste des critiques viennent d'autres journaux comme *L'Ordre*, *Le Constitutionnel*, *La Gazette de Sorel*, *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, *La Tribune*, *Le Temps*, *La Vérité*, *Le Peuple*, *L'Électeur*, *Le Journal du dimanche* et *Journal de l'instruction publique*. Ces deux derniers sont des revues; *Le Journal du dimanche* est une revue montréalaise littéraire, artistique et de modes tandis que *Le Journal de l'instruction publique* se définit comme une revue pédagogique donnant des nouvelles scientifiques et littéraires⁶³⁷. Quant aux journaux (six libéraux et huit conservateurs⁶³⁸), majoritairement hebdomadaires⁶³⁹, ils diffusent des nouvelles locales et étrangères. De plus, bien que la grande quantité des articles trouvés proviennent des périodiques de Montréal et de Québec, il en existe aussi de nombreux autres qui sont publiés à Trois-Rivières, Sorel, Saint-Hyacinthe et Saint-Jean, où les pièces sont représentées.

Nous recensons la majorité des critiques dans *Le Franco-Canadien*, l'organe du parti libéral de Marchand et le seul qui ait fourni une critique sur toutes les pièces publiées ou jouées. Marchand reste propriétaire du journal jusqu'en 1877. À partir de cette date, Isaac Bourguignon devient le propriétaire, mais le journal demeure l'outil politique de Marchand. Ce dernier en reste toujours le rédacteur en chef. En plus de servir ses ambitions politiques, il sert également ses projets littéraires.

⁶³⁶ Comme nous l'avons mentionné auparavant, Marchand, Charles-Joseph Laberge et Isaac Bourguignon fondent *Le Franco-Canadien* le 1^{er} juin 1860 à Saint-Jean. Ce journal est l'organe de leur parti libéral, et Marchand en est le principal rédacteur.

⁶³⁷ Fondée par Pierre-Joseph-Olivier Chauveau (rappelons qu'écrivain et premier ministre du Québec, Chauveau a été l'un des lecteurs importants de Marchand), cette revue est imprimée par le Département de l'Instruction publique du Québec pour éduquer le public. La revue publie des sources pédagogiques, des biographies. Elle fait des critiques sur les textes littéraires pour promouvoir la littérature canadienne. Selon Maurice Lemire, le but de de Chauveau est, à proprement parler, d'« établir un premier lien entre l'école et la littérature naissante ». Voir Maurice Lemire, « Les revues littéraires au Québec comme réseaux d'écrivains et instance de consécration littéraire (1840-1870) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 1994, vol. 47 n° 4, p. 531.

⁶³⁸ Précisons ici que les journaux du Québec au XIX^e siècle subissent de nombreuses transformations depuis leurs fondations jusqu'à leurs dernières apparitions. Dans la plupart des cas, à cause du manque de financement, ils fusionnent avec d'autres journaux, changent leur nom ou propriétaires. Nous avons décrit la nature des périodiques en partant de l'année où ils ont publié un article sur les pièces de Marchand. Pour savoir davantage sur la presse, sa transformation et son mouvement, lire Pinson, *op. cit.*

⁶³⁹ Comme le souligne Pinson, la périodicité hebdomadaire est dominante dans la grande quantité des journaux québécois, et ce, jusqu'au 1880. À partir de cette date, le rythme quotidien connaît un essor. Voir p. 126.

Ainsi, nous pouvons comprendre pourquoi de nombreuses critiques sur ses pièces peuplent les pages dudit journal⁶⁴⁰.

Les autres journaux du Québec, qui sont libéraux ou conservateurs, font paraître occasionnellement des articles sur les textes et les performances. Notamment, *The Quebec Mercury*, qui est un quotidien conservateur défendant les intérêts de la bourgeoisie anglophone, et *Le Canadien*⁶⁴¹, le rival de *Quebec Mercury*, publient respectivement deux critiques sur les représentations d'*Erreur n'est pas compte* à la Salle de musique de Québec en décembre 1872. Outre ces deux grands journaux, il faut compter d'autres moins populaires comme *L'Électeur*, organe médiatique du Parti libéral du Québec, *La Tribune*, le journal du libéral Laurent-Olivier David et *Le Peuple*, hebdomadaire adoptant des positions modérées. Aux côtés des journaux libéraux, il importe de retenir également *Le Constitutionnel*, quotidienne francophone conservateur de Trois-Rivières et *L'Ordre*, l'organe de presse officiel de l'association religieuse L'Union catholique⁶⁴². Ces critiques toute plus ou moins favorables aux œuvres et représentations des pièces de Marchand, témoignent d'une diversité discursive indéniable et soulignent l'intérêt dont bénéficient les écrits du dramaturge.

6.1 La critique dramatique francophone au Québec

Avant de nous pencher sur les critiques de l'œuvre de Marchand, quelques réflexions s'imposent sur l'histoire de la critique dramatique francophone au Québec. Cette dernière commence à prendre forme au Québec pendant le dernier quart du XIX^e siècle avec l'essor de l'art de scène⁶⁴³. Comme

⁶⁴⁰ Il faut préciser ici que le journal offre également des critiques sur d'autres pièces jouées. Ces critiques sont aussi longues que celles qui sont écrites sur les pièces de Marchand. *Le Franco-Canadien* donne donc des nouvelles sur la vie culturelle et théâtrale de la ville de Saint-Jean.

⁶⁴¹ Trihebdomadaire au moment de publier les critiques des pièces, *Le Canadien* est fondé à Québec en novembre 1806 par Pierre Bédard qui était le chef du Parti canadien pour défendre les droits des Canadiens-français. Pinson, *op. cit.*, p. 78.

⁶⁴² Sur la transformation des journaux que nous venons de mentionner, nous pouvons donner l'exemple de *L'Ordre, Union catholique*. Ce journal a été l'organe de l'association religieuse l'Union catholique, mais il a été vendu plus tard au libéral Jacques-Alexis Plinguet. Couvrette Sebastien, « Presse écrite au Québec, 1^{ère} partie (XVIIIe-XIXe siècles) », *Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française* [En ligne].

[http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-698/Presse_écrite_au_Québec,_1ère_partie_\(XVIIIe-XIXe_siècles\).html#.YjiFgy296qS](http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-698/Presse_écrite_au_Québec,_1ère_partie_(XVIIIe-XIXe_siècles).html#.YjiFgy296qS)

Date consultée : 12 avril 2022.

⁶⁴³ Pour ce qui est du théâtre de langue anglaise, la situation est tout à fait différente. Tel que le souligne Jean-Marc Larrue, ce théâtre se développe continuellement et jouit des appuis de la franc-maçonnerie après la fondation de

l'a souligné Jean-Marc Larrue⁶⁴⁴, c'est, plus précisément, à partir de 1870 qu'on trouve véritablement des critiques des textes et des représentations dans des journaux et des revues de langue française⁶⁴⁵. Avant 1870, la rareté des textes théâtraux locaux francophones et l'irrégularité de leurs représentations rendent l'existence d'une critique dramatique régulière difficile. Larrue note dans son livre seulement 12 textes francophones entre les années 1800 et 1860. À partir de la décennie 1860, on commence à publier plus de textes (8 pièces). Ce chiffre augmente considérablement entre les années 1870-1890 (43 pièces). Malgré ces chiffres, le répertoire théâtral au Québec au XIX^e siècle est majoritairement dominé par les pièces en anglais : 90% des pièces sont en anglais et proviennent de New York⁶⁴⁶. Le développement de la presse écrite, de l'imprimerie et l'augmentation de l'alphabétisation ainsi que du lectorat ouvrent la voie à la critique dramatique. Le rôle accru que joue le spectacle dans la vie culturelle et sociale au Québec, pensons à la popularité des soirées dramatiques et musicales, amène les journaux et les périodiques à faire des annonces, des comptes rendus des représentations et à critiquer les textes. L'activité de critique commence donc à s'exprimer dans la presse francophone. Même si cela est de manière irrégulière, la critique, comme nous l'observons dans le cas de Marchand, surgit généralement dans la deuxième et troisième page des journaux, souvent sous les titres « nouvelles diverses », « notes locales », « chronique » et « actualités »⁶⁴⁷.

Ces critiques sont, la plupart du temps, courtes et peu développées à cause des contraintes d'écriture liées à la production rapide de la presse. On fait généralement une annonce des créations en fournissant un résumé, parfois en compagnie d'extraits et qu'on commente globalement sur le texte et la représentation. Cette situation évolue tout à la fin du siècle. La critique dramatique prend de l'ampleur lorsque le théâtre francophone va vers son institutionnalisation et la presse se

Théâtre Royal en 1825 à Montréal par l'homme d'affaires John Molson. Voir Jean-Marc Larrue, *Le théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1981, p. 15-16.

⁶⁴⁴ Jean-Marc Larrue, « Les débuts de la critique dramatique au Québec (1870-1896) : un contexte difficile », *Jeu : revue de théâtre*, n° 40, 1986, p. 111-121.

⁶⁴⁵ Larrue, p. 111.

⁶⁴⁶ *Ibid.*

⁶⁴⁷ À part l'article de Larrue que nous venons de citer, il n'existe pas de travail sur la critique théâtrale au Canada au XIX^e siècle. Cette lacune est récemment soulignée par Hervé Guay dans son ouvrage *L'éveil culturel : théâtre et presse à Montréal, 1898-1914*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010, p. 11. Dans son livre, Guay analyse les journaux montréalais au début du XX^e siècle. Il étudie le lien entre le théâtre et la presse. En s'inspirant du travail d'Anton Wagner (*Establishing Our Boundaries. English Canadian Theatre Criticism*, Toronto, University of Toronto Press, 1999) et d'Andrée Fortin (*Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1993), Guay met l'accent sur le rôle que la critique théâtrale a joué dans l'identité culturelle du Canada français.

transforme en journalisme d'information et devient rentable⁶⁴⁸. Comme le confirme l'ouvrage collectif de Maurice Lemire et de Denis-Saint Jacques intitulé *La vie littéraire au Québec*, en 1890, « le théâtre devient un événement rentable pour les périodiques, les pages s'ouvrent à une première forme de commentaire »⁶⁴⁹. L'ouvrage donne l'exemple de la fondation de *L'Orchestre* en 1893 qui publie les programmes des spectacles et des articles d'information. À cela s'ajoute l'initiative de *La Patrie* et *Canada-Revue* d'avoir des chroniqueurs, Horace-Saint Louis et Henri Roulland pour écrire sur la saison du Théâtre de l'Opéra français⁶⁵⁰. Il faut cependant attendre le début du XX^e siècle pour que la critique francophone représente une composante importante de la vie littéraire et culturelle au Québec, jouant un rôle plus grand dans sa légitimation et que le théâtre d'expression française devienne un sujet de critique et de discussion. Comme le montre Hervé Guay dans son ouvrage, c'est précisément avant la Première Guerre mondiale que les arts de la scène prennent de l'essor à Montréal donnant lieu à la critique théâtrale professionnelle et régulière⁶⁵¹.

6.2 Les enjeux entourant la critique dramatique

Les deux grandes idéologies dominantes au Québec du XIX^e siècle, le libéralisme et le conservatisme touchent la critique dramatique. Puisque les journaux, qui sont le lieu d'exercice de l'activité de la critique, servent d'espace public pour les débats pour les partis politiques, soit libéral et conservateur, les critiques théâtrales reflètent la conception du théâtre de ces derniers (partis). C'est-à-dire que si elles sont généralement bienveillantes dans les journaux libéraux, elles sont plutôt sévères dans les journaux conservateurs. À cet effet, les critiques de la visite de l'actrice française Sarah Bernhardt à Montréal en décembre 1880 sont assez significatives, puisqu'on y observe l'influence des idéologies des journaux de manière assez distincte. Comme le montre Larrue, les articles apparaissent dans *La Minerve* (conservateur) condamnent les représentations

⁶⁴⁸ Voir à ce sujet, Jean de Bonville, *La presse québécoise de 1884 à 1914 : genèse d'un média de masse*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval 1988, et Sébastien Couvrette, « Le contenu publicitaire de la presse québécoise aux XIX^e et XX^e siècles, une source à explorer », *Médias 19* [en ligne], Le périodique en contexte : logiques et configuration du journal, Publications, Michéline Cambon et Stéphanie Danaux (dir.), La recherche sur la presse : nouveaux bilans nationaux et internationaux, mis à jour le : 06/12/2013, <http://www.medias19.org/index.php?id=15545#ftn6>

⁶⁴⁹ *La vie littéraire au Québec*, Tome IV, op. cit., p. 453.

⁶⁵⁰ *Ibid.*

⁶⁵¹ Guay, op. cit.

de l'artiste française à tout prix en partageant l'opinion de l'évêque montréalais qui demande aux habitants de ne pas y assister. Alors que *La Patrie* (libéral) prend une position tout à fait différente; les articles rédigés par le dramaturge Fréchette font continuellement l'éloge de l'actrice et de son jeu⁶⁵².

La tension qui existe entre l'Église et le théâtre au Canada français au XIX^e siècle⁶⁵³ se fait sentir non seulement dans la presse conservatrice, mais aussi dans la presse de L'Église, elle-même. Pensons, entre autres, aux *Mélanges religieux* qui est sous la direction de l'évêque de Montréal, Ignace Bourget, ainsi qu'aux textes officiels du clergé⁶⁵⁴. Comme l'a souligné Maurice Lemire⁶⁵⁵, le genre théâtral est vu, tout comme le roman, comme un genre non légitimé par l'autorité religieuse au Québec du XIX^e siècle⁶⁵⁶. Lemire explique: « le roman, surtout le roman de mœurs et le théâtre représentent la société sous sa forme problématique pour éveiller la conscience collective et susciter la contestation »⁶⁵⁷. Perçu comme dangereux pour la société canadienne-française, voire comme une menace contre les valeurs traditionnelles de la famille et du mariage, le théâtre souffre de discours sévères dans les mandements, les lettres pastorales et circulaires des évêques de Québec et de Montréal, Joseph Signay et Ignace Bourget. Le théâtre, perçu comme « un roman en action »⁶⁵⁸ a, selon l'Église, un potentiel de renverser l'ordre établi dans la société. Comme le dit Alain Viala, « le théâtre est le spectacle public, lieu collectif, il est plus capable que d'autres arts de frapper les esprits »⁶⁵⁹. C'est-à-dire que le théâtre qui est un art de la scène prend son pouvoir de son aspect collectif. L'Église intervient donc dans les performances des troupes de

⁶⁵² L'article de Larrue déjà cité, p. 118-119. Voir aussi Amanda Lee et Geneviève de Viveiros, « Sarah Bernhardt's presence in Montreal Quebec », *Mouvances Francophones*, vol. 7, n° 1, 2022, en ligne et Servanne Woodward et Geneviève de Viveiros, « Sarah Bernhardt à London Ontario (1896-1910) : contextes de sa réception », *Mouvances Francophones*, vol. 6, n° 2, 2021, en ligne.

⁶⁵³ Citons le travail minutieux d'Mariel O'Neill-Karch qui porte sur la censure ecclésiastique à Ottawa intitulé, « Le théâtre à Ottawa 1870-1880 : femmes s'abstenir », *Theatre research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, 2008, vol. 2, n° 2, p. 258-283.

⁶⁵⁴ Laflamme et Tourangeau s'interrogent sur le sujet en étudiant les mandements, les lettres pastorales et les circulaires du clergé. Voir Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal : Fides, 1979.

⁶⁵⁵ Maurice Lemire, *La littérature québécoise en projet*, Montréal, Fides, 1993.

⁶⁵⁶ Les bibliothèques et les associations subissent également les attaques du clergé catholique Ignace Bourget. Notons, entre autres, que l'Institut canadien de Montréal est l'objet des critiques sévères de l'Église, Le conflit entre les membres de cet institut et l'évêque de Montréal connaît son apogée dans l'affaire Guibord en 1869. Voir Adrien Thério, *Joseph Guibord, victime expiatoire de l'évêque Bourget*, Montréal, XYZ, 2000 et Robert Hébert, *Le procès Guibord ou l'interprétation des restes*, Montréal, Triptyque, 1992.

⁶⁵⁷ Lemire, *op. cit.*, p. 189-190

⁶⁵⁸ Lemire et Saint-Jacques, *op. cit.*, p. 460

⁶⁵⁹ Alain Viala (dir.), *Le théâtre en France*, Paris, PUF, 2009, p. 17

tournées⁶⁶⁰ et contrôle les représentations d'amateurs, collégiales et dans celles des couvents. L'Église s'avère le principal obstacle à l'expression de l'art dramatique et au retard de la présence des femmes sur scène⁶⁶¹.

Inversement, c'est dans les organes officiels de l'Église et les journaux conservateurs que nous trouvons parfois plus des renseignements sur les représentations théâtrales au Québec au XIX^e siècle, même si cela est pour les condamner. D'ailleurs, l'avis de l'Église sur le théâtre n'est pas toujours de l'ordre du public, mais aussi du privé. À cet effet, Léopold Houlé confirme qu'on peut suivre l'évolution du théâtre à travers les lettres des évêques de Québec et de Montréal⁶⁶², ce qui constitue le corpus de la recherche menée par Laflamme et Tourangeau⁶⁶³. Il faut mentionner ici même l'appui du clergé québécois au théâtre collégial et au théâtre amateur pour mieux contrôler les idées qui circulent à travers l'art dramatique. Larrue nous éclaire sur le point de vue de l'Église : « Ils paraissent, en fait, un moindre mal nécessaire car, de toutes façons, il y aurait eu du théâtre, ici comme dans le reste du monde occidental. Mieux vaut le récupérer »⁶⁶⁴.

Bien que le pouvoir et l'influence de l'Église demeure tout au long du XIX^e siècle au Québec, ses effets semblent diminuer vers la fin du siècle avec le nombre accru des représentations des troupes de tournées étrangères grâce à l'industrialisation, pensons au rôle du chemin de fer favorisant les voyages entre le Canada et les États-Unis. Ajoutons à cela, la croissance de la population francophone et du public. L'Église tolère, dans une certaine mesure, la création des pièces de théâtre, mais elle attend toujours que les pièces (locales ou étrangères) soient « morales »⁶⁶⁵. C'est pourquoi, « la moralité »⁶⁶⁶ est un concept qui revient souvent dans le discours critique. Dans le

⁶⁶⁰ Pensons aux représentations des opérettes d'Offenbach, *La Grande duchesse de Gérolstein* et *La Belle Hélène* à Montréal en 1868. Ces œuvres qui traitent de l'adultère reçoivent des critiques sévères de la part de l'Église. Voir l'ouvrage de de Laflamme et de Tourangeau que nous avons cité plus haut.

⁶⁶¹ L'article de Mariel O'Neill-Karch note que l'Église empêche les femmes de monter sur la scène francophone d'Ottawa. Alors que la présence des femmes de la classe aisée dans les soirées dramatiques et musicales semble constituer un cas exceptionnel. Par exemple, les filles de Marchand sont autorisées à monter sur scène en compagnie de leur mère. Voir Robert, 2019.

⁶⁶² Léopold Houlé, *L'Histoire du théâtre au Canada*, Montréal, Fides, 1945.

⁶⁶³ Déjà cité.

⁶⁶⁴ Larrue, p. 20.

⁶⁶⁵ Comme l'a déjà vu Larrue : « [...] la question de la moralité du théâtre, surtout chez les Canadiens français, est omniprésente au cours du XIX^e siècle ». (Ibid, p. 19)

⁶⁶⁶ Dans les critiques que nous avons étudiées, « la moralité » semble désigner ce qui respecte les normes de la société et les valeurs traditionnelles de la famille.

cas de Marchand, elle apparaît tant dans la presse conservatrice que libérale. Elle joue un rôle important dans la légitimité des pièces et s'avère plus importante que l'aspect purement esthétique.

Enfin, dans les critiques faites au théâtre de Marchand, nous remarquons que c'est souvent à partir de ces certaines valeurs que les critiques animent leurs jugements sur les pièces. Comme le montre Dominique Laporte⁶⁶⁷ dans l'article où il étudie la réception des représentations d'Eugène Labiche au Manitoba et au Québec, il existe surtout un « discours nationaliste sur les Canadiens français tenu par l'Église et certains intellectuels [...] [visant] à confirmer la *race* dans des valeurs uniques (langue française, religion catholique, morale, famille) »⁶⁶⁸. Ces valeurs guident fortement les critiques journalistiques des pièces de Marchand.

