

1990

Les Figures De L'autorite Dans Le Theatre Quebecois Du Dix-neuvieme Siecle

Marilyn Jane Baszczyński

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

Recommended Citation

Baszczyński, Marilyn Jane, "Les Figures De L'autorite Dans Le Theatre Quebecois Du Dix-neuvieme Siecle" (1990). *Digitized Theses*. 1861.

<https://ir.lib.uwo.ca/digitizedtheses/1861>

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Digitized Special Collections at Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Digitized Theses by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact tadam@uwo.ca, wlsadmin@uwo.ca.



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

LES FIGURES DE L'AUTORITE DANS
LE THEATRE QUEBECOIS DU DIX-NEUVIEME SIECLE

by

Marilyn J. Baszczynski

Department of French

Submitted in partial fulfilment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

Faculty of Graduate Studies
The University of Western Ontario
London, Ontario
January, 1990

© Marilyn J. Baszczynski 1990



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-55278-6

Canada

ABREGÉ

Une première lecture de tout le théâtre québécois du dix-neuvième siècle a révélé le rôle primordial que jouent les personnages d'autorité. Pourtant, au cours d'une deuxième lecture, le bouleversement de l'ordre et des structures de base est mis en évidence, bouleversement provoqué surtout par la faille des personnages autoritaires qui s'avèrent faibles et inefficaces. Néanmoins les dénouements finissent par confirmer les structures d'autorité.

A partir d'une étude heuristique, nous avons voulu saisir globalement les faits saillants des textes dramatiques pour mettre en évidence les constantes et les ressemblances dans les personnages d'autorité et dans les structures qui les soutiennent. Nous avons appréhendé le fonctionnement du rôle des personnages autoritaires en nous appuyant sur la méthodologie de Thomas Pavel, qui postule une grammaire de base constituée de structures narratives (composées d'un univers troublé suivi d'un univers rétabli). Nous avons ainsi déterminé des types de figures d'autorité, qui relèvent tous d'un système patriarcal: père indigne, père juste, père absent, maître, chef, roi. C'est un système hiérarchisé basé sur des structures religieuses où Dieu fonde l'ordre social. Comme corollaire, l'étude de l'usurpateur, figure négative de l'autorité, s'est avérée

utile pour élucider quelques éléments qui influent sur l'univers troublé du personnage autoritaire. En poursuivant la thématique de l'autorité, l'analyse du discours autoritaire a mis en lumière les stratégies langagières qui communiquent le message d'autorité.

En essayant de saisir intégralement au moins une facette capitale du théâtre québécois du dix-neuvième siècle, cette étude du thème de l'autorité nous permettra de saisir quelques aspects de l'articulation théâtre-société. Dans ce théâtre, qui s'avère statique et redondant par ses structures de base, la société québécoise voit la confirmation des valeurs et des structures hiérarchiques d'autorité qu'elle prend nécessairement pour les siennes. Cependant, ces hiérarchies ne correspondent plus, en fait, à la réalité sociale de l'époque. Le théâtre devient ainsi reflet des mythes collectifs, reflet également des contradictions qui sous-tendent ces mythes. Il se trouve, par conséquent, à la jonction de la société et des histoires qu'elle met inéluctablement et inlassablement en scène.

REMERCIEMENTS

Je voudrais exprimer ma profonde reconnaissance à Dr. Louise Forsyth et à Dr. Alain Goldschläger qui ont dirigé mes travaux et encouragé mes recherches avec de précieux conseils.

Mes remerciements s'adressent également à mes amis et à mes collègues, Dr. Raija Koski, Andrea Galland, Candace Slack et Debbie Smith, et à mes beaux-parents, qui m'ont rendu des services innombrables et m'ont prêté leur aide.

Je voudrais remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada qui m'a permis de me consacrer à la rédaction de cette thèse à plein temps pendant un an.

Je remercie avec beaucoup de gratitude l'appui de ma mère, qui, en offrant de son temps et des mots d'encouragement, m'a inspirée à poursuivre mes études.

En dernier lieu, je voudrais témoigner toute ma gratitude à mon mari, Chris, qui m'a offert encouragement, appui, réconfort, et à mes deux filles, Kristin et Melinda, qui m'ont donné leur amour. C'est à eux que je dédie ce travail.

TABLE DES MATIERES

	Page
CERTIFICATE OF EXAMINATION	ii
ABREGE	iii
REMERCIEMENTS	vi
TABLE DES MATIERES	vii
APPENDICES	ix
INTRODUCTION	1
1. Remarques préliminaires	1
2. La situation socio-idéologique	6
3. L'autorité: définitions, perspectives sociales et religieuses	10
4. La méthodologie	14
5. Le corpus	19
6. Le plan de notre étude	24
CHAPITRE I - LES FIGURES DE L'AUTORITE PATERNELLE ...	27
1. Le père "indigne"	31
2. Le père "juste"	50
3. Le père "absent"	55
4. La mère comme figure de l'autorité	63
4.1 La mère "d'appui"	64
4.2 La mère "forte"	68
5. Commentaires	77
CHAPITRE II - LES FIGURES DE L'AUTORITE CIVILE, MILITAIRE ET POLITIQUE	81
1. Le maître	84
2. Le chef militaire et politique	102
3. Le roi	118
4. Commentaires	127
CHAPITRE III - LES USURPATEURS: FIGURES NEGATIVES DE L'AUTORITE	131
1. Les motivations et le rang social	135
2. La médiation	144
3. Le paraître	157
4. Le dénouement	161
5. Les prétendues figures de l'autorité: les politiciens	167
6. Commentaires	171

CHAPITRE IV - LE DISCOURS VEHICULE DE L'AUTORITE ...	177
1. Le discours non-contesté	185
1.1 Dans le domaine familial	188
1.2 Le discours rassurant du chef	191
1.2.1 L'exorde	191
1.2.2 La fonction incitative	195
1.2.3 L'impératif	201
1.3 Sommaire du discours non-contesté	203
2. Le discours autoritaire contesté	204
2.1 L'affirmation	206
2.2 Le conflit	212
2.3 La résolution	219
3. La parodie du discours autoritaire	223
4. Commentaires sur le(s) discours autoritaire(s)	227
CONCLUSION	231
APPENDICES	239
BIBLIOGRAPHIE	318
VITA	353

APPENDICES

Appendice		Page
APPENDICE 1.1	Les Figures de l'autorité paternelle	239
APPENDICE 1.2	Les Figures de l'autorité maternelle	243
APPENDICE 2.1	Personnages considérés pour la figure du maître	245
APPENDICE 2.2	Personnages considérés pour la figure du chef	247
APPENDICE 2.3	Personnages considérés pour la figure du roi	248
APPENDICE 3.1	Les Usurpateurs-arrivistes	249
APPENDICE 3.2	Les Usurpateurs-vindictifs	252
APPENDICE 3.3	Pièces considérées pour les politiciens	254
APPENDICE 4	Pièces considérées pour la parodie du discours autoritaire	255
APPENDICE 5	Schémas pavéliens des textes dramatiques	256

INTRODUCTION

1. Remarques préliminaires

Cette enquête sur le thème de l'autorité dans le théâtre québécois du dix-neuvième siècle vise en particulier l'image des représentants de l'autorité et les valeurs qu'ils véhiculent.

Une première lecture des pièces de théâtre québécoises du dix-neuvième siècle a révélé la présence remarquable des figures d'autorité et le rôle primordial qu'elles jouent dans ce théâtre. Il n'y a rien d'étonnant dans cette constatation car, étant donné la nature monolithique et hiérarchisée de la société québécoise au dix-neuvième siècle, la mise en valeur du thème de l'autorité correspond bien aux idéologies dominantes de l'époque¹. Une deuxième lecture de ce théâtre révèle néanmoins un paradoxe: le représentant de l'autorité subit un bouleversement au cours de l'action dramatique, ce qui semble mettre en question toute la structure hiérarchique. L'ordre s'inverse quand le

¹Voir Jean-Paul Bernard, Ed., Les Idéologies québécoises au XIXe siècle, Montréal, Boréal Express, 1973; Michel Brunet, "Trois dominantes de la pensée canadienne-française: l'agriculturisme, l'anti-étatisme et le messianisme," La Présence anglaise et les Canadiens, Montréal, Beauchemin, 1964, pp. 113-166; Fernand Dumont et al., Ed., Idéologies au Canada français, 1850-1900, Québec, Presses de l'Université Laval, 1971; Louis-François Lafleche, Quelques considérations sur les rapports de la société civile avec la religion et la famille, Montréal, Eusèbe Senécal, 1866; Denis Monière, Le Développement des idéologies au Québec, des origines à nos jours, Montréal, Québec/Amerique, 1977.

roi devient prisonnier ou quand le serviteur dicte au maître, par exemple. Le personnage autoritaire s'avère souvent faible et incapable de rester à la hauteur de sa position d'autorité. Il n'a pas la force nécessaire pour résister aux rigueurs que lui impose son rôle. Il faut cependant remarquer que malgré ces bouleversements le théâtre finit par renforcer les structures sur lesquelles se fondent toute la hiérarchie de l'autorité: c'est un retour à l'ordre. Il appert que la problématique de l'autorité est à la base du conflit dramatique. L'examen des structures profondes de ce conflit met en évidence la constance, voire la redondance, des mêmes structures autoritaires qui s'avèrent confirmées uniformément dans tout le théâtre québécois du dix-neuvième siècle. Soulignons donc ce statisme que nous révèle l'étude comparative des structures de base; la grande diversité de thèmes et de sujets qui apparaissent à des niveaux superficiels vaudrait la peine d'un examen particulier ultérieur.

Soulignons que le théâtre québécois accepte le rôle de représenter ce que la société veut voir confirmer et non nécessairement ce qui est la réalité. Le théâtre véhicule et soutient une réalité que la société veut se créer, basée sur les valeurs collectives, reflétant ainsi les mythes collectifs². Anne Ubersfeld explique:

²Nous observons comment la société essaie de se réfugier dans ses mythes collectifs dans l'étude de Michel Brunet, "Trois dominantes de la pensée canadienne-française: l'agriculturisme, l'anti-étatisme et le messianisme", La Présence anglaise et les Canadiens, Montréal, Beauchemin,

Le référent du texte théâtral renvoie à une certaine image du monde, à une certaine figure contextuelle des objets du monde extérieur [...] le théâtre (même le théâtre pittoresque ou psychologique) est une pratique idéologique, et même, le plus souvent, très concrètement politique³.

Le théâtre semble lié au réel, mais comme reflet de la société, ce théâtre québécois nous offre plutôt une image en trompe-l'oeil. La société québécoise, menacée d'assimilation, préfère ne pas regarder en face une réalité socio-économique (l'industrialisation, par exemple) qui annonce certains changements inévitables des structures sociales. Elle se réfugie donc dans une idéologie de conservation. Dans le théâtre, la collectivité cherche par conséquent le retour à l'ordre dans le dénouement pour confirmer les mythes d'une société monolithique et inébranlable. Le réalisme théâtral est ainsi un réalisme trompe-l'oeil: la société sur scène est l'image de celle que la société québécoise veut être.

A l'heure actuelle, nous ne connaissons pas d'étude qui précise les rapports d'influence entre la littérature dramatique et la société québécoises, rapports que Jean Laflamme signale néanmoins dans un bref article au sujet des idéologies et de leur influence dans le théâtre⁴. Signalons,

1964, pp. 113-166.

³Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Paris, Editions sociales, 1982, pp. 34-35.

⁴ Jean Laflamme, "Idéologies dominantes et théâtre québécois au XIXe siècle", L'Annuaire théâtral. Aspects du théâtre québécois au dix-neuvième siècle, Montréal, Société d'histoire du théâtre du Québec, printemps 1988, pp. 81-90.

cependant, que Burger souligne les liens étroits entre les conditions sociales, la situation socio-historique et l'activité théâtrale⁵. Plusieurs autres critiques ont fait des rapprochements entre la société et le fait théâtral. Dans les études dont la perspective est historique, celles de Béraud, Burger, Doucette, Duval, Larrue, Hare et Trudeau⁶ parmi d'autres, l'intérêt porte sur l'activité théâtrale, les dramaturges majeurs et l'analyse des pièces principales. Les critiques qui visent une étude thématique du corpus théâtral, telles les études de Costisella, Cotnam, Duval, Gobin, Nardocchio, et Pagé⁷, par exemple,

⁵Baudoin Burger, L'Activité théâtrale au Québec (1765-1825), Montréal, Parti Pris, 1974, p.20.

⁶Jean Béraud, 350 Ans de théâtre du Canada français, Montréal, Cercle du livre de France, 1958; Baudoin Burger, L'Activité théâtrale au Québec (1765-1825), Montréal, Parti Pris, 1974; Leonard Doucette, Theatre in French Canada: Laying the Foundations, 1606-1867, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, 1984; André Duval, Place Jacques-Cartier ou quarante ans de théâtre français au Québec. 1871-1911, Québec, Editions de la Liberté, 1984; Jean-Marc Larrue, Le Théâtre à Montréal à la fin du XIXe siècle, Montréal, Fides, 1981; Jonathon Weiss, French Canadian Theatre, Boston, Twayne Publishers, 1986; John Hare, "Panorama des spectacles au Québec: De la Conquête au XXe siècle", Le Théâtre canadien-français, Montréal, Fides, 1976, pp. 59-107; John Hare, "Le Théâtre québécois des origines à 1930", Le Québécois et sa littérature, Ed. René Dionne, Sherbrooke, Editions Naaman, 1984, pp. 216-241; Claudette Trudeau, "Le Théâtre canadien-français à Montréal, 1867-1914", Thèse de doctorat, Université de Toronto, 1980.

⁷Joseph Costisella, L'Esprit révolutionnaire dans la littérature canadienne-française de 1837 à la fin du XIXe siècle, Montréal, Beauchemin, 1968; Jacques Cotnam, Le Théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique, Montréal, Fides, 1976; Etienne Duval, Le Sentiment national dans le théâtre canadien-français de 1760 à 1930, Trois-Rivières, Presses de l'Université du Québec, 1972; Pierre Gobin, Le Fou et ses doubles: Figures de la dramaturgie québécoise, Montréal, Presses de l'Université de

suggèrent des liens entre la thématique des pièces analysées et la société. Par la mention de cette bibliographie critique, nous voudrions signaler qu'il existe de nombreuses études excellentes, dont quelques-unes sont réunies dans des volumes⁸, qui traitent de plusieurs aspects du théâtre québécois du dix-neuvième siècle: histoire, évolution, dramaturges, troupes, salles, conditions socio-économiques ainsi que l'examen de thèmes et de pièces particulières⁹.

Par rapport à cette bibliographie critique, notre étude se penche sur le texte écrit pour cerner les structures de base et les manifestations textuelles de notre thème de l'autorité. A la différence des autres études thématiques qui puisent leurs données dans les pièces principales, nous avons tenté d'examiner systématiquement tous les textes dramatiques¹⁰ afin de saisir les structures et les ressemblances de l'ensemble du théâtre. Cette étude du thème

Montréal, 1978; Elaine Nardocchio, Theatre and Politics in Modern Quebec, Edmonton, University of Alberta Press, 1986 et Raymond Pagé, "Le Héros dans le théâtre québécois du dix-neuvième siècle", Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1975.

⁸Voir Etienne Duval, éd., Aspects du théâtre québécois au XIXe siècle, Trois-Rivières, Presses de l'Université de Québec à Trois-Rivières, 1978; Paul Wyczynski et al., éd., Le Théâtre canadien-français: évolution, témoignages, bibliographie, Montréal, Fides, 1976, par exemple.

⁹Voir la troisième partie de la bibliographie qui porte sur les critiques de la littérature et du théâtre québécois en particulier,

¹⁰Voir notre discussion du corpus plus loin dans l'Introduction.

de l'autorité nous permet d'indiquer certaines constantes structurales de ce théâtre et de mettre en évidence au moins quelques aspects de l'articulation théâtre-société mentionnée plus haut, surtout l'articulation qui relève des pratiques et des idéologies dominantes.

2. La Situation sociale et idéologique

Dans cette partie, nous voudrions brosser brièvement le portrait d'un peuple qui se transforme lentement d'une société basée sur un système agricole patriarcal en une société dominée par une bourgeoisie citadine. Cette transformation s'accomplit quand l'économie passe de la production artisanale à la manufacture au cours du dix-neuvième siècle¹¹. La société québécoise résiste à ce changement qui s'annonce déjà après la défaite des Rébellions de 1837-1838 quand les habitants, "profondément déçus, se sont sentis trahis et se sont repliés sur eux-mêmes, résignés à leur sort de colonisés, d'hommes diminués¹²." Selon Denis Monière:

De 1840 à 1867 s'opère [...] le grand tournant idéologique de la société canadienne-française. Les principales composantes de l'idéologie dominante se modifient sous la pression des transformations économiques, sociales et politiques survenues après l'échec de 1837-1838. Le républicanisme, le laïcisme, le libéralisme et le nationalisme émancipateur de la

¹¹Gérard Parizeau, La Société canadienne-française au XIXe siècle. Essais sur le milieu, Montréal, Fides, 1975, p. 53ff., 65ff. et 118f.

¹²Monière, p. 157.

petite bourgeoisie, cèdent la place au cléricisme, à l'ultramontanisme, à l'agriculturisme et au nationalisme défensif de la survivance qui sont les principaux thèmes idéologiques de l'élite cléricale¹³.

La Confédération en 1867 a marqué un approfondissement des mouvements existants. Selon Marcel Rioux, avec la Confédération:

le processus d'assimilation pouvait apparaître inéluctable. [...] Les Québécois, minoritaires dans cette nouvelle formation politique, accentuèrent encore plus leur idéologie de défense et de conservation¹⁴.

C'est le conservatisme du clergé et de la bourgeoisie qui dominait pendant la dernière moitié du siècle, conservatisme qui encourageait l'attachement à la tradition, la célébration du travail, l'acceptation des privations, le respect des institutions socio-politiques en place, et qui glorifiait la famille comme l'unité sociale de base¹⁵.

On voit alors s'enraciner dans le peuple québécois une façon de penser très particulière; Michel Brunet en a isolé trois dominantes: l'agriculturisme, l'anti-étatisme et le messianisme.

D'abord pour la survie après la Conquête et ensuite pour décourager la participation à la vie économique des capitalistes, la pensée dominante a prôné l'agriculturisme,

¹³ Ibid., p. 184.

¹⁴ Marcel Rioux, "Sur l'évolution des idéologies au Québec", Revue de l'Institut de sociologie, Bruxelles, XLI, no 1, 1968, p.107.

¹⁵ Paul-André Linteau et al., Histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la crise (1867-1929), Québec, Boreál Express, 1979, pp. 311-314.

qui est devenu un "credo national" après 1850¹⁶. Brunet définit l'agriculturisme comme:

une philosophie de la vie qui idéalise le passé, condamne le présent et se méfie de l'ordre social moderne. C'est un refus de l'âge industriel contemporain qui s'inspire d'une conception statique de la société¹⁷.

C'est un mode de vie que le clergé et les milieux officiels favorisent, jouant les bénéfices moraux et spirituels du travail agricole et condamnant les maux de l'exode rural et de l'émigration. Refusant d'accepter le mouvement vers les villes comme une étape normale du progrès économique, le clergé et les laïcs agriculturistes instituent des programmes de colonisation dont le but est d'affirmer les liens entre les Québécois et la terre.

L'anti-étatisme des conservateurs et des ultramontains s'est fortement enraciné dans la pensée des Québécois qui se méfiaient de toute intervention gouvernementale¹⁸. De plus, le clergé insistait sur la non-participation à la vie politique du pays, interdiction qui trouvait son origine dans la mise en vigueur du serment du Test après la Conquête¹⁹. En troisième lieu, selon la pensée ultramontaine, l'action de l'Etat devait rester assujettie à

¹⁶Brunet, p. 124.

¹⁷Ibid., p. 119.

¹⁸ Voir l'article de Brunet où il expose l'origine et le développement socio-historiques de l'anti-étatisme au Québec, et les effets qui nuisent au développement économique et politique de la province. Ibid., pp. 140-159.

¹⁹Mason Wade, The French Canadians 1760-1967, I, Toronto, Macmillan, 1968, p. 55.

la volonté de l'Eglise. Puisque toute autorité vient de Dieu²⁰:

l'Eglise a le devoir et le pouvoir de reprendre les gouvernements civils chaque fois qu'ils se mettent en contradiction avec la loi de Dieu, et manquent par là aux conditions essentielles de leur mission²¹.

Par conséquent, dans la seconde moitié du siècle, la société québécoise témoignait d'une sorte de phobie de l'Etat, préférant se réfugier dans des cadres dominés par l'Eglise: la paroisse, l'école, le diocèse²².

Le messianisme représente la croyance en un grand rôle destiné au peuple québécois. Selon Mgr Laflèche, ce destin est clair:

Tout dans son histoire prouve que le peuple canadien-français a une mission providentielle essentiellement religieuse: convertir des infidèles et former une nation catholique²³.

Jules-Paul Tardivel précise comment cette mission est liée à l'agriculturisme:

Il n'est pas nécessaire que nous possédions l'industrie et l'argent.[...] Notre mission est de posséder la terre et de semer des idées. Nous accrocher au sol, élever des familles nombreuses, entretenir des foyers de vie intellectuelle et spirituelle, tel doit être

²⁰ Voir l'explication de l'origine divine de l'autorité dans Louis-François Laflèche, Quelques considérations sur les rapports de la société civile avec la religion et la famille, Montréal, Eusèbe Sénécal, 1866, pp. 83-88; et Alfred Archambeault, L'Autorité sociale. Sa nature, sa nécessité, son origine, son exercice, Québec, L'Action Sociale, 1909, pp. 10-14.

²¹ Le Nouveau Monde, 9 décembre 1873, cité dans Monière, Op.cit., p. 187.

²² Brunet, Op.cit., p. 158.

²³ Laflèche, Op.cit., p. 43.

notre rôle en Amérique²⁴.

En fait, le messianisme explique en partie le développement des événements sociaux, politiques et économiques.

L'acceptation d'une mission particulière à accomplir prête au nationalisme canadien-français ses caractéristiques distinctives de défense et de conservation.

Pourtant, les forces économiques et politiques transforment la société canadienne-française en une société capitaliste dépourvue des outils nécessaires pour participer pleinement et en ses propres termes dans un monde d'affaires²⁵. Il y a alors une tension déséquilibrée entre les structures sociales capitalistes de base et les idéologies de la conservation:

qui se réfèrent à un modèle de société traditionnelle fondée sur l'agriculture et rejetant au niveau du discours, pas toujours au niveau des politiques, les conséquences du développement capitaliste²⁶.

3. L'Autorité: définitions, perspectives sociales et religieuses

Avant d'aborder le problème spécifique des figures de l'autorité dans le théâtre, il faut cerner de près les divers aspects de l'autorité ainsi que des perspectives sociales et religieuses particulières à la société québécoise du dix-neuvième siècle. Dans son livre Autorité

²⁴Jules-Paul Tardivel dans son journal La Vérité, 1902, cité dans Brunet, Op.cit., p. 163.

²⁵Parizeau, Op.cit., pp. 118-119.

²⁶Monière, Op.cit., p. 260.

et bien commun, Gaston Fessard essaie de saisir les diverses significations en français du mot "autorité". Il en signale trois principales. Selon lui, l'autorité est d'abord un pouvoir juridique qui appartient au prince dans l'Etat ou au chef. L'autorité représente aussi un pouvoir de fait, qui est "l'influence dont jouit celui qui sait s'imposer à autrui, en raison de qualités personnelles et en dehors de toute consécration juridique²⁷." En troisième lieu, Fessard précise que l'autorité peut s'imposer comme une valeur: dire par exemple qu'un savant est une autorité dans son domaine. Pris dans son ensemble, le concept de l'autorité "englobe en quelque sorte la sphère entière des rapports d'ordre hiérarchique entre les êtres²⁸." Nous nous intéressons surtout aux relations de subordination qui constituent ces "rapports d'ordre hiérarchique", et voudrions souligner l'idée que l'autorité est une "qualité qui permet à un acteur social d'exercer le droit ou le pouvoir de commander ou de se faire obéir²⁹" que cette qualité soit un pouvoir juridique ou un pouvoir de fait. La distinction s'avère importante, cependant, car le pouvoir juridique implique aussi la légitimation de l'autorité. Il indique que le détenteur de l'autorité l'exerce avec l'approbation des officiels civils ou religieux. Le pouvoir

²⁷Gaston Fessard, Autorité et bien commun, Collection R.E.S., Paris, Aubier-Montaigne, 1945; 2^e éd., 1969, p. 11.

²⁸Ibid., p. 12.

²⁹"Autorité", La Grande Encyclopédie Larousse, III, 1972, p. 1292.

de fait, en revanche, n'a pas nécessairement la légitimité et peut représenter une autorité usurpée.

Pour que ces définitions soient pertinentes aux discussions des figures de l'autorité dans le théâtre, il faut apprécier les perspectives sociales et religieuses de l'autorité dans le dix-neuvième siècle au Québec. Nous venons de signaler plus haut les mouvements idéologiques dominants au cours du siècle, fortement influencés par la pensée conservatrice du clergé. Dans son livre intitulé Quelques considérations sur les rapports de la société civile avec la religion et la famille, Mgr Louis-François Laflèche établit clairement la position du clergé, et surtout la faction ultramontaine du clergé, à l'égard de l'autorité. Il affirme la supériorité du pouvoir spirituel sur le pouvoir temporel³⁰. Mgr Alfred Archambault précise la nature et les limites du pouvoir temporel dans son traité sur l'autorité civile:

L'autorité civile est le droit de gouverner la société et de la diriger vers sa fin: le bien commun de la nation³¹.

Il développe l'idée que l'autorité est nécessaire et représente le "principe constitutif de l'être social³²." En plus de pourvoir à la sécurité, à l'ordre, et à la justice, l'autorité est la source du développement personnel.

L'origine divine de toute autorité s'avère un aspect

³⁰Lafleche, Op.cit., pp. 83-88.

³¹Archambault, Op.cit., p.7.

³²Ibid., p. 9.

important dans la perspective de l'idéologie dominante du dix-neuvième siècle au Québec.

Obéir aux lois, c'est se conformer au bien, respecter l'ordre voulu de Dieu, obéir à Dieu lui-même, et non à l'homme³³.

C'est une directive tirée de la Bible:

Que toute âme soit soumise au pouvoir public, car tout pouvoir vient de Dieu [...] C'est pourquoi, qui résiste au pouvoir, résiste à l'ordre de Dieu. (Rom. XIII)

En fait, c'est l'origine divine de l'autorité qui confère à l'obéissance la valeur ennoblissante d'un devoir chrétien. Voici ce qui sanctionne l'autorité inébranlable du père de famille et du chef d'Etat. Dans le domaine politique, c'est ainsi que le clergé explique l'importance de l'obéissance aux autorités britanniques. Le devoir d'obéissance porte avec lui le corollaire du devoir des détenteurs de l'autorité de respecter les droits de l'Eglise et de viser le bien général du peuple. L'exercice de l'autorité exige ainsi des agents dignes:

L'exercice de l'autorité cesse d'être légitime, il devient même une odieuse tyrannie, du moment que le pouvoir se constitue l'instrument du mal, qu'il se met en conflit avec Dieu en commandant des choses contraires à ses lois saintes³⁴.

Puisque l'autorité émane de Dieu, les détenteurs de l'autorité deviennent des serviteurs de Dieu et ont ainsi le devoir de transmettre les valeurs chrétiennes dans l'exercice de leur autorité.

Il existe donc une hiérarchisation de l'autorité dans

³³Ibid., p. 12.

³⁴Ibid., p. 23.

les cadres religieux, civiques et domestiques:

Dieu
le roi
le clergé
l'Etat
le père

Au sommet de la hiérarchie, Dieu fonde l'ordre social.

L'Eglise est la seule mandataire pour prêcher la vérité révélée et pour interpréter la volonté divine. L'Etat, légitimement établi, a la sanction de l'Eglise là où il respecte aussi les droits de l'Eglise dans des domaines particuliers tels l'enseignement, la santé publique, la propriété, le droit civil, et tous les aspects de la vie quotidienne de ses ouailles. L'Eglise encourage alors l'obéissance et fait "à ses enfants un devoir de conscience des plus importants de respecter l'autorité³⁵." Comme cellule de base de la société, la famille représente un microcosme de la hiérarchie de l'autorité; la puissance paternelle représente ainsi un reflet du rapport entre Dieu et ses enfants. Elle provient directement de Dieu, tout en étant soumise à l'autorité du clergé.

4. La Méthodologie

Pour le problème que nous nous sommes proposé d'analyser, où il s'agit d'étudier un corpus de plus de 100 textes dramatiques, une méthodologie particulière s'impose.

³⁵Lafèche, Op.cit., p. 88.

Après une première lecture du corpus pour apprécier les détails de ce théâtre, nous avons voulu déceler les structures de base de chaque pièce. C'est à ce niveau qu'il est possible de faire des comparaisons pour saisir les ressemblances et les différences à partir de structures communes. Nous avons ainsi choisi une approche globale qui nous permet de saisir les grammaires de base et qui peut s'appliquer uniformément à un vaste corpus de textes. La méthodologie de Thomas Pavel³⁶ nous semble offrir un modèle satisfaisant qui peut indiquer les hiérarchisations dans les structures de base de chaque pièce.

Pavel propose une méthodologie basée sur une grammaire narrative dont l'axiome est la structure narrative (la SN) qu'il analyse en notant l'apparition d'un désordre suivi du rétablissement de l'ordre:

SN -> Univers troublé + Univers rétabli³⁷

L'univers troublé est constitué d'une "Situation Initiale" et d'une "Transgression" ou d'un "Manque". Le symbole

³⁶Thomas Pavel, "Observations sur les grammaires narratives de base", The Canadian Journal of Research in Semiotics, II, no 2, été 1974, pp.41-60; Thomas Pavel, "Structure profonde et postulats narratifs dans Bajazet", Racine, Mythes et Réalités, Actes du Colloque Racine tenu à l'Université de Western Ontario, London, en mars 1974, London, Société d'étude du XVIIe siècle, 1976, pp.121-133; Thomas Pavel, La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille, Paris, Klincksieck et Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1976, 159 p.

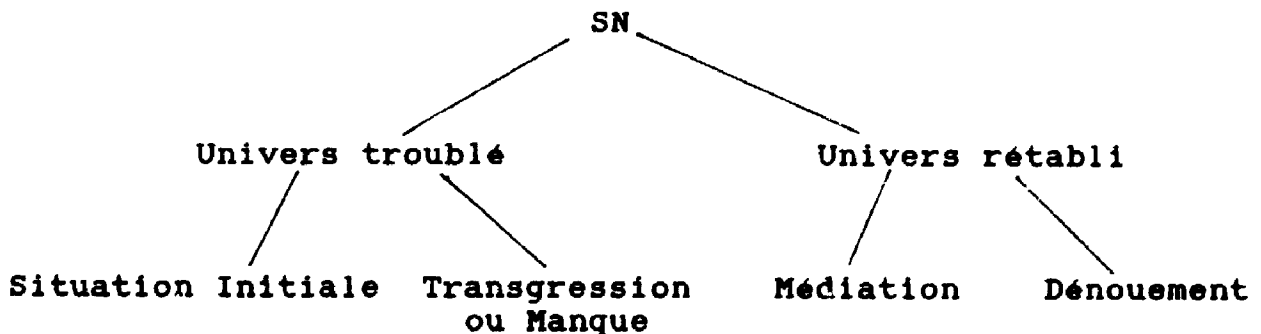
³⁷Pavel, La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille, p. 26.

"Manque" s'applique aux situations où le déséquilibre n'est pas causé par une "Transgression" précise mais s'avère inexplicable. L'univers rétabli comprend une "Médiation" et un "Dénouement". La grammaire est ainsi basée sur les règles suivantes:

Univers troublé -> Situation Initiale + Transgression
Manque

Univers rétabli -> Médiation + Dénouement³⁸

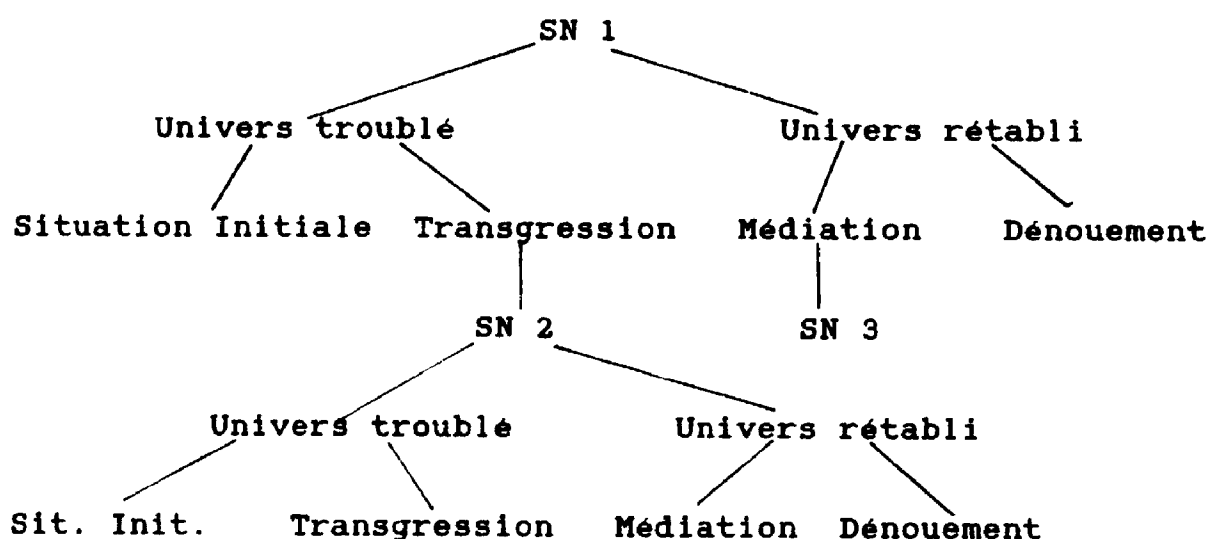
En reconstituant ces éléments dans un arbre généralisé, et en lisant les "feuilles" de l'arbre, on obtient la succession correcte des événements du récit. Il s'agit ici de la segmentation du texte en des postulats narratifs ou des propositions narratives de la forme "nom + verbe" que Todorov lui attribue³⁹. C'est la réorganisation des propositions narratives qui permet l'établissement de la "fabula" au sein des structures narratives.



³⁸ Ibid., p. 26.

³⁹ Tzvetan Todorov, La Grammaire du Décaméron, La Haye, Mouton, 1968, cité dans Thomas Pavel, "Structur' profonde et postulats narratifs dans Bazajet", p. 121.

Dans des structures plus complexes, l'emploi de l'arbre permet l'enchâssement d'une deuxième ou de plusieurs SN dans la SN principale. Une catégorie générale, comme la "Transgression" ou la "Médiation", peut dominer une SN entière⁴⁰, et former ainsi des hiérarchisations dans les structures narratives:



Chaque structure narrative, que nous avons numérotée ci-haut, est notée du nom du personnage qui représente le mandateur ou le donateur dans l'histoire:

a) le donateur d'une SN est le personnage contre lequel se dirige l'effet de la Transgression ou du Manque de cette SN.

b) le donateur d'une SN est le personnage dans l'intérêt duquel s'exerce la Médiation de la SN⁴¹.

⁴⁰Ibid., p. 29.

⁴¹Pavel, La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille, p. 30.

Pour le cas particulier de notre étude sur les figures de l'autorité, le rôle du donateur prend une position importante en incarnant une position d'autorité. Par les relations narratives de dominance et de précédence, la hiérarchisation des structures narratives peut indiquer la légitimité ou la légitimation de l'autorité. Elle indique également si le personnage en position d'autorité représente le donateur d'une structure narrative, si cette SN entre ou n'entre pas comme transgression dans l'univers troublé d'un autre personnage. Les personnages sont ainsi rangés dans des rôles relatifs aux structures de base. Pour l'analyse systématique du thème de l'autorité dans un grand corpus, cette méthodologie a l'avantage de faire ressortir des ressemblances et au niveau des structures (simples ou complexes) et au niveau de la participation des personnages dans ces structures (dans la transgression ou dans la médiation).

Au niveau des postulats narratifs, la constance de certaines structures de base nous signale l'existence de règles pertinentes au fonctionnement de l'autorité. Par exemple, le père veut que sa fille fasse x; la fille ne veut pas faire x; mais la fille fait x.

Cette première démarche est utile surtout pour l'élaboration et la discussion des types de figures autoritaires reconnaissables par leur statut social et surtout par leur rôle dans les structures narratives. Ainsi, nous isolons différentes figures de l'autorité paternelle

comme des types indignes, absents ou justes, les figures de l'autorité civile selon leur rôle, et les usurpateurs comme donateurs importants d'une structure narrative sous le symbole d'une "Transgression".

Dans une seconde démarche nous analysons le discours comme véhicule de l'autorité, tout en retenant, comme point de départ, les hiérarchisations décélées au niveau des postulats narratifs comme révélateurs des rapports d'autorité. C'est le fonctionnement de la mécanique du discours qui nous intéresse dans cette deuxième partie, mécanique qui nous permet de saisir les procédés langagiers de l'autorité.

5. Le corpus

Pour les fins de cette étude, notre corpus comprend 122 textes dramatiques. Nous essayons de présenter un tableau aussi complet que possible des figures de l'autorité dans le théâtre québécois du dix-neuvième siècle. Quelques pièces de ce corpus peuvent se trouver sous forme d'une réédition récente et sont ainsi facilement disponibles. Pourtant, la grande majorité des textes originaux sont difficiles à trouver. Grâce au Canadian Institute for Historical Micro-reproduction, plusieurs textes sont disponibles sur microfiches. Nous avons eu néanmoins quelques difficultés à obtenir les adaptations scéniques de deux romans de Marmette, L'Intendant Bigot et François de Bienville ainsi qu'un petit nombre de textes dramatiques signalés dans les

Nous avons ainsi considéré tous les textes disponibles en commençant par les pièces de Joseph Quesnel, premier dramaturge qui fait publier ses pièces au Québec, bien que lui-même soit d'origine française. Il nous intéresse d'examiner ces textes destinés au public québécois, qui doivent ainsi répondre aux goûts et aux intérêts particuliers de ce public. Voici pourquoi nous avons également retenu les adaptations de pièces françaises publiées au Québec. Pour les représentations dans les collèges où le travesti des étudiants était considéré dangereux et pervers, il fallait arranger les pièces en éliminant les personnages féminins pour rendre la pièce conforme aux moeurs. C'est alors la valeur didactique véhiculée dans ces pièces qui signale qu'il faut les étudier dans leurs rapports avec les hiérarchies idéologiques. En ce qui concerne les nombreux dialogues de nature politique ou polémique dans les journaux, nous ne les avons pas retenus comme partie propre du corpus pour les besoins de cette thèse. Il s'agit en fait du para-théâtre politique, signalé par Leonard Doucette dans son livre Theatre in French Canada: Laying the Foundations 1606-1867⁴². Il faut tout d'abord insister que ces dialogues n'étaient pas conçus pour être représentés sur scène, le dialogue étant considéré comme une forme écrite pour la présentation des idées.

⁴²Doucette, Theatre in French Canada: Laying the Foundations 1606-1867, pp. 83-103, 152-179.

Nous n'avons pas retenu les pièces publiées après 1900. Bien que cette date puisse sembler arbitraire pour marquer la fin d'une étude littéraire, où les mouvements idéologiques et artistiques ne suivent pas le tournant d'un siècle, cette date signale pourtant des changements importants pour le théâtre québécois. Nous soulignons surtout la poussée vers le libéralisme qui se fait sentir dans tous les domaines sociaux et politiques: l'élection de Wilfred Laurier et des libéraux au gouvernement fédéral en 1896, l'élection de Félix-Gabriel Marchand et du parti libéral au niveau provincial en 1897, le relâchement progressif du clergé à l'égard du théâtre, l'établissement du Monument National où l'on présentait des pièces moralisatrices avec l'assentiment du clergé, et l'établissement de la première troupe professionnelle francophone au "Théâtre des Variétés" de 1898 à 1900, par exemple. Notre étude se limite donc aux textes et à la pensée du dix-neuvième siècle.

Un mot sur la distribution des pièces à travers le siècle: la grande majorité sont publiées après la Confédération. Il faut y voir l'influence du clergé, qui menaçait d'excommunier ceux et celles qui assistaient aux représentations qu'il considérait dangereuses, la pauvreté des conditions physiques des représentations théâtrales, et le manque de dramaturges de profession. Par conséquent la production théâtrale dans la première moitié du siècle

s'avère sporadique⁴³. L'essor du théâtre s'est effectué vers la fin du siècle, où l'on voit l'encouragement même des dramaturges amateurs avec des concours au Monument National, par exemple, et où la création des pièces morales est encouragée par l'Eglise.

Notre étude s'échelonne sur une période où l'activité théâtrale se développe lentement. Comme Burger l'explique, au début de ce cheminement il n'y a pas de tradition dramatique: l'activité théâtrale se limite au théâtre collégial, aux cercles d'amateurs qui représentent surtout des succès parisiens, et aux fêtes paroissiales⁴⁴. Pourtant quelques efforts originaux par des troupes d'amateurs sont bien accueillis par le public: Colas et Colinette de Quesnel représenté en 1789/1790, La Donation de Petitclair, montée en 1842 et sa pièce Une partie de campagne, montée en 1857, et Le Jeune Latour de Gérin-Lajoie, représenté en 1844.

Dans la dernière moitié du siècle, l'activité s'accélère; vers 1850, la représentation de pièces devient plus courante dans les collèges⁴⁵. Des groupes d'amateurs se servent de pièces françaises adaptées aux moeurs québécoises

⁴³Voir l'excellente analyse de l'influence de l'Eglise sur le théâtre dans Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, L'Eglise et le théâtre au Québec, Montréal, Editions Fides, 1979.

⁴⁴Burger, Op.cit., p. 76.

⁴⁵Jeanne Corriveau, "Théâtre collégial au Québec. L'apport de Gustave Lamarche," Le Théâtre canadien-français, Montréal, Fides, 1976, pp. 169-201.

de l'époque⁴⁶. Mentionnons le succès des adaptations scéniques de romans populaires (Les Anciens Canadiens de Caisse, par exemple) et le succès des pièces de Lemay (Les Vengeances en 1876), de Fréchette (Félix Poutré en 1862, Le Retour de l'exilé et Papineau en 1880), de Marchand (Fatenville en 1869, Erreur n'est pas compte en 1872, Un Bonheur en attire un autre en 1883 et Les Faux Brillants en 1885) et de Massicotte (Les Cousins du député en 1896), parmi d'autres.

L'établissement du Monument National en 1894 inaugure la transformation de la vie théâtrale en encourageant la représentation de pièces indigènes d'une haute moralité. L'année 1898 marque le début de l'âge d'or du théâtre de répertoire avec la fondation de deux troupes: les Soirées de famille et le Théâtre des Variétés⁴⁷. L'émergence d'un public bourgeois et citadin, qui cherche à se divertir au théâtre⁴⁸ coïncide avec l'éclatement de l'activité dans la dernière décennie du siècle⁴⁹.

Comme appréciation générale de notre corpus en tant que littérature dramatique, nous suggérons que l'intérêt du point de vue sociologique l'emporte sur la qualité littéraire de l'oeuvre. Pour la plupart, les textes

⁴⁶Voir l'oeuvre de J.G.W. McGown et d'Ernest Doin, par exemple.

⁴⁷Béraud, Op.cit., p. 58.

⁴⁸Hare, "Panorama des spectacles", p. 89.

⁴⁹Voir l'étude de Larrue, Op.cit. sur l'activité théâtrale à Montréal.

dramatiques québécois ne sont que de pâles reflets des oeuvres françaises (comédies, drames ou mélodrames) ou sont parfois des adaptations de pièces françaises. Pourtant tous ces textes nous intéressent pour les mythes collectifs qu'ils véhiculent et perpétuent.

6. Le Plan de notre étude

Dans le but de saisir les divers aspects des figures de l'autorité dans les pièces du corpus, nous n'avons pas adopté un ordre chronologique, ni un inventaire selon le nom d'auteur. Pour mettre en évidence les ressemblances des pièces dans le contexte du thème de l'autorité, nous avons abordé le problème de la façon suivante.

Dans un premier chapitre nous analysons les figures de l'autorité dans le domaine familial, car la cellule familiale représente la base fondamentale de la structure sociale. En examinant les postulats narratifs et les structures narratives de toutes les pièces où est représentée une figure paternelle, certaines constantes nous permettent de constater des types de pères qui signalent les différents rapports d'autorité.

Dans le deuxième chapitre, l'analyse porte sur les figures de l'autorité civile, militaire et politique, visant plus particulièrement les types de maîtres, de chefs et de rois et leur rôle en tant que représentants de l'autorité.

Le troisième chapitre traite des figures négatives de l'autorité: les usurpateurs. Dans notre corpus, il existe

de nombreuses tentatives de bouleverser l'ordre établi que représentent les personnages légitimement en position d'autorité. Rappelons aussi le fait que les structures narratives sont constituées d'un univers troublé et d'un univers rétabli, dichotomie importante pour saisir les rapports d'autorité et surtout la stabilité des rapports d'autorité. Il importe donc de commenter la source de ces bouleversements fréquents en examinant le fonctionnement idéologique et dramatique de l'usurpateur.

Comme corollaire de l'étude des figures de l'autorité, nous consacrons le quatrième chapitre à l'analyse des manifestations verbales de l'autorité. Nous essayons de cerner quels aspects du langage donnent de l'autorité en discutant de deux types de discours autoritaire: un discours non-contesté et un discours contesté qui fonctionnent selon des mécaniques différentes. Nous y constatons aussi que ces discours fonctionnent à deux niveaux, dont l'un à l'intérieur des textes et l'autre entre le scripteur et le public. C'est au deuxième niveau, entre le scripteur et le public, que l'efficacité idéologique des pièces peut être mesurée, et c'est là où les rapports d'autorité peuvent véhiculer les valeurs collectives de la société québécoise du dix-neuvième siècle. La présence au théâtre de ces deux niveaux dépasse le seul discours, pour englober tous les éléments du spectacle. Nous essayons donc de préciser le fonctionnement de ces deux niveaux au sein de notre corpus.

Ce cheminement à travers le thème de l'autorité nous permet de mieux comprendre les liens entre le théâtre et la société québécoise du dix-neuvième siècle. Nous trouvons, dans ce théâtre, l'image d'une société monolithique où la production culturelle est capitale, mais où la culture doit toujours avancer les finalités de la collectivité. Le bien l'emporte tout au long du siècle sur le beau et le vrai.

CHAPITRE I

Les Figures de l'autorité paternelle

Père et mère tu honoreras
afin de vivre longuement.
(Lemay, En Livrée)

La cellule familiale, pour la société canadienne-française au dix-neuvième siècle, représente la base fondamentale de la hiérarchie de son organisation sociale. En tant que structure élémentaire, la famille est régie par un code d'autorité pour lequel nous trouverons des exemples similaires aux autres niveaux de la société. Ce code est fondé uniquement et absolument sur l'autorité légitimée du père, autorité garantie par les ordonnances de l'Eglise catholique et par celles du Code Civil.