6.3 Marchand, « homme de lettres »

Avant de procéder à l'étude de la critique des pièces de Marchand, il convient d'abord ici de discuter le statut de l'« homme de lettres » attribué à Marchand par la presse. Citons, entre autres, ce petit extrait venant du *Journal du dimanche* :

Bravo et merci, Monsieur Marchand ! Votre œuvre nous a fait non seulement plaisir, elle nous a fait du bien. Elle nous a prouvé une fois de plus qu'au Canada, il y avait de véritables hommes de lettres⁶⁶⁹.

Ce témoignage, fait particulièrement pour la pièce *Les Faux Brillants*, résume bien l'attitude positive adoptée par la critique face au dramaturge Marchand et à son théâtre. Le mot « homme de lettres », utilisé dans cet article et dans d'autres articles de journaux de l'époque nous semble avoir un sens plus complexe qu'on lui donne traditionnellement dont les synonymes sont « auteur » et « écrivain »⁶⁷⁰. Un petit survol de l'histoire de ce mot nous permettra d'explorer la définition qu'on en donne dans le Québec du XIX^e siècle. D'après Daniel Mativat : « Du Moyen Âge jusqu'au XVII^e siècle, l'homme de lettres est soit un gentilhomme fortuné, soit une personne exerçant un

⁶⁶⁷ Dominique Laporte, « “Canadien-français, jusqu'aux moelles” : Le Labiche des familles au Manitoba et au Québec », *Globe*, Vol. 9, N° 2, 2006, p. 49-73

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁶⁶⁹ *Le Journal du Dimanche*, 16 février 1884, p. 2

⁶⁷⁰ *Dictionnaire français des XIX^e et XX^e siècles, Trésor de la langue française*, Nancy Cedex, CNRTL, 2012.

autre métier lucratif, soit un protégé de l'Église, du Roi ou d'un riche mécène »⁶⁷¹. La définition de l'homme de lettres au XVIII^e siècle selon Voltaire dans *l'Encyclopédie* est la suivante :

On ne donne point ce nom à un homme qui avec peu de connaissance ne cultive qu'un seul genre. [...] la science universelle n'est plus à la portée de l'homme : mais les véritables *gens de lettres* se mettent en état de porter leurs pas dans ces différents terrains, s'ils ne peuvent les cultiver tous⁶⁷².

L'homme de lettres, selon le philosophe des Lumières, est loin de maîtriser un seul champ ; ses connaissances, au contraire, traversent plusieurs champs. Cette définition de l'homme de lettres est, comme nous l'apprend la conférence de Roger Chartier⁶⁷³, est partagée et développée dans plusieurs dictionnaires de l'époque. Notamment Chartier cite *le Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière et la définition du mot « lettres ». D'après ce dictionnaire, « Lettres se dit aussi des sciences. [...] On appelle les *Lettres humaines* et abusivement *les belles Lettres*, la connaissance des Poètes et Orateurs, au lieu que les vraies belles Lettres font la Physique, la Géométrie et les sciences solides »⁶⁷⁴. Pour Voltaire, la définition de l'homme de lettres est large :

Un homme de lettres n'est pas ce qu'on appelle *un bel esprit* : le bel esprit seul suppose moins de culture, moins d'étude, & n'exige nulle philosophie ; il consiste principalement dans l'imagination brillante, dans les agréments de la conversation, aidés d'une lecture commune. Un bel esprit peut aisément ne point mériter le titre d'*homme de lettres* ; & l'*homme de lettres* peut ne point prétendre au brillant du bel esprit.

Dans le cas particulier du Québec, l'homme de lettres semble, selon nous, avoir une définition aussi large qu'en donne Voltaire et le dictionnaire de Furetière. Il est à la fois celui qui compose des œuvres littéraires et qui exerce une profession libérale comme avocat ou notaire. D'après notre compréhension, l'homme de lettres dans le Québec du XIX^e siècle est aussi impliqué dans la

⁶⁷¹ Daniel, Mativat, *Le métier d'écrivain au Québec (1840-1900). Pionniers, nègres ou épiciers des lettres?*, Montréal, Triptyque, 1996, p. 129.

⁶⁷² « Gens », Voltaire, « l'Encyclopédie », 1^{er} édition, 1757, Tome 7, p. 599-602.
https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re_édition/GENS

⁶⁷³ Roger Chartier, « Le statut de l'homme de lettres au XVIII^e siècle », Conférence, 1994.
<https://www.canal-u.tv/chaines/les-amphis-de-france-5/entretiens-en-litterature/l-homme-de-lettres-au-xviiieme-siecle>

⁶⁷⁴ « Lettres », Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que moderne*. Gallica.fr.

politique : il occupe des postes divers comme politicien et prend la parole publiquement lors des réunions ou à travers son journal. Il pourrait donc être décrit comme un homme public. Nous pouvons ainsi donner comme exemples d'autres personnalités de l'époque de Marchand qui poursuivent la même voie comme Pierre-Olivier Chauveau, Georges Boucher de Boucherville, Louis Fréchette et tant d'autres. Pour ces personnes, la presse occupe aussi, comme leurs contemporains en France, une place particulière : elles s'en servent comme un outil afin de diffuser leurs idées politiques. Qui plus est, l'homme de lettres au Québec fonde souvent son propre journal à partir duquel il vise à éduquer le public et à améliorer le statut social et culturel de sa ville natale.

D'après ce que suggère l'ouvrage du journaliste et critique de Louis-Michel Darveau (1833-1875) intitulé *Nos hommes de lettres*⁶⁷⁵ l'homme de lettres a d'ailleurs une fonction à remplir :

Nous avons groupé dans les pages que l'on va lire, les noms des Canadiens français qui ont contribué et qui continuent encore aujourd'hui à faire connaître par leurs œuvres littéraires, le peuple franco-canadien⁶⁷⁶.

On attend ainsi que l'homme de lettres cherche, à travers ses œuvres, à représenter la société « canadienne » (les Francophones) et contribue dans ce sens au nationalisme canadien-français. Si nous revenons à l'article du *Journal du dimanche* que nous avons cité plus haut, cette mission semble être largement acceptée par les journalistes de l'époque. L'article attribue le statut de « l'homme de lettres » à Marchand, non seulement ce dernier se distingue par ses multiples œuvres et engagements politiques, mais aussi sa pièce *Les Faux Brillants* montre, selon l'article, les mœurs de la société canadienne-française.

6.4 Les échos à la politique

Rappelons que Marchand est impliqué activement dans la vie politique au Québec à la fin du XIX^e siècle et qu'il occupe plusieurs postes au sein de l'Assemblée législative du Québec jusqu'à ce qu'il devienne premier ministre (1897-1900). Les critiques font donc inévitablement référence à la carrière politique de Marchand. En ce sens, il n'est pas étonnant de voir que les journaux libéraux

⁶⁷⁵Louis-Michel Darveau, *Nos hommes de lettres*, Montréal, Imprimé par A.A.Stevenson, 1873.

⁶⁷⁶ *Ibid*, VI.

et conservateurs annoncent les créations théâtrales de Marchand avec respect en soulignant son rôle politique: « l'honorable F.G. Marchand »⁶⁷⁷, « spirituel député de St.Jean » et « notre distingué confrère »⁶⁷⁸. On fait parfois allusion à ces deux activités dans les titres pour éveiller la curiosité du lecteur : « Un député vaudevilliste ». Les rapprochements entre ses activités politique et théâtrale sont aussi nombreux dans les périodiques. Ces derniers attribuent l'intérêt de Marchand pour le théâtre à son rôle au sein du parlement : ils pensent que les discussions qui s'y déroulent sont la source de motivation principal de Marchand. Les périodiques conçoivent également ses activités de dramaturge comme un passe-temps pour lui. *La Nouvelle-France*, revue mensuelle, écrit ainsi :

Ainsi que pour l'honorable M. Chauveau, la politique a tourné l'honorable M. Marchand vers la littérature ; à cette différence près : le parlement lui donne le goût du théâtre. Au sortir d'un discours, il se délasse en écrivant une comédie, et notre répertoire s'est augmenté ainsi de pièces et de vaudevilles fort bien tournés. *Erreur n'est pas compte, Fatenville, Les Faux Brillants* sont là pour promettre à la Société royale du Canada que M. Marchand ne s'arrêtera pas en chemin. D'ailleurs ses électeurs ont la conscience du rôle que peut jouer sa plume parmi vous. Ils l'élisent par acclamation⁶⁷⁹.

En effet, comme nous venons de le mentionner, Marchand n'est pas le seul à mettre sa plume au service de la littérature. Plusieurs politiciens, pensons entre autres à Pierre-Olivier Chauveau et à Georges Boucher de Boucherville, ont joué un rôle important dans l'expression de la littérature canadienne-française.

Conscientes de ses multiples occupations, les critiques se montrent majoritairement favorables envers l'œuvre de Marchand et elles considèrent ses pièces comme des contributions importantes à la littérature canadienne-française :

Ses devoirs professionnels et la vie publique active, dans laquelle il est engagé depuis longtemps, ne lui ont laissé que peu de loisirs ; mais ces loisirs, il les a employés d'une manière qui l'honore et qui honore en même temps la littérature canadienne⁶⁸⁰.

⁶⁷⁷ Citons, entre autres, *Le Courrier du Canada*, 26 novembre 1883, p. 2.

⁶⁷⁸ *L'Ordre* annonce la création de *Fatenville* dans un article qui date du 24 mars 1870, p. 2.

⁶⁷⁹ *La Nouvelle-France*, 1 mars 1882, vol. 1, n° 11, p. 171.

⁶⁸⁰ *Le Franco-Canadien*, 2 octobre 1885, p. 2

Les activités de dramaturge de Marchand, perçues à la fois comme des contributions et des loisirs, sont le sujet de plusieurs critiques tant dans les journaux canadiens que français. On annonce la parution d'*Un bonheur en attire un autre* dans *Le Paris-Canada*⁶⁸¹ : « M. Marchand, député, un des rares écrivains canadiens qui aient fait du théâtre avec succès a publié sa dernière pièce »⁶⁸² et encore :

M. Marchand est un auteur heureux et un poète élégant et facile. Il ne peut employer les loisirs que lui laisse la politique plus utilement qu'à enrichir la littérature canadienne-française. Qu'il n'oublie pas un second proverbe qui est surtout vrai à son égard : Un succès en attire un autre⁶⁸³.

Comme nous remarquons dans ces citations, les critiques se montrent à la fois positives et encourageantes envers le théâtre de Marchand. C'est parfois à point de dire que le succès de théâtre dépasse ses engagements politiques. Ainsi, *Le Canadien*, journal conservateur écrit avec de l'humour :

Il ne manque vraiment qu'une chose à M. Marchand pour être l'homme le plus heureux du Canada, c'est d'avoir autant de succès en politique qu'au théâtre. S'il en était ainsi, il serait bientôt premier ministre. Dans tous les cas, nous autres conservateurs, nous n'avons aucune objection à ce que les électeurs de St.Jean élisent perpétuellement M. Marchand, à condition qu'il emporte avec lui à la capitale, tous les ans, au milieu d'un tas de vilains *bills* que nous désapprouvons, une pièce de théâtre aussi bien faite qu'*Erreur n'est pas compte*, que nous avons applaudi de tout cœur. Nos plus sincères félicitations à M. Marchand⁶⁸⁴.

Selon cette citation du *Canadien*, les comédies de Marchand sont autant appréciées par les libéraux que par les conservateurs. *Le Courrier de Saint-Hyacinthe* annonce la publication d'*Erreur n'est pas compte* en soulignant l'humour chez Marchand : « Si M. Marchand n'est pas toujours agréable à tout le monde, en politique, il sait faire rire tout le monde dans son vaudeville »⁶⁸⁵.

⁶⁸¹ Comme nous apprenons dans l'article de Daniel Chartier, *Le Paris-Canada*, publié à Paris entre 1884 et 1909 par Hector Fabre, permettait aux auteurs de rencontrer d'autres écrivains et de créer un réseau. Voir Daniel Chartier, « Hector Fabre et le Paris-Canada au cœur de la rencontre culturelle France-Québec de la fin du XIX^e siècle », *Québec, une autre fin de siècle*, vol 32, n° 3, automne 1996, p. 51-60.

⁶⁸² L'article du *Paris-Canada*, cité dans *Franco-Canadien*, 4 juillet 1884, p. 2.

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ *Le Canadien*, 6 décembre 1872, p. 2

⁶⁸⁵ *Le Courrier de St-Hyacinthe*, 4 février 1873, p. 2

6.5 La critique des pièces de Marchand

D'après nos recherches, les publications et les représentations des pièces de Marchand au Québec au XIX^e siècle s'étendent sur plus de deux décennies. Dès la parution de la première pièce *Fatenville* en 1869, jusqu'en 1892, sa création à la Salle d'Union de Québec, nous notons quatre pièces publiées⁶⁸⁶ dont trois donnent lieu à une représentation scénique⁶⁸⁷. Les critiques et les annonces des pièces parues dans la presse portent souvent sur deux thèmes que nous mettrons ici en lumière.

6.5.1 Pièce « canadienne »

Pour citer encore l'article de Laporte, le « discours nationaliste » qui domine les journaux québécois se fait sentir dès les annonces des pièces de Marchand. On souligne ainsi à plusieurs reprises qu'il s'agit d'« une pièce canadienne » et d'une œuvre de la « littérature nationale ». Ceci est aussi bien le cas d'autres textes joués avec ceux de Marchand.

Dès les premières annonces faites à la création de *Fatenville* dans une soirée dramatique et musicale à Saint-Jean, nous lisons dans *L'Ordre* : « Outre la musique qui promet d'être excellente, deux des produits les plus spirituels de notre littérature nationale seront offerts aux applaudissements de l'auditoire »⁶⁸⁸. *L'Ordre* fait la promotion des productions de *Fatenville* et de *La Conversion d'un pécheur*, opérette en un acte d'Elzéar Labelle et de Jean-Baptiste Labelle en soulignant le fait qu'elles sont les fruits de la « littérature nationale ». Le journal décrit les caractéristiques des pièces comme étant « spirituelles »⁶⁸⁹.

Dans la presse anglophone, nous observons la même stratégie de promotion des pièces. La pièce *Fatenville* est annoncée sous le titre « Canadian Fatenville » : « A grand soirée dramatique was given last Thursday by the gentlemen amateurs of this place. The "Canadian Fatenville" was a great success; we hope to have another performance of the same kind in a few weeks »⁶⁹⁰. *La*

⁶⁸⁶ Précisément, *Fatenville*, *Erreur n'est pas compte*, *Un bonheur en attire un autre* et *Les Faux Brillants*.

⁶⁸⁷ Sauf *Les Faux Brillants*, les pièces mentionnées connaissent toutes les feux de la rampe.

⁶⁸⁸ « Nouvelles diverses », *L'Ordre*, 24 mars 1870, p. 2

⁶⁸⁹ Selon le dictionnaire *Littre*, ce mot désigne ce qui « a de l'esprit ».

⁶⁹⁰ "Special from Fox River", *Morning chronicle, commercial and shipping*, 17 février 1873, p. 2.

Gazette de Sorel communique aussi la création de *Fatenville* et *Erreur n'est pas compte* comme étant « les productions canadiennes »⁶⁹¹.

Pour ce qui est de la création d'*Erreur n'est pas compte* par la troupe Maugard à la Salle de Musique à Québec les 4 et 11 décembre 1873 où est créée l'adaptation théâtrale d'*Intendant Bigot* de R.C. Tanguay, *The Quebec Daily Mercury* écrit dans un compte rendu :

The fact that the pieces on the programme were the works of two Canadian authors-one of them no other than the talented member for St.John's F.g. Marchand, Esq. added a new attraction to the performance⁶⁹².

Pour les journaux, les pièces des auteurs locaux sont un sujet de fierté. Dans le compte rendu d'*Erreur n'est pas compte*, *Le Nouveau Monde* écrit :

Ça été avec un véritable plaisir que nous avons joué une œuvre canadienne, qui nous a prouvé que les Canadiens sont aussi capables dans le genre dramatique que dans les divers genres qu'ils ont essayés et où ils ont si bien réussi⁶⁹³.

Le mot « Canadien » utilisé par *Le Nouveau Monde*, le journal ultramontain⁶⁹⁴, contrairement à sa définition large aujourd'hui⁶⁹⁵, fait plutôt référence aux Canadiens-français, c'est-à-dire aux Francophones. Parmi les divers dictionnaires que nous avons consultés⁶⁹⁶, seule l'édition de *Néologie canadienne* de Jacques Viger (1810)⁶⁹⁷ nous éclaire sur son sens tel qu'il est employé par Viger au début du XIX^e siècle : « Subst. “[descendant de parents français né en Nouvelle-France (appelée aussi Canada)] ” ; adj., “relatif aux descendants des Français venus s'établir en Nouvelle-France]” »⁶⁹⁸. L'ouvrage nous renseigne que « Après la Conquête, le mot désignera

⁶⁹¹ *Gazette de Sorel*, 19 septembre 1876, p. 2

⁶⁹² *The Quebec Daily Mercury*, 5 décembre 1872, p. 2

⁶⁹³ Le compte rendu du *Nouveau-Monde*, publié dans *L'Ordre*, 29 mars 1870, p. 3. Nous lisons cette note : « Ayant été privé du plaisir d'assister à la Séance Dramatique et Musicale de St.Jean, nous empruntons à notre confrère du *Nouveau-Monde*, le compte rendu qu'il en fait ».

⁶⁹⁴ Pour plus de renseignements, voir Gérard Bouchard, « Apogée et déclin de l'idéologie ultramontaine à travers le journal le *Nouveau Monde*, 1867-1900 », *Recherches sociographiques*, 1850-1900, vol. 10, n° 2-3, 1969, p. 261-291.

⁶⁹⁵ Le mot désigne aujourd'hui les habitants du Canada. Voir « Canada », Marie-Éva de Villiers, *Multi dictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, 2018, p. 1650.

⁶⁹⁶ Myriam Côté et Geneviève Joncas, « Éléments de bibliographie : les dictionnaires de la langue française au Canada français et au Québec du XVIII^e siècle à aujourd'hui », Monique C. Cormier et Jean-Claude Boulanger, *Les dictionnaires de la langue française au Québec : De la Nouvelle-France à aujourd'hui*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008, p. 411-429, Web, Consulté le 9 mars 2021, <https://books.openedition.org/pum/9961>.

⁶⁹⁷ Suzelle Blais, *Néologie canadienne de Jacques Viger, Manuscrits de 1810*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, p. 174

⁶⁹⁸ *Ibid.* p. 173.

officiellement tous les habitants du Canada sans égard à leur origine (Glossaire ; DFP ; DugCent 133 ; DQA). Le mot a cependant conservé encore longtemps son sens restrictif comme en font foi les attestations de Viger. »⁶⁹⁹. Le mot, employé à l'oral comme « canayen, enne »⁷⁰⁰, cherche à affirmer l'identité canadienne-française au XIX^e siècle, comme en fait l'usage le journal « Canadien » lui-même⁷⁰¹, fondé pour défendre les droits des francophones, en réponse des attaques de Québec Mercury⁷⁰². Pour revenir à la citation, c'est dans le but semblable que le journal emploie « les Canadiens » pour affirmer la présence des francophones dans le plan culturel.

6.5.2 La France : point de référence littéraire

Dans notre chapitre sur l'analyse des pièces, nous avons étudié l'importance de la tradition française dans la dramaturgie canadienne-française et conclu que les pièces de Marchand suivent de près, comme ses contemporains, cette tradition. Dans les critiques faites aux pièces, la tradition française se fait encore sentir. Plusieurs comparaisons avec les pièces françaises, notamment les comédies de Molière, quant à l'intrigue et au style, y reviennent constamment. Pensons, entre autres, à l'article du *Journal du dimanche* où l'on lit sur le personnage principal Dumont dans *Les Faux Brillants* : « Dumont, vrai Bourgeois Gentilhomme, vrai Prud'homme canadien ».

Molière comme auteur de comédies le plus connu et joué au Québec s'avère être une référence obligée pour les critiques de journaux. Rappelons que, dans ses commentaires sur les pièces de son père, Joséphine suit la même tendance pour décrire les qualités des pièces : « [En parlant des auteurs canadiens] J'allais oublier mon cher papa, dont les comédies ont la gaieté et l'humour de certaines de Molière⁷⁰³ ».