Dans son Traité sur les lois civiles du Bas-Canada qui date de 1832, Henry des Rivières Beaubien explique le droit à la domination complète du mari sur la personne et les biens de sa femme. Le mari a le droit "d'exiger d'elle [la femme] tous les devoirs de soumission, qui sont dûs à un supérieur¹." Selon les clauses du Code Civil du Québec en vigueur de 1866 à 1915, la situation ne change aucunement: la femme demeure toujours sous la coupe de son mari². La

¹Henry des Rivières Beaubien, Traité sur les lois civiles du Bas-Canada, Montréal, Ludger Duvernay, 1832, p. 47.

²Micheline Dumont-Johnson, "Histoire de la condition de la femme dans la province de Québec", Tradition culturelle et histoire politique de la femme au Canada, Ottawa, Information Canada, 1971, p. 43. Notons dans cet article 174 du Code Civil que le mari doit protection à sa femme; avec l'autorité, le mari a aussi le fardeau des responsabilités

soumission de la femme s'étend à tous les aspects de sa vie, dans ses relations personnelles et dans ses affaires financières. En ce qui concerne l'autorité du père sur les enfants, il est intéressant de noter que, bien que les enfants doivent obéissance à la mère comme au père, "la puissance de la mère est exclue par celle du père, et elle n'en peut exercer aucune sur ses enfans [sic], si ce n'est du consentement et sous le bon plaisir de son mari³."

Le respect dû à la figure paternelle est renforcé et souligné par l'idéologie propagée par l'Eglise catholique. Selon Mgr Louis-François Lafleche, la hiérarchie ayant le père en tête est inébranlable, car "dans la famille, l'autorité vient directement et immédiatement de Dieu, et dans son fond et dans sa forme. C'est Dieu lui-même qui a donné au gouvernement domestique la forme monarchique qu'il a toujours eue et qu'il aura toujours, sans que jamais les hommes puissent la changer. Le Père tient son autorité de Dieu immédiatement⁴." En ce qui concerne l'éducation des enfants, Lafleche ajoute que: "le père tient de Dieu lui-même les attributs essentiels de la paternité", "la puissance d'enseigner et d'instruire" et le "droit de

de pouvoir à sa famille.

³Beaubien, p. 57.

⁴Louis-François Lafleche, Quelques considérations sur les rapports de la société civile avec la religion et la famille, Montréal, Eusèbe Sénécal, 1866, p. 88.

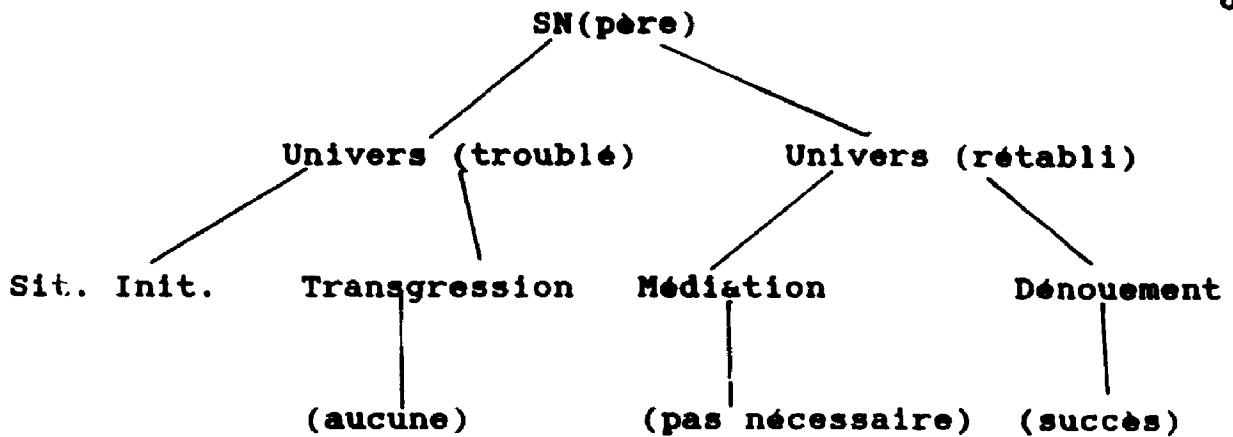
gouverner⁵."

Dans les institutions officielles de la société québécoise, toute une tradition sociale, familiale et religieuse soutient et protège le statut autoritaire du père. Mentionnons toutefois que les traditions folkloriques et populaires ont plutôt perpétué l'image du père absent ou qui intervient rarement dans les affaires de la famille.

Nous consacrons notre premier chapitre à l'examen de cette figure d'autorité: sa présence, son rôle et son absence. Car dans les pièces de notre corpus nous constatons la présence persistante d'une figure paternelle: père, père adoptif, oncle, protecteur ou tuteur.

Dans la situation idéale pour l'autorité absolue, le représentant de cette autorité ne rencontre aucune opposition: l'obéissance au père s'impose car son autorité est absolue et légitime. Le devoir filial d'obéissance assure le maintien de ce rapport d'autorité que les lois et les dogmes religieux soutiennent. En transposant cet arrière-plan idéologique et sociologique sur le plan dramatique, nous postulons que la structure narrative doit refléter l'absence d'opposition: dans l'univers du père, il ne lui faudrait aucune médiation, là où l'ordre n'est menacé d'aucune transgression:

⁵Ibid., p. 149.



Pourtant, si une transgression provenant de l'extérieur menace de bouleverser l'ordre établi, le père, de par sa situation légitimement autoritaire, doit être capable d'effectuer la médiation, c'est-à-dire qu'il doit être capable de rétablir l'ordre.

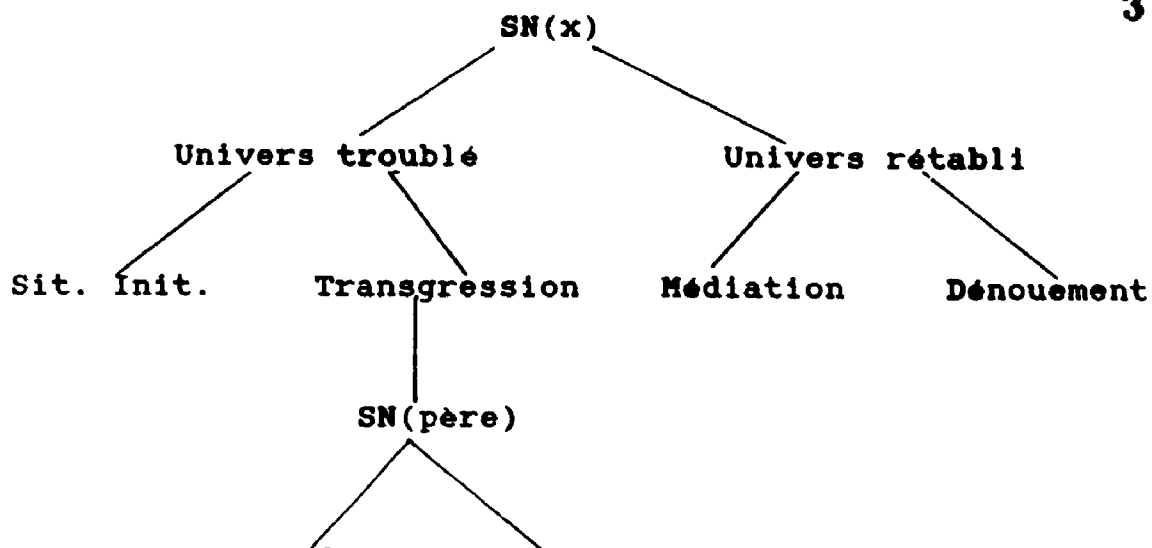
En examinant les structures narratives dans toutes les pièces de notre corpus où il y a une figure paternelle, nous pouvons conclure que la situation idéale de non-opposition au père apparaît assez rarement. En fait, il n'existe que 8 pères sur 82 dans notre corpus qui ne rencontrent aucune opposition, c'est-à-dire la structure paternelle, dans ces cas, n'est pas victime d'une transgression. Cependant, la non-opposition ne permet pas beaucoup de rebondissements dramatiques quand l'action est centrée sur les rapports d'autorité entre le père et ses enfants. La structure narrative est constituée d'un univers troublé, occasionné par l'intervention d'une transgression ou un manque, et d'un univers rétabli, où il y a un retour à l'ordre. C'est le bouleversement de l'ordre, perçu surtout dans les oppositions à l'autorité, qui crée l'action dramatique.

Dans les situations d'opposition à l'autorité paternelle, il existe des situations qui se répètent avec une régularité significative qui nous permettra d'isoler des "types" de père selon leurs fonctions dans la structure narrative. Nous proposerons ainsi les trois catégories suivantes: le père "indigne", le père "juste" et le père "absent". Nous examinerons ensuite le rôle de la mère.

1. Le Père "indigne"

Dans notre corpus de textes, une configuration particulière dans les structures narratives nous a permis d'identifier un premier type de père: le père "indigne". Dans les 66 pièces où une figure paternelle apparaît, il existe 33 pères "indignes"⁶ que nous avons également relevés comme étant le donateur d'une structure narrative qui fait partie de la transgression dans une autre structure narrative:

⁶Voir l'appendice 1.1.



Faisant partie de la transgression, la structure narrative du père cause ou ajoute directement à l'univers trouble de la structure narrative de x (souvent celle de son enfant). En examinant de près la situation initiale (SI) de ces pères, et la raison pour laquelle sa structure narrative se situe dans la transgression de x, nous avons noté que les actions du père sont régies par des motivations "indignes". Pour préciser notre emploi du terme "indigne", nous citerons C.T.P. Levêque qui, dans la préface à ses deux volumes de pièces dramatiques, souligne les qualités de l'homme vertueux comme modèle de comportement et les défauts de caractère à éviter:

[...] nous avons combattu le jeu, l'ingratitude, l'ambition, la cupidité, la mauvaise conduite, et nous avons exalté l'amour de la vertu, la foi dans la Providence, l'amour filial, le dévouement à la patrie: notre unique pensée a été de former le coeur, d'instruire en amusant⁷.

Le comportement du père "digne" serait donc conforme à

⁷C.T.P. Levêque, Nouveau théâtre moral de la jeunesse, Paris, Bray et Rétaux, 1876, p.6.

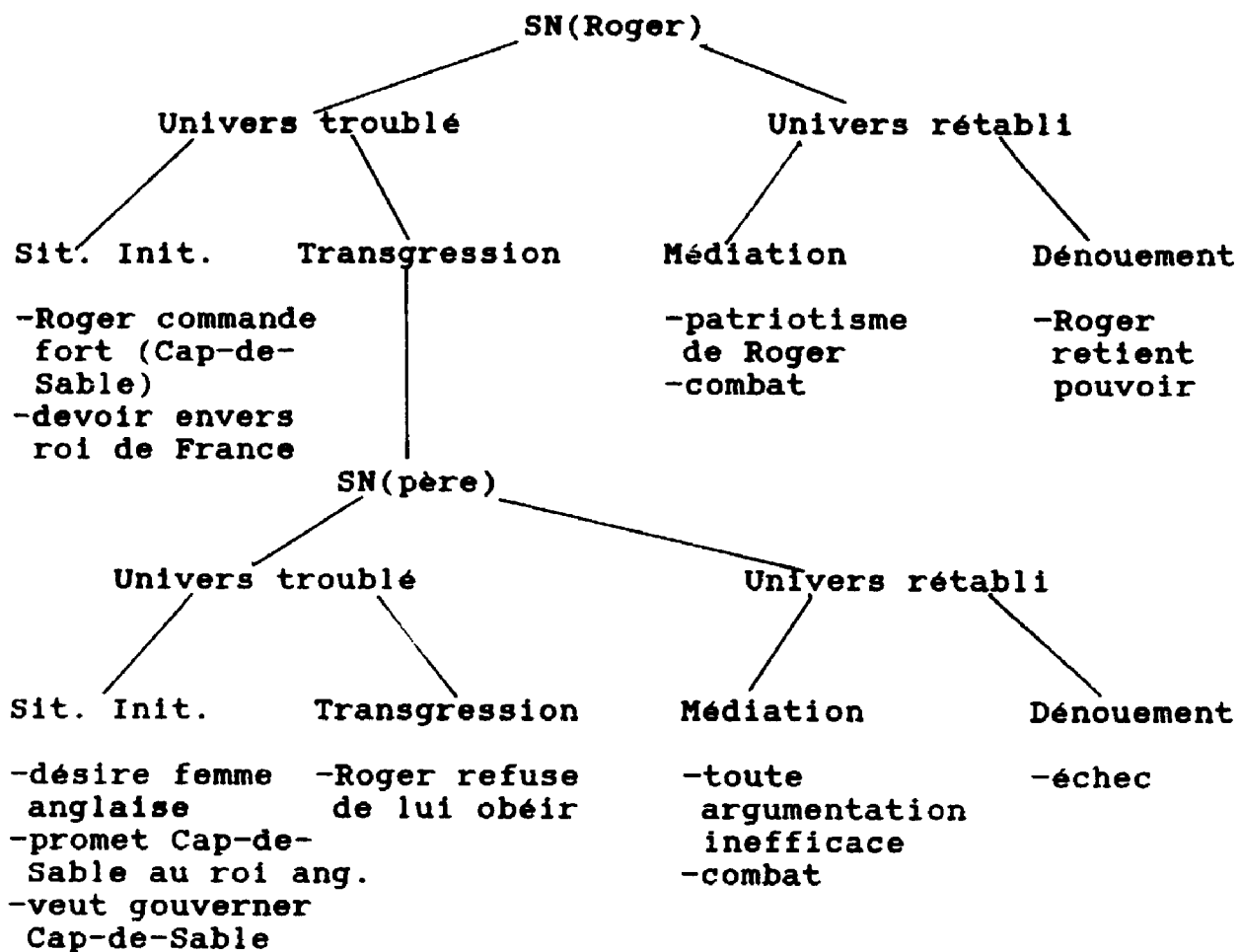
toutes les notions d'honneur et de vertu acceptées par la société et par l'Eglise catholique du dix-neuvième siècle. Il mériterait le respect de ceux sur qui il exerce son autorité. Le père "indigne" rompt évidemment avec ces conventions: le caprice et les intentions personnelles prédominent dans ses désirs et dans les décisions qui en découlent.

Dans notre corpus, nous constatons la répétition de certains désirs "indignes": la convoitise, des fantaisies de changement de rang, l'aspiration d'arriver, l'envie de s'enrichir, et une soif du pouvoir. Ce qui rend ces désirs d'autant plus méprisables se révèle dans la façon dont le père exploite son enfant comme moyen d'atteindre ses buts: l'enfant, soumis à l'autorité paternelle, deviendrait un intermédiaire facile dans l'obtention du désir, et ne devrait pas poser d'obstacles à sa réalisation complète. Toutefois, le fait même que ces désirs sont indignes permet à l'enfant de résister au père, et même, parfois, de refuser d'accéder à ses désirs. Par conséquent, l'obéissance au père indigne paraît souvent problématique: l'enfant démontre des hésitations avant de se soumettre à une autorité imposée pour des motifs douteux. Pourtant le père a toujours recours à la légitimité de son autorité, et exerce fréquemment ce privilège afin de se faire obéir. Dans Jean le Maudit de J.G.W. McGown, par exemple, le fils énonce comme suit cette légitimité: "Quoi qu'ait fait un père, ça ne dispense pas les enfants d'obéir" (II,4). Si, toutefois,

l'enfant hésite à obéir, le père indigne se montre intransigeant dans ses convictions, se dressant comme un monolithe intraitable en ce qui concerne son autorité.

En examinant les dénouements de ces transgressions effectuées par le père indigne, nous observons des échecs dans la majorité des cas (31 sur 33): au cours de la révélation qui découvre la nature méprisante (ou la bêtise) des désirs indignes qui sont ensuite abandonnés, le père éprouve une crise de conscience suivie d'un repentir sincère, permettant la résolution heureuse.

Prenons, comme exemple, la pièce d'Antoine Gérin-Lajoie, Le Jeune Latour (1844) dans laquelle la tension dramatique est centrée sur une situation conflictuelle entre père et fils. Selon les structures narratives de cette pièce, nous observons la façon dont la structure narrative du père s'insère dans la transgression de l'univers trouble du fils:



Le fils, Roger, est gouverneur de Cap-de-Sable en Acadie, et le père, qui a dû promettre au roi anglais cette terre gouvernée par son fils afin d'avoir une femme anglaise, se présente chez son fils et demande que Roger lui livre le fort. Le père ne se rend aucunement compte de la transgression qu'il impose à son fils, et s'étonne de la réaction de Roger: "O cruel souvenir!...fatal titre de père!.../Mon fils, mon propre fils, plein d'inhumanité,/ Se révolte soudain contre ma volonté" (i,2). L'ancien précepteur de Roger, Richard, qui lui aussi représente une figure d'autorité sociale, renforce la position du père en évoquant les devoirs d'obéissance filiale, et les devoirs d'obéissance d'un élève envers son maître. Il énumère les qualités traditionnelles de cette obéissance: "Il était envers moi rempli d'obéissance,/ Doux, sage, officieux, sensible, complaisant,/ Plein de respect, d'amour, surtout reconnaissant" (I,3). Pourtant, Roger, adulte responsable, refuse, en valorisant ses devoirs patriotiques avant ses devoirs filiaux. Il s'agit en effet d'une double structure d'autorité qui oppose l'autorité du roi à celle du père. Pamphyle, l'ami de Roger, souligne que le droit de fidélité à la patrie a priorité en disant que "tout cède à son devoir"(I,4), et indique que l'autorité du père est mal placée pour la réalisation des désirs indignes: "Mais soyez assuré que son âme est trop grande/ Pour qu'elle satisfasse une injuste demande"(I,4). En s'adressant au père de Roger, Pamphyle s'exprime même plus explicitement: "Il dira mieux

que moi combien ce coeur déteste/ Vos principes pervers,
votre dessein funeste"(I,6).

Dans les scènes de confrontation entre le père et le fils, le père essaie d'adoucir ses demandes en offrant des bénéfices à Roger s'il se met du côté du père. Richard souligne l'autorité traditionnelle du père comme maître, et surtout la reconnaissance nécessaire à celui qui lui a donné la vie. Cependant, Roger établit immédiatement la priorité de son devoir patriotique, priorité qui éveille la colère du père: "Où prends-tu, fils ingrat, une telle insolence?/ Tu veux, je le vois bien, provoquer ma vengeance,/ Tu voudrais m'irriter: cruel, ne sais-tu pas/ Que mes vaisseaux au port sont remplis de soldats?"(I,8). Quand ses menaces restent sans résultats, le père essaie de convaincre Roger de la bonté du roi anglais, argument que Roger rejette aussitôt car ce roi "récompenserait la bassesse d'un traître!/ D'un peuple plein d'honneur il le ferait le maître!"(II,3).

Ainsi, l'argumentation semble passer à la structure hiérarchique, car Roger, tout obéissant à son père dans d'autres affaires, maintient l'obéissance au roi de France comme son premier devoir, avant la "vertu filiale, et si noble et si pure!"(III,2). Quand il semble que la force soit le seul recours possible, le père tente d'éveiller un sentiment de culpabilité chez son fils en lui imposant toute la faute si lui-même et sa femme doivent mourir au cours du combat. Dans un geste corneillien, il se jette au genoux de son fils, pleurant, commandant que Roger obéisse pour qu'il

n'ait pas besoin de le tuer. Bien que la possibilité d'un parricide éveille chez Roger un sentiment d'horreur, il ne cède pas aux demandes injustes et traîtresses de son père. Seul reste le combat armé. Vainqueur, Roger désespère devant la possibilité que son père meure, et paraît bouleversé quand on amène son père, enchaîné et en pleurs. Le père éprouve la honte de ses actions et avoue qu'il a trahi sa patrie: "Car, il faut l'avouer, je fus traître envers elle;/ J'ai voulu la trahir, quand tu lui fus fidèle"(III,10). Roger offre à son père un asile heureux et, dans un geste de soumission ("à vos pieds je dépose mes armes"), il reconnaît son devoir filial.

Cependant, un problème intéressant se pose dans cette pièce de Gérin-Lajoie: celui de la priorité du devoir patriotique sur l'obéissance au père. Dans L'Homme de la forêt noire de J.G.W. McGown, le père Gérard, accusé faussement et condamné, exhorte son fils à suivre fidèlement son devoir patriotique, même si ce devoir l'oppose à son père. Ces indications soulignent l'existence d'une hiérarchie d'autorité.

Dans Edouard le Confesseur de Joannes Iovhanné, le régent Godwin, profondément corrompu par sa soif du pouvoir, désire éliminer tout concurrent afin d'obtenir une autorité absolue et incontestée; il rappelle l'héritier légitime, Edouard, avec le dessein de l'assassiner. Edouard, comme Roger, persévère dans son refus de céder aux demandes indignes de la figure paternelle. Godwin finit par échouer,

grâce au retournement de son confident, Sweyn, qui trahit son maître quand il reconnaît la nature méprisante de ses désirs.

Dans ces pièces de Gérin-Lajoie et d'Iovhanné, ainsi que dans Amador de Latour de Geoffrion et Les Nuits de la Seine de McGown, le père indigne veut remplacer le fils; il désire s'approprier du pouvoir accordé légitimement au fils, et pour des raisons peu louables. Toutefois, dans notre corpus, nous constatons des situations moins extrêmes dans la majorité des cas où le père voudrait substituer ses propres désirs à ceux de ses enfants. Dans Rouge et Bleu de Pamphile Lemay, par exemple, quand l'orientation politique de l'amant pourrait devenir un obstacle à la carrière professionnelle du père Flamel, il refuse de permettre le mariage. Dans Stanislas de Koska de H-A-J-P Verreau, le frère Paul et le gouverneur Bilinski, qui représentent l'autorité paternelle dans l'absence du père, veulent imposer leurs notions de la vie en ville au petit frère Stanislas. Une vie de plaisir ne l'attire aucunement, et, confronté avec les ordres de Paul, Stanislas s'évade de la maison pour aller se réfugier et se consacrer à une vie de prières. Paul essaie même de prendre Stanislas par la force. Cependant, le Ciel se prononce pour Stanislas: Paul doit reconnaître ses torts. Dans Valentine ou la Nina canadienne de H. Marconnay, M. de Prainville, oncle autoritaire de Valentine, insiste pour que sa nièce épouse son vieil ami au lieu d'honorer les anciennes promesses de

mariage avec Charles, son jeune neveu qui retourne du combat. Dans ce cas, l'autorité semble despotique quand elle ne procède que du caprice; aux protestations de Charles, de Prainville répond: "Pas de réplique, ou je vous fais mettre à fond de cale...Attention au commandement...pas flanc, droite à droite, par file à gauche...en avant, marche"(Sc.9).

En observant cette imposition de sa propre volonté et le manque d'égard envers autrui que le père indigne manifeste, nous notons aussi que le père indigne est souvent en proie à un aveuglement. Il existe dans notre corpus, un lien étroit entre l'indignité du père et son aveuglement. Nous voudrions souligner ce lien causal qui apparaît chez 31 des 33 pères indignes⁸; il semble que le désir indigne (désir de s'enrichir, par exemple) se révèle sous forme d'une idée fixe dans l'esprit du père, fixation qui le détourne d'un comportement vertueux⁹. C'est cette fixation qui lui permet de fermer les yeux à toute indication qu'on le trompe, ou qu'il se trompe lui-même. Souvent un usurpateur¹⁰, ayant trouvé le point faible chez le père comme étant la fixation qui le motive, exploite les

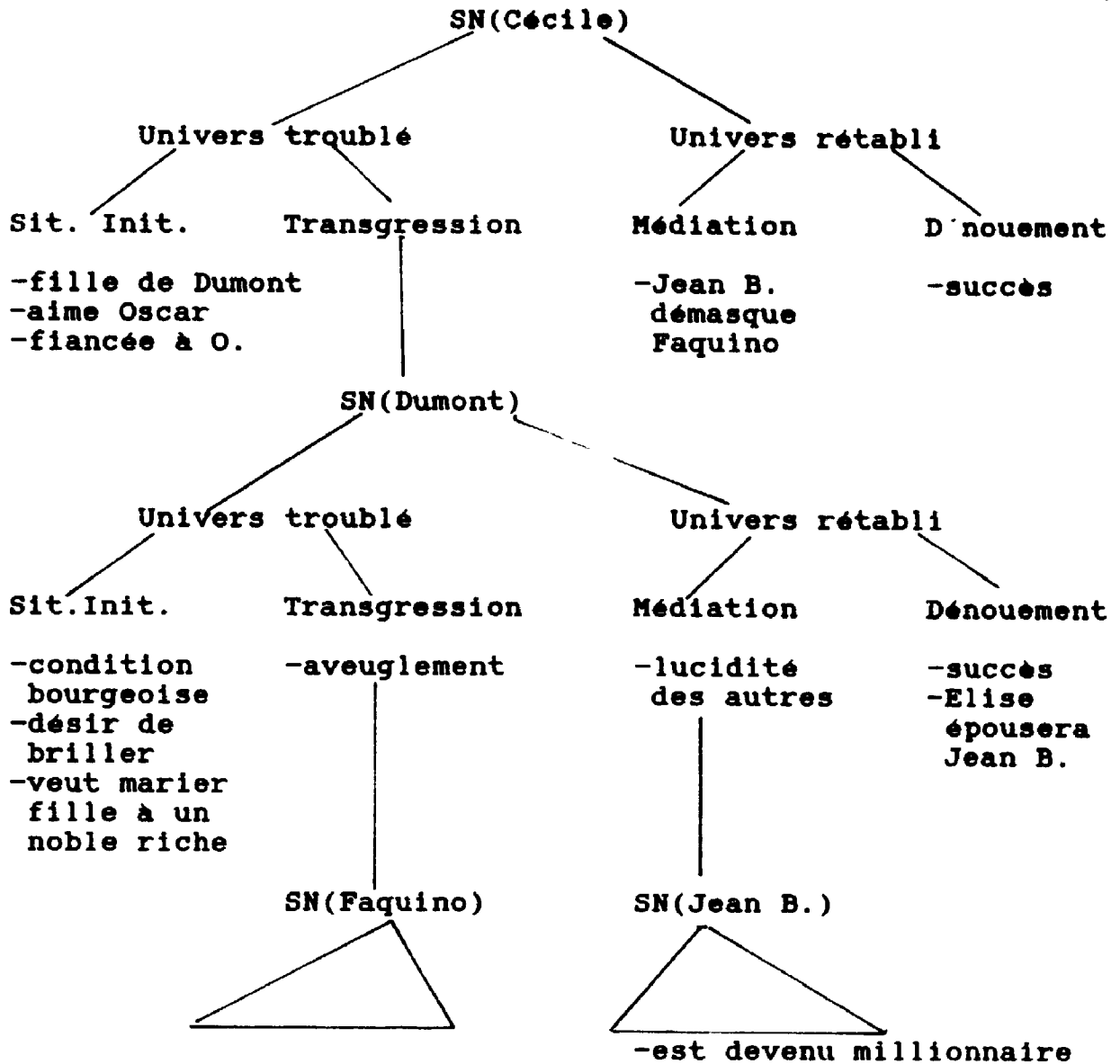
⁸Voir l'appendice 1.1.

⁹Henri Bergson, Le Rire, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1940; rpt. 1985. Bergson développe le lien entre la raideur de caractère, l'insociabilité du personnage et le comique. Ces idées nous intéressent non seulement comme source du comique mais aussi comme motivations plausibles du personnage.

¹⁰Voir notre Chapitre III sur les usurpateurs.

apparences. Malgré lui, le père ainsi aveuglé facilite la transgression dont il est victime. Qui plus est, il témoigne souvent d'une intransigeance devant tout procédé qui faciliterait la mise à nu de la tromperie: contre les avertissements et les conseils des personnes lucides, le père s'appuie sur son autorité traditionnelle en refusant de croire qu'il pourrait avoir tort. Comme seule réponse, il exige l'obéissance et ne cédera que devant des preuves concrètes. En examinant les structures narratives, nous observons que le père est aussi, dans ces cas, victime d'une transgression qu'un usurpateur dirige contre lui. Il s'agit d'une tromperie qui réussit à masquer la réalité et à renforcer l'idée fixe du père dans ses intentions de profit personnel. Examinons Les Faux Brillants de Félix-Gabriel Marchand par exemple, où les désirs de briller au moyen de mariages à des personnes nobles prévalent contre les promesses de mariage entre la fille Cécile et Oscar.

Au niveau des structures narratives, nous observons le schéma suivant:



Dumont, père dans une famille bourgeoise, est ébloui par la "fausse brillance" de Faquino. Ses propres désirs indignes de briller dans la société le conduisent facilement dans son aveuglement et le rendent victime de la transgression que Faquino dirige contre lui. Fin et rusé, Faquino sait très bien exploiter les désirs de grandeur dans les projets de mariage de la fille, Elise, avec une figure de la noblesse. Au moyen de fausses lettres et de mensonges, Faquino obtient des sommes énormes de sa victime en dépit des avertissements et des conseils des autres membres de la famille. Dumont persiste dans son aveuglement en rejetant tout soupçon contre les intentions de Faquino, ce qui rappelle M. Orgon qui refuse de considérer toute accusation contre Tartuffe. A son frère, Dumont répond: "Cela ne te regarde pas!/ Je suis maître chez moi"(I,1). Il refuse d'écouter sa fille Cécile: "Plus un mot!...Je ne te comprends pas!"(I,8). Et plus tard, quand Cécile veut lui parler du meurtre apparent de Jean Brunelle, il l'écarte également: "Tais-toi, sotte, ou...j'éclate!"(III,13).

Il veut à tout prix garantir ses liens avec la noblesse en donnant la main de Cécile en mariage au complice de Faquino, un faux comte. Il risque tout--sa fortune, sa réputation, sa fille--pour "paraître" dans la société. Dumont s'avère incapable de rétablir l'ordre: il faut une intervention extérieure pour le ramener à la lucidité. Depuis longtemps, Jean Brunelle chasse Faquino et son entourage afin de les démasquer et de les faire arrêter.

Malgré les obstacles, Jean Brunelle arrive juste à temps avec les preuves et la police pour empêcher la signature du contrat de mariage. Ces actions constituent la structure narrative de Jean Brunelle, et comprennent simultanément la médiation dans la structure narrative de Dumont. Dumont, humilié par son aveuglement, reconnaît enfin la lucidité des autres, et surtout d'Oscar, qui a veillé à sa fortune. Il permet ainsi le mariage de Cécile et d'Oscar, et celui d'Elise et de Jean Brunelle, qui se révèle être millionnaire.

La faiblesse essentielle d'un père qu'un usurpateur peut exploiter remonte à un désir indigne où il y a intention de profit personnel. Cette faiblesse varie d'intensité et de caractère d'une pièce à une autre; elle engendre invariablement cependant l'aveuglement du père. Dans Exil et patrie de Philippe Hamon, par exemple, le père d'Arbant est un pauvre Canadien dans la Situation Initiale, désirant plus d'argent et une meilleure vie. Waterspout, agent américanisé, loue les possibilités d'emploi aux Etats-Unis. Naïf et aveuglé par les promesses de richesse, d'Arbant va travailler aux "factries" avec toute sa famille (qui ne met jamais en cause son autorité). Misérable, pauvre et en détresse, d'Arbant reconnaît son tort; la lucidité lui revient par la difficulté de son épreuve (et des épreuves de sa famille qui en souffre également). Avec l'aide financière d'un habitant canadien, d'Arbant retourne au Canada. Mentionnons le fait que la notion du père

indigne dans cette pièce rejoint les idéologies dominantes de l'agriculturisme et du messianisme. Au Québec, à cette époque, l'une des trahisons les plus graves était de s'en aller aux États-Unis à la recherche de la fortune personnelle. Les autres exemples dont nous avons parlé jusqu'ici représentent plutôt une indignité universelle, globalement reconnue, mais qui correspondait aussi aux péchés condamnés par l'Eglise catholique et par la société québécoise.

D'autres exemples du père indigne démontrent aussi ce lien causal entre des motivations "indignes" et une faiblesse qui devient aveuglement dans le sens qu'il ne voit plus clair. Dans Les Vengeances de Pamphile Lemay, le père Lozet, après avoir perdu son fils, est obsédé par l'idée d'avoir un gendre capable de gérer ses terres. Dans l'Anglomanie, ou le dîner à l'anglaise de Joseph Quesnel, M. Primeribourg veut plaire au gouverneur anglais afin d'arriver dans la société. Dans Fatenville de Félix-Gabriel Marchand, Duclos met beaucoup de valeur sur l'argent. Dans Il y a cent ans de L.O. David, Parker a un trop grand respect pour les hommes d'affaires.

Parfois, il semble que le père ait de bonnes intentions en prenant des décisions, ou en imposant son autorité: il désire un mariage convenable ou avantageux, ou une carrière brillante, pour son enfant. Toutefois, cette notion de mariage ou de vocation "convenable" est presque toujours liée, dans nos pièces, à l'idée de la richesse et de rang

social, idée condamnée par les préceptes religieux. Le désir s'avère indigne, même si le père ne veut pas en profiter directement. Dans Fatenville de Félix-Gabriel Marchand, M. Duclos cherche un partenaire convenable pour sa fille Rose; celui qu'elle aime est sans fortune et ne mérite pas, ainsi, sa considération. Quand il devient héritier au dénouement, Duclos l'accepte facilement comme gendre. Dans Le Lauréat, aussi de Marchand, la situation entre père et enfant est semblable mais renversée: Bernardin refuse de permettre un mariage entre son neveu, Paul, lauréat de l'université, et Pauline, jeune fille sans fortune. Pourtant, quand une lettre du père de Pauline indique qu'elle sera liée à une fortune, Bernardin n'a aucune objection au mariage désiré.

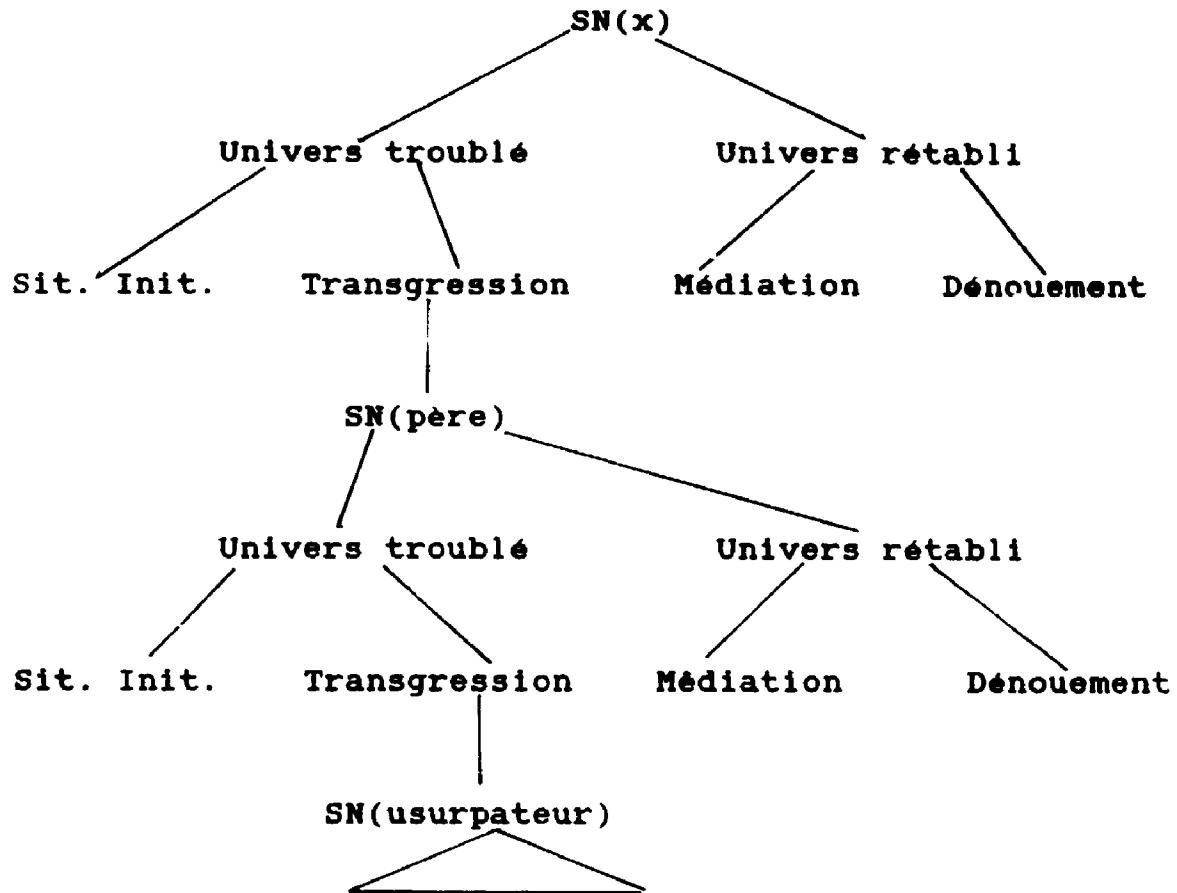
Dans ces deux pièces, ainsi que dans Erreur n'est pas compte, également de Marchand, le père obtient le mariage convenable qu'il avait souhaité au début, grâce à un renversement mélodramatique dans lequel l'amoureux de l'enfant devient acceptable par l'acquisition inattendue d'une fortune, dénouement propre à la comédie. Dans d'autres pièces, il faut d'abord écarter le souci du père d'obtenir une fortune pour permettre une résolution heureuse au problème central de l'intrigue. Dans Le Triomphe de deux vocations du père Stanislas Brault, par exemple, M. Léonard refuse de permettre à son fils d'aller au juniorat des pères oblats, et répond comme suit: "Je ne suis pas une vieille femme pour me laisser émouvoir par les caprices d'un

enfant!"(Sc.III). Il tient absolument à ce que son fils aille au collège pour avoir une profession plus rentable. Après des réflexions douloureuses, M. Léonard reconnaît son tort, et permet à son fils de suivre sa vocation. Dans Une Conversion, aussi du père Stanislas Brault, le désir de s'enrichir est souligné comme un vice méprisable quand un avare perd tout:

Vous connaissez tous cet homme ignoble avare et sans coeur, qui ne songeait qu'à s'enrichir en exploitant le vice. Voyez maintenant à quoi lui a servi son infâme commerce: la justice humaine l'a sévèrement puni, mais dans son châtement, je ne puis m'empêcher de voir le doigt de Dieu(III,9).

La soif de la richesse que le père manifeste pour lui-même ou pour son enfant est, dans le contexte de notre corpus, un désir indigne.

En résumant nos observations sur le père indigne, nous constatons que 31 des 33 pères indignes sont aussi aveugles. C'est-à-dire, le père, donateur d'une structure narrative, ne reconnaît pas que ses actions sont régies par des motivations indignes dirigées contre les membres de sa famille, ou contre la société en général. Il est en même temps la victime d'une transgression introduite par l'intervention d'une autre structure narrative:



Dans cette configuration, nous observons le fonctionnement simultané de deux structures narratives. Cette coïncidence nous porte à conclure que les dramaturges de notre corpus inscrivent ces personnages dans ce dédoublement de structures (c'est-à-dire, ils donnent des enfants aux pères qui portent des désirs ailleurs) pour nous permettre de faire des jugements moraux. Nous nous rappelons le but moral qui devait motiver tout texte dramatique et surtout la forte influence du clergé sur la production théâtrale au cours du dix-neuvième siècle. En plus de quelques périodes d'interdiction de toute représentation de théâtre, le clergé veillait de très près sur l'activité théâtrale en exigeant

toujours l'exercice des bonnes moeurs. Dans L'Eglise et le théâtre au Québec, Laflamme et Tourangeau examinent l'influence de l'Eglise catholique sur le théâtre et citent le cardinal Taschereau qui explique le droit de l'Eglise d'intervenir dans le domaine théâtral:

Il est faux et dangereux que l'on puisse parler ou écrire tout ce que l'on veut, sans égard pour la vérité, la justice, la morale, la charité. [En ce qui concerne la liberté de la pensée, de la presse, de l'enseignement ou des religions] les citoyens doivent s'en servir pour faire le bien et avoir à leur égard les sentiments qu'en a l'Eglise. Car une liberté ne doit être réputée légitime qu'en autant qu'elle accroît notre faculté pour le bien: hors de là, jamais¹¹.

Le père indigne occupe donc une place de première importance dans notre corpus. Au moyen du père, le dramaturge a la possibilité de mettre en lumière les tentations qui risquent de faire ébranler les structures et les valeurs de la société canadienne-française. Il peut aussi démontrer le rachat et le repentir de l'homme; il peut dramatiser, par le changement de comportement du père dans le dénouement, le retour de l'homme vertueux. C'est le triomphe du bien sur le mal.

Sur le plan dramatique, le père indigne représente un personnage intéressant et varié. C'est un personnage principal qui domine sur la scène par sa présence physique et verbale. En essayant d'imposer sa volonté au mégarde d'autrui, ce père devient un personnage risible dans les

¹¹Le cardinal Taschereau, "Mandement promulguant une encyclique du Souverain Pontife sur la liberté humaine", 7 oct. 1888, cité dans Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, L'Eglise et le Théâtre au Québec, Montréal, Editions Fides, 1979, pp. 188-189.

comédies, méprisables dans les drames et même parfois à pitié. Pourtant ces excès de caractère permettent l'emploi des jeux de théâtre divers, des gestes animés et des discours rapides (telle la stichomythie), qui ajoutent tous à la théâtralité de ces pièces. Le lecteur peut reconnaître, par exemple, des traces de M. Jourdain (Le Bourgeois Gentilhomme) et de M. Orgon (Tartuffe) dans Dumont (Les Faux Brillants). Plusieurs pères se donnent quelques traits de Harpagon (L'Avare) en voulant imposer des mariages convenables à leurs enfants. Bien qu'il ne s'agisse pas de grands chefs-d'oeuvres, nous pouvons apprécier les éléments comiques classiques qui se font ressentir.

2. Le Père "juste"

Dans notre corpus, le père "juste" représente une autre figure de l'autorité absolue. A la différence des pères indignes, ces pères ne semblent être en proie ni à un désir indigne, ni à un aveuglement. Bien qu'ils méritent l'obéissance incontestée de leurs enfants, ils paraissent incapables d'arrêter la progression des événements dans l'univers troublé; leurs efforts dans la médiation sont souvent insuffisants pour le rétablissement de l'ordre. Dans le cas de 24 des 34 pères justes¹², ces pères restent au plan secondaire du drame; ils ne jouissent pas d'une

¹²Voir appendice 1.1.

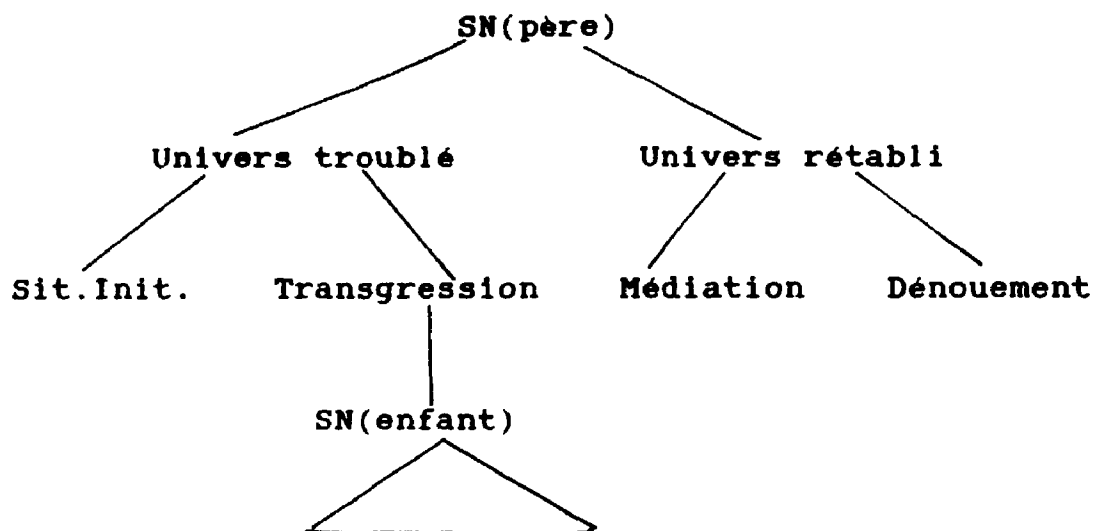
présence physique importante et ne sont pas nécessairement donateurs d'une structure narrative. Leur participation dans la médiation peut représenter une intervention directe qui aide à la résolution du problème, ou elle peut être remarquée à travers les actions de l'enfant qui est motivé par le désir de plaire au père. Le père juste présente, toutefois, un modèle de comportement qui se conforme à l'idéal du bon chrétien, de l'homme vertueux.

Le père Blainville dans Les Pionniers du lac Nominique de Joannes Iovhanné témoigne de ces traits: quand il veut déménager toute sa famille pour établir une ferme au nord, deux fils décident d'aller aux Etats-Unis chercher leur fortune, et Blainville est incapable de les convaincre de rester avec lui. Ils doivent décider eux-mêmes du moment de leur retour. Dans Félix Poutré de Louis-Honoré Fréchette, M. Poutré a beau essayer de protéger son fils en le cachant, Félix se rend au moment où il entend les menaces contre son père. Dans Les Vengeances de Pamphile Lemay, Auger, père naturel de Louise, est incapable d'arrêter un mariage entre sa fille et Ruzard, scélérat sans scrupules. Lozet, père adoptif de Louise, aveuglé en ce qui concerne les desseins de Ruzard, s'obstine avec intransigeance à forcer ce mariage. Nous observons ici une lutte entre deux formes d'autorité paternelle entre le père adoptif indigne et le père naturel qui cède aux désirs de l'autre. C'est un cas troublant, car le père juste, père naturel qui a autorité sur sa fille, ne s'en sert pas pour rétablir l'ordre. Dans

La Malédiction de C.T.P. Levêque, Don Vasco de Gomez est incapable de garder son fils dans le camp chrétien et patriotique contre les Mahométans. Son fils, Don Alonzo, trahit son Dieu et sa patrie, suivant les conseils de son confident Lopez, pour se venger du chef chrétien, et pour devenir roi lui-même. Dans Guillaume Tell d'Edmond Lareau, le père juste, Guillaume Tell, est incapable de libérer son fils après avoir tiré sur la pomme placée sur la tête filiale. C'est la révolte collective, dirigée par Tell et ses amis, qui rend la liberté à tous.

A l'instar du père indigne, le père juste peut aussi être victime d'une transgression dirigée contre lui. Il n'est rétabli dans sa position légitime d'autorité qu'avec l'aide du fils. Don Fernando, comte de Stella, dans La Tour du Nord de R.P.H. Faure, reste enfermé dans le cachot du château jusqu'à ce que son fils Alonzo le libère. Le peuple le croit mort après de fausses funérailles publiques arrangées par l'usurpateur Mortano. Dans L'Homme de la forêt noire de McGown, le comte Gérard est faussement accusé et condamné à mort, mais réussit à fuir et à se cacher dans la forêt. Son fils, chevalier illustre, lui obtient le pardon du prince en apportant à celui-ci les preuves de la déception. Jean Gauthier, dans Jean le Maudit de McGown, est aussi faussement accusé et condamné à des travaux forcés. Après plusieurs années, il retourne revoir son fils, et grâce au témoignage du fils adoptif de Bourdier, Gauthier réussit à faire établir son innocence.