⁶⁹⁹ *Ibid.*

⁷⁰⁰ Sylva Clapin, *Dictionnaire canadien-français ou Lexique glossaire des mots, expressions et locutions ne se trouvant pas dans les dictionnaires courants et dont l'usage appartient surtout aux Canadiens-français*, Montréal, Beauchemin, 1894 et Louis-Philippe Geoffrion, *Glossaire du parler français au Canada.../* préparé par la Société du parler français au Canada, Québec, L'Action sociale, 1930, p. 169.

⁷⁰¹ Voir Pinson, *op. cit.*, p. 78.

⁷⁰² L'historien Gervais Carpin consacre tout un ouvrage à l'évolution du mot « Canadien ». Ce mot apparaît dans un texte « désignant alors des Amérindiens, jusqu'à son emploi fréquent pour nommer les colons français et leur descendance, c'est à-dire de 1535 à 1691 ». Voir Gervais Carpin, *Histoire d'un mot. L'ethnonyme Canadien de 1535 à 1691*, Québec, Septentrion, 1995.

⁷⁰³ Joséphine Marchand, *Journal*, p. 16.

Dans les commentaires faits sur les représentations de l'œuvre de Marchand, la centralisation européenne attire aussi notre attention. Notamment, dans la critique d'*Erreur n'est pas compte* on lit :

Mr. Marchand's production, "Erreur n'est pas compte ou les inconvénients d'une ressemblance", a comedy vaudeville in two acts, which was stamped by the unanimous verdict of the large audience as equal to some of the best pieces of the most distinguished European authors, and at once established Mr. Marchand a reputation as a play writer of the first rank. In fact [at] its close, were it not for the modesty of the author, the audience would have trended him to a perfect ovation. As it was, he was called for over and over again by the entire House, but would not come forward to receive the due reward of his splendid contribution to the theatrical repertoire⁷⁰⁴.

Le journal souligne ainsi le succès de la pièce de Marchand en le comparant aux meilleures pièces des auteurs européens qui réussissent souvent à remplir les salles de théâtre. La critique situe ainsi Marchand comme auteur de théâtre de premier ordre. Elle perçoit la pièce comme une contribution importante au répertoire théâtral. Enfin, la majorité des critiques adoptent une approche comparative et similaire par rapport aux comédies de Marchand. La légitimité des pièces dépend du fait que les comédies se rapprochent de celles des auteurs français.

6.6 Les critiques des textes

Bien que plusieurs journaux partagent la parution des textes avec le public sous divers titres « sous presse », « comédie » « on sale » et « actualités », il existe très peu de critiques sur les textes. Ce n'est qu'après la troisième pièce, *Un bonheur en attire un autre*, que les journaux fournissent véritablement des critiques sur les textes. *Les Faux Brillants* est la pièce la plus critiquée.

La première pièce de Marchand *Fatenville*, définie comme une « pièce en acte » dans sa parution dans *La Revue canadienne* en 1869, est décrite lors de ses représentations comme une « charmante comédie »⁷⁰⁵, « esquisse des mœurs »⁷⁰⁶ et « piquante peinture de mœurs »⁷⁰⁷. Si, d'une part, on

⁷⁰⁴ "The French Dramatic Company", *The Quebec Daily Mercury*, 5 décembre 1872, p. 2

⁷⁰⁵ Le compte rendu du *Nouveau-Monde*, publié dans *L'Ordre*, 29 mars 1870, p. 3.

⁷⁰⁶ « À travers Montréal », *La Minerve*, 24 janvier 1883, p. 3

⁷⁰⁷ *L'Ordre*, 24 mars 1870, p. 2

définit la pièce comme « comédie » et « comédie de mœurs », on souligne, d'autre part, que la pièce met en scène, « peint » la société contemporaine⁷⁰⁸. *Fatenville* reçoit également des commentaires comparatifs après la parution de la deuxième pièce *Erreur n'est pas compte* en 1872: « *Erreur n'est pas compte* a une marche plus assurée et plus rapide que *Fatenville* ; mais nous croyons que cette dernière comédie l'emporte sous le rapport des caractères qui sont plus frappés »⁷⁰⁹.

Toujours au sujet d'*Erreur n'est pas compte*, on publie et annonce sa parution sous « vaudeville ». Lors des publicités de ses créations, la pièce est décrite comme une « charmante comédie »⁷¹⁰ et « splendide pièce comique »⁷¹¹. *Le Canadien* commente l'originalité du sujet⁷¹² et le bon développement de l'action dramatique :

Le sujet de la pièce, parfaitement trouvé, est d'une gaité inépuisable. M. Marchand l'a très bien développé ; il a su tirer les situations les plus naturelles et les plus comiques⁷¹³.

L'article fait aussi une comparaison entre la première pièce *Fatenville* et *Erreur n'est pas compte* :

À notre avis, il y a une grande distance entre *Fatenville* et *Erreur n'est pas compte* ; M. Marchand néanmoins l'a franchie d'une fois. Le dernier vaudeville du spirituel député de St. Jean, pourrait, avec quelques corrections et en y faisant disparaître certaines inexpériences de scène, être représenté avec avantage partout, même à Paris⁷¹⁴.

Bien que l'article du *Canadien* trouve une amélioration dans la dramaturgie de Marchand avec cette deuxième pièce, la pièce nécessite, selon lui, des corrections et des modifications pour être montée sur scène partout, notamment à Paris. Toutefois, l'article ne donne pas des précisions sur ces points.

En ce qui concerne *Un bonheur en attire un autre*, elle est définie dans les annonces des publications comme une « comédie un vers » et un « proverbe », elle est décrite lors de ses

⁷⁰⁸ Rappelons que l'intrigue de la pièce porte sur une famille aisée qui vit dans une petite ville.

⁷⁰⁹ *Le Journal de l'instruction publique*, mars 1873, p. 12.

⁷¹⁰ *Le Canadien*, 9 décembre 1872, p. 2

⁷¹¹ « Kamouraska », *La Minerve*, 31 juillet 1873, p. 2

⁷¹² Comme nous l'avons déjà vu, le sujet principal est un quiproquo, tiré de la pièce de Jean-François Regnard.

⁷¹³ Anonyme, « Un député vaudevilliste », *Le Canadien*, 6 décembre 1872, p. 2

⁷¹⁴ *Ibid.*

représentations à la fois comme « jolie comédie » et « charmante comédie ». Les critiques, plus nombreuses par rapport aux deux premières pièces, portent sur divers éléments : l'intrigue, l'action et le style. Nous lisons dans *Le Peuple*:

Ce petit ouvrage, imprimé avec luxe, sur beau papier teinté, c'est une comédie, ou plutôt un proverbe en acte et en vers, dû à la plume alerte et spirituelle de l'honorable F.G. Marchand, et intitulé : *Un bonheur en attire un autre*. Le style en est sobre, correct, facile et élégant. M. Marchand manie le vers avec une dextérité bien remarquable chez un homme qui n'en fait pas une habitude constante. Il en a bon nombre qu'on dirait frappés au coin de Molière. D'autres ont une allure plus moderne ; mais tous ont un cachet élevé et soutenu⁷¹⁵.

Définie plutôt comme « un proverbe en acte et en vers », la pièce est annoncée comme le fruit de « la plume alerte et spirituelle » de Marchand. En montrant du respect envers son auteur avec « l'honorable », l'article souligne la vivacité et la manière appropriée et amusante de son écriture. La critique commente le style de la pièce avec les adjectifs suivants : « sobre », « correct », « facile » et « élégant » et trouve que Marchand est apte à employer « le vers » avec habileté malgré le fait qu'il n'exerce pas l'écriture de manière régulière. Elle fait aussi un rapprochement entre les pièces de Marchand et celles de Molière. Elle conclut que toutes les pièces de Marchand ont un style « élevé et soutenu ». Cette critique pourrait être ainsi décrite comme l'une des premières critiques faites sur l'œuvre de Marchand qui portent sur le style de ses pièces. Celle-ci suscite d'autres critiques par la suite.

Le Paris-Canada définit aussi la pièce comme « proverbe ». Il déchiffre le titre et partage un résumé de la pièce avec son lecteur. L'article explique qu'« un bonheur » est « celui d'un nouveau ménage qui a épuisé le dernier quartier de sa lune de miel ». Il fait un compte rendu du conflit et de sa résolution dans la pièce. Il mentionne: « Cette comédie est écrite en fort bon style et révèle une entente parfaite du théâtre »⁷¹⁶.

Dans le compte rendu du *Franco-Canadien* sur la création de la pièce à l'opéra de Saint-Jean, nous lisons :

⁷¹⁵ Cyprien, « Chronique », *Le Peuple*, 9 février 1884, p. 1

⁷¹⁶ L'article du *Paris-Canada*, cité dans *Le Franco-Canadien*, 4 juillet 1884, p. 2.

Les vers sont gracieux, faciles et en certains endroits, d'une grande force. L'intrigue est bien nouée, et les incidents se déroulent naturellement. La pièce abonde en mots piquants, en reparties charmantes et spirituelles⁷¹⁷.

La Tribune définit la pièce comme « jolie comédie » :

Les vers en sont bien touchés, élégants et coulent de source. L'auteur, dont les qualités, comme poète, sont incontestables, a su nouer l'intrigue de la pièce d'une façon on ne peut plus naturelle. Ajoutons que cette comédie renferme des enseignements précieux⁷¹⁸.

La Vérité insiste sur le style et la moralité de la pièce : « Cette comédie est écrite avec élégance et souplesse : Nous n'avons pas besoin de dire qu'elle est tout à fait morale »⁷¹⁹. *Journal de l'Instruction publique*, quant à lui, écrit : « Les pièces de Marchand sont très morales, ce qui n'en exclut pas l'esprit et les fines observations, bien au contraire »⁷²⁰. Dans *L'Électeur*, nous lisons sur *Les Faux Brillants* : « Enfin, elle est de la plus haute moralité, ce qui n'a jamais gâté une belle œuvre »⁷²¹. Pour faire référence encore à l'article de Laporte⁷²², la moralité revient dans les critiques comme l'une des valeurs importantes pour juger une pièce de théâtre. Rappelons que la moralité d'*Un bonheur en attire un autre* est que l'oisiveté pourrait détruire les ménages heureux, donc il faudrait garder le couple en éveil pour maintenir le bonheur conjugal. Les articles renvoient ainsi à cette moralité sociale de la comédie afin de la recommander à leurs lecteurs. Selon eux, la comédie contient des « enseignements précieux » qui visent à instruire le public⁷²³.

6.6.1 *Les Faux Brillants*, la pièce la plus critiquée

Si, malgré de nombreuses tentatives, *Les Faux Brillants* ne passe pas sous les feux de la rampe du vivant de son dramaturge, et reste comme une pièce pour être lue « dans un fauteuil », pour reprendre l'expression de Musset, elle représente pourtant la pièce la plus commentée par les

⁷¹⁷ « Soirée de Lorimier », *Le Franco-Canadien*, 26 juin 1883, p. 2

⁷¹⁸ *La Tribune*, 7 juillet 1883, p. 2

⁷¹⁹ « M. Tarte et ses amis », *La Vérité*, 19 janvier 1884, p. 2.

⁷²⁰ « Bulletin bibliographique », *Le Journal de l'instruction publique*, Québec, mars 1873, vol. XVII, n° 3, p. 12.

⁷²¹ Ce compte rendu est partagé dans *Le Franco-Canadien*, 24 avril 1885, p. 2.

⁷²² Laporte, *op. cit.*

⁷²³ Selon Corvin, le concept de la moralité va de pair avec celui de l'utilité. Corvin, *op. cit.*

journaux et les revues. Elle bénéficie aussi d'une critique de la part d'une revue parisienne : *La Revue monde latin*⁷²⁴ qui consacre un bon paragraphe à la pièce. Bien que nous trouvions l'annonce de la publication et des tentatives de représentations dans plusieurs périodiques que ce soit conservateurs ou libéraux, c'est toutefois dans la presse libérale qu'on lit des critiques : *Journal du dimanche*⁷²⁵, *L'Électeur*⁷²⁶ et *Le Franco-canadien*⁷²⁷. Ces périodiques réservent une page complète à la pièce avec un résumé et des extraits. Ils commentent l'intrigue, les personnages, la langue, le style et la structure de la pièce.

Les critiques faites aux *Faux Brillants* s'avèrent, comparées à celles d'autres pièces, plus bienveillantes. Si on définit le dramaturge comme « la plume facile », « le talent réel »⁷²⁸, « poète émérite » et « maître en son art »,⁷²⁹ on décrit la pièce : « comédie de caractère », « comédie de mœurs »⁷³⁰, « comédie des mœurs contemporaines »⁷³¹ et « comédie satirique en vers »⁷³². Notamment, *Le Franco-Canadien*, qui définit la pièce comme « une comédie de caractère » publie cet article :

L'auteur fait une peinture animée de ces coquins qui s'affublent d'un faux nom et d'un faux titre pour en imposer à ceux qu'ils veulent duper, et il expose en même temps le ridicule qui s'attache à ceux que la vanité aveugle au point de s'honorer des attentions affectées de ces scélérats déguisés, de courir au-devant de leurs désirs et de se jeter d'eux-mêmes dans leurs filets⁷³³.

La critique de *La Revue du monde latin* est semblable ; elle définit la pièce comme une comédie de mœurs et une satire et souligne la contemporanéité de son sujet :

Comédie de mœurs contemporaines, *Les Faux Brillants* sont la satire de cet esprit d'aventure qui règne à notre époque, et l'auteur, avec un bon sens digne de bons auteurs comiques, s'insurge, autant contre les personnes qui se laissent prendre aux

⁷²⁴ Cette critique est citée dans *L'Électeur*, 10 mai 1887, p. 1. Nous estimons que c'est Marchand qui envoie sa pièce à la revue.

⁷²⁵ Voir « Chronique », *Le Journal du dimanche*, Montréal, 16 février 1884, vol. 1, n° 9, p. 1.

⁷²⁶ Le 10 mai 1887, *L'Électeur* consacre sa première page sur Marchand où nous trouvons une critique des *Faux Brillants*, p. 1.

⁷²⁷ Notons l'article du 2 octobre 1885, p. 2. Le journal recrée le compte rendu de *L'Électeur* le 24 avril, 1885, p. 2

⁷²⁸ « Les Faux Brillants », compte rendu de *L'Électeur* cité dans *Le Franco-Canadien*, 24 avril 1885, p. 2.

⁷²⁹ « Chronique », *Le Journal du dimanche*, Montréal, 16 février 1884, vol. 1, n° 9, p. 2.

⁷³⁰ « Les Faux Brillants », *Le Franco-Canadien*, 2 octobre 1885, p. 2

⁷³¹ « Portrait politiques : l'hon. M. Marchand », le compte rendu de *Revue du Monde Latin*, août 1885, cité dans *L'Électeur*, 10 mai 1887, p. 1

⁷³² « Chronique », *Le Journal du dimanche*, Montréal, 16 février 1884, vol. 1, n° 9, p. 1.

⁷³³ Déjà cité, *Le Franco-Canadien*, 2 octobre 1885, p. 2

faux brillants par vanité et par sottise que contre les coquins qui déploient ces faux brillants pour doter⁷³⁴.

L'article commente l'intrigue : « si bien préparée, se développe avec [art] jusqu'au dénouement ». Le compte rendu de *L'Électeur* porte, quant à lui, sur le thème de la pièce : « le sujet de la pièce n'est pas nouveau, mais il est d'une grande actualité et présente des situations tout à fait nouvelles »⁷³⁵. *Le Franco-Canadien* trouve que l'exposition du sujet est « vive et éveille de suite l'attention »⁷³⁶. En ce qui concerne les personnages, nous lisons : « Les portraits sont dessinés de main de maître : il semblerait qu'ils sont vivants, et qu'on a déjà rencontré les personnages dans la vie réelle »⁷³⁷. *L'Électeur* se met aussi d'accord que les personnages sont bien créés :

Les caractères sont nettement dessinés et ne se démentent jamais. Dans celui de Dumont, nous trouvons que M. Marchand a été d'une vérité un peu cruelle ; mais au fait, il a mis tout l'art, mais toute la fermeté du chirurgien : la souffrance qui en résulte ne saurait justement lui être reprochée⁷³⁸.

Ainsi commente le journal sur l'étude des personnages en faisant un rapprochement entre le travail d'écrivain et celui du chirurgien. Le personnage Dumont, bien qu'il apparaisse « un peu cruel », est, selon l'article, le fruit d'un travail de dramaturge assidu.

L'auteur est déployé de fortes qualités dramatiques et une grande puissance comique dans le développement de l'action, qui offrent des scènes magnifiques, des situations piquantes, des coups de théâtre saisissants⁷³⁹.

L'Électeur souligne le talent d'écriture dramatique de Marchand dans la pièce qui répond aux exigences de la scène : « La scène est toujours remplie et on sent que l'auteur a joué, pour ainsi dire, sa pièce en l'écrivant ».

Les commentaires sur la langue et le style de Marchand sont aussi nombreux. Nous lisons dans *L'Électeur* : « Le vers est bien fait, et le dialogue surtout a une grande facilité sans jamais traîner »

⁷³⁴ « Portrait politiques : l'hon. M. Marchand », le compte rendu de *Revue du Monde Latin*, août 1885, cité dans *L'Électeur*, 10 mai 1887, p. 1

⁷³⁵ « Les Faux Brillants », compte rendu de *L'Électeur* cité dans *Le Franco-Canadien*, 24 avril 1885, p. 2.

⁷³⁶ « Les Faux Brillants », *Le Franco-Canadien*, 2 octobre 1885, p. 2

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ Déjà cité, *Le Franco-Canadien*, 24 avril 1885, p. 2.

⁷³⁹ *Ibid.*

et dans *Le Franco-Canadien* : « Les vers sont bien frappés et coulent sans effort ; le style est vif et entraînant, les dialogues très animés ». *Le Journal du dimanche* trouve particulièrement la langue et le style de la pièce intéressants :

Que de beautés elles renferment ! Les sentiments dépeints sont vrais, humains et exprimés en vers vifs, bien frappés s'entrecroisant en un dialogue alerte, ne languissant jamais. On ne sent dans cet ouvrage ni l'effort, ni le travail, ni la cheville ; les vers sont aussi simples et aussi naturels que les idées sont justes et élevées⁷⁴⁰.

Cette citation du *Journal du dimanche* souligne la « beauté » et la simplicité des vers, la qualité des dialogues et la justesse des idées dans la pièce. *La Revue du monde latin*, quant à elle, écrit : « Observation, style, verve, tout est bien venu dans cette charmante comédie, l'esprit du lecteur s'attache à la marche de la pièce avec intérêt »⁷⁴¹. Elle définit d'ailleurs la pièce comme du « vrai théâtre » à cause de sa forme : « C'est là du vrai théâtre, se rapprochant de la forme classique, ce qui est un mérite de plus, à notre avis »⁷⁴².

Enfin, les critiques perçoivent *Les Faux Brillants* comme une réussite et un chef d'œuvre de Marchand. Décrite à la fois comme une comédie de caractère, de mœurs et une satire, la pièce se démarque notamment par la contemporanéité de son sujet et par l'étude minutieuse de ses personnages. Elle confirme sans doute, une fois de plus, la place de Marchand dans le champ littéraire au Québec du XIX^e siècle.

6.7 Les critiques des représentations

Les trois pièces de Marchand⁷⁴³, qui connaissent les feux de la rampe au Québec sont le sujet des multiples critiques positives et encourageantes. Beaucoup de ces critiques prêtent une attention particulière aux comédiens qui donnent vie aux personnages des textes de Marchand. L'interprétation et le jeu des comédiens ainsi que l'interaction du public se trouvent parmi les

⁷⁴⁰ « Chronique », *Le Journal du dimanche*, Montréal, 16 février 1884, vol. 1, n° 9, p. 2.

⁷⁴¹ « Portrait politiques : l'hon. M. Marchand », le compte rendu de *Revue du Monde Latin*, août 1885, cité dans *L'Électeur*, 10 mai 1887, p. 1

⁷⁴² *Ibid.*

⁷⁴³ *Fatenville, Erreur n'est pas compte et Un bonheur en attire un autre.*

aspects les plus commentés par les journaux. Comme ces pièces sont jouées avec peu de décors et d'accessoires, il n'est pas étonnant de remarquer qu'il n'existe presque aucun commentaire sur les aspects scéniques, ce qui est sans doute lié aux salles où les pièces sont créées. Or, « l'illusion théâtrale », pour reprendre la formule d'Alain Viala, se trouve chez Marchand dans le jeu des comédiens, dans leurs usages des corps et de voix⁷⁴⁴.