A la différence de ces cas, nous notons parfois un renversement du schéma que nous avons établi pour le père indigne: à la différence du père indigne qui effectue une transgression contre l'enfant, nous trouvons ici que le fils indigne tente une transgression contre le père:



C'est la situation dans Vildac de C.T.P. Levêque où la problématique du fils indigne se répète de génération en génération. Le vieux comte Vildac avait assassiné son père par cupidité et soif de pouvoir; lui-même est devenu victime de son propre fils qui l'avait enfermé dans une tour et avait arrangé de fausses funérailles dans le but de remplacer son père et usurper tout son contrôle. C'est Adolphe, petit-fils du vieux comte, qui rompt avec cette lignée de fils criminels en découvrant le cachot de son grand-père et les crimes de ses aïeux. Le comte Moldar, dans Les Brigands de Franconie de J.G.W. McGown, est également enfermé et supposé mort, tandis que le fils Maurice contrôle les terres. Le fils aîné, Robert, réussit

à rendre la liberté à son père.

Pour résumer l'importance du père juste dans notre corpus des figures paternelles, nous voudrions préciser le fonctionnement dramatique de ce type de père qui semble avoir un rôle moins important dans l'intrigue. Le père juste semble représenter un modèle de comportement, car la grande majorité des pères indignes deviennent des pères justes dans le dénouement. Lors des éclaircissements enfin acceptés, le père indigne éprouve un repentir sincère et indique la volonté de mériter, par son comportement, le respect dû à une figure de l'autorité. Quand le père juste n'occupe qu'un rôle secondaire dans l'intrigue, il sert toutefois de point de repère moral pour les autres développements dans l'action. Dans les mélodrames de notre corpus, le père juste comme victime d'une infamie semble être un sujet préféré, car cette situation permet au dramaturge de pousser aux limites l'épreuve du bon chrétien. Vu de cette perspective, le père semble jouer le rôle de destinataire tel que Ubersfeld le décrit.

C'est la place destinataire qui porte avec elle la signification idéologique du texte dramatique¹³.

[...] le destinataire est aussi ce à quoi peut s'identifier le spectateur¹⁴.

Le couple destinataire-destinataire (ce qui lance et motive l'action dramatique--ce qui en retire des bénéfices) porte

¹³Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Paris, Editions Sociales, 1977, p.74.

¹⁴Ibid., p. 77.

la charge idéologique de la pièce. Le père participe des deux fonctions dans les pièces que nous avons discutées. Mais puisque le père juste (et ce qu'il représente) n'inaugure pas l'action dramatique des pièces, il reste plutôt passif, et n'en est pas le destinataire (il ne formule pas la mission des autres personnages). Cependant, la finalité de l'action dramatique est de confirmer les valeurs collectives que représente le père juste. Il est donc le destinataire de l'action dramatique.

3. Le Père "absent"

Nous voudrions examiner la fonction de l'absence du père dans notre corpus de textes comme catégorie distincte, car 23 des 82 pères que nous avons analysés sont "absents"¹⁵. Dans notre corpus, l'absence du père dans le cadre familial est aussi significative que sa présence. Cette absence a un fonctionnement dans le texte qui n'est pas à négliger. L'absence du père se situe dans la transgression de la structure narrative de l'enfant, car l'enfant privé de père se trouve dans un état de besoin, faute d'aide financière, faute d'appui moral. Nous pouvons vérifier cette constatation en examinant les conséquences du retour du père: ce retour assure aussi le retour à l'ordre dans l'univers rétabli avec la résolution du problème central de l'intrigue.

¹⁵Voir l'appendice 1.1.

D'abord nous voudrions discuter d'une absence paternelle qui est signalée par le fait que l'on croit le père mort. Au début, cette absence crée une tension, car l'"orphelin" se trouve dans un état de besoin. L'absence du père fait partie alors de la transgression et du manque dans l'univers troublé de l'enfant. Cependant, le père "surgit" dans la médiation, permettant souvent un dénouement heureux. Pour illustrer cette situation, regardons Le Lauréat de Félix-Gabriel Marchand.

Dans cette pièce, Paul, lauréat de l'université, veut épouser Pauline, orpheline sans fortune qui demeure avec sa tante. L'oncle de Paul s'y oppose, car Pauline, pauvre, n'est pas une partenaire convenable. Pauline est prête à sacrifier son amour pour que la paix familiale entre Paul et son oncle soit rétablie. Pourtant une lettre arrive du père de Pauline, annonçant son retour prochain, avec une fortune. L'oncle consent alors au mariage, vu que Pauline sera riche. Ce père, absent de toute l'action dramatique, surgit néanmoins dans le dénouement au moyen de sa lettre, permettant ainsi la résolution heureuse du dilemme de Paul et de Pauline dans la médiation. Le retour du père signale le retour à la justice.

Dans d'autres pièces, nous observons un scénario semblable: dans Les Nuits de la Seine de J.G.W. McGown, Henry de Roncevaux, que l'on croit mort, revient de sa folie juste à temps pour sauver son fils Lucien et son ami, le comte de Flavy. Dans Jean le Maudit de McGown, Jean

Gauthier fait croire d'abord qu'il est mort pour pouvoir retourner dans son village sans être reconnu. En rétablissant son innocence, il réalise les désirs du fils de revoir son père, de le voir innocenté, et de mettre fin à ses propres humiliations et souffrances. Dans La Vengeance de Dieu de Joseph-Antoine Chagnon, le père Charles de Beaumont est mort, assassiné par son fils adoptif. Il surgit pourtant comme voix et comme spectre pour convaincre ce fils meurtrier de se repentir et de remettre l'héritier légitime à sa place: le père "mort" procure ainsi la libération du fils injustement emprisonné. Comme variante, il y a le cas du père vivant mais qui joue un rôle minime dans la pièce à cause de son absence physique. A la différence des pères supposés ou réellement morts, cette absence ne contribue pas nécessairement à la transgression dans la SN de l'enfant. Pourtant, tout comme le père supposé mort, il surgit dans la médiation et règle le dilemme. Nous observons comment Dolmont chasse le bailli dans Colas et Colinette de Joseph Quesnel; il ne semble pas pourtant participer activement aux projets de Colinette. Malgré son rôle restreint, Dolmont, comme les autres pères absents déjà mentionnés, prononce à la fin des paroles d'autorité, rétablissant l'autorité absolue du père. Dans Germaine cousin de Stanislas Brault, Laurent abdique sa position d'autorité en faveur de sa femme qui s'occupe des enfants. Cependant, Laurent reprend la parole, et son autorité, en intervenant au dénouement pour déclarer que sa

femme doit respecter le choix de sa fille. Dans le cas de MacKnave, dans Riel de Bayè et Parage, le père est physiquement séparé de sa fille, Nelly, après son enlèvement. Cette absence rend possible le développement de l'amour entre Nelly (Kaïra) et Francoeur, liens que MacKnave cherche à rompre quand il arrive à la fin. Ici, le père surgit, non pour la résolution heureuse du problème, mais pour faire intervenir une autre transgression. Cependant, Takouaga, nourrice de Nelly qui l'avait enlevée au début, tue MacKnave pour se venger du fils que MacKnave avait tué sans pitié. A la différence des autres pères absents, ce père est aussi indigne: dans le contexte socio-historique canadien-français, MacKnave est traître, car il contribue à l'arrestation et à la mort de Riel, celui-ci étant devenu porte-parole de la cause des minorités canadiennes-françaises. Indigne aussi en voulant arracher sa fille d'un milieu où elle est aimée et où elle aime les autres. Par conséquent, c'est lui qui fait intervenir la transgression dans l'univers troublé de Riel d'abord et ensuite dans celui de son enfant. Ce n'est pas donc une figure paternelle qui amène la solution dans la médiation. Dans le fonctionnement de la pièce, nous observons que malgré le fait que l'autorité paternelle vient directement de Dieu, le spectateur accepte l'indignité et le meurtre de ce père à cause de l'accumulation des injustices qu'il commet (vengeance, meurtre, trahison) et parce qu'il s'oppose aux actions protectrices d'une mère.

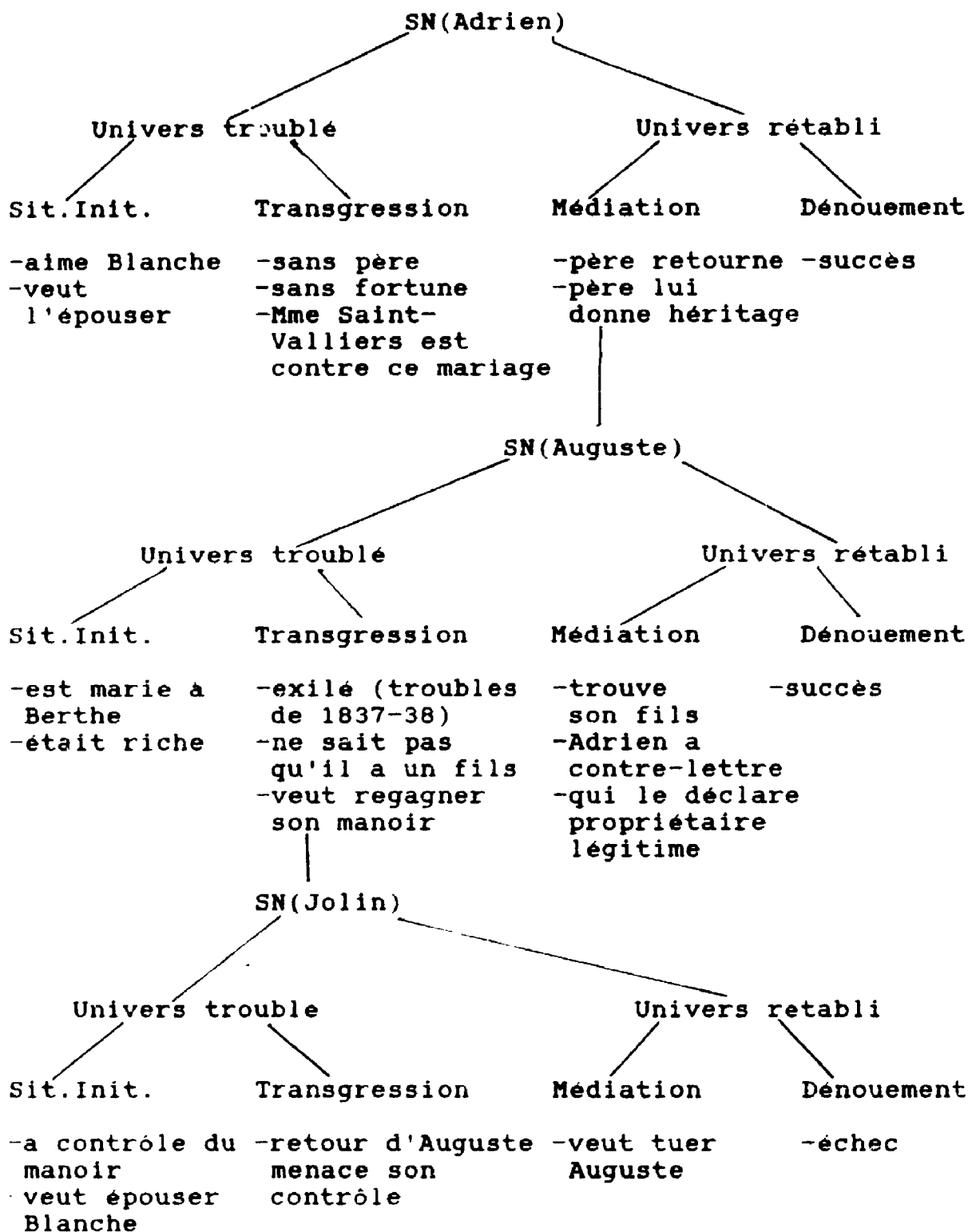
Cette catégorie du père absent inclut aussi les pères qui ne savent pas qu'ils sont pères. Nous voudrions considérer cette situation comme une "absence", car ce père, tout en détenant légitimement l'autorité paternelle, ne s'en rend pas compte, et par conséquent, ne l'exerce pas. L'enfant exprime le désir de retrouver son père qui lui manque. Pour la majorité de ces cas, le père ne sait pas qu'il est père d'un autre personnage dans la pièce à cause d'une trop longue absence ou séparation. C'est le cas dans Le Retour de l'exilé de Louis Fréchette, où Auguste ne sait pas qu'Adrien est son fils. Dans Sous les bois de Pamphile LeMay, Montour ne reconnaît pas son fils Hector qui a quitté la maison familiale il y a douze ans. Dans En Livrée, aussi de LeMay, Ducap ne reconnaît pas sa fille longtemps perdue et qui est maintenant sa servante Cerisette.

Parfois cette absence est occasionnée par la perte de la raison à la suite d'un accident tragique. Dans Les Nuits de la Seine de J.G.W. McGown, Henri de Roncevaux, qui a perdu la raison, ne reconnaît pas ses propres fils, tout en en gardant quelques vagues souvenirs quand il entend prononcer leurs noms. Dans Les Pauvres de Paris d'Auguste Laperrière, Bernier perd la raison dans une lutte avec l'escroc Villebrun qui lui avait pris tout son argent. Par conséquent, les enfants vivent dans la misère et doivent soigner leur père. Planterose, ancien commis de Villebrun, mais qui s'est repenti, effectue la médiation en obtenant le

reçu pour l'argent volé et en faisant arrêter l'escroc Villebrun. Bernier revient à la raison dans la dernière scène de confrontation.

Ce père "absent" a un rôle dans la transgression, malgré ses bonnes intentions au début. A cause de son ignorance, ou de sa folie, il est incapable d'agir avec autorité et nuit parfois à la résolution du problème. Cependant, avec la révélation de l'identité de l'enfant, ou avec le retour de la raison, ce père devient lucide. Il devient ainsi capable d'effectuer lui-même sa propre médiation ou d'y contribuer considérablement.

Nous voudrions brièvement examiner le fonctionnement de cette "absence" dans la pièce Le Retour de l'exilé de Louis Fréchette. En résumé les structures narratives de la pièce, nous observons le développement suivant:



Nous remarquons d'abord que le fait qu'Auguste ne sait pas qu'il est père d'Adrien apparaît deux fois dans les structures narratives: comme transgression dans la SN d'Adrien et dans celle d'Auguste. L'ignorance de ce fait risque de nuire au bonheur du fils, car, comme enfant pauvre, il ne parviendra pas à convaincre la mère de permettre le mariage à sa fille, Blanche. Mme Saint-Vallier désire avant tout un mariage convenable, à quelqu'un de riche qui pourrait pourvoir à ses besoins en tant que veuve. Elle favorise un lien avec Jolin qui a contrôle du manoir. De son côté, Auguste ne peut pas reprendre son manoir et ses terres avant de savoir qu'il est père d'Adrien, car c'est son fils qui est détenteur de la lettre qui le déclare propriétaire légitime du manoir. C'est la réunion du père et de son fils qui déclenche la résolution heureuse des deux dilemmes: en trouvant le fils, le père retrouve la lettre. Le fils devient héritier d'un père riche, et Mme Saint-Vallier, toujours à la recherche d'un gendre riche, consentira au mariage de Blanche à Adrien, ce qui annonce la résolution du deuxième dilemme. La médiation dépend alors du rétablissement des liens entre le père et le fils.

Pour conclure sur l'importance du père absent dans notre corpus de figures paternelles, nous voudrions souligner le fonctionnement dramatique de l'absence du père. Que l'absence soit le résultat d'une séparation physique ou de l'ignorance du fait qu'on est père, cette absence permet l'intervention d'une transgression dans l'univers de

l'enfant. Par conséquent, il y a la création d'un désordre (qui peut avoir son origine dans une action antérieure à celle de la pièce). Ce désordre permet à son tour le développement de rebondissements dramatiques pour assurer un retour à l'ordre. C'est le retour du père qui permet la résolution du problème.

Mentionnons que le thème du père absent se répand dans toutes les traditions folkloriques et littéraires québécoises. C'est alors la mère qui devient figure de l'autorité pendant l'absence du père. Pourtant, dans les pièces de notre corpus où apparaît un père absent, il semble que l'autorité maternelle ne soit qu'une façade: l'autorité paternelle, cachée derrière la mère, surgit pour rétablir l'ordre de la hiérarchie d'autorité.

4. La Mère comme figure de l'autorité

La mère apparaît peu souvent sur scène dans notre corpus de textes: en effet, il n'y a que 23 mères (y inclus un fantôme et 4 mères qui n'apparaissent pas sur scène) contre 82 pères¹⁰. Il importe cependant de préciser les différents rôles de la mère par rapport à l'autorité paternelle.

¹⁰Voir l'appendice 1.2.

4.1 La mère "d'appui"

Dans une pièce très intéressante de Laure Conan, une des deux dramaturges féminines dans notre corpus, Si les Canadiennes le voulaient! qui date de 1886, les trois personnages essaient de déterminer les rôles réservés à l'homme et à la femme dans les affaires politiques. L'auteure cherche surtout à inciter le renouveau du sentiment patriotique pour contrebalancer le peu de patriotisme des hommes politiques de son temps. Son remède repose sur le rôle de la femme au foyer, car c'est à elle que la société confie la tâche de donner aux Canadiens la formation morale chrétienne et patriotique qu'il leur faut. M. Vagemmes, ancien homme politique, explique à Mme Dermant: "Madame, c'est sur vos genoux que se forment les hommes, les citoyens. C'est dans la famille que se sépare et se décide l'avenir des nations"(p.57) Toutefois la femme doit rester invisible:

Pour aimer son pays, pour le servir, faut-il se jeter dans la mêlée politique? Je vous l'avoue, vos devoirs [de mère] me semblent d'autant plus importants, d'autant plus grands que votre rôle est plus effacé et laisse tout l'éclat et toute la gloire aux hommes (p.58).

M. Vagemmes ajoute que:

[...] les hommes peuvent encore faire de grandes choses, quand on sait les inspirer, sans trop se laisser voir (p.67).

Devant les protestations de Mme Dermant sur les difficultés de la tâche que M. Vagemmes veut imposer aux mères, il répond: "Il est raisonnable de demander les plus grands efforts aux plus généreux" (p.60). Pourtant, le rôle d'une

mere d'appui qui soutient le foyer dans un milieu chrétien et patriotique est un rôle traditionnel. La mère s'efface de l'action, bien que ce soit à elle d'inciter l'"économie, la modestie, et la simplicité" chez son époux (p.64). Elle doit élever des fils valeureux pour la patrie (p.67). Cette pièce situe la femme dans un rôle traditionnel tout en lui imposant ce rôle d'appui moral à la figure paternelle dominatrice. Cependant, l'auteure n'aborde pas explicitement la question de l'obéissance au mari, ni le problème du rapport d'autorité entre le père et la mère.

En examinant les autres personnages féminins de notre corpus, nous observons tout d'abord que dans 13 des 23 cas de figure maternelle¹⁷, la mère apparaît comme une simple figurante dans une situation familiale dominée par la figure paternelle. Le rôle de la mère se limite au soutien du mari (ou de la figure paternelle) dans toutes les affaires importantes de leur vie. C'est le devoir de la femme d'obéir à son mari et, dans notre corpus, les dramaturges soulignent la légitimité de cette loi. Les désirs de la mère, dans les quelques rares cas où ils sont exprimés, sont subordonnés aux désirs du père.

La mère doit donc subir les conséquences des décisions prises par le père, que cela soit le déménagement du foyer, la perte de leur maison, de leur argent ou même de leurs enfants. En énumérant brièvement quelques-unes de ces mères, nous notons que la mère suit son mari aux Etats-Unis

¹⁷Voir l'appendice 1.2.

et meurt de chagrin dans Exil et patrie de Hamon; Mme Lozet n'intervient pas pour arrêter le triste mariage de sa fille à un scélérat dans Les Vengeances de LeMay; Mme Primenbourg soutient les efforts de son mari dans L'Anglomanie de Quesnel; Marguerite, dans Riel de Paquin, ne peut pas dissuader Riel d'aller avec les Métis; Mme Ducap, dans En livrée de LeMay, ne peut pas garder le secret terrible de sa mère et doit accepter Cerisette comme belle-fille; quoique Mme Leblanc pleure beaucoup dans Une Conversion de Brault, elle ne peut pas arrêter l'ivrognerie de son mari; et Mme Montour quitte la maison familiale avec son mari dans Sous les bois de LeMay.

En examinant le rôle dramatique de ces mères dans les structures narratives, nous remarquons que leur fonction est très limitée, et qu'elles ne sont pas donatrices d'une structure narrative indépendante.

La mère acquiert de l'autorité quand elle se substitue au père lors de son absence. La veuve jouit donc d'un rôle autoritaire, ayant la légitimité de son pouvoir sur ses enfants mineurs. Parmi les 23 figures maternelles de notre corpus, il existe 8 veuves, dont 2 n'apparaissent pas à la scène¹⁸. Cependant, la tendance de reléguer la femme à un

¹⁸La Baronne de la Chêne (Une Alarme), Mme Desmars (La Chasse à l'héritage), Mme Saint-Vallier (Le Retour de l'exilé), la mère Michel (Le Lauréat), Mme Mural (Rouge et bleu), et la douairière (L'Anglomanie) sont des veuves qui apparaissent sur scène; Mme Taché (Le Triomphe de deux vocations) et la mère de Fernand (Les Pirates de la savane) n'apparaissent jamais sur scène bien qu'elles aient un rôle dans les structures narratives.

rôle secondaire continue ici, car sur ces 8 veuves, 4 cèdent leur autorité à autrui. La Baronne du Chêne dans Une Alarme a peu de contrôle sur les actions de son neveu, Arthur, et se plaint constamment: "si le Baron du Chêne vivait..." (pp. 3,4,8,10,12 et 15). Mme Mural dans Rouge et Bleu de LeMay s'avère être faible dans sa volonté de laisser à d'autres de prendre les décisions importantes. Mme Taché dans Le Triomphe de deux vocations de Brault n'apparaît pas sur scène; elle laisse son fils décider de sa vocation: sa tâche est de soutenir cette décision. Mme Morales qui n'apparaît pas sur scène non plus dans Les Pirates de la Savane de McGown, doit se fier à des étrangers pour retrouver son enfant. Ces quatre femmes, bien qu'elles aient droit à un rôle autoritaire, ne s'en servent pas. Elles ne sont pas donatrices d'une structure narrative; elles veulent résoudre le dilemme de leur enfant, sans pourtant être capables d'imposer leur vision. Le fonctionnement dramatique de ces femmes demeure donc celui d'un personnage d'appui.

Dans Le Lauréat de Marchand, la mère Michel, veuve aussi, est maîtresse de pension et jouit ainsi d'un certain rôle autoritaire auprès de ces pensionnaires. Dans la deuxième scène du premier acte, le lecteur peut l'observer dans ce rôle. Elle est en colère parce que les jeunes hommes font trop de bruit en fêtant le lauréat, Paul. Ils convainquent la mère Michel de trinquer avec eux avant de terminer la soirée. Pourtant, son rôle est accessoire aux

structures narratives; ses propres désirs de se remarier ne croisent la SN principale que quand elle croit que l'oncle de Paul arrive la demander en mariage tandis qu'il vient chercher Paul. Comme figure autoritaire, elle est stable, mais sa parole est sans conséquence. Son rôle dramatique est différent: sa présence ajoute à l'effet comique surtout dans la scène 5 de l'acte II, scène de malentendus et de quiproquos entre elle et l'oncle. Pour le reste, elle se retire de l'action.

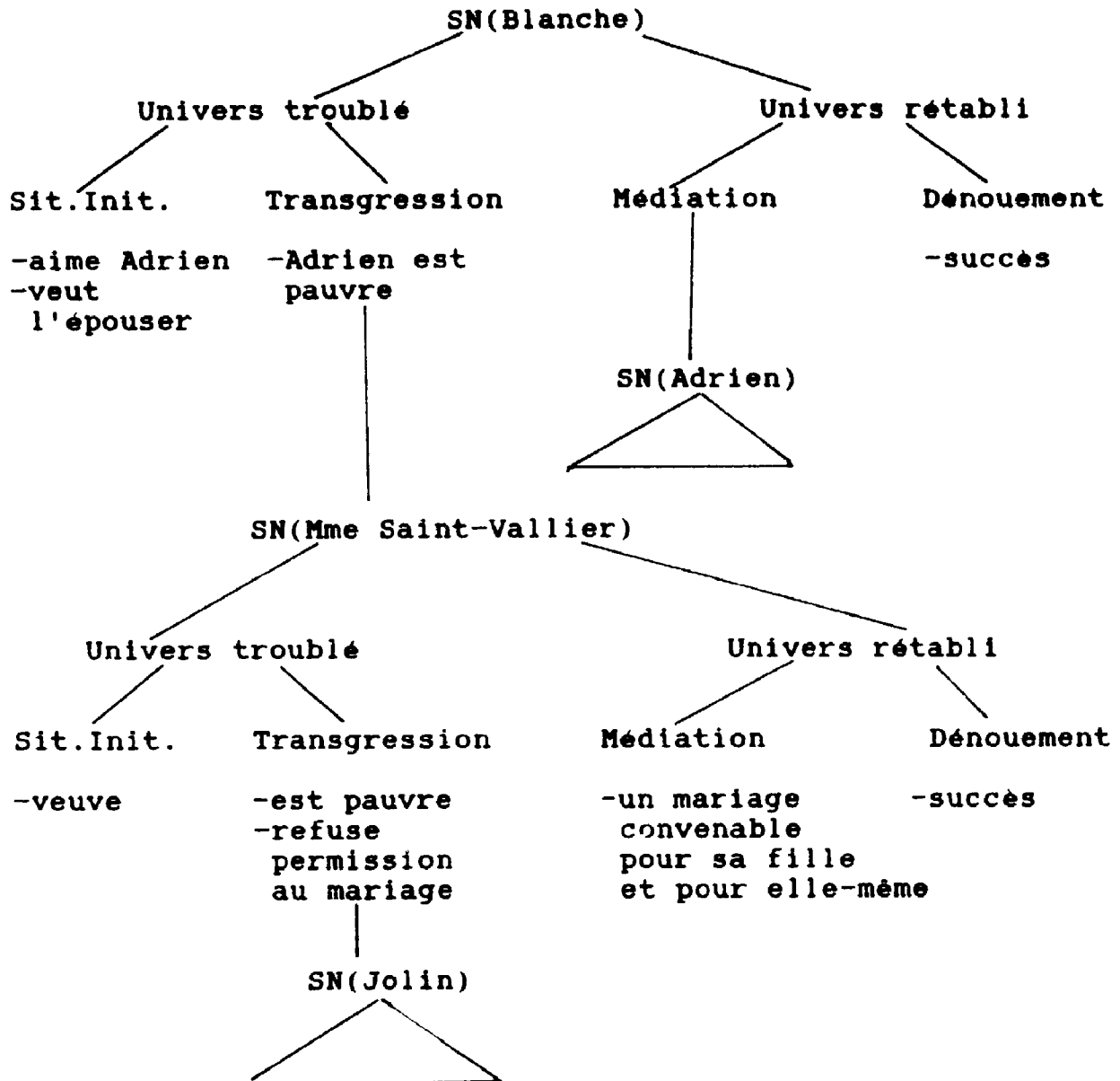
4.2 La Mère "forte"

Dans notre corpus, trois veuves, une mère-fantôme, une mère indienne et une belle-mère réclament leur droit en tant que figure de l'autorité. Quant aux veuves, la douairière dans L'Anglomanie de Quesnel, Mme Desmars dans La Chasse à l'héritage de Côté, et Mme Saint-Vallier dans Le Retour de l'exilé de Fréchette sont trois femmes fortes qui participent activement à la prise des décisions. Mme Saint-Vallier dans Le Retour de l'exilé de Fréchette se laisse facilement tromper par ses désirs de richesse et veut que sa fille épouse un vieillard supposément riche. Elle garde une autorité absolue sur sa fille, l'entraînant physiquement quand elle hésite à la suivre. Blanche s'est évadée de sa mère, provoquant ainsi une scène où sont nettement prononcés le droit et la responsabilité de la mère.

MME SAINT-VALLIER: J'espère qu'on ne me contestera pas, à moi, le droit de traiter cette sotte créature comme elle le mérite... Quitter sa mère et une maison honnête pour se réfugier dans un cabaret, avec...

AUGUSTE: Madame, si Mlle Blanche a fait une démarche imprudente, la faute n'est pas à elle, mais à vous. Quand une mère aveugle, au lieu de défendre sa fille, la laisse exposée aux entreprises, aux insultes d'un misérable, il faut bien que la pauvre enfant se défende elle-même. Mais votre droit est sacré. Reprenez votre fille... (V,4)

Il est évident dans ce passage que Mme Saint-Vallier possède les mêmes caractéristiques que le père indigne (elle, et la belle-mère dans Germaine cousin sont les seules mères "indignes" de notre corpus): elle substitue ses propres desirs de richesse aux desirs de bonheur de sa fille, en s'appuyant sur toute la légitimité de son autorité dans l'absence du père. Dans les structures narratives, nous observons le même dédoublement de structures quand les desirs indignes de la mère suscitent son aveuglement à l'égard de l'usurpateur, Jolin. Elle est donatrice d'une structure narrative qui intervient dans la transgression de la SN de sa fille, tout en étant elle-même victime d'une transgression.



Une fois la friponnerie de Jolin révélée, Mme Saint-Vallier cesse d'insister sur le mariage de Blanche avec Jolin. Cependant, elle continue de refuser Adrien jusqu'au moment où Auguste lui offre tout son héritage et le rend riche. A ce moment-là, Adrien devient gendre acceptable, et c'est la mère, en tant que figure de l'autorité, qui donne sa permission au mariage dans le dénouement.

Dans L'Anglomanie de Quesnel et La Chasse à l'héritage de Côté, la veuve doit faire face à son fils. Dans les deux cas, la veuve est donatrice d'une structure narrative qui est axée sur le maintien de l'ordre établi, sur la préservation d'une vie vertueuse. La douairière dans L'Anglomanie essaie de dissuader son fils de son anglomanie. Elle critique sévèrement les décisions de son fils d'éloigner sa famille (et aussi toute la culture canadienne-aise) pour gagner la faveur du gouverneur anglais. Elle parle franchement et honnêtement des valeurs de la famille et de la mode anglaise; elle donne son avis sur les projets de son fils, mais elle refuse de discuter avec lui quand elle le voit intransigeant:

Contester avec vous c'est perdre son latin.
 Tout comme il vous plaira réglez votre festin;
 Pour moi, je n'en suis pas; adieu (I,2).

Elle garde pourtant une certaine influence sur son fils, car plus tard M. Primenbourg demande l'avis de sa mère, avis qu'il peut suivre ou rejeter selon son plaisir. Dans cette pièce, la mère s'oppose en fait à l'autorité d'un père, car son fils est père de famille et, en tant que tel, il a droit

d'autorité sur les décisions de sa famille. L'autorité de la douairière est donc minimisée. Il est pourtant intéressant de remarquer que le rôle de la douairière sert à miner la légitimité de l'autorité du père. Le cas est complexe néanmoins, car la douairière est aussi mère de M. Primenbourg et celui-ci a des devoirs de respect envers elle. La conclusion de la pièce finit par confirmer l'autorité paternelle du fils, tout en légitimant la position de la mère.

Dans La Chasse à l'héritage, Mme Desmars se rend compte de l'influence de mauvais amis sur son fils. Tout comme Mme Saint-Vallier l'avait fait avec Blanche, Mme Desmars entraîne son fils en dehors du cabaret où elle le trouve.

Il est intéressant de noter que les deux mères, la douairière et Mme Desmars, manquent d'efficacité: elles prononcent les paroles d'autorité sans toutefois que le fils agisse selon leurs ordres. M. Primenbourg poursuit ses projets d'un dîner à l'anglaise, et Gaspard Desmars continue à sortir avec ses amis. La résolution du problème, dans les deux cas, provient de l'extérieur: dans L'Anglomanie, le gouverneur fait annoncer qu'il viendra dîner quand toute la famille sera présente; dans La Chasse à l'héritage, Gaspard quitte ses mauvais amis après la dénonciation et l'arrestation de Vaubert grâce aux efforts de M. Dugal. Ces deux mères ne figurent donc pas dans la médiation des structures narratives. Par le fonctionnement dramatique que les auteurs leur accordent, la douairière et Mme Desmars

ressemblent au père juste. Elle est victime cependant d'une transgression qui la rend incapable d'intervenir dans le déroulement de l'action dramatique. Nous soupçonnons également dans le rapport d'autorité entre la mère et son fils le problème de la subordination d'un homme (jeune ou plus âgé) à une femme. Cependant, ces deux pièces ne nous offrent pas assez de développement psychologique des personnages pour pouvoir préciser ce rapport. Pourtant nous avons noté l'influence de la présence physique de la mère, car elle semble dominer verbalement dans des scènes de confrontation, et le fils n'agit contrairement que pendant l'absence de la mère.

Nous avons observé le cas intéressant d'une mère forte qui a aussi une fonction importante dans les structures narratives de la pièce: c'est le fantôme de la mère du jeune comte Robert de Lusigny dans L'Expiation de l'abbé Lebardin. La "dame blanche" veille sur son enfant innocent qui est prisonnier de l'usurpateur Flavy. Elle apparaît aux moments de crise pour soutenir et protéger son enfant. Elle intervient une dernière fois quand Flavy veut se lancer sur Robert; quand Flavy voit l'apparition, il est pris de terreur, se frappe lui-même et tombe mort. L'intervention de cette mère-fantôme est essentielle dans la médiation--elle empêche la mort de son enfant, et assure la juste punition du coupable qui se donne la mort. Nous avons observé un cas similaire dans La Vengeance de Chagnon, où le père-fantôme réussit à faire arrêter le coupable en

provoquant son aveu de culpabilité¹⁹.

Dans Germaine cousin de Brault, Jeanne, belle-mère de Germaine, joue le rôle de la marâtre. Comme Mme Saint-Vallier dans Le Retour de l'exilé, elle apparaît comme mère forte mais indigne, qui abuse de son autorité. Elle favorise ses deux propres enfants et éloigne Germaine de la maison en la faisant besogner, soigner les brebis et dormir dans l'étable. Néanmoins Germaine accepte la cruauté et les injustices sans se plaindre: pour elle, l'obéissance est un devoir sacré. Mais ce qui est contraire aux structures narratives dans Le Retour de l'exilé, la mère forte dans Germaine cousin n'est pas donateur d'une transgression. En fait, Jeanne aide Germaine à réaliser ses désirs de s'approcher de Dieu en souffrant davantage:

Germaine: [...] Faites-moi souffrir encore davantage, soit dans mon corps, soit dans mon coeur, pourvu que cela me rapproche de vous (p.18).

Jeanne figure ainsi dans la médiation de la SN de Germaine en la chassant de la maison. Germaine avoue:

Ma prière est exaucée. Mon Dieu m'a écoutée et dans son immense amour, il m'envoie cette croix. Chassée de ma maison, je me réfugie en vous, ô mon Dieu! (p.21).

Comme mère forte, Jeanne prend des décisions indépendamment de son mari. A la différence des autres mères fortes, qui agissent sans mari parce que veuves, fantôme ou seule, la belle-mère agit en dépit de la présence du père. Dans ce cas-ci, pour éviter un conflit d'autorité, le père se montre faible et abdique de sa position d'autorité en faveur de sa

¹⁹Voir la discussion sur le père absent.

femme:

Laurent: [...] En effet, je sais que les enfants ont besoin d'être souvent punis, et j'ai mauvaise main pour cela moi-même; de sorte que je la laisse entre vos mains ma femme. Ainsi maintenant, Germaine, sois une bonne fille, obéis à ta mère et aie soin des brebis. [...] (p.21).

En effet, Laurent est un père absent²⁰ et Germaine s'en plaint brièvement:

[...] quoique mon père ne s'occupe pas beaucoup de moi, cependant j'éprouve du plaisir à me trouver auprès de lui et à entendre sa voix (p.18).

Quoique la belle-mère ait lancé Germaine dans la voie de Dieu et de la sainteté, elle voit sa faute et sa cruauté plus tard et veut garder Germaine près de la maison tandis que celle-ci veut continuer à souffrir et à prier. C'est le père Laurent qui intervient. Il reprend sa position d'autorité, et aide ainsi dans la médiation de la SN de Germaine en déclarant:

Ma femme, songez qu'il ne faut plus intervenir dans la manière de vivre de cette enfant. Si vous voulez agir sagement, laissez-la à Dieu [...] (pp.30-31).

Il est intéressant de remarquer que dans ce cas-ci la mère semble être forte alors qu'il s'agit d'une autorité indigne. C'est le père qui est fort pour faire le bien, en dépit de son absence dans l'action dramatique.

Il existe une seule autre mère forte qui joue un rôle décisif dans les structures narratives: c'est la mère indienne, Takouaga, dans Riel de Bayér et Parage. Dans cette pièce, MacKnavé, père naturel de Nelly (Kaïra),

²⁰Voir la discussion du père absent.

démontre toutes les caractéristiques du père indigne: il est orgueilleux, revendicatif, menteur, traître aux projets de Riel, et il tue le fils de Takouaga, nourrice de Nelly (Kaïra). Par conséquent, Takouaga enlève Nelly qu'elle renomme Kaïra, et elle l'élève par la suite comme son propre enfant. Kaïra ignore sa vraie naissance. Plusieurs années plus tard, en apprenant la vraie identité de Kaïra, MacKnavé menace de reprendre sa fille. Quand Kaïra reconnaît son vrai père, elle est prête à remplir son devoir filial contre son gré. Takouaga, au moment de voir l'inefficacité de ses paroles, les renforce par ses actions: elle tue MacKnavé pour empêcher qu'il enlève sa fille adoptive.

Comme la mère-fantôme dans L'Expiation, Takouaga agit de façon définitive dans la médiation. En fait, Takouaga le fait à deux reprises, dans deux structures narratives: d'abord comme acte de vengeance, elle enlève Nelly pour se venger de la mort de son fils; et ensuite pour protéger cette fille qui est devenue sienne, elle tue le père qui la menace. Ces actes extrêmes ne seraient jamais permis par le Dieu chrétien, et MacKnavé souligne lui-même qu'il faut pardonner. Takouaga est indienne cependant, et suit son dieu de vengeance. Sans les entraves d'une doctrine de pardon, Takouaga peut éliminer cet homme odieux pour permettre une résolution heureuse. Pendant son agonie, MacKnavé reconnaît aussi la justice de la punition de Dieu pour ses crimes.

En ce qui concerne l'ensemble des figures de l'autorité

maternelle, nous avons relevé 23 mères (contre 82 figures de l'autorité paternelle--ce chiffre n'inclut pas les figures de l'autorité militaire, civile et politique--toutes masculines aussi). Dans la majorité de ces cas (17 sur 23), la mere est reléguée à un rôle subordonné, à un rôle d'appui, et n'est pas, en tant que telle, une véritable figure de l'autorité. Le fonctionnement dramatique de cette mere "d'appui" est aussi minime. Il existe néanmoins un petit nombre de mères fortes (6 sur 23 mères et 82 peres) qui participent activement et ont un fonctionnement dramatique important. Elles s'imposent: elles sont des figures de l'autorité maternelle. Toutefois, il est intéressant de remarquer que seules deux de ces mères fortes réussissent à contrôler la résolution du problème dans la médiation. Et elles le font en causant l'élimination de l'homme qui menace l'enfant chéri.

5. Commentaires sur les figures de l'autorité paternelle

Parmi toutes les figures de l'autorité paternelle que nous avons examinées et discutées dans les pages précédentes, un point commun semble les lier: c'est une volonté de faire reconnaître leur autorité légitime en tant que père. Que ce père soit victime, aveugle ou lucide, d'une transgression, qu'il soit le donateur d'une transgression lui-même à cause de ses désirs indignes, ou

qu'il soit juste, l'uniformité de la motivation de base est observable au niveau des postulats narratifs. Nous schématisons comme suit ces postulats:

le père veut que x fasse y.

Quatre situations s'offrent comme réponse possible à cette volonté du père:

- a) x veut faire y
donc x fait (ou va faire) y;
- b) x ne veut pas faire y
mais x fait (ou va faire) y;
- c) x ne veut pas faire y
donc x ne fait pas y;
- d) x veut faire y
mais x ne fait pas y.

Dans les deux premières situations, l'autorité du père est respectée, car il réussit à se faire obéir. Pourtant cette autorité est mise en question par les hésitations et les refus temporaires de la part de x (la situation b).

Néanmoins, le résultat--que x fait (ou va faire) y--renforce le rapport d'autorité. Il importe, cependant, de noter que, dans la grande majorité des cas, le fait que x fait (ou va faire) y ne se réalise que quand ce y devient désirable pour tous. En d'autres mots, les désirs du père et de x doivent se rejoindre. Ceci peut se produire de deux manières: grâce souvent à une intervention quelconque, les désirs du père s'accordent enfin avec ceux de x, ou bien, à cause d'un repentir sincère, par exemple, les désirs de x s'accordent avec ceux du père. L'autorité paternelle peut alors être respectée. Dans les pièces de notre corpus, nous constatons

que les pères aveugles sont ainsi éclairés, les pères indignes éprouvent un repentir sincère, et les pères justes sont reconnus comme tels.

Dans les situations c) et d), où x ne fait pas y, l'autorité paternelle est troublée, certes, mais pour des raisons légitimes, car x, dans ces cas-ci, doit répondre à une autorité plus élevée: soit, le devoir envers la patrie, ou le devoir envers Dieu. Que cette opposition à l'autorité paternelle soit le besoin de répondre à une autorité plus élevée, souligne le maintien du respect des structures hiérarchiques inébranlables.

En ce qui concerne les figures de l'autorité maternelle, nous avons noté que le plus souvent, la femme exerce l'autorité uniquement dans les situations de l'absence de l'homme. Elle agit donc par procuration et sans efficacité. Dans les rares cas où elle semble agir indépendamment, elle ne met pas en question l'autorité paternelle autant qu'elle souligne le comportement indigne du père: c'est le cas de la douairière et de Takouaga, par exemple.

Avant de conclure, nous voudrions insister sur la valorisation de l'autorité paternelle dans tout notre corpus. Nous observons les caractéristiques paternelles chez d'autres figures de l'autorité: les maîtres, chefs, et rois bienveillants sont considérés comme des pères. Les usurpateurs tentent aussi de se faire voir et accepter comme des figures paternelles, et essaient surtout de s'approprier

cette autorité par tous les moyens possibles. La dominance du thème paternel semble refléter la valorisation de la figure paternelle dans tous les secteurs de la société. Nous verrons dans notre étude que les figures autoritaires du théâtre québécois du dix-neuvième siècle se donnent des traits du père.

CHAPITRE II

Les Figures de l'autorité civile, militaire et politique

Devant ce grand Dieu, tu n'es
que mon valet, et je suis
toujours ton maître, le comte
de Stella! Eh bien, ce Dieu a
parlé dans ses livres saints,
et il a formulé de terribles
menaces contre les serviteurs
infidèles!

(Faure, La Tour du nord)

Nous venons d'examiner les figures de l'autorité paternelle dans le contexte des rapports familiaux. Considérant la famille comme la cellule de base de la société, nous observons des structures homologues et parallèles à tous les niveaux de la société. Evidemment le fonctionnement de ces structures s'opère à des échelles diverses. Comme pour d'autres contextes sociaux québécois, le concept de la famille comme cellule de base de la société devient ancré solidement dans l'idéologie ultramontaine propagée si efficacement par Mgr Laflèche, qui suggère que la structure sociale au sens plus large--la nation--est fondée sur la structure familiale patriarcale: "La famille n'est que la nation en petit et en germe: et la nation, c'est la famille en grand¹". Selon cette même idéologie, il existe une hiérarchie de structures pour assurer le maintien de l'autorité tout en insistant sur la nécessité de la

¹Fernand Dumont, Jean-Paul Montminy, Jean Hamelin (éd.), Ideologies au Canada français, 1850-1900, Collection Histoire et Sociologie de la Culture, Tome 1, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1971, p.11.

sanction divine de cette autorité: "l'autorité, [...] c'est le droit de commander d'une part et d'obéir de l'autre" et c'est Dieu qui accorde ce pouvoir "car tout ce qui est créateur est auteur et tout ce qui est auteur a autorité²". Ainsi, Dieu, représenté sur terre par le pape, et le père de famille occupent un rang privilégié au sommet de la hiérarchie autoritaire, car "l'autorité paternelle et l'autorité papale ou pontificale viennent de Dieu quant au fond et quant à la forme³". Le fond est la sanction divine immédiate et la forme est monarchique. Dans le gouvernement de l'Etat, "l'autorité royale ou civile vient immédiatement de Dieu, quant à son fond seulement". Ce gouvernement a donc une sanction divine, mais Dieu a laissé aux peuples de choisir la forme du pouvoir qui leur convient. Par conséquent le clergé accepte la monarchie, l'aristocratie et la démocratie (depuis la fin de l'ancien régime) comme des formes de gouvernement légitimes qui sont consacrées par l'Eglise quand elles sont établies légitimement. Alors l'Eglise "fait-elle à ses enfants un devoir de conscience des plus importants de respecter l'autorité et de lui obéir également sous l'une ou l'autre de ces formes⁴".

Cet appel au respect de l'autorité légitimement établie s'étend également aux rapports sociaux en général. La

²Louis-François Lafleche, Quelques considérations sur les rapports de la société civile avec la religion et la famille, Montréal, Eusèbe Sénécal, 1866, p.80.

³Ibid., p.83.

⁴Ibid., p.88.

société fondée sur des principes ultramontains est ainsi "autoritaire et fortement hiérarchisée où chaque individu, selon les talents reçus de la Providence, a une place assignée d'avance et sanctionnée par le clergé⁵". Par conséquent, la structure des classes n'est jamais contestée: chacun a sa place et son devoir.

Les formes d'autorité en échelle hiérarchisée sont représentées dans le schéma suivant:

Dieu
le roi
le clergé
l'Etat
le père

Dans ce chapitre, l'examen portera sur les représentants de l'autorité civile, militaire et politique. A partir des différents types de figures de l'autorité que nous analyserons, nous voudrions déterminer, à la lumière des idéologies dominantes du dix-neuvième siècle, les fonctions dramatiques de ces figures. Notre analyse portera d'abord sur la figure du "maître", personnage qui a pouvoir et autorité sur autrui pour se faire obéir et qui exerce son pouvoir dans des rapports sociaux. Nous y examinerons surtout le statut privilégié du maître dans les rapports entre le maître et ses serviteurs. Pour ensuite quitter le

⁵ René Hardy, "L'Ultramontanisme de Laflèche: genèse et postulats d'une idéologie", Dumont et al. (éd.), Op. cit., pp.61-62.

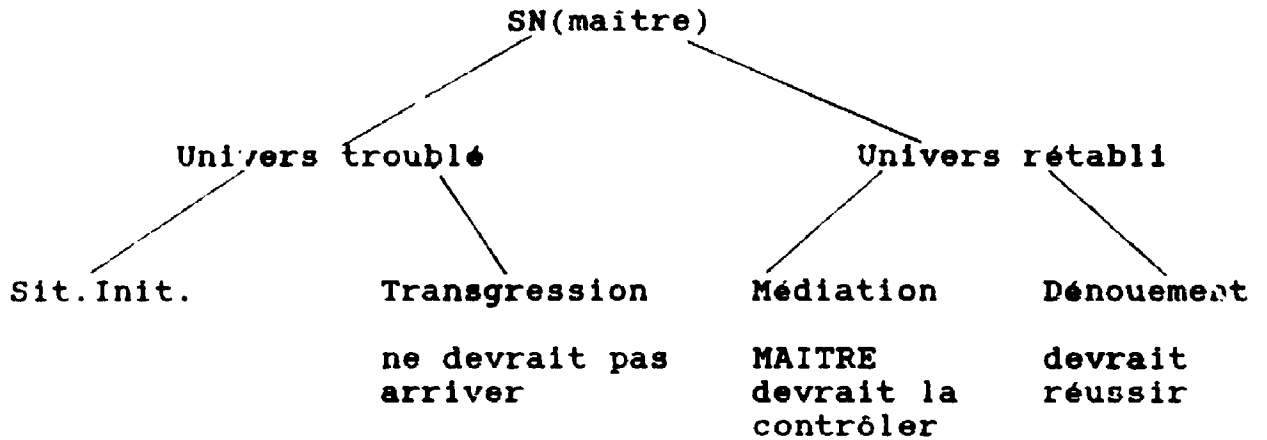
contexte individuel et élargir l'étendue des rapports d'autorité, nous aborderons la figure du "chef" politique, personnage qui est à la tête de la collectivité, qui dirige, commande, gouverne. Nous observerons la figure du chef dans ses relations avec un groupe ou avec un peuple. Comme cas particulier du chef, nous analyserons, par la suite, la figure du roi, chef du gouvernement monarchique.