6.7.1 *Fatenville*

Comme nous l'avons déjà vu dans notre chapitre sur les représentations, *Fatenville* est la pièce la plus jouée de Marchand par les troupes locales au Québec au XIX^e siècle. Toutefois, d'après nos recherches, seule la représentation à l'hôtel de ville de Saint-Jean le 24 mars 1870 et celle de Chambly le 11 août 1883 profitent d'une véritable critique. La première performance est donnée par une troupe locale dans une soirée dramatique et musicale organisée pour les Sœurs de charité. Parmi les comédiens se trouve Gabriel Marchand fils⁷⁴⁵. *Le Franco-Canadien* et *Le Nouveau Monde*, périodique montréalais, publient notamment un compte rendu de cette soirée.

Le Franco-Canadien souligne que le succès a été au-delà des attentes du dramaturge : « *Fatenville*, grâce aux talents de ceux qui s'étaient chargés de l'interpréter, a obtenu un succès auquel son auteur était loin de s'attendre »⁷⁴⁶. Le journal commente la performance de l'acteur dans le rôle-titre :

La sottise vanité et les airs conquérants de *Fatenville* ont été tellement bien rendus qu'un spectateur naïf, qui n'avait pas saisi le rôle, s'écria en sortant de la salle : « ils ont tous parfaitement joué, excepté cet insupportable *Fatenville* qui m'a terriblement fatigué avec ses airs prétentieux. » On ne pouvait faire un meilleur éloge de l'acteur⁷⁴⁷.

Il est intéressant de lire le témoignage d'un spectateur dans cet article de journal. En employant un discours rapporté, l'article souligne la bonne capacité de l'acteur à présenter le « caractère » de *Fatenville* et les côtés antipathiques du personnage. D'après la citation, le spectateur de Saint-Jean

⁷⁴⁴ Viala, *op. cit.*

⁷⁴⁵ Rappelons qu'on organise un covoiturage. Le public est donc composé des habitants de Saint-Jean et de Montréal. (Voir notre chapitre sur les représentations).

⁷⁴⁶ Les autres comédiens sont Milles Bourgeois, Arpin, MM. Carreau et Lefaiivre. *Le Franco-Canadien*, 26 mars 1870, p. 3.

⁷⁴⁷ *Ibid.*

a été complètement pris dans le jeu de l'acteur et dans la « mimesis » créée par le comédien. Ce mot qui vient du mot grec « mimeistkai » (imiter), désigne, pour citer ici Patrice Pavis : « [...] l'imitation ou la représentation d'une chose. À l'origine, la mimésis était l'imitation d'une personne par des moyens physiques et linguistiques, mais cette "personne" pouvait être une chose, une idée, un héros ou un dieu »⁷⁴⁸. Selon Alain Viala « La mimésis consiste à imiter le vrai, à montrer quelque chose qui n'est pas le réel [...], mais qui est "comme vrai", qui est perçu comme semblable au vrai ; autrement dit vrai-semblable [...] » ce sont « des imitations des personnes »⁷⁴⁹. Comme nous lisons dans l'article, cet effet de « mimesis » sollicite une forte émotion chez le public de *Fatenville* qui finit par l'« extérioriser »⁷⁵⁰.

En ce qui concerne la performance des autres comédiens de *Fatenville*, nous lisons dans le même article du *Franco-Canadien* :

Rose a joué parfaitement et le public n'a regretté qu'une chose, c'est que le terrible rhume dont elle était affligée l'ait forcé d'abrégé sa romance dans la seizième scène. Lisette a également bien rendu son rôle et elle s'est attirée comme Rose, les applaudissements répétés de l'auditoire. Ses aimables colères étaient inimitables. Arthur a interprété d'une manière on ne peut plus intelligente et heureuse le rôle de jeune premier, si difficile pour un amateur. Quant à Duclos et Joson, ils ont été constamment interrompus par des éclats d'hilarité et des applaudissements qui rendaient un hommage parfaitement mérité aux talents et à l'intelligence dont ils ont fait preuve dans leurs rôles difficiles. Nos deux amis d'Iberville ont rendu en cette occasion au public de St-Jean un bon office qui ne sera pas oublié. En un mot la séance entière a été on ne peut plus satisfaisante et la recette au-dessus des espérances de ses organisateurs⁷⁵¹.

Décrits comme « amateurs », les comédiens reçoivent de bonnes critiques de la part du journal *Franco-Canadien*⁷⁵². Comme nous le disions dans notre deuxième chapitre, le mot « amateur » employé par le journal désigne ici une personne qui n'a pas reçu une formation théâtrale et elle est sans beaucoup d'expérience. Il est intéressant de remarquer ici que l'article mentionne ce fait pour

⁷⁴⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Malakoff, Armand Colin, 2019, p. 327

⁷⁴⁹ Alain Viala, *op.cit.*, p. 9.

⁷⁵⁰ En ce sens, faisons encore référence à Viala : « [...] le spectacle sollicite l'émotion du spectateur autrement que la lecture. Quand on lit, l'émotion reste le plus souvent intérieure; le théâtre tend à l'extérioriser : de ce personnage ridicule, il tend à faire rire le spectateur, mais rire vraiment, avec des mouvements des lèvres et du plexus, et des bruits et éclats; de cet autre qui souffre, il tend à susciter un apitoiement, qui peut aller jusqu'aux larmes qui coulent. », p. 9-10.

⁷⁵¹ *Le Franco-Canadien*, 26 mars 1870, p. 3.

⁷⁵² Rappelons encore une fois que Marchand a été le propriétaire de ce journal.

accentuer le talent des comédiens⁷⁵³. Il commente la voix des comédiens : le rhume de Mlle Bourgeois l'a obligé d'« abrégé sa romance dans seizième scène ». Cette précision permet de déduire que l'auteur de ce compte rendu, qui est sans signature, avait la pièce à sa disposition et qu'il l'a fort probablement lue. Sur Mlle Arpin, l'article accentue ses grandes capacités de montrer les émotions du personnage qu'elle jouait : « ses aimables colères étaient inimitables ». Or l'article renseigne sur l'interaction du public et l'ambiance active dominant la salle de l'hôtel de ville de Saint-Jean. Il suggère que la performance suscite de multiples réactions de la part du public à Saint-Jean : « les éclats d'hilarité » et « des applaudissements » ont, selon l'article, interrompu la performance des acteurs incarnant Duclos et Joson.

Le compte rendu du *Nouveau Monde* confirme également le succès :

Fatenville est une charmante comédie qui a été fort goûtée par le public et qui a été très bien rendue par les acteurs qui en étaient chargés et qui sont Mlles. Bourgeois et Arpin et MM. Carreau, Lefavre et Marchand. Nous devons féliciter Mlle Arpin du succès qu'elle a obtenu ainsi que Mlle. Bourgeois qui a joué son rôle de Rose à la perfection⁷⁵⁴.

Quant à la création à Chambly du 11 août 1883, c'est encore *Le Franco-Canadien* qui y prête attention dans un article publié sous le titre « Soirée à Chambly » :

Qu'il nous suffise de dire que tous les amateurs se sont acquittés de leurs rôles respectifs avec beaucoup de naturel et de brio. Dans « Fatenville », par exemple, M. Lacaille a joliment réussi le vieux rentier devenu crédule à force d'être positif. M. Brodeur faisait un « Fatenville » parfait, et ce n'est, toutefois, que sa taille peu élevée l'exemptait, à certains moments, d'une épithète plus ou moins flatteuse de la part du domestique Joson, celle de « grand escogriphe ». « Joson » personnifié par le jeune fils de M. le professeur Letondal a plusieurs fois soulevé l'hilarité de l'auditoire. « Arthur » le jeune amoureux avait pour interprète M. Clerk de Montréal. Mlle Vallée faisait une « Lisette » délicieuse de verve et de piquant. Quant à Mlle Gagnon, *the last but not least*, elle réunissait toutes qualités que comporte son rôle de jeune fille supérieure : charmes de la beauté, diction élégante, l'ingénuité, tout y était⁷⁵⁵.

⁷⁵³ Nous n'avons pas trouvé de renseignements sur ces comédiens.

⁷⁵⁴ Voir le compte rendu du *Nouveau-Monde*, publié dans *L'Ordre*, 29 mars 1870, p. 3

⁷⁵⁵ « Soirée à Chambly », *Le Franco-Canadien*, 14 août 1883, p. 2

Cette critique qui se distingue comme l'une des critiques les plus détaillées portant sur la performance des comédiens, met plutôt l'accent sur le talent de ces derniers à incarner les personnages⁷⁵⁶. Elle renseigne sur le physique de l'acteur M. Brodeur qui joue Fatenville et explique comment sa taille a affecté le dynamisme entre lui et Joson. On apprend que l'acteur qui interprète Joson, «le jeune fils de M. le professeur Letondal», a gagné la sympathie des spectateurs. L'article conclut sur les performances savoureuses de Marie-Louise Vallée et Mlle Gagnon. Cette dernière mérite une mention spéciale à cause de ses qualités qui l'aident dans son rôle comme sa beauté, sa sincérité et sa diction.

6.7.2 *Erreur n'est pas compte*

Similairement à *Fatenville*, *Erreur n'est pas compte* connaît, comme nous le disions multiples représentations dans plusieurs villes au Québec durant la décennie 1870. Toutefois, seules les représentations de la troupe Maugard à la salle de musique de Québec en 1872, puis la salle de ville de Trois-Rivières en 1873 et celle d'une troupe locale à Sorel-Tracey en 1876 suscitent, d'après nos recherches, des critiques dans les journaux suivants : *Le Franco-Canadien*, *Le Canadien*, *The Quebec Daily Mercury* et *Le Constitutionnel*.

D'après les critiques, les représentations des 4 et 11 décembre 1872 à la Salle de musique de Québec⁷⁵⁷ par les Maugard, connaissent un succès et reçoivent une bonne réception auprès du public⁷⁵⁸. Pour la distribution des rôles, on trouve précisément M. Maugard, fondateur de la troupe, dans le rôle des frères jumeaux, M. Bourdais, dans le rôle de M. Bonval ; Mme Maugard dans le rôle d'Elmire et M. Roger, dans le rôle de Dominique. *The Quebec Daily Mercury* écrit sur la première soirée où on joue également l'adaptation théâtrale de *L'intendant Bigot* de Marmette : «one of the most successful and interesting dramatic entertainments to which this talented Company, under Mr. Maugard's management, has yet treated the Quebec public »⁷⁵⁹.

⁷⁵⁶ Les comédiens sont : M. Broder, dans le rôle-titre, M. Lacaille, Duclos, M. Clerk de Montréal, Arthur ; Marie-Louise Valée, Lisette ; Mlle Gagnon, Rose et le jeune fils de M. le professeur Letondal joue Joson.

⁷⁵⁷ Il est l'une des salles importantes de l'époque.

⁷⁵⁸ Il existe plusieurs annonces sur ces représentations dans les journaux: *Le Canadien*, 6 décembre 1872, p. 2.; *Le Canadien*, 9 décembre 1872, p. 2; *The Quebec Daily Mercury*, 5 décembre 1872, p. 2 et *The Quebec Daily Mercury*, 13 décembre 1872, p. 2.

⁷⁵⁹ « The French Dramatic Company », *The Quebec Daily Mercury*, 5 décembre 1872, p. 2

La critique attribue, tout comme dans les créations de *Fatenville*, le succès de la performance aux comédiens :

Of course, much of the success of the piece was due to the able rendering of its characters by Messrs. Maugard and Bourdais and Madame Maugard, who excelled themselves on the occasion, bringing out the qualities of the various personages in the most easy and natural way and getting off the many clever hits with which the play abounded, in a manner to keep the audience in a continuous round of laughter⁷⁶⁰.

Selon *The Quebec Daily Mercury* les comédiens des Maugard ont été aptes à faire ressortir les qualités des personnages de la pièce avec une manière aisée et naturelle. De plus, ils ont été capables d'ajouter des touches intéressantes au texte et de provoquer les rires constants de l'auditoire. D'après *The Morning Chronicle*⁷⁶¹ et *Le Canadien*⁷⁶², cette soirée connaît un tel succès qu'on donne une deuxième représentation le 11 décembre. L'annonce du *Canadien* est, à cet égard, aussi similaire:

La charmante comédie de M.F.G.Marchand, *Erreur n'est pas compte, ou Les inconvénients d'une ressemblance* a obtenu un si grand succès, que nos artistes le donneront de nouveau mercredi prochain, 11 courant⁷⁶³.

Quant à cette deuxième représentation, si l'on croit au jugement de l'article de *The Quebec Daily Mercury*⁷⁶⁴, elle n'était pas, malgré la salle bondée, aussi bonne que la première du 4 décembre 1872. Ceci est dû, selon l'article, aux problèmes avec le système du chauffage de la salle qui affecte le jeu des comédiens :

The performance of the French Company on Wednesday evening was attended by a large audience, eager to witness one more. M. Marchand's celebrated comedy "Erreur n'es pas compte". The entertainment began by a farce intituled "Un voyage Accidenté", which was very ably interpreted by Messieurs Maugard and Bourdais and Mesdames Maugard and Bourdais. The rendering of "Erreur n'est pas Compte" was equally well played, but to our mind the acting was not as good as when it was first put on the stage last Wednesday evening. The actors seemed tired and anxious to get through their work owing, we believe, to signs of restlessness on the part of

⁷⁶⁰ *Ibid.*

⁷⁶¹ « Music Hall », *The Morning Chronicle*, 9 décembre 1872, p. 2.

⁷⁶² *Le Canadien*, 9 décembre 1872, p. 2.

⁷⁶³ *Ibid.*

⁷⁶⁴ « A Frozen Home » *The Quebec Daily Mercury*, 13 décembre 1872, p. 2.

the audience enjoying the benefit of chilling December blast from the street, permitted to sweep in undisputed away across the hall, while the best thermometers recorded eight above zero! outside⁷⁶⁵.

Les représentations de la pièce à la salle de ville de Trois Rivières par la même troupe les 29 et 30 mai 1873 reçoivent toutes de bonnes critiques. L'article du *Constitutionnel* décrit l'auditoire comme « nombreux et intelligent » et ajoute que la pièce est « parfaitement interprétée par les artistes »⁷⁶⁶. Sur le jeu des comédiens, on lit ainsi :

Il est impossible d'être plus banquier et père de famille que M. Bourdais qui a joué le rôle de Bonval avec une rondeur et un naturel parfait. M. Maugard n'a pas moins bien interprété les deux rôles de George et d'Édouard Durand, les deux frères jumeaux, et a pleinement mérité les applaudissements que l'auditoire [du reste] ne lui a pas ménagés. Madame Maugard a su donner au rôle ingrat d'Elmire, fille de Bonval, un cachet de distinction qui le rend intéressant et elle a été chaleureusement applaudie⁷⁶⁷.

Ainsi, le journal souligne l'habileté des comédiens de la troupe à entrer dans la peau des personnages, ce qui a suscité de bonnes réactions du public.

Quant à la création de la pièce par une autre troupe de théâtre locale au marché de Sorel le 15 septembre 1876, l'article de *La Gazette de Sorel* nous éclaire. On y apprend que les mêmes comédiens créent aussi *Fatenville* dans la soirée : M. Piché dans le rôle des frères jumeaux, M. Allard, dans le rôle de Bonval, Mlle Cartier dans le rôle d'Elmire. On lit :

Entre parenthèses, M. Piché, dans les trois rôles différents qu'il avait, s'est attiré à maintes reprises l'expression non équivoque de l'admiration du public : M. Allard s'est acquitté de ses fonctions paternelles avec autant de vérité que Mlle Cartier, dont on connaît les talents scéniques, en a mis dans ses deux rôles de fille ; Mme Allard a fait une superbe *Lisette* ; et M. Blais le *Joson* le mieux conditionné ; pour M. Dauphinais, le caractère romanesque de sa position a suffi pour le rendre doublement intéressant dans son rôle d'*Arthur*⁷⁶⁸.

⁷⁶⁵ *Ibid.* D'après nos recherches, la Salle de musique de Québec reçoit de multiples plaintes par rapport à son système de chauffage durant cette saison.

⁷⁶⁶ « Notes locales », *Le Constitutionnel*, 30 mai 1873, p. 2.

⁷⁶⁷ *Ibid.*

⁷⁶⁸ *La Gazette de Sorel*, 15 septembre 1876.

6.7.3 Les représentations d'*Erreur n'est pas compte* selon les documents privés

Dans les documents privés que nous avons analysés, seules les créations d'*Erreur n'est pas compte* par les Maugard trouvent une place particulière. Les lettres de Marchand à sa famille confirment que Marchand assiste aux répétitions de la pièce et qu'il suit les critiques de près. Il partage la nouvelle des représentations avec sa famille avec un certain enthousiasme. Dans l'une des lettres, il écrit : « Je suis allé vers le soir assister à une répétition de mon vaudeville qui sera très bien joué après demain soir, à la salle de [...] » (Lettre de Félix-Gabriel Marchand à sa femme Hersélie Turgeon, 2 décembre 1872)⁷⁶⁹. Dans une autre lettre, il annonce les représentations : « La troupe française joue mon vaudeville vendredi sous le patronage de la chambre de l'assemblée. Je te dirai les détails dans le temps » (Lettre de F.G.M. à sa femme Hersélie Turgeon, 21 novembre 1872)⁷⁷⁰. Dans une lettre à sa fille Eugénie, il écrit à la fin : « Ma pièce se joue vendredi » (Lettre de F.G.M. à Eugénie Marchand, 25 novembre 1872)⁷⁷¹.

Les correspondances privées confirment non seulement le succès des représentations d'*Erreur n'est pas compte* par la troupe Maugard, mais aussi la sociabilité qui découle de ces soirées. Nous lisons ainsi dans une lettre de Marchand envoyée à sa femme à la hâte le lendemain de la création :

Nous avons eu, hier soir, la représentation de mon vaudeville. Le succès a été complet. La salle était remplie. L'auditoire n'a fait que rire et applaudir pendant toute la représentation. À la fin, la salle entière m'a appelé avec enthousiasme et j'ai été obligé, pour mettre fin au tapage, de monter sur une banquette et de saluer. [...] Après la représentation, une foule d'amis sont venus me féliciter. On m'a fait entrer dans l'Hôtel St. Louis, où nous avons pris un verre en l'honneur de mon succès. Les connaisseurs prétendent que la pièce est parfaite qu'elle vaut les meilleures pièces françaises et qu'elle ferait honneur au théâtre parisien. Un Anglais présent en est tellement enthousiaste qu'il veut la traduire en anglais pour la faire jouer à Londres. [...] Ce qui manquait à mon bonheur était le plaisir de vous avoir auprès de moi. (Lettre de F.G.M. à Hersélie Turgeon, Québec, 5 décembre 1872)⁷⁷²

Décrit par Marchand comme « vaudeville », *Erreur n'est pas compte* reçoit une bonne réception auprès du public : ce dernier réagit avec des rires et des applaudissements. Marchand célèbre le

⁷⁶⁹ P174, S2, P85.

⁷⁷⁰ P174, S2, P79.

⁷⁷¹ P174, S2, P248.

⁷⁷² P174, S2, P191.

succès de la pièce avec « une foule d'amis », qui se compose de ses réseaux personnels et professionnels. Les collègues de Marchand, de l'Assemblée nationale où il occupe le nouveau rôle de député auraient constitué la majorité de ce réseau. Similairement aux critiques qu'on trouve dans la presse, nous remarquons ici que la France sert encore de point de référence et « la norme » pour juger la qualité littéraire de la pièce : « elle vaut les meilleures pièces françaises ». De même, la pièce mérite, selon les amis de Marchand, d'être montée sur la scène parisienne et londonienne. Toutefois, la pièce ne sera pas, à notre connaissance, montée dans ces villes.