1. Le Maître

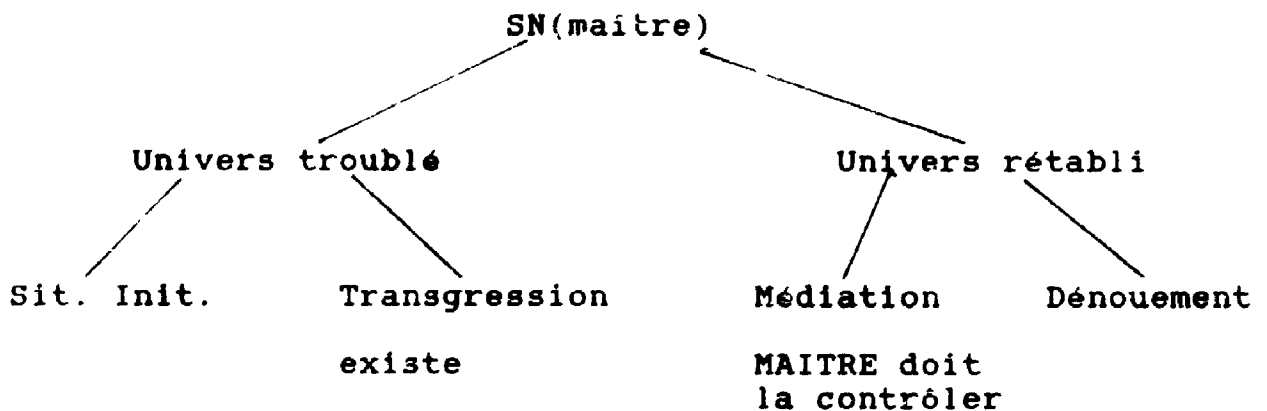
Le terme "maître" désigne une personne qui exerce une domination ou une personne qualifiée pour diriger selon son statut social et son emploi. Dans le contexte social québécois au dix-neuvième siècle, la structure des classes garantit le statut privilégié du maître dans sa maison, par rapport à sa famille, et envers ses serviteurs. Bien que plusieurs maîtres de notre corpus soient aussi père de famille, nous allons nous limiter ici au rôle de l'autorité civile, examinant par exemple le bourgeois par rapport à ses serviteurs.

Pour respecter la hiérarchie de l'autorité qui soutend les structures de la société québécoise au dix-neuvième siècle, les structures narratives du maître de notre corpus devraient, dans la transposition des structures sociales sur le plan dramatique, refléter la situation autoritaire de son rang. Selon les postulats narratifs de la situation initiale, le maître devrait être à la tête de l'échelle, sans rencontrer le conflit d'une transgression ou, si une

transgression intervient, il devrait ramener l'ordre en éliminant les troubles au cours de la médiation.



Dans la situation où le maître n'est qu'un personnage secondaire dans l'action dramatique, absent de la scène pour la plupart du temps de la représentation, son rang autorise néanmoins son intervention dans la médiation pour rétablir l'ordre parmi ses subordonnés, et garantit ainsi le respect de l'autorité. Le statut en tant que maître garantit toujours un rôle primaire dans les structures narratives.

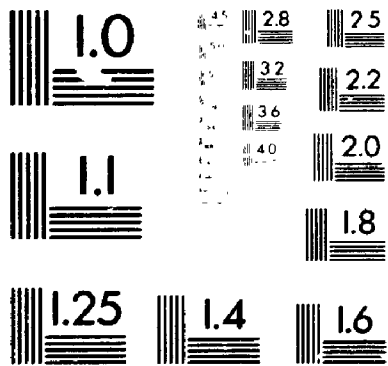


Dans les 24 pièces que nous avons retenues à cause de l'importance du rôle du maître⁶, il arrive souvent une transgression qui risque de bouleverser l'ordre établi par et pour le maître. C'est surtout en examinant la médiation que nous observons des différences importantes. Il appert que quelques maîtres participent activement dans la médiation et y contribuent d'une façon décisive, tandis que d'autres dépendent d'un adjuvant et semblent être incapables de régler leurs propres problèmes.

Dans 8 des 24 pièces, le maître est capable et respectable; sa participation dans la médiation implique chez le maître une lucidité et un pouvoir qui semble résider dans la capacité de régler les difficultés que rencontrent les serviteurs et les subordonnés. Bois-Sec, dans Le Trésor ou la paresse corrigée d'Ernest Doin, réussit à partir d'un plan ingénu pour ramener ses deux employés à la sobriété et au travail. Le Directeur dans Le Mal du jour de l'an de Joannes Iovhanné reconnaît et punit enfin la ruse de l'étudiant Louis qui cherche à échapper à ses leçons. Auguste, dans Le Retour de l'exilé de Louis Fréchette, réussit enfin à regagner sa terre familiale. M. de Verville récompense l'honnêteté de son habitant et retrouve son fils perdu dans L'Honnête Fermier de M. Berquin. Plumet, dans Le Desespoir de Jocrisse d'Ernest Doin, corrige la glotonnerie de son serviteur, Jocrisse, tout en lui assurant un avenir confortable. Dolmont, dans Colas et Colinette de Joseph

⁶ Voir l'appendice 2.1.

2

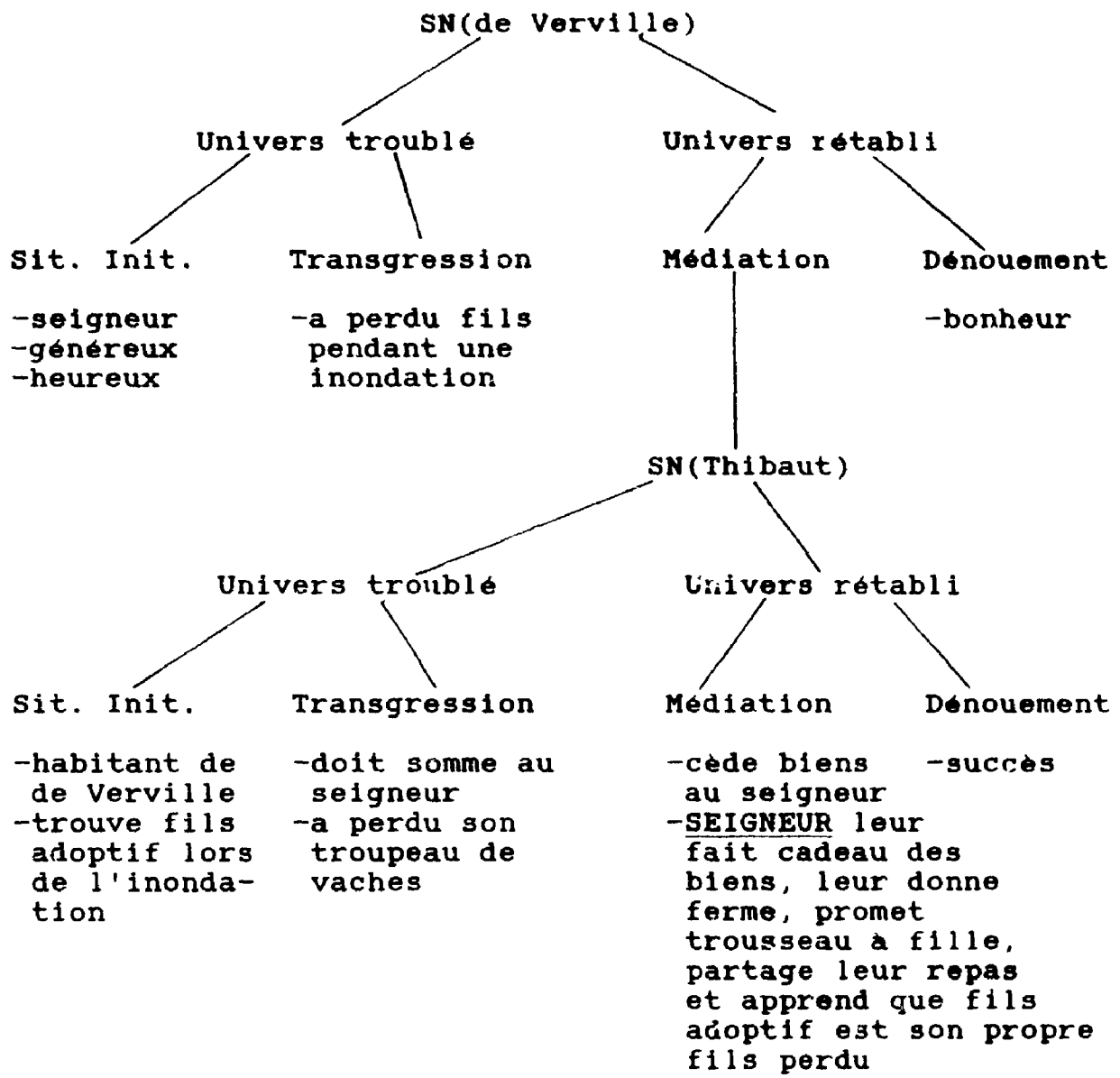


Quesnel, chasse le bailli qui menace de troubler les projets de mariage de Colas et Colinette. Pourtant il faut remarquer que c'est l'intervention de Colinette qui lui révèle les intentions du bailli. Joseph, dans Nous divorçons de Régis Roy, pourvoit si bien aux besoins de sa femme que sa femme préfère une réconciliation. Et Lefuté, dans Le Conscrit ou le retour de Crimée d'Ernest Doin, fait remplacer par un autre jeune homme son filleul, trop lâche pour aller au combat.

Dans tous ces cas où il existe un rapport de bonne entente entre maître et serviteur, cette entente semble être basée sur une relation de confiance--les subordonnés devraient croire que le maître ne leur veut pas de mal, qu'il est efficace, assurant ainsi le bien-être de tous. Nous pouvons en déduire le besoin d'un comportement convenable au maître digne du respect, comportement étroitement lié à l'idéal du bon chrétien que nous avons déjà évoqué au sujet du comportement du père idéal. Parmi ces qualités essentielles au bon maître, nous observons surtout la générosité et un comportement qui n'est pas motivé par des désirs ignobles ou ridicules.

Comme exemple du maître idéal, examinons brièvement le rôle de M. de Verville dans L'Honnête Fermier de M. Berquin (1833). L'oeuvre de ce dramaturge français semble respecter les goûts français et québécois dans la représentation d'un idéal à viser. Des éditeurs québécois ont donc réédité au Québec ce texte, L'Honnête Fermier au début de la période

qui nous intéresse. Située temporellement dans l'ère féodale, l'action de la pièce met sur scène Thibaut, fermier, qui annonce sa ruine totale à son seigneur, M. de Verville, à qui il doit déjà une somme considérable, après avoir perdu son troupeau de vaches. Thibaut veut tout céder (mobilier, vêtements) au seigneur pour payer une partie de sa dette. Cependant de Verville fait cadeau au fermier de tous les biens qu'il vient de recevoir, offre un trousseau à l'une des filles du fermier, et finit par leur donner la ferme. Au moment de partager un repas de célébration, Thibaut explique qu'ils ont trouvé leur fils aîné, tenant un hochet, lors d'une inondation. De Verville reconnaît le hochet comme celui que tenait son propre fils, perdu pendant cette même inondation. Il retrouve ainsi son enfant perdu. En effet, le dénouement heureux est la récompense de la générosité du seigneur qui est manifeste dans la médiation.



Notons surtout le rôle décisif du seigneur (maître) dans la médiation de la structure narrative de Thibaut. Il est nécessaire cependant de souligner que, malgré le fait que la médiation dans la SN de de Verville dépend de l'intervention de la SN de Thibaut, c'est la générosité de de Verville qui assure les circonstances menant au partage du repas et à la discussion portant sur le fils adoptif. En examinant le rapport maître/serviteur, il appert qu'il n'existe aucune situation conflictuelle entre Thibaut et de Verville. Ils se respectent mutuellement plutôt, ce qui confirme le respect de l'autorité établie. Le comportement idéal du bon maître assure, par conséquent, le comportement idéal du serviteur, et le maintien de l'ordre. Dans cette catégorie de maître respectable, nous observons donc la confirmation de notre définition provisoire du maître autoritaire qui contrôle la direction de la médiation. Nous y constatons également l'affirmation des valeurs morales propagées par les idéologies conservatrices qui visent l'idéal du bon chrétien. Au niveau des structures narratives de ces pièces, le rôle médiatiseur du maître souligne l'importance de ce personnage dans le fonctionnement dramatique de la pièce.

Cependant, si le comportement du maître est moins qu'idéal, est-ce que l'action de la pièce rend légitime la mise en question de l'autorité du maître? Il existe d'autres maîtres sans générosité, inefficaces, incapables de régler leurs propres problèmes, et qui sont souvent en proie

à un aveuglement. Ils démontrent une faiblesse de caractère, vue surtout sous forme d'une obsession quelconque, comme dans le cas du père indigne et aveugle. Selon Henri Bergson, c'est cette obsession, ou la raideur du caractère, qui rend le personnage ridicule⁷. Ce maître "ridicule", qui fait partie des conventions comiques molièresques, apparaît souvent dans notre corpus de textes. En fait, le maître ridicule apparaît dans 16 des 24 pièces⁸. Les actions sont dirigées par des désirs considérés indignes selon les critères de l'éthique chrétienne que le dramaturge valorise dans ses personnages, tout comme nous l'avons déjà constaté en ce qui concerne le comportement du père indigne. Soulignons brièvement l'importance des changements dans le respect de l'autorité occasionnés par un comportement indigne de la part du personnage qui détient l'autorité. Comme représentant d'une autorité accordée et sanctionnée par des codes sociaux et idéologiques, le maître devient aussi témoin d'une valeur qu'il doit communiquer à autrui. Le maître ridicule, par contre, abuse de son autorité, car il renonce à son rôle de modèle social. Son comportement est marqué par des demandes, voire des exigences excessives, qui suscitent le rire des lecteurs ou des spectateurs et qui entraînent souvent la moquerie des serviteurs/subordonnés. Il s'agit d'un comportement qui est reconnu comme risible

⁷Henri Bergson, Le Rire, p. 105. Bergson examine la raideur de caractère comme un trait d'insociabilité.

⁸Voir l'appendice 2.1.

sur deux plans: d'abord sur la scène, le comportement indigne (hypocrite, cruel, ou violent, par exemple) du maître communique aux serviteurs que le personnage ne mérite pas le respect. Ensuite, le scripteur transmet ce même message au lecteur/spectateur en situant le personnage dans une comédie ou farce molièresque⁹. On constate cependant que le rang et l'autorité du maître sont rarement atteints; le serviteur qui se moque du maître ne cherche pas à le remplacer. L'affront du serviteur sert surtout à souligner la nature ridicule ou obsessive du comportement du maître. La moquerie peut aussi servir à tenter de changer ce comportement dérisoire. Toutefois, l'obéissance au maître s'impose; aucun affront ouvert ne sera toléré. La légitimité du rôle du maître n'est pas mise en cause.

Sur le plan des conventions théâtrales, surtout si nous examinons les conventions de la comédie et du mélodrame, il y a très peu de pièces qui puissent être considérées originales dans notre corpus. Le maître bourgeois ridicule fait partie intégrante de la tradition fondée par Molière à partir de la tradition populaire de la farce de personnages comiques. Ces personnages molièresques ont été représentés sur scène avec succès durant la période de notre étude; néanmoins Molière reste douteux aux yeux du clergé¹⁰. Les tendances mélodramatiques qui renforcent le caractère

⁹Voir la discussion des deux niveaux du discours théâtral dans le Chapitre IV.

¹⁰Voir Marjorie A. Fitzpatrick, "La présence de Molière au Canada", Le Théâtre canadien-français, pp. 399-416.

unidimensionnel des personnages avec l'emploi, et parfois l'abus, des personnages stéréotypes ont aussi contribué à souligner les obsessions du maître. Dans ce contexte, la subversion mitigée de l'autorité établie est une source du rire tout à fait acceptable. Nos dramaturges québécois du dix-neuvième siècle suivent donc, sans innover, de longues traditions théâtrales françaises. Ils font rire par l'exploitation répétée du vice ou de l'obsession ridicule du maître pour mieux corriger les moeurs de la société.

Les obsessions du maître varient beaucoup dans notre corpus. Pascal dans Un mariage manqué de J-A. Chagnon est obsédé par le besoin de se marier au début. Il révèle au dénouement une plus grande obsession pour ses biens (sa tabatière et son couteau de poche). Flanpanné, mélomane, veut écouter chanter Tamberlick dans L'Ut dièze de G. Guildry. Laroque est follement amoureux d'une blanchisseuse dans Chicot d'A-V. Braseau. Griphon, dans Griphon ou la vengeance d'un valet de P. Petitclair, se flatte en se croyant aimé. Il tombe facilement ainsi dans les pièges de son valet rusé et vindicatif. Dans L'Irrésistible d'A. Germain, Mme Provyns se croit sirène et irrésistible aux yeux d'un commis très habile. Dans Chou-légume et chou-ruban de Ch. Ducharme, Rondeau est obsédé par sa quête de procurer tout objet désiré par sa jeune épouse mondaine. Dans Le Divorce du tailleur d'E. Doin, Lefevre s'enivre de l'idée de sa liberté. Dans En livrée et Les Faux brillants de F-G. Marchand, les maîtres, pour paraître dans la société,

tentent de faire porter une livrée à leurs serviteurs qui s'en moquent. Dans tous les cas, les obsessions du maître le rendent incapable de participer efficacement dans la médiation avant que son aveuglement ne soit éclairé ou réglé. Dans la majorité des cas, le dénouement de la structure narrative de ces maîtres est un échec ou un échec partiel. Le dramaturge souligne ainsi que le désir du maître ne mérite pas d'être réalisé.

Les obsessions des maîtres ridicules impliquent presque toujours un mépris de la volonté d'autrui, à la différence de la générosité d'esprit dont fait preuve M. de Verville dans L'Honnête Fermier. On s'attendrait donc à ce que les structures narratives de ces maîtres obsessifs interviennent comme transgression dans l'univers troublé d'un autre personnage. À première vue, ceci n'est pas le cas, car les serviteurs ou les subordonnés, en tant que personnages secondaires, ne sont pas souvent donateurs d'une structure narrative indépendante. Toutefois, le comportement du maître est une transgression contre l'idéologie dominante qui vise l'idéal du bon chrétien. À titre d'exemple, examinons maintenant le rôle du maître ridicule dans Griphon ou la vengeance d'un valet de Pierre Petitclair (1837).

Dans Griphon ou la vengeance d'un valet, l'action commence par le départ du maître Normand, qui confie à son serviteur Boucau le maintien de l'ordre dans sa maison. Boucau a l'intention de profiter de sa liberté pour jouer au maître. À son ami Citron il s'exclame: "Je suis maître ici

[...]"(p.7), tout en sachant que son jeu s'arrêtera avec le retour de Normand. La transgression de Boucau, bien que temporaire, est une transgression contre l'ordre social, car il se déclare illégitimement maître et néglige son devoir de serviteur envers son vrai maître. Le désir de s'amuser de Boucau se joint au désir de vengeance de Citron quand les deux fabriquent une ruse pour ridiculiser Griphon, maître de Citron. Le portrait de Griphon qu'offrent les deux serviteurs souligne, dès le début, qu'il s'agit d'un maître ridicule, qui a des désirs indignes: "Ce vieil hypocrite, ce vieux superstitieux, ce vieux luxurieux qui croit qu'une fille peut encore s'amuser à lui? Le bon homme Griphon?"(p.8). Griphon lui-même renforce cette image par son comportement méprisable envers sa servante Florette. Dans sa tentative de la séduire, il abuse de son autorité de maître en la confondant avec une autorité paternelle pervertie, ce qui est évident dans ses arguments risibles:

GRIPHON- [...] c'est l'amitié d'un père tendre pour son enfant chéri. [...]

GRIPHON- Je me considère comme ton père, et tu dois te considérer comme ma fille. Le fais-tu? [...]

GRIPHON- Oui, un crime: la désobéissance à son maître. [...] Eh! ne dois-tu pas obéir à ton père? [...] Ne suis-je pas la tien?

FLORETTE- Vous l'disez.

[...]

GRIPHON- [...] Sache, Florette, que le principal, le premier devoir d'une servante est d'obéir à son maître, comme celui d'une fille l'obéissance à son père. [...] Maintenant tu devras m'obéir jusque dans les moindres choses [...] (pp.14-18)

Lors de l'arrivée de la première lettre d'Emilie Dupuis (Citron), Griphon oublie Florette, se flattant "qu'une jeune Dame puisse être amoureuse de [lui]", même si ses "belles rangées de dents" et ses "belles chevelures" soient artificielles (p.19). Facilement dupé, Griphon ne reconnaît pas ainsi que cette jeune Dame est son propre valet déguisé. Griphon, flatté par les aveux d'amour, persévère dans un projet pour enlever la jeune Dame à son oncle tyrannique malgré une série d'aventures malheureuses organisées par les valets: un "bandit" l'attaque et lui vole sa bourse; on lui fait boire un "vin" exécrable; un autre "prétendant" le couvre de coups de baton, et menace de le tuer; on jette un "liquide nuisible" sur sa tête par la fenêtre; un "revenant" de sa femme l'invoque à confier une grande somme d'argent à Citron pour faire dire des messes; il est enfermé dans un coffre et jeté sur un tas de pierres quand il essaie de se cacher de l'"oncle" assassin; il perd son cheval et sa voiture. On le fait même payer des musiciens pour avoir une soirée de danse. Le retour inattendu de Normand, maître de Boucau, met fin à la ruse.

Citron, dès le début, agit par désir de vengeance: Griphon l'avait faussement accusé et puni pour avoir volé une bague que Citron a trouvée plus tard dans l'étui de lunettes de Griphon. Il y avait ainsi une rupture du rapport de confiance que nous avons évoqué plus haut comme essentiel. Il n'existe donc aucun rapport de respect mutuel, chacun soupçonnant l'autre de motivations indignes.