Dans sa lettre, Hersélie répond ainsi à son mari :

Je suis heureuse de voir que ton vaudeville ait si bien réussi, ~~seulement~~ si je ne connaissais ton humilité je craindrais que cela te donnait de l'orgueil. Mais cher ami, je te connais trop bien pour te soupçonner d'une pareille chose, il nous reste qu'à remercier le bon Dieu pour t'avoir donné d'un talent, tout en lui demandant s'il veut nous en retirer quelque profit. (Lettre de Madame Hersélie Turgeon à son mari F.G.M., 8 décembre 1872)⁷⁷³

Écrite au moment des réparations de la maison, cette lettre démontre le souhait d'Hersélie pour retirer un avantage des représentations pour sa famille. Bien que, d'après nos recherches, les Marchand ne tirent pas de profit des pièces, ils les mettent, comme nous l'avons vu, au service de des organismes dans leur ville. De même, leur implication dans ces créations leur permet de se distinguer comme l'une des familles bienveillantes du Québec qui est impliquée socialement. Dans ces créations d'*Erreur n'est pas compte*, les lettres de Marchand suggèrent ainsi que la femme et les enfants de Marchand ne trouvent pas l'occasion d'y assister.

6.7.4 *Un bonheur en attire un autre*

Créée par les Marchand (Les filles Joséphine, Hélène et Ida, le fils Gabriel, ainsi que Jules Quesnel) dans les soirées dramatiques au bénéfice des familles des martyrs de la rébellion à Saint-Jean (21 juin 1883) et à Chambly (29 août 1883) *Un bonheur en attire un autre* reçoit également une critique favorable auprès du public. Ce dernier est, comme nous l'avons déjà vu, multiple : il se constitue tant des notables de la ville de Montréal, de Saint-Jean et de Chambly et des

⁷⁷³ P174, S2, P21.

particuliers⁷⁷⁴. D'après nos recherches, précisément deux journaux publient un compte rendu des performances : *Le Franco-Canadien*, journal de Saint-Jean, et *La Tribune*, journal hebdomadaire montréalais. Il n'est donc pas étonnant de constater que ces journaux, le premier appartenant à Marchand, le deuxième appartient à l'organisateur des soirées, Laurent-Olivier David, accusent réception de la pièce avec bienveillance. On lit dans le long compte rendu du *Franco-canadien* sur la représentation à St-Jean :

Nous avons surtout admiré la manière habile et aisée avec laquelle ces jeunes amateurs disent les vers. Quant au jeu des différents acteurs, il a été ce qu'il devait être, c'est-à-dire naturel, plein d'entrain et surtout intelligent. On se sentait en présence d'acteurs qui ont saisi l'idée de l'auteur et s'attachent à en faire ressortir les moindres nuances. Tout est souligné, noté et rendu avec finesse et une sobriété qu'on ne trouve d'ordinaire que chez les artistes de premier ordre⁷⁷⁵.

Tout comme dans d'autres critiques qu'on a vues, le journal prête attention à plusieurs aspects de la performance, d'abord, à la diction des comédiens, qu'il décrit comme « habile » et « aisée », puis à leur jeu. Ce dernier est jugé comme « naturel », « plein d'entrain » et « intelligence ». Selon l'article, le jeu des acteurs et des actrices correspondait bien au projet du dramaturge et montrait les nuances du texte. L'article se termine sur la qualité de l'interprétation des comédiens en faisant une comparaison rapide avec la performance des comédiens professionnels, qu'il décrit comme des « artistes de premier ordre ». Sur les comédiens, le journal prend une attitude un peu ferme pour ne pas affaiblir le but de la soirée qui est de lever des fonds pour une cause sociale :

Comme nous sommes ici en présence de talents d'une nature tout intime et qui n'ont consenti à paraître en public que dans un but de charité et de patriotisme, nous craignons de manquer de délicatesse ou de blesser certaine modestie en faisant le détail des qualités de chacun. Nous dirons seulement que le succès a été complet et partagé par tous les applaudissements et les bouquets qu'on n'a pas été ménagés aux acteurs et aux actrices. Ils étaient amplement mérités⁷⁷⁶.

Toutefois, l'article pense que la performance de Joséphine Marchand mérite une « mention spéciale » à cause de ses multiples rôles lors de la soirée :

⁷⁷⁴ Rappelons qu'on invite à ces soirées, les personnes dont « chez qui les souvenirs de 1837 sont restés vivaces », *Le Franco-Canadien*, 9 juin 1883, p. 2.

⁷⁷⁵ « Soirée de Lorimier », *Le Franco-Canadien*, 26 juin 1883, p. 2

⁷⁷⁶ *Ibid.*

Nous devons aussi une mention spéciale à Mlle Joséphine Marchand qui outre ses succès dans « Un bonheur en attire un autre » a encore accompagné l'opérette au piano avec beaucoup de talent et d'habileté⁷⁷⁷.

La Tribune apporte aussi un jugement positif sur l'interprétation des Marchand :

Tous ces jeunes amateurs ont habilement rendu les rôles qui leur étaient départis. Chose que l'on rencontre rarement, ils ont dit les vers de la façon la plus naturelle du monde. Ils avaient de grandes difficultés à vaincre, car c'était la première fois que cette pièce était jouée. Mais ils s'en sont tirés avec honneur, ce dont nous les félicitons. Les applaudissements et les nombreux bouquets qu'ils ont reçus prouvent qu'ils ont su intéresser ceux qui les écoutaient⁷⁷⁸.

Décrits comme « jeunes amateurs », les Marchand reçoivent de bons commentaires sur leur jeu de comédiens. Leur habileté, le caractère naturel de leur voix et leur jeu sont spécialement indiqués par le journal. On interprète « les applaudissements » et « les bouquets » reçus par les comédiens comme un signe du succès.

Sur la création à Chambly on lit dans le journal intime de Joséphine des critiques similaires :

Le vingt-neuf août dernier, nous répétions à Chambly, la comédie que nous avons jouée ici, le vingt et un juin, et de plus, l'opérette d'Offenbach, *Le Violoneux*. Pour ma part, j'ai mieux joué qu'ici. Nous avons été très applaudis. Papa est enchanté de l'appréciation de sa pièce, par le public de Chambly, qui en a saisi les nuances les plus délicates et a applaudi avec un tact intelligent. On nous a jeté une foule de bouquets. La salle était bondée. L'opérette a fait fureur.⁷⁷⁹

D'après ce que Joséphine a écrit, la pièce est appréciée par le public de Chambly. Cependant, nous ne trouvons pas de détails sur la performance sauf le court jugement que Joséphine porte sur sa propre performance ; elle la considère meilleure que celle de Saint-Jean. D'autre part, il est intéressant d'observer les opinions de Joséphine, l'actrice de la pièce sur le public. Selon son point de vue, le public était capable de saisir et réagir aux nuances de la performance.

⁷⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁷⁸ *La Tribune*, 7 juillet 1883, p. 2

⁷⁷⁹ Joséphine Marchand, *op.cit.*, p. 46.

6.8 Conclusion

Quelles conclusions tirer de la réception de l'œuvre de Marchand ? Qu'ils soient libéraux ou conservateurs, les périodiques se montrent généralement conquis par les pièces. Annoncées à la fois comme des textes de « la littérature nationale » et des représentations « canadiennes », elles sont perçues comme des contributions importantes à la littérature et au répertoire théâtral canadiens-français. Ces critiques insistent sur le talent d'écriture de Marchand et trouvent son style « correct », « sobre » et « moderne ». Elles décrivent les pièces comme « esquisses des mœurs » et les classent dans des catégories génériques comme les « vaudevilles », les « proverbes », les « comédies satiriques » et les « comédies de caractères ». Elles perçoivent Marchand à la fois comme un « moraliste » et comme « un grand observateur » des mœurs de son temps.

Cette étude de la réception nous a permis de revisiter ce que l'on entendait par l'« homme de lettres » au Québec au XIX^e siècle : celui-ci exerce un métier libéral, pratique celui d'écrivain et de politicien. Il est également un passeur culturel, car il se donne pour mission d'enregistrer, à travers ses œuvres, l'évolution de la société « canadienne » (ici les Francophones) et de ses mœurs. Nous pouvons dire, dès lors, que c'est en décrivant les mœurs de la société canadienne-française dans ses écrits que l'homme de lettres du XIX^e siècle pouvait aspirer à l'originalité et à la légitimité auprès des critiques. En effet, l'importance de la culture française se fait sentir dans les critiques faites aux pièces de Marchand. Nous avons vu dans le présent chapitre que les journaux comparent l'intrigue, les personnages et le style de ses pièces à ceux du théâtre classique français, notamment à ceux de Molière. Cette tendance est également présente, comme les lettres nous l'ont confirmé, dans les critiques faites par des amis de Marchand et par sa fille Joséphine. Il est possible de dire que c'est en se rapprochant du style de Molière et des auteurs classiques que Marchand réussit à obtenir une reconnaissance littéraire : il reprend l'histoire de Tartuffe et étudie, comme Molière, les personnages avarés et dupes. De même, tout comme dans le théâtre classique, il écrit en vers et fait une grande place aux personnages des domestiques dans son œuvre. Tout cela permet à Marchand d'attirer l'attention des critiques et d'obtenir une reconnaissance littéraire.

Cette étude nous a appris que l'œuvre de Marchand a été fortement appréciée du spectateur québécois de l'époque. Les raisons de ce succès s'expliquent par l'étude des mœurs de la société canadienne. En outre, en raison du fait que les critiques se réfèrent, de façon récurrente, à l'interprétation des comédiens, cela suggère que les personnages de Marchand sont bien construits.

En ce sens, les critiques des *Faux Brillants* comparent le travail dramaturgique de Marchand à celui du « chirurgien »⁷⁸⁰. De fait, les pièces de Marchand offrent une grande capacité de « jeu » pour les comédiens et répondent bien aux exigences de la scène.

Nous avons vu que la comédie et l'opéra-comique constituent des genres forts appréciés du public québécois tant dans les métropoles comme Québec et Montréal que dans les villes environnantes. Le public est constamment alimenté d'œuvres du répertoire classique et contemporain français grâce aux troupes de théâtre étrangères de passage au Canada. Marchand réussit à satisfaire l'intérêt du public avec ses pièces en multipliant les procédés et les situations comiques et en incluant des chansons. Les réactions du public, leurs « éclats d'hilarité » et leurs « applaudissements constants » suggèrent que le théâtre au Québec de la fin du XIX^e siècle représente un divertissement important pour les gens. Le fait que plusieurs comédiens qui s'impliquent dans ces créations exercent le métier de professeur et de clerc montre que le théâtre faisait effectivement partie de la vie sociale des individus dans le Québec du XIX^e siècle.

Similairement, les critiques journalistiques et les lettres privées de Marchand confirment une fois de plus la sociabilité qui découle des représentations théâtrales. Les lettres montrent clairement que Marchand assiste, avec enthousiasme, aux répétitions de ses pièces, et il socialise avec ses amis et ses collègues après les spectacles. Il faut mentionner ici que le journal de Marchand *Le Franco-Canadien* joue un rôle capital dans la légitimité de ses pièces puisque c'est dans ce journal que nous trouvons plus de critiques sur les pièces. Toutefois, le fait que ce journal publie autant de critiques sur d'autres pièces que sur celles de Marchand révèle que Marchand se sert aussi de ce journal pour donner des nouvelles sur la vie littéraire et culturelle de la ville.

Par ailleurs, nous remarquons une évolution dans les critiques : ces dernières trouvent par exemple le style d'*Erreur n'est pas compte* plus développé que celui de *Fatenville*. C'est n'est qu'après les créations d'*Erreur n'est pas compte* par les Maugard que Marchand parvient vraiment à se distinguer comme un auteur dramatique connu et important. Quant aux *Faux Brillants*, on la perçoit comme un chef-d'œuvre de l'auteur.

⁷⁸⁰ *Le Franco-Canadien*, 24 avril 1885, p. 2.

Enfin, si nous comparons la réception de l'œuvre de Marchand à celle d'autres dramaturges canadiens-français du XIX^e siècle, nous pouvons dire que Marchand bénéficie de plus d'attention comme auteur. Par exemple, il existe très peu de critiques sur les pièces de Quesnel et de Petitclair. Une telle carence peut s'expliquer par le fait que la critique dramatique est peu développée durant la première moitié du siècle. Néanmoins, nous constatons que, comparés aux écrits de Marchand, les drames patriotiques de Fréchette à l'Académie de musique à Montréal en 1880, font figure d'exception, car ils sont perçus comme un événement théâtral marquant au Québec. L'autre événement marquant est les visites de Sarah Bernhardt. Ce qui est toutefois unique dans le cas de la réception de l'œuvre de Marchand, c'est qu'il existe des critiques venant de plusieurs journaux québécois libéraux et conservateurs. Ces dernières portent tant sur les textes que les représentations et s'étendent sur plusieurs années. Jouées dans plusieurs villes au Québec, les pièces de Marchand se trouvent parmi les œuvres les plus appréciées par le public de l'époque et les plus commentées par la critique après celles de Fréchette et la présence de l'un des « monstres sacrés » du théâtre.

Conclusion générale

Félix-Gabriel Marchand, « homme de lettres »

Au cours de notre étude historique de l'œuvre de Marchand, nous avons examiné la formation littéraire de Marchand, ses pièces, leurs créations par sa famille et par les troupes de théâtre, leurs éditions, leurs lecteurs et leur réception. Ce que cette recherche nous a permis d'apprendre sur Marchand, c'est que ce dernier est, dès sa première pièce *Fatenville*, un auteur de théâtre largement connu au Québec à la fin du XIX^e siècle. Ses comédies sont jouées dans plusieurs villes comme Saint-Jean-sur-Richelieu, Chambly, Longueuil, Sorel, Lévis, Kamouraska, Fox River, Québec et Montréal. Elles sont appréciées du public et connaissent un succès du vivant de l'auteur. D'après notre analyse, cette réussite pourrait être expliquée par l'attention particulière que Marchand accorde au genre comique. C'est notamment en suivant la tradition théâtrale comique française, les auteurs comme Molière et Labiche, qui sont bien connus du public québécois au XIX^e siècle que Marchand parvient à trouver les stratégies (le thème et les personnages) qui lui permettent d'écrire de petites comédies à succès. Tout comme chez ces auteurs français, Marchand étudie le thème du mariage et met en scène les personnages dupes et avarés. Ces pièces prennent souvent le même modèle, où le père cherche à faire épouser sa fille alors qu'elle a déjà un amant. Le père se met d'accord avec cette alliance lorsqu'il découvre après plusieurs péripéties que l'amant est l'héritier d'une fortune. Ces pièces se concluent par le mariage heureux de la fille avec son amoureux. C'est grâce à leur forme courte (il s'agit souvent de pièces en un acte) et à leur intrigue prévisible que les pièces de Marchand entrent dans le répertoire théâtral de nombreuses troupes de théâtre locales et sont appréciées par le public de l'époque. Qui plus est, la multiplication de quiproquos, l'utilisation d'un langage comique et de chansons permettent aux pièces d'intégrer le programme des soirées musicales et dramatiques. Elles s'inscrivent dans les pratiques de divertissement de l'élite politique et du public populaire du Québec à la fin du XIX^e siècle.

Cette recherche nous a permis d'éclairer l'histoire du théâtre au Québec à la fin du XIX^e siècle à travers l'analyse des goûts du public francophone. Ce dernier s'intéresse aux drames patriotiques (comme ceux de Fréchette, par exemple) et aux comédies. La large diffusion du théâtre de Marchand nous confirme bien cet intérêt. D'ailleurs, ce goût du public pour les comédies est, comme nous l'avons étudié, le fruit d'une longue tradition. De nombreux auteurs classiques et

contemporains français sont joués et lus au Québec depuis longtemps. À cet égard, Molière représente un cas illustratif : il figure comme l'auteur de comédie le plus joué au Canada depuis la fin du XVIII^e siècle.

Au cours de notre étude, nous avons observé que la France joue un rôle important dans la formation de Marchand et sa production littéraire. Si son intérêt pour la France lui est d'abord transmis par son père, il s'est développé durant ses études au Séminaire de Saint-Hyacinthe et son voyage en France. Pendant ses études classiques, il est formé en lisant les œuvres françaises, il a assisté à une pièce de théâtre lors de son séjour à Paris pour la première fois. Si cette « francophilie », pour citer ici Alex Tremblay⁷⁸¹, existe auprès de nombreuses familles aisées du Québec au cours du XIX^e siècle, beaucoup d'auteurs canadiens-français de l'époque montrent également un vif intérêt pour la littérature française. Ils lisent les œuvres classiques et contemporaines françaises, s'en inspirent et cherchent une reconnaissance publique auprès des écrivains et des journaux français⁷⁸². Marchand participe activement à cette culture en écrivant des comédies qui s'inspirent de Molière et de Labiche, et en envoyant ses poèmes à Lamartine et ses pièces à un journal français. Il suit aussi la culture théâtrale classique et contemporaine française autant dans le contenu que dans la forme de ses pièces. Marchand se distingue par rapport à ses contemporains canadiens, dans le genre théâtral, notamment dans les vaudevilles et proverbes qu'il écrit.

Tel que nous l'avons vu, l'originalité du théâtre de Marchand ne s'exprime pas seulement dans le genre proverbial, comme l'ont étudié Maurice Lemire⁷⁸³ et Lucie Robert⁷⁸⁴, mais aussi dans la pratique du vaudeville. Dans notre chapitre quatre, nous avons souligné, à plusieurs reprises, la forte influence du vaudeville dans la dramaturgie de Marchand. Nous avons observé que ses pièces incluent toutes des chansons et utilisent plusieurs procédés vaudevillistes comme le malentendu, les jeux de mots, le quiproquo et l'aparté. Toutefois, les cinq pièces qui constituent notre corpus ne peuvent pas se lire comme des vaudevilles au sens strict, mais comme des pièces hybrides. Ses

⁷⁸¹ Alex Tremblay, « Les effets de la francophilie sur les élites politiques canadiennes-françaises : l'exemple de la famille Marchand (1855-1942) », *Revue d'études des Cantons-de-l'Est/Journal of Eastern Township Studies*, vol. 41, automne 2013, p. 101-121.

⁷⁸² Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques *La vie littéraire au Québec. Tome IV. 1870-1894* (1999), Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1999.

⁷⁸³ *Ibid.*

⁷⁸⁴ Lucie Robert, « Du théâtre en famille. Les Marchand et le théâtre de société », *Les Cahiers des Dix*, n° 73, 2019, p. 161-194.

pièces ont plusieurs caractéristiques des sous-genres de la comédie de mœurs, de caractères et de la satire. Ce fait est propre au théâtre du XIX^e siècle, comme le souligne Gérard Gengembre⁷⁸⁵ dans son ouvrage. À cette époque, la comédie connaît, tout comme la tragédie, une évolution, et subit des transformations majeures, ce qui donne naissance à une série de nouvelles formes dramatiques (drame romantique, mélodrame, vaudeville, comédie de mœurs, etc.). Notre recherche a montré qu'il existe une tendance similaire dans le théâtre canadien-français. Nous pouvons donner l'exemple des pièces de Louis-Honoré Fréchette, qui utilisent plusieurs procédés tirés des drames romantiques et mélodrames.

Les critiques que nous avons analysées témoignent de ce mélange des genres dans l'œuvre de Marchand. Elles les décrivent à la fois comme « charmante comédie », « esquisse des mœurs », « vaudeville », « proverbe », « comédie satirique » et « comédie de caractères ». Ces critiques soulignent l'originalité et l'actualité de l'intrigue, le bon développement de l'action et la vivacité des personnages chez Marchand. En ce sens, ces articles comparent le travail dramaturgique de Marchand avec celui du « chirurgien »⁷⁸⁶. Les critiques trouvent le style des pièces « correct », « sobre », « moderne » et les perçoivent comme des contributions importantes à la littérature et au répertoire théâtral canadien-français. *Les Faux Brillants* représente un point tournant dans la carrière de Marchand. À partir de cette pièce, les critiques le définissent comme un moraliste et un grand observateur des mœurs de son temps. Qui plus est, elles définissent Marchand comme un « homme de lettres » important.

L'étude de la réception nous a permis de proposer une définition de « l'homme de lettres » propre au Québec du XIX^e siècle : celui-ci désigne une personne qui produit des œuvres littéraires et qui exerce généralement une profession libérale comme avocat ou notaire. Souvent, l'« homme de lettres » est impliqué dans la vie politique. Il prend la parole publiquement dans des occasions diverses ou par le biais de son journal. L'« homme de lettres » a, comme un « passeur culturel », pour mission de décrire les mœurs de la société canadienne-française à travers ses œuvres et de contribuer au nationalisme français. Comme le cas Marchand nous l'a montré, « l'homme de lettres » fonde également un journal et contribue au développement culturel et social de sa ville.

⁷⁸⁵ Gérard Gengembre, *Le théâtre français au 19^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1999.

⁷⁸⁶ *Le Franco-Canadien*, 24 avril 1885, p. 2.

Les pratiques théâtrales au Québec : « les soirées dramatiques et musicales »

L'étude des créations de l'œuvre de Marchand nous a permis d'explorer les différentes pratiques théâtrales au Québec de la fin du XIX^e siècle comme les créations des troupes locales. Certaines pièces de Marchand ont été représentées dans des lieux aussi divers que le foyer familial, le marché, l'hôtel de ville, etc. Souvent décrits par la presse comme « amateurs », ces groupes de comédiens n'ont pas une salle attitrée pour les représentations de leurs pièces. Comparés aux artistes étrangers qui jouent à Québec et à Montréal⁷⁸⁷, ces troupes ne peuvent pas vivre de leur art, et elles ne bénéficient pas d'une formation théâtrale. Les personnes qui s'impliquent dans ces troupes locales exercent différents métiers comme professeur, notaire et typographe. Leur présence nous montre qu'il existe un fort intérêt pour le théâtre au Québec pendant le dernier quart du siècle. L'étude des créations de la famille Marchand nous a confirmé que cet intérêt existe aussi auprès de l'élite.

Les créations des pièces de Marchand au Québec font souvent partie des « soirées dramatiques et musicales ». Ces dernières visent à répondre au besoin de divertissement varié d'un public à la fois populaire et composé de notables de Saint-Jean-sur-Richelieu, de Chambly et de Montréal. Leur programme est composé de petites pièces, des opérettes, des chansons et des tableaux vivants. L'essor de ces soirées est le résultat d'une forte croissance de la population et d'une série de transformations sociales, culturelles et politiques que connaît le Québec après la Confédération (1867). En plus de chercher à divertir, ces soirées ont souvent pour but d'encourager des causes sociales et des collectes de fonds. Comme nous l'avons montré dans nos troisième et quatrième chapitres, les pièces de Marchand sont souvent créées suivant les mêmes objectifs. Ces soirées font connaître un bon nombre de pièces et d'opérettes canadiennes et étrangères. Pour toutes ces raisons, les soirées dramatiques et musicales constituent un élément important de la vie théâtrale et culturelle au Québec du XIX^e siècle.

L'étude de la vie de Marchand et des créations de son œuvre dans ces soirées dramatiques nous a permis de mettre en lumière la relation intéressante entre le théâtre et la politique au Québec à la

⁷⁸⁷ André G. Bourassa, « Les visiteurs au pouvoir, le théâtre au Québec, 1850-1879, (1^{er} partie) », *Bulletin d'histoire politique*, vol 13 no 2, hiver 2005, p.191-216 et « Les visiteurs au pouvoir, le théâtre au Québec, 1850-1879, (2^{ème} partie) », *Ibid*, vol 13, no 3, printemps 2005, p. 123-145.

fin du XIX^e siècle. Nous avons observé d'abord que les politiciens ont été aussi des auteurs dramatiques. En ce sens, nous pouvons donner l'exemple de Marchand, mais aussi de Fréchette et de Boucherville, dont les pièces ont connu un grand succès. En plus d'écrire des pièces, les politiciens ont été de grands lecteurs et spectateurs de théâtre. Nous avons observé que plusieurs d'entre eux ont lu les pièces de Marchand et assisté à leurs représentations. Qui plus est, ces personnes ont contribué à l'organisation logistique et financière⁷⁸⁸. Similairement, les pièces de Marchand sont acquises par la bibliothèque du parlement. Cette relation exceptionnelle des hommes politiques avec le théâtre, qui nous semble fascinante et peu imaginable aujourd'hui, montre que l'art dramatique avait un statut tout à fait particulier et propre au Québec au XIX^e siècle.

Le théâtre comme « don » ?

Dans le deuxième chapitre de notre thèse, nous avons étudié la pratique théâtrale de la famille Marchand. Cette dernière crée les pièces, interprète des rôles et s'occupe de la mise en scène. Ces représentations ont lieu lors de soirées dramatiques et musicales et parfois dans la maison familiale de Marchand. Elles sont donc à la fois de l'ordre du public et du privé. Les spectateurs sont des amis de la famille, l'élite politique, mais aussi d'autres citoyens des villes. Notre recherche nous a confirmé plusieurs aspects de cette pratique : il s'agit d'un théâtre familial, mondain, ambulante et lucratif. Le théâtre de société, en tant que pratique non officielle, permet sans doute à Marchand de contourner la censure ecclésiastique. L'espace familial n'obéissant pas aux contraintes du théâtre public. Nous avons d'abord confirmé que la pratique théâtrale représente sans doute pour cette famille une forme de sociabilité mondaine⁷⁸⁹. Le fait de jouer des pièces dans des soirées permet aux Marchand de garder un contact avec leur milieu social. Celui-ci se compose des notables de Saint-Jean-sur-Richelieu, de Chambly et de Montréal. Par cet aspect, la pratique théâtrale au sein de cette famille reste proche de la tradition des salons littéraires en France, et notamment de ses nouvelles formes au XIX^e siècle qui représentent « un lieu de rencontres

⁷⁸⁸ Pensons à l'implication du politicien Laurent-Olivier David dans les représentations d'*Un Bonheur en attire un autre* à Saint-Jean et à Chambly en 1883

⁷⁸⁹ Voir Robert, *op. cit.* Cette sociabilité s'exprime aussi à travers des assemblées du St.Johns Yacht-Club, des réceptions dans les hôtels de ville, des pique-niques champêtres. Voir Alex Tremblay Lamarche, « La transformation des capitaux culturels et sociaux en région au XIX^e siècle dans un contexte de renouvellement des élites : l'exemple de Saint-Jean-sur-Richelieu », *Mens*, vol. 17, no. 1-2, automne 2016-printemps 2017, p. 72.

périodiques d'une certaine élite intellectuelle »⁷⁹⁰. Fréquentés par de nombreux écrivains, ces salons représentent une forme de divertissement qui permet aux gens de tisser des liens avec des intellectuels autour de discussions diverses. Nous observons les mêmes aspects dans le cas du théâtre de société des Marchand. Les représentations dans des soirées dramatiques musicales et dans la maison familiale offrent toutes un divertissement où l'on fait de la musique et anime des discussions. La pratique théâtrale est donc aussi mondaine. En pratiquant l'art de la scène, les filles de Marchand tirent plusieurs profits : elles développent, entre autres, des compétences personnelles et artistiques. Élevées dans un milieu aisé, ces filles ont appris à chanter et à jouer un instrument dès leur plus jeune âge. Elles mettent donc en pratique leurs aptitudes non seulement en jouant dans les pièces de leur père et en faisant de la musique, mais aussi en interprétant des rôles dans d'autres pièces et opéras-comiques. La pratique théâtrale pourrait donc être considérée au sein de cette famille comme une forme de théâtre d'éducation. Or, ce qui est aussi intéressant dans le cas des Marchand, c'est que les représentations des pièces ont pour objectif de soutenir les œuvres de bienfaisance et les familles des martyrs des rébellions de 1837 et 1838.

Pour approfondir notre réflexion sur cet aspect caritatif du théâtre de Marchand, penchons-nous sur le concept de « don ». Rappelons d'abord l'intérêt de Marchand pour le développement de Saint-Jean et son souci de soutenir, comme député, les Sœurs de charité, le premier hospice de la ville. Celui-ci est en effet l'une des préoccupations de cette famille aisée pendant plusieurs décennies. Nous avons vu que la somme des créations des pièces de Joséphine est aussi versée à cet hospice. Si nous prenons la définition du concept de « don » de Jacques T. Godbout et d'Alain Caillé dans leur ouvrage *L'esprit du don*⁷⁹¹ : le don « n'est qu'une manière de faire des manières et de simuler la gratuité et le désintéressement là où ne règnent, comme partout, que l'intérêt et l'équivalence »⁷⁹². « Le don « sert » bien à quelque chose, à faire la paix, à tisser le lien social, à partager des ressources, etc. »⁷⁹³

Suivant cette ligne de pensée, nous pouvons percevoir le don chez Marchand, comme un don de l'œuvre, comme un échange. Nous pouvons formuler ainsi la question suivante : qu'est-ce que

⁷⁹⁰ Vincent Laisney, « Une histoire des salons littéraires du XIXe siècle ? », Luc Fraisse (éd.), *L'Histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle. Controverses et consensus*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 199-206.

⁷⁹¹ Jacques T. Godbout et Alain Caillé, *L'esprit du don*, Montréal, Éditions Boréal, 1995.

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ *Ibid.*

Marchand et sa famille reçoivent en échange des créations des pièces au profit des œuvres de bienfaisance ou des familles des martyrs des rébellions de 1837 et 1838 ? Nous observons que Marchand, en s'impliquant dans ces soirées, adopte la posture du député libéral et d'auteur engagé en défendant les causes des événements de 1837-1838. Il rejoint d'autres politiciens libéraux de son époque. Nous pouvons aussi émettre l'hypothèse que ces créations permettent aux Marchand de projeter une image positive et bienveillante de leur famille. Ils montrent ainsi leur souci de soutenir les organisations locales et d'être de bons citoyens.

Enfin, là où Marchand nous paraît exceptionnel, c'est dans ses efforts personnels pour promouvoir ses pièces et pour développer la vie culturelle et artistique de sa ville natale de Saint-Jean-sur-Richelieu. Il utilise le théâtre comme stratégie publicitaire. Ses comédies ont été créées et ont trouvé une place dans les librairies publiques et parlementaires. Marchand a continuellement fait la promotion des créations et des publications de ses pièces dans son journal *Le Franco-Canadien*.

Marchand se démarque aussi par la place qu'il accorde aux femmes dans ses pièces. Par rapport à son époque, le théâtre de Marchand propose des modèles de personnages féminins forts. Que ce soit Rose de *Fatenville* ou Elmire d'*Erreur n'est pas compte*, les personnages de jeune fille se distinguent par leurs capacités à prendre en charge leur destin. Le théâtre permet alors de critiquer le statut des femmes dans la société québécoise au XIX^e siècle et de promouvoir leur émancipation. En dehors de la fiction, Marchand devient le mentor de sa fille Joséphine en l'encourageant à poursuivre une carrière littéraire. Le théâtre contribue à l'éducation des femmes et à leur donner un rôle actif dans la vie publique et mondaine. Cette expérience a sans doute influencé le parcours politique de Marchand et les réformes qu'il souhaitait apporter au système d'éducation.

D'autres avenues à explorer

Créées par sa famille et les troupes de théâtre locales dans différentes villes, les pièces de Marchand marquent la complexité et la richesse de la vie culturelle et théâtrale au Québec du XIX^e siècle. Elles peuvent donc être explorées davantage et étudiées selon différentes approches. En ce sens, les créations soulèvent des questions diverses sur les pratiques théâtrales au Québec que les

limites de notre travail ne nous ont pas permis d'aborder. Par exemple, l'aspect ambulant du théâtre, l'impact de la circulation des pièces, non seulement en Amérique du Nord, mais aussi en Europe. De même nous n'avons pu explorer en détail les relations culturelles transatlantiques à la fin du XIX^e siècle par le prisme de l'œuvre de Marchand. Les documents d'archives que nous avons consultés, quoique riches, ne nous ont pas donné de renseignements suffisants sur ces sujets.

Nous avons constaté qu'il est possible d'étudier, à travers l'œuvre de Marchand et d'autres auteurs canadiens français, la réception des auteurs français en Amérique du Nord. Une étude plus approfondie de ce sujet mériterait l'attention des chercheurs.

Dans la même veine, nous avons limité notre analyse aux créations des Marchand, à savoir les motivations qui les incitent à pratiquer le théâtre et le profit qu'ils en tirent. Alors que nous n'avons pas vraiment tenu compte d'autres familles québécoises qui pratiquent l'art de scène comme les Routhier et les Dessaulles. De même, il n'existe pas une étude sur les salons littéraires au Québec qui portent sur leurs fonctions et influences. Une telle entreprise permettrait d'éclairer l'histoire des pratiques mondaines.

Puisque notre objectif principal a été d'étudier Marchand comme auteur dramatique et son théâtre, nous n'avons pas pu explorer les comédies de ses enfants et leurs créations en détail. Si nous avons inclus certaines représentations des pièces de Joséphine dans notre travail, nous n'avons pas pris en compte toutes les créations de ses pièces, ni celles de son frère Gabriel. Une étude exhaustive reste à faire.

De même, la carrière politique de Marchand mérite une étude approfondie. Son influence sur sa carrière d'écrivain ou les liens entre ses idées politiques et son théâtre constituerait une voie de recherche riche et intéressante que les limites méthodologiques imposées par notre thèse ne nous ont malheureusement pas permis d'explorer. Une telle étude éclairerait davantage les fonctionnements du champ littéraire au Québec au XIX^e siècle. À travers l'étude de la carrière polyvalente de Marchand, plusieurs aspects peuvent être explorés. Marchand est une clé de voûte pour comprendre la littérature québécoise du XIX^e siècle.

Lu par un vaste public et joué largement sur les scènes au Québec, le théâtre de Marchand représente un cas illustratif qui exprime la variété et la complexité de la vie culturelle et théâtrale

au Québec. L'exemple de Marchand nous confirme bien qu'il faut revisiter notre conception de la tradition dramatique du XIX^e siècle et peut-être ajouter une page à son nom dans les manuels d'historiographies théâtrales québécois.

Bibliographie

Archives

Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), centre d'archives de Québec

Fonds Félix-Gabriel Marchand, P174

Fonds Félix-Gabriel Marchand, MSS79

Collection Lucien Lemieux, P377, D3

Fonds Louis Fréchette, MSS231

Fonds Jean Marc Careau, P935, D31

Collection Centre d'archives de Québec, P1000, S3, D2348

Bibliothèque de l'Assemblée nationale du Québec

Fonds Pierre-Olivier Chauveau, Cote : 232.91, M294 1848 QLFC

Les Faux Brillants, Côte : B.C. 1885, 006, QLFC 1, QLBR 2

Les Faux Brillants, Côte : C842.4, F271, M315, 1885, QLFC 3

Erreur n'est pas compte, Côte : B.C. 1872, 046, QL

Bibliothèque et Archives Canada (BAC)

Collection Dandurand-Marchand, MG27-IIB3

Périodiques

L'Album littéraire et musical de La Minerve

L'Album littéraire et musical de la Revue canadienne

L'Électeur

L'Élection

L'Étendard

L'Ordre

La Gazette de Joliette

La Gazette de Sorel

La Justice

La Minerve

La Nouvelle-France

La Presse

La Revue canadienne
La Ruche littéraire illustrée
La Tribune
La Vérité
Le Canadien
Le Constitutionnel
Le Courrier de St-Hyacinthe
Le Courrier du Canada
Le Franco-canadien
Le Journal de l'instruction publique
Le Journal des Trois-Rivières
Le Journal du dimanche
Le Peuple
Le Quotidien
Le Soleil
Le Temps
Morning chronicle commercial and shipping gazette
Québec Morning Chronicle
The Montreal Herald
The Québec Daily Mercury

Corpus littéraire

Marchand, Félix-Gabriel, *Mélanges poétiques et littéraires*, Montréal, Beauchemin, 1899.

---, *Erreur n'est pas compte ou les inconvénients d'une ressemblance*, Montréal, Des presses à vapeur de la Minerve, 1872.

---, *Un bonheur en attire un autre*, Montréal, Imprimerie de la Gazette, 1883.

---, *Les faux Brillants*, Montréal, Prendergast & Cie, 1886.

Marchand, Joséphine, *Journal intime 1879-1900*, Lachine, Éditions de la pleine lune, 2000.

Publications de Félix-Gabriel Marchand et de Joséphine Marchand-Dandurand

Bélanger, Réal, « Fortin, Lionel, Félix-Gabriel Marchand, Saint-Jean-sur-Richelieu, Éditions Mille Roches, 1979. 232 p. », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 34, n° 1, 1980, p. 112-114.

Bergeron, Gérard, *Révolutions tranquilles à la fin du XIX^e siècle : Honoré Mercier, Félix-Gabriel Marchand*, Montréal, Fides, 1997.

Brassard, Michèle et Jean Hamelin, « Marchand, Félix-Gabriel » dans *Dictionnaire biographique du Canada*, Vol. 12, University of Toronto/Université Laval, 2003.

http://www.biographi.ca/fr/bio/marchand_felix_gabriel_12F.html

Date consultée : le 26 mai 2020

Comtois, Roger, « Félix-Gabriel Marchand », *La Revue du Notariat*, vol. 83, n° 3-4, novembre-décembre 1980, p. 226-228.

Corbo, Claude, *L'échec de Félix-Gabriel Marchand : une interprétation en forme dramatique*, Montréal, Del Busso, 2015.

Doucet, Sophie, « Joséphine Marchand-Dandurand ou “Le Laurier féminin” : Une journaliste féministe, moderne, libérale et nationaliste (1861-1925) », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2003.

Fortin, Lionel, « Félix-Gabriel Marchand : Notaire, premier ministre et auteur », *Histoire Québec*, vol. 3, n° 2, 1998, p. 13-16.

---, *Félix-Gabriel Marchand*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Éditions Mille Roches, 1979.

Germain, Jean-Claude, *Les Faux Brillants de Félix-Gabriel Marchand, paraphrase*, Montréal, Éditeur VLB, 1977.

Gosselin, Line, « Marchand, Joséphine (Dandurand) », *Dictionary of Canadian Biography*, vol. 15, University of Toronto/Université Laval, 2003.

http://www.biographi.ca/en/bio/marchand_josephine_15E.html. Date consultée : le 26 avril 2021.

Lavigne, Marie et Michèle Stanton-Jean, *Joséphine Marchand et Raoul Dandurand. Amour, politique et féminisme*, Montréal, Boréal, 2021.

Lefebvre, Jean-Jacques, *Félix-Gabriel Marchand (1832-1900) : notaire, 1855, premier ministre du Québec*, 1897, Montréal, Académie des lettres et des sciences humaines, 1978.

Montreuil, Sophie, « (Se) dire : Joséphine Marchand-Dandurand et la lecture (1879-1886) », dans Yvan Lamonde et Sophie Montreuil (dir.), *Lire au Québec au XIX^e siècle*, Saint-Laurent, Fides, 2003.

Smart, Patricia, « The Nineteenth-Century Rebels : Henriette Dessaulles and Joséphine Marchand », *Writing herself into being : Québec women's autobiographical writings from Marie de l'Incarnation to Nelly Arcan*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2017.

Tremblay, Alex, « Les Effets de la francophilie sur les élites politiques canadiennes-françaises : l'exemple de la famille Marchand (1855-1942) », *Revue d'études des Cantons-de-l'Est*, vol 40, 2014, p. 101-122

---, *La Mixité culturelle au sein des élites québécoises au XIX^e siècle : l'exemple de la famille Marchand, 1791-1900*, mémoire de maîtrise, Université Laval (histoire), 2014.

Pièces de théâtre

Boucherville, Georges Boucher de, *Une de perdue, deux de trouvés*, Montréal, Eusèbe Sénécal, 1874.

Dandurand, Josephine, *Rancune, comédie en un acte et en prose suivi de La carte postale et Ce que pensent les fleurs*, Montréal, Beauchemin et Fils, 1897.

Fontaine, Raphael, *Un duel à poudre*, St. Hyacinthe, Journal de St. Hyacinthe, 1868.

Fréchette, Louis-Honoré, *Mes loisirs*, Québec, Léger Brousseau, 1863.

---, *Le retour de l'exilé*, Montréal, Leméac, 1974.

---, Louis-Honoré, *Félix-Poutré*, Montréal, Leméac, 1974.

---, *Papineau*, Montréal, Leméac, 1974.

Gaspé, Philippe Aubert de, *Les Anciens Canadiens*, Montréal, Desbarats et Derbishire, 1863.

Labelle, Elzear, *Mes rimes*, Québec, P. G. Delisle, 1876.

Marconnay, H. Leblanc de Marconnay, *Valentine ou La Nina Canadienne*, Montréal, L'ami du peuple, 1836.

Massicotte, Edouard-Zotique, (adaptateur), *Les cousins du député*, Montréal, Beauchemin & Fils, 1896.

Petitclair, Pierre, *Griphone ou la Vengeance d'un valet*, Québec, William Cowan, 1837.

---, *La donation*, Montréal, Alias, [1842] 2017.

---, *Une partie de campagne*, Québec, Joseph Savard, 1865.

Quesnel, Joseph, *Colas et Colinette : ou le bailli dupé*, Québec, John Neilson, 1808.

---, *L'anglomanie ou le dîner à l'anglaise*, suivi de *Les républicains français ou la soirée du cabaret*, Trois Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2003.

Ouvrages théoriques et méthodologiques

Angenot, Marc, « Chapitre 1, Le discours social : problématique d'ensemble », 1889, *Un état du discours social*, Médias 19 [En ligne].

<https://www.medias19.org/publications/1889-un-etat-du-discours-social/chapitre-1-le-discours-social-problematique-densemble>

Corvin, Michel, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994.

Diaz, Brigitte, *L'Épistolaire ou la pensée nomade*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 2002.

Farge, Arlette, « Penser et définir l'évènement en histoire », *Terrain*, vol. 39, 2002, p. 67-78

---, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1997.

Gengembre, Gérard *Le théâtre français au 19^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1999.

Gidel, Henri, *Le Vaudeville*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

Godbout, Jacques T. et Alain Caillé, *L'esprit du don*, Montréal, Éditions Boréal, 1995.

Greimas, Algirdas Julien., « Sémantique Structurale, Langue et langage », *Communications Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, Larousse, 1966, p. 172-221.

Jovicic, Jelena, *L'intime épistolaire (1850-1900) : genre et pratique culturelle*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Naugrette, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Malakoff, Armand Colin, 2016.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Malakoff, Armand Colin, 2019.

---, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Malakoff, Armand Colin, 2018.

Pinson, Guillaume, « Lire la presse du XIX^e siècle en contexte numérique : vers une nouvelle historiographique des objets médiatiques ? », *Dix-Neuf*, vol. 21, n° 4, 2017, p. 378-388.

---, *La culture médiatique francophone en Europe et en Amérique du Nord*, Québec, Les Presses de L'Université Laval, 2016.

Postlewait, Thomas, "Historiography and the Theatrical Event: A Primer with Twelve Cruxes", *Theatre Journal*, vol. 43, n° 2, May 1991, p.157-178.

Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, no 215, octobre 1980, p. 4.

Robert, Jauss Hans, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2014.

Thomasseau, Jean-Marie, *Le mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions Belin, 1996.

Histoire du théâtre au Canada

Baszczynski, Marilyn, « Laure Conan : un théâtre au féminin au 19^e siècle », *Theatre Research in Canada/ Recherches théâtrales au Canada*, vol. 14, n^o 1, Spring 1993, [En ligne].

<https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7232>

Date consultée : 18 février 2022

---, *Les Figures de l'autorité dans le théâtre québécois du dix-neuvième siècle*, thèse de doctorat, Université Western (littérature), 1990.

Béraud, Jean, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1958.

Boucher, Mélanie et Ery Contogouris (éds.), « Stay Still : Past, Present, and Practice of the Tableau Vivant », *RACAR: Revue d'art Canadienne, Canadian Art Review*, vol. 44, n^o 2, 2019, p. 5-214.

Bourassa, André G., « Les visiteurs au pouvoir. Le théâtre au Québec, 1850-1879 (1^{er} partie) », *Bulletin d'histoire politique*, vol 13, n^o 2, 2005, p. 191-216.

---, « Les visiteurs au pouvoir, le théâtre au Québec, 1850-1879, (2^{ème} partie) », *Ibid.*, vol 13, n^o 3, printemps 2005, p. 123-145.

Burger, Baudouin, *L'Activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal, Les éditions Parti Pris, 1974.

Cambron, Micheline, « L'œuvre de Pierre Petitclair (1813-1860) entre la mémoire et l'oubli. Archives et discours culturel », *Figura*, vol. 4, 2001, p. 61-76.

De Viveiros, Geneviève, « D'une scène à l'autre : Labiche au Canada au XIX^e siècle », dans Oliver Bara, Violaine Heyraud, Jean-Claude Yon (dir.), *Les Mondes de Labiche*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 201-211.

---- et Amanda Lee, « Sarah Bernhardt's presence in Montreal Quebec », *Mouvances Francophones*, vol. 7, n^o 1, 2022, [En ligne].

<https://doi.org/10.5206/mf.v7i1.14365>

Date consultée: 17 avril 2022.

--- et Servanne Woodward, « Sarah Bernhardt à London Ontario (1896-1910) : contextes de sa réception », *Mouvances Francophones*, vol. 6, n° 2, [En ligne].

<https://doi.org/10.5206/mf.v6i2.14068>

Date consultée: 17 avril 2022.

Doucette, Leonard E., « Théâtre d'expression française », *L'Encyclopédie canadienne*, 4 mars 2015, Historica Canada. www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/theatre-dexpression-francaise

Date consultée: 25 janvier 2022.

---, *The Drama of Our past. Major plays from Nineteenth-Century*, Toronto, The University of Toronto, 1997.

---, « Les Comédies du statu quo (1834): Political Theatre and Paratheatre in French Canada » part I : « Dramatized Dialogues before 1834 », *Theatre History in Canada*, vol. 2, n° 2, Autumn 1981, p. 83-92

---, « Les Comédies du statu quo. Part II », *Ibid.*, vol. 2, n° 1, Spring 1982, p. 21-33.

---, « Théâtre, parathéâtre et politique. 1847-1868 », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, vol. 5, 1983, p. 24-42.

---, « Petitclair, Pierre », *L'Encyclopédie canadienne*, 12 décembre 2013, Historica Canada. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/petitclair-pierre>

Date consultée : 5 octobre 2021.

----, « Theatre and the Politics of Confederation: Elzéar LaBelle's *La Conversion d'un Pêcheur de la Nouvelle-Écosse* », *Theatre Research in Canada/ Recherches théâtrales au Canada*, vol. 5, no. 2, 1984, [En ligne].

Duval, Étienne F., « *Le Sentiment national dans le théâtre canadien-français de 1760 à 1930* », thèse de doctorat, Université de Paris, 1967.

Hall, Frederick, « Salles de concert et d'opéra », *L'Encyclopédie Canadienne*, 04 mars 2015, Historica Canada.

<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/concert-halls-and-opera-houses>

Date consultée : 10 mars 2022.

Houlé, Leopold, *L'histoire du théâtre au Canada : pour un retour aux classiques*, Montréal, Fides, 1946.

Huston, James, *Le répertoire national ou recueil de littérature canadienne*, Montréal, Lovell et Gibson, 1848.

Lacroix, Laurier, « L'image faite corps. Dix figures sur la pratique du tableau vivant au Québec avant 1920 », *RACAR : revue d'art canadienne/ Canadian Art Review*, vol. 44, n° 2, 2019, p. 32-33.

Laflamme, Jean, *Le théâtre francophone à Montréal de 1855 à 1980 : une institution qui tarde*, thèse de doctorat, Université de Montréal (Histoire), 2000.

---, *Le théâtre francophone à Montréal de 1855 à 1980. Les causes d'un développement tardif*, Montréal, Maxime, 2005.

--- et Remi Tourangeau, *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979.

Laporte, Dominique, « "Canadien-français, jusqu'aux moelles" : Le Labiche des familles au Manitoba et au Québec », *Globe*, vol. 9, n° 2, 2006, p. 49-73.

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

---, *L'activité théâtrale à Montréal : de 1880 à 1914*, Montréal, Université de Montréal, 1987.

---, « Les débuts de la critique dramatique au Québec (1870-1896) : un contexte difficile », *Jeu : revue de théâtre*, n° 40, 1986, p. 111-121.

Le Moine, Roger, *Joseph Marmette, sa vie, son œuvre; suivi de À travers la vie; roman de mœurs canadiennes de Joseph Marmette*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1968.

Lise, Gaboury-diallo, « Le Cercle Molière », *L'Encyclopédie Canadienne*, 4 mars 2015, Historica Canada.

www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/cercle-moliere-le

Date consultée : 27 mars 2022.

Marsolais, Gilles, « La formation théâtrale au Québec : trop d'écoles? », *Jeu*, n° 138, 2011, p. 42-49.

Marsh, James H., « Le Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France », *L'Encyclopédie Canadienne*, 4 mars 2015, Historica Canada. www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/theatre-de-neptune-en-la-nouvelle-france-le

Date consultée: 02 avril 2022

Moncion, Benoît, *L'humour de Joseph Quesnel (1746-1809) : naissance de l'écrivain canadien*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2007.

Noël, Jean-Claude, « Notre premier auteur comique : Pierre Petitclair (1813-1860) », *Voix et Images*, vol. 6, n° 1, automne 1980, p. 117-126.

O'Neill-Karch, Mariel « Le théâtre à Ottawa 1870-1880 : femmes s'abstenir », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 2, n° 2, 2008, p. 258-283.

--- et Pierre Karch (éds.), *Théâtre comique de Régis Roy (1864-1944)*, Ottawa, Éditions David, 2006.

Potvin, Gilles, « Théâtre de Société », *L'Encyclopédie Canadienne*, 14 décembre 2013, Historica Canada.

www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/theatre-de-societe

Date consultée : 21 février 2022

Robert, Lucie, « Du théâtre en famille. Les Marchand et le théâtre de société », *Les Cahiers des Dix*, vol. 73, 2019, p. 161- 194.

---, « *Tit-Coq (1948) de Gratien Gélinas, de l'événement théâtral à la consécration littéraire* », *Les Cahiers des Dix*, n° 72, 2018, p. 213-247.

Thomas, Esther, « Notre théâtre vanille : déclaration d'amour intempestive », *Jeu*, n° 176, 2020, p. 31-36.

Tourangeau, Rémi, *Fêtes et spectacles du Québec. Région Saguenay-Lac Saint-Jean*, Québec, Nuit blanche, 1993.

---, *Tables provisoires du théâtre de Drummondville. Index établi d'après les articles et les comptes de rendus de presse parus dans les périodiques drummondvillois*, Trois-Rivières, Éditions Cédoleq, coll. « Guides bibliographiques du théâtre québécois », 1980.

--- et Serge Rousseau (dir.), *Le théâtre à Nicolet 1803-1969 : bibliographie régionale*, Trois-Rivières, Éditions Cédoleq, 1982.

Tremblay, Alex, « L'enracinement du théâtre et de la musique à Québec au XIX^e siècle », *Histoire Québec*, vol. 20, n° 3, 2015, p. 10-16.

Histoire littéraire, sociale et culturelle au Québec

Audet, Louis-Philippe, « Le premier ministère de l'Instruction publique au Québec, 1867-1876 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 22, n° 2, septembre 1968, p. 171-222.

Beauchamp, Claude, *Henry-Emile Chevalier et le feuilleton canadien-français (1853-1860)*, mémoire de maîtrise, Université McGill, (langue et littérature françaises), juillet 1992.

Beaulieu, André et Jean Hamelin, *La presse québécoise des origans à nos jours Tome 3 : 1880-1895*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1977.

Bonville, Jean de, *La presse québécoise de 1884 à 1914. Genèse d'un média de masse*, Québec, Les Presses de l'Université Laval 1988.

Cambron, Micheline (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides, 2005

Chartier, Daniel, « Hector Fabre et le Paris-Canada au cœur de la rencontre culturelle France-Québec de la fin du XIX^e siècle », *Études françaises*, vol 32, n° 3, automne 1996, p. 51-60.

Couture, François, « Le récit de voyage canadien-français au XIX^e siècle. Analyse du succès d'une pratique littéraire », mémoire de maîtrise, Université Sherbrooke (lettres et communications), 1997.

Couvrette, Sébastien, « Le contenu publicitaire de la presse québécoise aux XIX^e et XX^e siècles, une source à explorer », *La recherche sur la presse : nouveaux bilans nationaux et internationaux*, Micheline Cambron et Stéphanie Danaux (dir.), *Médias 19* [En ligne], Mise à jour le 11/12/2021, <http://www.medias19.org/index.php?id=15545#ftn6>
Date consultée : 12 avril 2022.

----, « Presse écrite au Québec, 1^{ère} partie (XVIIIe-XIXe siècles) », *Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française* [En ligne].
[http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-698/Presse_écrite_au_Québec,_1ère_partie_\(XVIIIe-XIXe_siècles\).html#.YjiFgy296qS](http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-698/Presse_écrite_au_Québec,_1ère_partie_(XVIIIe-XIXe_siècles).html#.YjiFgy296qS)
Date consultée : 12 avril 2022.

Darveau, Louis-Michel, *Nos hommes de lettres*, Montréal, A.A.Stevenson, 1873.

Dence, Michael R., « Société royale du Canada », *L'Encyclopédie Canadienne*, 16 mars 2017, *Historica Canada*.
www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/societe-royale-du-canada
Date consultée : 18 février 2022

Ducharme, Isabelle, « L'offre de titres littéraires dans les catalogues de bibliothèques de collectivités à Montréal (1797-1898) », Yvan Lamonde et Sophie Montreuil (dir.), *Lire au Québec au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 2003, p. 237-277.

Fortin, Andrée, *Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1993.

Galarneau, Claude, *Les collèges classiques au Canada français (1620-1970)*, Montréal, Fides, 1978.

---, Maurice Lemire (dir.), *Livre et lecture au Québec (1800-1850)*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1988.

Gérard Bouchard, « Apogée et déclin de l'idéologie ultramontaine à travers le journal le Nouveau Monde, 1867-1900 », *Recherches sociographiques*, 1850-1900, vol. 10, n° 2-3, 1969, p. 261-291.

Grandpré, Pierre de, *L'Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1967.

Guay, Hervé, *L'éveil culturel : théâtre et presse à Montréal, 1898-1914*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010.

Hébert, Robert, *Le procès Guibord ou l'interprétation des restes*, Montréal, Triptyque, 1992.

Institut, Canadien, *Annales de l'Institut canadien pour les années 1866 à 1870*, Montréal, *Le Pays*.

Lacroix, Laurier, « Le musée de l'Institut canadien de Montréal (1852-1882), un projet inachevé », *Les Cahiers des dix*, vol. 64, 2010, p. 245–290.

Lamonde, Yvan, « Les “intellectuels” francophones au Québec au XIX^e siècle : questions préalables », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 48, n^o 2, 1994, p. 165-166.

---, *Gens de parole*, Montréal, Boréal, 1990.

---, *Histoire sociale des idées au Québec, Tome I :1760- 1896*, Montréal, Fides, 2000.

---, *Louis-Antoine Dessaulles (1818-1895), Un seigneur libéral et anticlérical*, Montréal, Fides, 1994.

---, « La vie culturelle et intellectuelle dans le Québec des XVIII^e et XIX^e siècles : quelques pistes de recherche », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 54, n^o 2, 2000, p. 269-279

---, Patricia Fleming et Fiona A. Black (dir.), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada, Vol. II*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005.

--- et Sophie Montreuil (dir.), *Lire au Québec au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 2003.

Landry, François, *La librairie Beauchemin, 1842-1940. Genèse de la fonction éditoriale et nationalisation de la culture écrite*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 1995.

Lemire, Maurice, « Les revues littéraires au Québec comme réseaux d'écrivains et instances consécration littéraire (1840-1870) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 47, n^o 4, printemps 1994, p. 521-550

---, *La littérature québécoise en projet*, Montréal, Fides, 1993.

--- (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome I. Des origines à 1900*, Montréal, Fides, 1980.

--- et Denis Saint-Jacques, *La vie littéraire au Québec. Tome IV. 1870-1894*, Sainte-Foy, Les Presses de Université Laval, 1999.

---, *La vie littéraire au Québec. Tome III*. Québec et Ottawa, Les Presses de Université Laval, 1996.

Mackay, Julien S., « La profession de notaire au Québec », *Histoire Québec*, vol 8, n° 3, mars 2003, p. 11-14.

Martin, Henri-Jean et Roger Chartier et Jean-Pierre Vivet (dir.), « L'édition au Québec, 1840-1914 », *L'Histoire de l'édition française, Tome IV, Le livre concurrencé 1900-1950*, Paris, Promodis, 1986, p. 102-103.

Mativat, Daniel, *Le métier d'écrivain au Québec (1840-1900). Pionniers, nègres ou épiciers des lettres?*, Montréal, Triptyque, 1996.

Monette, Isabelle, « L'offre des titres littéraires dans les catalogues de la librairie montréalaise (1816-1879) », Yvan Lamonde et Sophie Montreuil (dir.), *Lire au Québec au XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 2003, p. 201-325.

Morin, Victor, « Les origines de la Société royale », *Les Cahiers des Dix*, n° 2, 1937, p. 157-198.

Pouliot, Léon, *Monseigneur Bourget et son temps-Affrontement avec l'Institut canadien, 1858-1870*, Montréal, Éditions Bellarmin, 1976.

Rajotte, Pierre, « Les associations littéraires au Québec (1870-1895) : de la dépendance à l'autonomie », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 50, n° 3, hiver 1997, p. 375-400.

Rumilly, Robert, *Honoré Mercier et son temps*, Montréal, Fides, 1975.

Société royale du Canada, *Proceedings and Transactions of the Royal Society of Canada for the years 1882 and 1883*, Montréal, Dawson Brothers, 1883.

Société royale du Canada, *Mémoires et comptes rendus de la Société Royal du Canada pour l'année 1894*, Ottawa, John Durie et fils, 1895.

Thério, Adrien, *Joseph Guibord, victime expiatoire de l'évêque Bourget*, Montréal, XYZ, 2000.

Verrette, Michel, *L'alphabétisation au Québec 1660-1900. En marche vers la modernité culturelle*, Québec, Éditions de Septentrion, 2002.

Wagner, Anton, *Establishing Our Boundaries. English Canadian Theatre Criticism*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

Histoire du Québec

Bervin, George, « La vie bourgeoise au siècle dernier », *Cap-aux-Diamants*, vol 4, n° 1, 1986, p. 15-19.

Caissie, Frances, « Blanchet, Joseph-Godric », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 11, Université Laval/ University of Toronto, 2003.
http://www.biographi.ca/fr/bio/blanchet_joseph_godric_11F.html. Consulté le 28 févr. 2022.

Careless, James Maurice Stockford, « Province du Canada, 1841-67 », *L'Encyclopédie Canadienne*, 27 septembre 2019, Historica Canada.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/province-of-canada-1841-67>. Consulté le 28 févr. 2022.

Dufour, Pierre et Jean Hamelin, « Mercier, Honoré », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 12, Université Laval/University of Toronto, 2003. http://www.biographi.ca/fr/bio/mercier_honore_12F.html. Consulté le 19 mai 2020

Gaffield, Chad, « Histoire de l'éducation au Canada », *L'Encyclopédie canadienne*, 29 mai 2019, Historica Canada. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/histoire-de-leducation>. Date consultée : 15 avril 2020.

Joyal, Serge et Paul-André Linteau, *France-Canada-Québec : 400 ans de relations d'exception*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008.

Lamarche, Alex Tremblay, « La transformation des capitaux culturel et social en région au XIX^e siècle dans un contexte de renouvellement des élites : l'exemple de Saint-Jean-sur-Richelieu », *Mens*, vol. 17, n° 1-2, automne 2016-printemps 2017, p 41-77.

Laplane, Benedicte, « Les relations entre la France, le Canada et les Canadiens français, 1760-1815. Enjeux diplomatiques, religieux et culturels », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, vol. 31, n° 1, 2010, p. 17-30.

Linteau, Paul-André, « Le Québec depuis la Confédération », *L'Encyclopédie canadienne*, 4 mars 2015, *Historica Canada*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/quebec-depuis-la-confederation>. Date consultée : 29 mars 2021.

McIntosh, Andre, « Rébellions de 1837-1838 », *L'Encyclopédie Canadienne*, 4 octobre 2019, *Historica Canada*, www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/rebellions-de-1837
Date consultée: 21 février 2022.

Pedersen, Anne-Marie et James Hanrahan, Celine Cooper, « Sœurs grises », *L'Encyclopédie Canadienne*, 25 juillet 2019, *Historica Canada*. <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/surs-grises>. Date consultée : le 20 juin 2021.

Tanguay, Roch et Jean-Yves Théberge, *À pied dans le vieux Saint-Jean*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Mille Roches, 1978.

Histoire du théâtre en France

Abraham, Émile, *Les acteurs et les actrices de Paris : biographie complète*, Paris, M.Lévy, 1861.

Bailly, René et Claude Fournier, « Rachel “la grande” », *Revue des Deux Mondes*, mai 1971, p.337-350.

Bara, Olivier et Jean-Claude Yon (dir.), *Eugène Scribe : Un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

Brook, Peter, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Charle, Christophe, « Des artistes en bourgeoisie. Acteurs et actrices en Europe occidentale au XIX^e siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 34, 2007, p. 71-104.

Duval, Sophie et Jean-Pierre Saïdah, *Mauvais genre : la satire littéraire moderne*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008.

Gengembre, Gérard, *Le théâtre français au 19^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1999.

Hashem, Hanan, *Émile Augier, Alexandre Dumas fils, Victorien Sardou. Dramaturgie du savoir-vivre sous le Second Empire*, Paris, L'Harmattan, 2015.

Hélène Lacas « Proverbe dramatique », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 2 avril 2022. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/proverbe-dramatique/>

Heyraud, Violaine « Les surprises de l'intrigue dans le vaudeville scribien », Jean-Claude Yon (dir.), *Eugène Scribe : Un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 21-32.

Issacharoff, M. Michael, « Labiche et l'intertextualité comique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 35, 1983, p. 166-182.

Plagnol-Diéval, Marie-Emmanuelle, *Le théâtre de société : un autre théâtre?*, Paris, Honoré Champion, 2003

Ponzetto, Valentina, « Le proverbe dramatique, une voie détournée pour théâtraliser l'irreprésentable ? », *Fabula-LhT*, no 19, october 2017, [En ligne].
[ttp://www.fabula.org/lht/19/ponzetto.html](http://www.fabula.org/lht/19/ponzetto.html). Date consultée : le 17 avril 2022.

--- et Jennifer Ruimi, « Introduction. Théâtre de société. Un objet à redéfinir », *Espaces des théâtres de société. Définitions, enjeux, postérité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020.

Ramos, Julie (dir.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Maré & Martin, 2014.

Rykner, Arnaud, « La Photographie de scène en France. Art, document, média. Vol 1 », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 283, octobre 2019.

Spielman, Guy, « Scènes “publiques” et scènes “privées”. Essai de redéfinition », *Espaces des théâtres de société. Définitions, enjeux, postérité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 95-107.

Trott, David, « Qu'est-ce que le théâtre de société ? », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 225, 2005, p. 7-20.

Viala, Alain, *Le théâtre en France*, Paris, PUF, 2009.

Yon, Jean Claude, « Le Théâtre de société au XIX^e siècle : une pratique à redécouvrir », *Tréteaux et paravents. Le théâtre de société au XIX^e siècle*, Paris, Creaphis, 2012.

--- et Nathalie Le Gonidec (dir.), *Tréteaux et paravents. Le théâtre de société au XIX^e siècle*, Paris, Creaphis, 2012.

Histoire littéraire et culturelle en France

Aron, Paul et Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2010.

Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Allia, 2013.

Blanqui, Adolphe, *Histoire de l'économie politique*, Paris, Guillaumin et Cie Libraires, 1860.

Boisvert, Marie, « La Dame aux éventails. Nina de Villard, musicienne, poète, muse, animatrice de salon », thèse de doctorat, Université of Toronto (Département de français), 2013.

Boutier, Jean, « Le grand tour : une pratique d'éducation des noblesses européennes (XVI^e-XVII^e siècles) », *Le voyage à l'époque moderne*, n°27, 2004, p. 7-21

Chabaud, Gilles, « Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité : pour une archéologie du tourisme : le voyage des français en Italie, milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle*, Rome, École Française », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 58, n° 2, 2011, p. 190-192.

Chartier, Roger et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard/Promodis, 1990.

Dozo, Björn-Olav et Anthony Glinoe, « Littérature et don », *COnTEXTES*, vol. 5, 2009, [En ligne].

<http://journals.openedition.org/contextes/4282>

Date consultée : le 13 avril 2022.

Dufief, Pierre-Jean, « Présentation », *La lettre de voyage*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 5-10.

Habermas, Jürgen, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1988.

Kalantzis, Alexia, « Le domicile de l'écrivain comme lieu de sociabilité à la fin du XIX^e siècle », *COnTEXTES*, vol. 19, 2017, [En ligne].

<https://journals.openedition.org/contextes/6306>

Date consultée : 18 février 2022

Laisney, Vincent, « Une histoire des salons littéraires du XIX^e siècle ? », Luc Fraisse éd., *L'histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle. Controverses et consensus*, Presses Universitaires de France, 2005, p. 199-206.

Liti, Antoine « Sociabilité mondaine, sociabilité des élites ? », *Hypothèses*, vol. 4, n^o 2, 2001, p. 99-107

---, « Public ou sociabilité ? Les théâtres de société au XVIII^e siècle », Christian Jouhaud et Alain Viala (dir.), *De la publication, entre Renaissance et Lumières*, Paris, Fayard, 2002.

---, *Le monde des salons, sociabilité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.

Martin, Henri-Jean, *Histoire et pouvoir de l'écrit*, Paris, Librairie Académique, 1988.

Nora, Pierre et David P. Jordan, *Rethinking France : Les Lieux de Mémoire*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

Parinet, Élisabeth, « Auteurs et éditeurs de littérature au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n^o 4, octobre-décembre 2007, p. 791-801.

Dictionnaires consultés

Blais, Suzelle, *Néologie canadienne de Jacques Viger, Manuscrits de 1810*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, p. 174

Brassard, Michèle et Jean Hamelin, *Dictionnaire biographique du Canada*, Université Laval/University of Toronto, vol. 12, version en ligne, 1990.

Carpin, Gervais, *Histoire d'un mot. L'ethnonyme Canadien de 1535 à 1691*, Québec, Septentrion, 1995.

Clapin, Sylva, *Dictionnaire canadien-français ou Lexique glossaire des mots, expressions et locutions ne se trouvant pas dans les dictionnaires courants et dont l'usage appartient surtout aux Canadiens-français*, Montréal, Beauchemin, 1894.

Dictionnaire français des XIX^e et XX^e siècles, Trésor de la langue française, Nancy Cedex, CNRTL, 2012.

Dulong, Gaston, *Dictionnaire des canadianismes*, Québec, Septentrion, 1989.

Geoffrion, Louis-Philippe, *Glossaire du parler français au Canada.../ préparé par la Société du parler français au Canada*, Québec, L'Action sociale, 1930.

Hamel, Réginald, John Haré, *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989

Jaucourt, Voltaire, Boucher d'Argis, *L'Encyclopédie*, Tome 7, 1^{er} édition, 1757 [En ligne].
https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re_édition/GENS

Larousse, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Tome 6, Paris, 1866-1877.

Lemire, Maurice (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome I. Des origines à 1900*, Montréal, Fides, 1980.

Littre, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. Paris, L. Hachette, 1873-1874. Version électronique créée par François Gannaz. <http://www.littre.org>

Myriam Côté et Geneviève Joncas, « Éléments de bibliographie : les dictionnaires de la langue française au Canada français et au Québec du XVIII^e siècle à aujourd'hui », Monique C. Cormier et Jean-Claude Boulanger, *Les dictionnaires de la langue française au Québec : De la Nouvelle-France à aujourd'hui*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008, p. 411-429.

Réginald, Hamel, *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989.

Toye, William et Eugène Benson, *The Oxford Companion to Canadian Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

Entretiens

Chartier, Roger, « Le statut de l'homme de lettres au XVIII^e siècle », *Les amphis de France 5*, le 1^{er} juillet 1994.

<https://www.canal-u.tv/chaines/les-amphis-de-france-5/entretiens-en-litterature/l-homme-de-lettres-au-xviiieme-siecle>

Livernois, Jonathan, « L'histoire des idées avec Jonathan Livernois : Félix-Gabriel Marchand », *Radio Canada*, le 7 décembre 2020.

<https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/le-15-18/segments/chronique/212983/histoire-politique-quebec-litterature>

Lucie, Robert, « Tit-Coq (1848) de Gratien Gélinas, de l'évènement théâtral à la consécration littéraire », *Société des Dix*, le 16 avril 2019.

<https://www.facebook.com/watch/?v=272899463664656>

Annexes

Image 1

« Soirée dramatique et musicale », *La Minerve*, 24 mars 1870, p. 3.

Soirée Dramatique & Musicale
AU PROFIT DES
SŒURS DE CHARITÉ
DE LA
VILLE DE ST. JEAN
PAR DES
Amateurs de cette Ville
JEUDI, LE 24 DE MARS 1870
—
PROGRAMME.
—
TABLEAU : " LA REINE DES FLEURS "
—
Adresse sur la Charité, par un Enfant.
—
FATENVILLE!
Comédie en un acte, par F. G. MARCHAND.
—
Chanson Anglaise :—AU REVOIR,—NOT ADIEU.
—W. C. Levey.
—
TABLEAU : " LA BONNE AVENTURE."
—
Duette-Zingarelles-Bordées.
—
LA CONVERSION DU PECHEUR !
OPÉRETTE EN UN ACTE.
Paroles de Elzéar Labelle—Musique de J. B. Labelle
—
Chanson Anglaise : *Life let us love—*
A. Randegger.
—
Tableau : La Foi, l'Espérance et la Charité.
—
COD SAVE THE QUEEN !
—
PRIX D'ENTRÉE..... 25 CENTS.
Portes ouvertes à 7 heures 1/2. Lever du Rideau à 8 heures.
22 Mars. 162—d1

Image 2

Les juges C. Edouard Dorion et Charles Archier en compagnie d'Ernestine Marchand dans une représentation théâtrale de *Quand on s'aime on se marie* de Joséphine Marchand (1888)

Source : BAnQ Québec, Fonds Félix-Gabriel Marchand, P174, S5, P1



Image 3

« Grande soirée dramatique et musicale », *L'Étendard*, 28 août 1883, p. 3.

CHAMBLÿ BASSIN
MERCREDI 29 AOUT 1883.

GRANDE SOIREE
Dramatique et Musicale !

Au bénéfice de bonnes œuvres.

Avec le concours d'amateurs distingués de St. Jean. Sous le gracieux patronage de Mesdames Chrysostôme Brosseau, Mairesse de Chamblÿ, F. Courtemanche, F. Chaloax, P. Jodoin, A B de Grosbois, présidente des Dames de charité, Godefroid Laroque, mairesse de Chamblÿ Bassin, F. Lesage, M. D. S. Martel, Joseph Ostigny, La Ouimet, S. Taupier, C. Ulrie, W. Vallée.

PREMIÈRE PARTIE

UN BONHEUR EN ATTIRE UN AUTRE

Comédie en un Acte et en Vers par l'Hon.
F. G. MARCHAND.

PERSONNAGES : Gontran, nouveau marié ; Ludovic, son ami, avocat célibataire ; Hélène, épouse de Gontran ; Clémence, amie d'Hélène ; Madeleine.

Image 4

Famille de Félix-Gabriel Marchand (1887)

Source : BAnQ Québec, Fonds Félix-Gabriel Marchand, P174, S5, P3



Image 5

Les Faux Brillants de Félix Gabriel Marchand

Source : Théâtre d'aujourd'hui, Montréal, 1977

"le spectacle le plus drôle et le plus désopilant de la saison 76-77"
MARTIAL DASSY VA LA PRESSE

LES FAUX BRILLANTS

DE FÉLIX-GABRIEL MARCHAND

**theatre
d'aujourd'hui**

avec
JEAN-PIERRE CHARTRAND
CLAUDE GAI
ROGER GARAND
MARC GRÉGOIRE
LOUISE LAPARÉ
JEAN PERRAUD
ÉVELYNE RÉGIMBALD
LOUISE RINFRET

costumes
YVON DUHAIME

décor et éclairage
CLAUDE-ANDRÉ ROY

musique
JACQUES PERRON
GASTON BRISSON

une paraphrase de JEAN-CLAUDE GERMAIN

**le
culottier**

du 17 novembre au 23 décembre

1297 rue papineau
(MÉTRO PAPINEAU)

● rés. 523 1211
PHOTO: DANIEL KIEFFER

Tableau 1Les représentations de *Fatenville* par les troupes de théâtre au Québec

| Date | Lieu | Performance | Occasion |
|----------------------------------|-----------------------------|---|--|
| 13 février 1873 ⁷⁹⁴ | Fox River | « By the gentleman amateurs of this place » | Une soirée dramatique avec le nom “The Canadian Fatenville” |
| 30 Juillet 1873 ⁷⁹⁵ | Camp de Kamouraska | « Jouée par les amateurs du village » | Une soirée dramatique sous le patronage du lieutenant-colonel Cazeau |
| 15 janvier 1874 ⁷⁹⁶ | Victoria Hall | Jouée par la compagnie française (il s’agit bien de la troupe de Maugard) | Une soirée dramatique sous le patronage de président de l’Assemblée législative et de députés. |
| 24 avril 1876 ⁷⁹⁷ | Salle du marché de Sorel | Jouée par les amateurs de Sorel | Une grande soirée dramatique et musicale |
| 15 septembre 1876 ⁷⁹⁸ | Hôtel de ville à Sorel | Jouée par les amateurs de Sorel | Une grande soirée dramatique et musicale |
| 4 mars 1880 ⁷⁹⁹ | Salle Lauzon, Lévis | Jouée par la troupe variée de Joseph Lasenté | Une soirée dramatique, à l’occasion de la mi-carême |
| 24 janvier 1883 ⁸⁰⁰ | Hôtel de ville de Longueuil | Jouée par les amateurs de Longueuil | Une grande soirée dramatique |
| 11 août 1883 ⁸⁰¹ | Chambly (Probablement | Jouée par les amateurs de Chambly | Une grande soirée musicale au profit d’une bonne œuvre |

⁷⁹⁴ “Special from Fox River”, *Morning chronicle*, 17 février 1873, p. 2.

⁷⁹⁵ Voir la petite annonce intitulée « Kamouraska » publiée dans *La Minerve* le 31 juillet 1873 « Demain, mardi, une soirée dramatique doit être donnée au camp, sous le patronage du lieutenant-colonel Casault ». Dans l’article du *Courrier du Canada* de 28 juillet 1873, on note que la soirée est prévue pour le 30 juillet 1873.

⁷⁹⁶ *Le Canadien*, 14 janvier 1874, p. 3

⁷⁹⁷ Selon l’annonce de *La Gazette de Sorel* du 20 avril 1876, la pièce est créée avec *Erreur n’est pas compte*. On apprend que ce n’est pas la première fois que *Fatenville* est créée à Sorel. Alors que nous n’avons pas trouvé des renseignements sur cette première création.

⁷⁹⁸ *La Gazette de Sorel*, 19 septembre 1876, p. 2

⁷⁹⁹ Voir les multiples annonces du *Quotidien*, 28 février 1880, p.3; 1 mars 1880, p. 4; 2 mars 1880, p. 4, 3 mars 1880, p. 4, etc.

⁸⁰⁰ « À travers Montréal », *La Minerve*, 24 janvier 1883, p. 3.

⁸⁰¹ « Notes locales », *Le Franco-Canadien*, 11 août 1883, p. 2.

| | | | |
|--------------------------------|------------------------------------|----------------------------|---|
| | à l'Hôtel de ville) | | |
| 2 décembre 1892 ⁸⁰² | Salle Union Saint-Joseph de Québec | Aucune information fournie | Une grande soirée dramatique et musicale au profit d'une œuvre de charité sous le patronage de M. le chevalier J.E. Martineau |

Tableau 2

Les créations d'*Erreur n'est pas compte* par les troupes de théâtre au Québec

| Date | Lieu | Performance | Occasion |
|----------------------------------|--------------------------------|---------------------|--|
| 31 janvier 1873 ⁸⁰³ | Mechanic's Hall, Montréal | Inconnu | Inconnu |
| 29 et 30 mai 1873 ⁸⁰⁴ | Hôtel de ville, Trois-Rivières | Les Maugard | Une soirée dramatique et musicale |
| 15 janvier 1874 | Victoria Hall, Québec | Les Maugard | Une soirée dramatique et musicale sous le patronage de l'Assemblée législative |
| 30 juillet 1873 | Kamoruaska | Amateurs du village | Une soirée dramatique et musicale sous le patronage du Colonel Cazeau |
| 24 avril 1876 | Salle du marché, Sorel-Tracy | Amateurs de Sorel | Inconnu |
| 15 septembre 1876 | Salle du marché, Sorel-Tracy | Amateurs de Sorel | Inconnu |

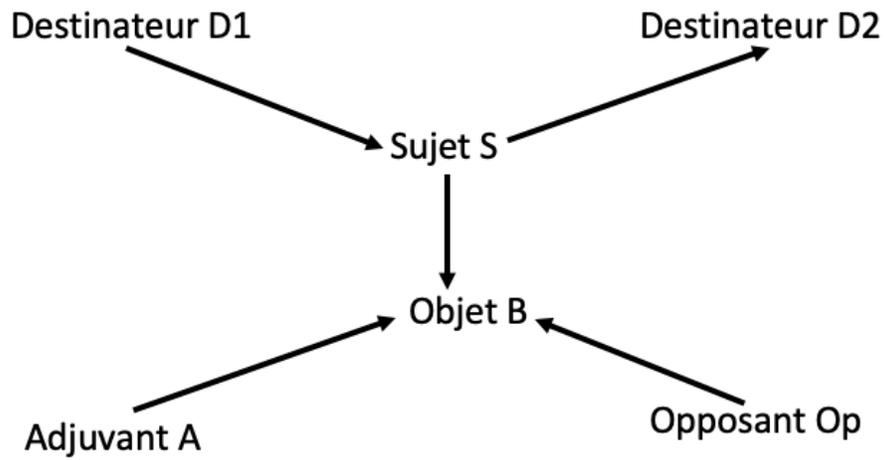
⁸⁰² Voir les articles de *L'Électeur* qui portent le titre « Salle Union St-Joseph », notamment celui du 30 novembre 1892, p.4 et du 1 décembre 1892, p. 4

⁸⁰³ Voir *La Minerve*, 31 janvier 1873, p.3; *La Minerve*, 29 janvier 1873, p.3.

⁸⁰⁴ « Notes locales », *Le Constitutionnel*, 30 mai 1873, p. 2.

Tableau 3

Le schéma actantiel⁸⁰⁵



⁸⁰⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Bélin, 1996, p. 51.

Curriculum Vitae

Name: Umut Incesu

Post-secondary Education and Degrees: University of Western Ontario
Doctor of Philosophy in French Studies
London, Ontario, Canada
2017-2022

Simon Fraser University
Master of Arts in Department of French
Burnaby, British Columbia, Canada
2016-2017 M.A.

Dokuz Eylul University
Bachelor of Education in French Language Teaching
Izmir, Turkey
2012-2016

Honours and Awards: Alumni Graduate Award/ Mary Routledge Fellowships
Faculty of Arts and Humanities, University of Western Ontario
2021-2022

Randall Family Graduate Research and Travel Award
Faculty of Arts and Humanities, University of Western Ontario
2019-2020, 2020-2021

Graduate Thesis Research Award
Faculty of Arts and Humanities, University of Western Ontario
2019-2020

Lynn Lionel Scott Scholarship in Canadian Studies
Faculty of Arts and Humanities, University of Western Ontario
2020-2021

The nomination for Western Award of Excellence in Undergraduate Teaching
University of Western Ontario Student's Council
2017-2018

Related Work Experience Teaching Assistant
The University of Western Ontario
2017-2021

Teaching Assistant
Simon Fraser University
2016-2017

Publications :

Incesu, Umut. (2021). Le développement du théâtre francophone au Québec à la fin du dix-neuvième siècle : le rôle de Louis-Honoré Fréchette (1839-1908). *Voix plurielles*, 18(1). p. 62-71.

Incesu, Umut. (2020). Le passage à l'Institut Canadien de Montréal de Madame Manoël de Grandfort, écrivaine, journaliste, voyageuse et oratrice. *Mouvances Francophones*, 6 (1). Web. <https://doi.org/10.5206/mf.v6i1.13409>

Incesu, Umut. (2020). Rapport de lecture Lemèle, Magali. Dans le bleu. Sudbury : Prise de parole, 2020, 91 p.. *Mouvances Francophones*, 6 (2). <https://doi.org/10.5206/mf.v6i2.13813>

Incesu, Umut. (2019). Découvrir le corps et le désir féminin : la représentation du sérail dans *Les Lettres persanes* de Montesquieu. *Revue Legs et Littérature*, 13, p. 147-161.