Le départ de Normand, et l'imagination de Boucau, permettent le bouleversement de l'ordre qui n'est rétabli qu'au dénouement lors du retour de Normand. Les valets jouent aux maîtres, abusant des faiblesses de Griphon pour le ridiculiser dans une farce comique et même cruelle. Normand, tout en rétablissant l'ordre maître/serviteur, légitimise en quelque sorte la vengeance de Citron:

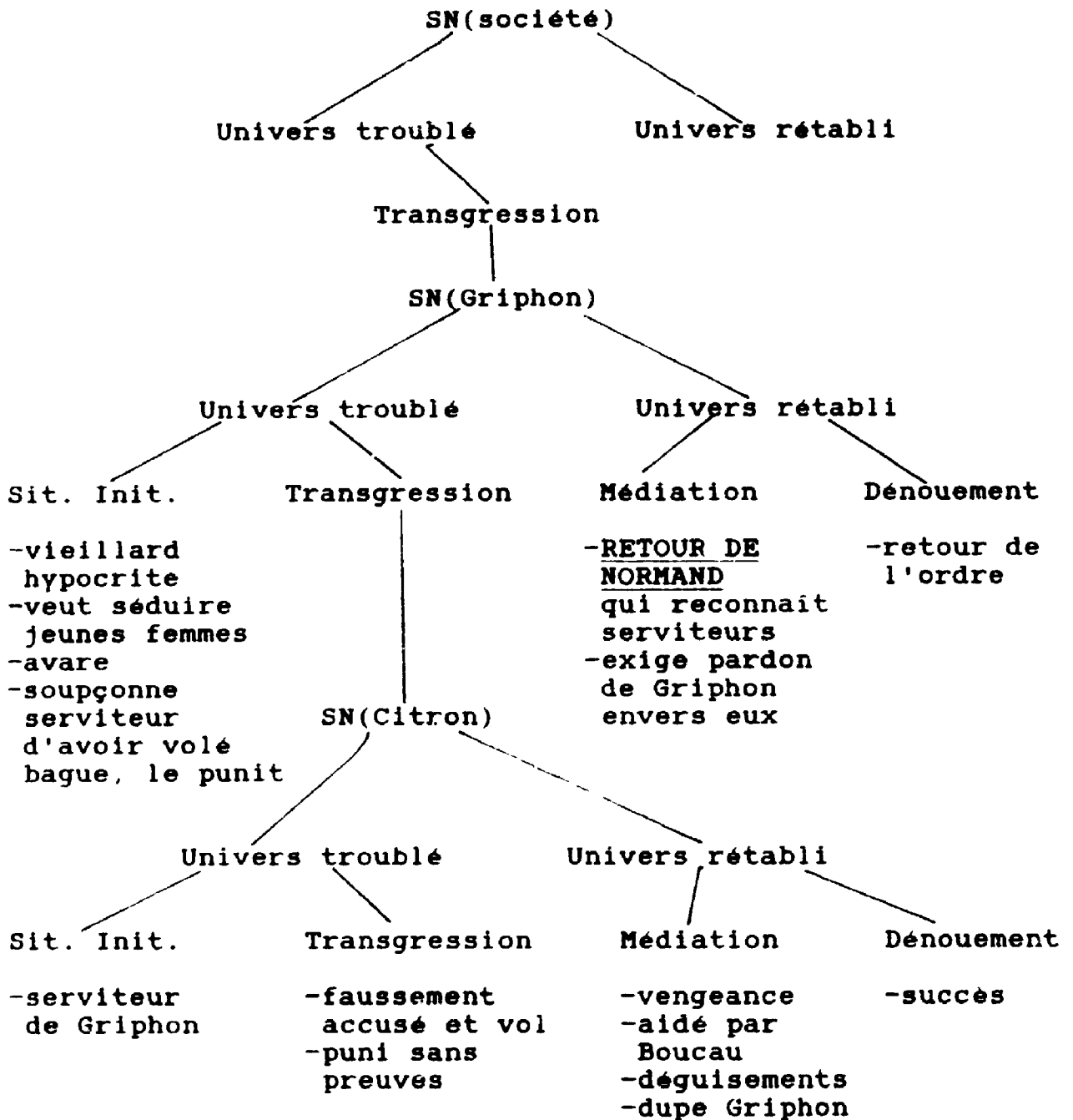
Je comprends l'affaire, je comprends l'affaire. Vous courtisiez Citron. Ils ont bien agi, et moi, à leur place, j'aurais peut-être fait plus. [...] Pour moi, je connais très bien Monsieur Griphon. Ses excursions nocturnes ne me sont pas non plus inconnues. C'est honteux. N'y a-t-il pas d'autre moyen de dépenser l'argent qui vous nuit. Que de pauvres! Que de prières ils adresseraient au ciel pour vous! Fi donc! Un vieillard respectable comme vous!(p.86)

Je ne sais quels tours ils peuvent vous avoir joués; mais quels qu'ils soient, votre conduite les occasionnait, et il faut tout pardonner. Si vous ne le faites, voilà votre nom à jamais perdu. (p.88)

Menacé d'être exposé au grand public comme un vieillard louche et ridicule, Griphon promet de changer, pour devenir un maître respectable.

Selon les structures narratives de la pièce, la SN(Griphon) pourrait s'insérer comme une transgression dans l'ordre social. A cause de toutes ses obsessions peu louables, Griphon s'écarte des normes de comportement acceptables par la société. Selon les actions de Normand, qui représente ces normes, Griphon mérite sa punition. Car c'est le devoir du maître d'exercer avec justice l'autorité qui lui incombe. La subversion de l'autorité est ainsi tolérée pour des fins moralisatrices, et le rétablissement de l'ordre sera remis jusqu'au repentir de Griphon (il doit

pardonner aux serviteurs leurs actions).



Il est intéressant de comparer les rôles de Griphon et de Normand dans la pièce, car, malgré le fait que tous les deux soient des bourgeois et donc de rang social égal, il appert que ces deux personnages représentent l'envers et

l'endroit du visage de l'autorité du maître: celui qui s'en montre digne, et celui qu'il faut corriger. Selon les témoignages des valets, Normand est plus gentil que Griphon. Pour les coups de baton, Boucau dit de Normand: "Je n'ai rien à dire contre le baton de mon maître"(p.6), tandis que Citron se plaint de Griphon: "Après avoir été une bonne heure à m'accabler d'invectives, ne s'est-il pas mis à m'appliquer (pas bien doucement, comme tu peux croire) sa grosse canne sur le dos, sur les bras, sur les épaules et partout"(pp.8-9). Ce contraste est surtout évident dans le dénouement, car par deux endroits, Normand arrête le geste de frapper que Griphon adresse d'abord envers Citron, et ensuite envers Boucau. En disant: "N'oubliez pas que vous êtes chez moi, au moins", Normand fait entendre qu'on ne frappe pas arbitrairement chez lui les serviteurs. Griphon, en tant que maître qui ne mérite pas, par son comportement, le respect, se montre coupable du recours à la violence pour imposer son autorité de maître. Normand souligne clairement que ce comportement n'est ni acceptable ni nécessaire quand le maître se montre digne du respect des serviteurs.

Un deuxième point de comparaison est la question de la lucidité. Chez Griphon, il s'agit d'un aveuglement physique et mental, car, aveuglé par sa vanité, ce vieillard ne porte pas ses lunettes de peur de paraître trop vieux. Voulant croire qu'une Emilie Dupuis existe, il ne reconnaît ni Citron, ni les rôles multiples de Boucau. Normand, par contre, reconnaît tous les deux dès son retour, et soupçonne

sur le champ la situation de ruse. Aussi aide-t-il Griphon à reconnaître son valet en ôtant la perruque de la tête de Citron. Griphon voit clair enfin, à l'aide de ses lunettes.

Avant l'arrivée de Normand, Griphon est entièrement pris dans le piège et ne soupçonne pas l'étrange suite d'événements: il ne contrôle aucunement la médiation. C'est Normand qui rétablit l'ordre et qui assure un respect de l'ordre par une sorte de chantage qui garantit un comportement respectable de la part de Griphon. La dernière réplique de Griphon: "Je vous suis obligé pour votre bonté, Monsieur", indique sa soumission à l'ordre. Elle met clairement en évidence la supériorité morale du bon maître sur le maître indigne.

Pour résumer, le maître respectable, représenté sous une forme idéale dans des personnages tels M. Normand et M. de Verville, manifeste un comportement digne et un rôle dramatique important si l'on considère sa fonction dominante dans la médiation des SN. Le maître ridicule, qui est susceptible de faillir dans son rôle autoritaire, essaie de renforcer sa position d'autorité par une démonstration de force. Cependant, tout abus du pouvoir, que cela soit par le recours à la violence ou autre comportement indigne, menace de bouleverser l'ordre social et moral. Dans notre corpus, relevant d'une époque qui valorise la conservation de l'ordre établi, le dramaturge évite soigneusement les conséquences graves d'un abus du pouvoir en permettant le rachat du maître: son comportement est toujours corrigé.

Avec Les Républicains français ou la soirée du cabaret,

Joseph Quesnel met sur scène les conséquences sociales désastreuses d'un bouleversement complet de l'ordre établi. Dans cette satire, Quesnel analyse les excès de comportement à la suite de la Révolution française, qui menacent de détruire toute autorité, soit-elle familiale, civile, ou religieuse. L'action se situe dans un cabaret, où six républicains de réputation douteuse se réunissent pour s'amuser, boire et discuter des nouveautés du règne de a terreur inauguré par Robespierre. Toujours à la recherche de "quelque nouveau plaisir: les parades, les jeux, les arrestations, les bals, les troupes, les exécutions, les concerts, les spectacles et la guillotine", les personnages appartiennent surtout à une société viciée par toute absence de direction. Dans cette pièce qui manque précisément de figure autoritaire sur scène, nous trouvons donc un modèle négatif aux idéologies qui jouent un rôle capital dans la dramaturgie québécoise du dix-neuvième siècle. Car elle sert implicitement de rappel constant de l'importance de maintenir l'ordre établi.

Selon le comportement des maîtres de notre corpus, et les conséquences de ce comportement, nous pouvons conclure que le rôle dramatique du maître est toujours lié à un rapport d'autorité. En fait, l'autorité se révèle indépendante de la personne du maître dans le sens où dans tous les cas où il existe un comportement inacceptable, il s'agit plutôt de rendre la personne digne de l'autorité qui

lui incombe. L'autorité en soi n'est pas atteinte.

Au niveau dramatique, le maître montré en opposition à un serviteur qui parodie souvent les actions de celui-ci,¹¹ permet au dramaturge de développer la théâtralité de cette situation monstrueuse avec des dialogues animés et des gestes qui se rapprochent des scènes de la farce. L'effet comique est créé dans le bouleversement et ensuite le rétablissement de l'ordre "naturel" par les réactions mécaniques des personnages stéréotypes et l'emploi de perspectives ironiques. Le lecteur/spectateur est toujours conscient des ruses et des déguisements destinés à tromper le maître. Il reconnaît également le comportement indigne d'un maître ridicule ou indigne qui mérite bien la souffrance et la punition qu'il arrive à s'attirer.

2. Le chef militaire et politique

Pendant tout le dix-neuvième siècle au Québec, une mythification du passé sous-tend et détermine les idéologies dominantes. La production littéraire accrue après la défaite de la Rébellion de 1837-38, prend comme point de départ une glorification du passé. Les écrits littéraires et historiques de l'époque ont tenté d'effectuer une réinterprétation de l'histoire en transformant la défaite (lors de la Conquête de 1760 et des Rébellions de 1837-1838)

¹¹Voir la discussion de la parodie du discours autoritaire dans le Chapitre IV.

en une preuve pour faire valoir la mission divine du peuple canadien-français. Cette façon de voir le passé amène les dramaturges à mettre en relief les qualités morales et chrétiennes des grands chefs qui ont défendu leur patrie avec vaillance. C'est la glorification du héros qui devient le thème unificateur dans cette discussion du chef.

Dans sa thèse de doctorat et son article sur le héros dans le théâtre québécois du dix-neuvième siècle, Raymond Pagé indique l'importance du rapport d'autorité entre le héros et le peuple, rapport que nous voudrions développer ici en examinant les structures narratives des pièces¹². L'analyse des 13 drames historiques de notre corpus révèle plusieurs structures similaires en ce qui concerne le rôle du chef¹³. Le chef se situe à la tête des structures narratives; il est donateur principal. Sa situation initiale révèle une identification étroite avec la société en général ou avec ses disciples en particulier¹⁴. Par conséquent, sa SN se joint à celle du peuple. Les désirs personnels doivent être soumis aux besoins communs, comme Raymond Pagé l'a si bien montré:

¹²Raymond Pagé, "Le héros dans le théâtre québécois au 19e siècle", Thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1975; et Raymond Pagé, "Le héros dans le théâtre québécois au 19e siècle", in Etienne-F. Duval (éd), Aspects du théâtre québécois, Collection Théâtre d'hier et théâtre d'aujourd'hui, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1978, pp. 25-40.

¹³Voir l'appendice 2.2.

¹⁴Voir la discussion du discours autoritaire rassurant du chef dans le Chapitre IV.

Le résultat de cette "enculturation" [du héros par son éducation et par l'exemple de ses ancêtres] nous donne un être qui doit oublier les appels de sa sensibilité pour répondre aux exigences de sa fonction. La subjectivité cède le pas aux valeurs objectives considérées comme idéales. Le héros existe d'abord en tant que "fonction" et ensuite, si "ensuite" il y a, en tant qu'individu¹⁵.

Cependant, le personnage du chef exprime non seulement un sentiment de responsabilité envers sa patrie mais aussi un désir sincère de vouloir servir le peuple.

Pour développer un peu le rapport entre le chef et le peuple, examinons ce rapport d'autorité très particulier.

C'est dans le fait qu'un homme peut montrer à un autre homme, à l'occasion d'une situation qui devient commune, une valeur (ou éventuellement le désarroi des valeurs) que réside l'autorité. Jouit d'autorité celui qui peut être pour autrui témoin d'une valeur¹⁶.

Le chef incarne cette valeur, déterminée par le peuple et sanctionnée par la volonté divine, car toute autorité vient de Dieu:

[...] l'autorité sociale émane de Dieu; [...] si Dieu [la] confère directement aux princes et aux chefs élus par le peuple, ou s'il [la] confie à la société elle-même pour que celle-ci [la] communique ensuite à ceux qui doivent l'exercer¹⁷.

Selon l'idéologie du messianisme, le peuple au Québec du dix-neuvième siècle est un peuple choisi de Dieu, et c'est la volonté divine que le peuple canadien-français survive comme société catholique et francophone. La volonté du

¹⁵Ibid., p. 37.

¹⁶Roger Mehl, De l'autorité des valeurs, Paris, Presses universitaires de France, 1958, p. 22.

¹⁷Mgr Alfred Archambeault, L'Autorité sociale, Québec, Imprimerie de l'Action Sociale, 1909, p. 14.

peuple se limite à l'obéissance de cette impérative. Le chef a, par conséquent, un rôle particulier en tant que représentant et modèle. Le peuple a besoin d'un chef, comme on le voit nettement dans Michel Strogoff de McGown, quand le peuple crie: "Il nous faudrait un chef!" Et les désirs de ce peuple sont précisément ceux propagés par l'histoire idéalisée et par toutes les idéologies de conservation où les dramaturges ont puisé leur sujet. Le chef lutte en effet pour la préservation de son peuple; il s'agit de défendre la patrie. Dans ces cas où le chef est aussi soumis à son roi, il existe un double rapport d'autorité, car le chef a le devoir d'obéir à son roi et de ne pas abuser de son pouvoir à l'égard du peuple. Cette situation ne produit qu'un seul conflit dans Guillaume Tell de Lareau, entre Guillaume Tell et un mauvais gouverneur indigne, Gessler, qui abuse de son autorité. Dans Le jeune Latour de Gérin-Lajoie, par contre, Roger, en tant que chef militaire et défenseur de sa patrie, répond parfaitement aux exigences de son roi et du peuple, même en renonçant à son devoir filial pour l'accomplir. Dans Alain Blanchard de Levêque, nous notons l'antipode de cet impératif de devoir dans le gouverneur de Bouteillier qui renonce à son devoir de protéger le peuple en projetant la trahison de son peuple et la cession de la ville aux ennemis.

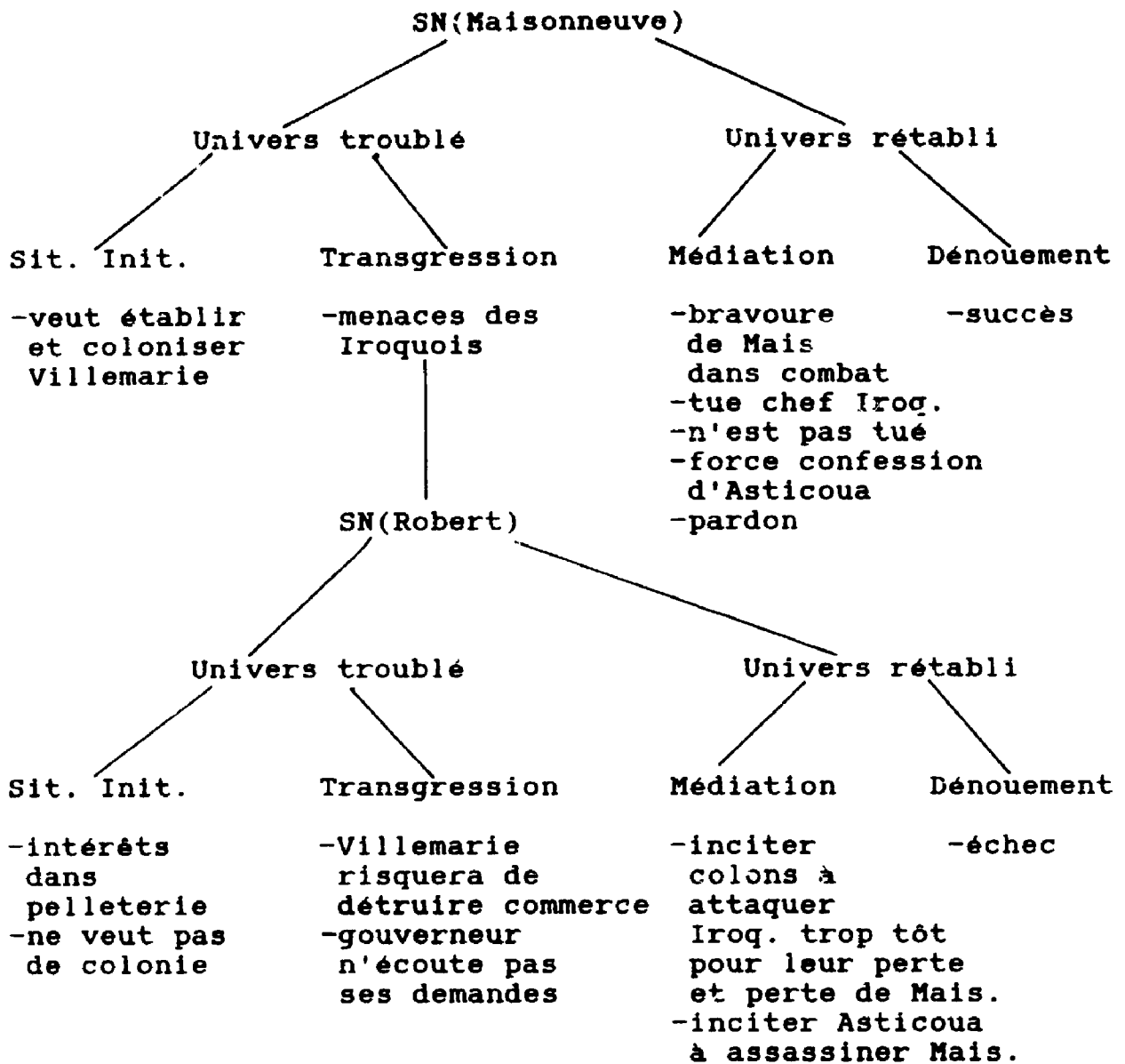
La transgression inévitable de la structure narrative du héros, et du peuple dont il est le chef, se dirige contre le peuple par les envahisseurs, les ennemis. Parfois

cette transgression se complique par l'intervention d'un traître qui pourrait aussi mener une attaque personnelle contre le chef. Le chef est ainsi victime des circonstances, de la Providence, de l'Histoire. Dans la majorité des cas, le chef démontre sa lucidité en reconnaissant les difficultés de son devoir devant la réalité d'une situation défavorable.

C'est dans la médiation que le chef doit montrer l'exemplarité de ses actions, bravant la mort pour défendre son peuple et sa patrie. Ainsi, dans la médiation, le dramaturge a la possibilité de créer des héros. Dans Chomedey de Maisonneuve de Corbeil (1899), le chef Maisonneuve sort victorieux d'une situation de défaite inévitable. Dans le combat inégal que les colons dirigent contre les sauvages, "les Iroquois concentraient donc, vers lui seul, toutes leurs fureurs"(II,9). Cependant, pendant la mêlée d'une situation de sauve-qui-peut où l'on prévoit une défaite totale, Maisonneuve remporte une victoire en tuant le chef indien et en se sauvant grâce à la confusion.

L'importance des actions de Maisonneuve ressort de l'analyse des SN principales de la pièce. La situation du chef exige que la Situation Initiale de Maisonneuve se joigne à celle du peuple; les motivations principales sont la défense de la patrie et la sauvegarde de sa mission divine. En opposition aux desseins purs de Maisonneuve, les intérêts matériels et pécuniaires d'un entrepreneur, Robert de Maupertal, risquent de détruire la nouvelle colonie à

Villemarie. Cependant, la vaillance de Maisonneuve, pendant le combat armé contre les sauvages et dans la découverte de son ennemi, sert à l'ancrer fermement dans son rôle autoritaire de chef. Il n'y a aucune abdication du pouvoir, nulle défaillance de l'autorité.



Il est important de noter le rôle de la sanction divine pour légitimer les actions du chef dans la médiation. Dans le cas de Chomedey de Maisonneuve, Maisonneuve attribue sa victoire directement à l'intervention divine. Ses premières paroles au moment de son retour du combat avec les Iroquois: "Dieu soit béni", sont répétées par tous, et il explique: "Mes amis, Dieu veillait sur nous [...] Amis, la croix de la montagne nous a sauvés"(II,10). Et cette sanction divine s'étend aussi à la personne du chef quand un colon de Villemarie s'adresse à Maisonneuve comme suit: "Dieu a voulu faire éclater admirablement votre vaillance éclairée, votre courage prudent, votre calme intrépide en vous donnant la victoire, à vous seul, contre tous"(II,10). Dans d'autres pièces, les résultats d'un combat sont souvent attribués à la volonté de Dieu; c'est surtout le cas d'une défaite, où le chef doit rationaliser la défaite en la dépassant et en valorisant une mission divine d'acceptation et de survivance.

Dans l'analyse des structures narratives des chefs, la médiation peut aussi servir à souligner la faiblesse d'un chef qui dépend d'un adjuvant. La pièce Papineau de Fréchette, par exemple, examinée sous la perspective de la faille du chef par Pierre Gobin et par Claudette Trudeau, démontre bien la rupture entre l'univers troublé et l'univers rétabli du chef¹⁸. Papineau ne réussit pas à

¹⁸Voir Pierre Gobin, "Le Papineau de Fréchette: absence de tête, absence de pays", Canadian Drama, VII, no 1, 1981, pp.12-18; et Claudette Trudeau, "Le Théâtre

remplir son rôle de chef dans la médiation, et il se caractérise, en fait, par l'abdication de sa fonction de chef, évidente dans le glissement de l'autorité vers les autres personnages de la pièce qui agissent avec force.

Cette abdication de facto du chef où le dramaturge réussit à souligner la disjonction entre le discours et le geste est évidente dans d'autres pièces. Dans Dollard du Frère Symphorien-Louis (1899), le chef Maisonneuve, à la différence du Maisonneuve dans Chomedey de Maisonneuve de Corbeil, arrive tard et s'efface tôt dans le drame pour céder la place à Dollard, soldat vaillant. Maisonneuve n'apparaît sur scène que dans le troisième acte, les deux premiers actes étant consacrés aux préparatifs à l'attaque par les Indiens, et les deux derniers représentant les combats entre les colons et les Indiens. Au troisième acte, Maisonneuve se questionne sur les intentions des sauvages et sur les démarches à suivre pour sauver la colonie. Bien que Maisonneuve réussisse à développer un projet, il lui manque un agent; pourtant il ne se pose jamais comme candidat possible à entreprendre l'effort héroïque nécessaire. Il ressent même un certain désespoir en laissant échapper ses craintes: "Parmi nous, qui pourrait, / Hélas! exécuter ce projet?" (p.23). Alors, il prie à Dieu de lui envoyer un sauveur:

canadien-français à Montréal, 1867-1914: Historique, dramaturgie, idéologie", Thèse de doctorat, Université de Toronto, 1980, pp.217-238.

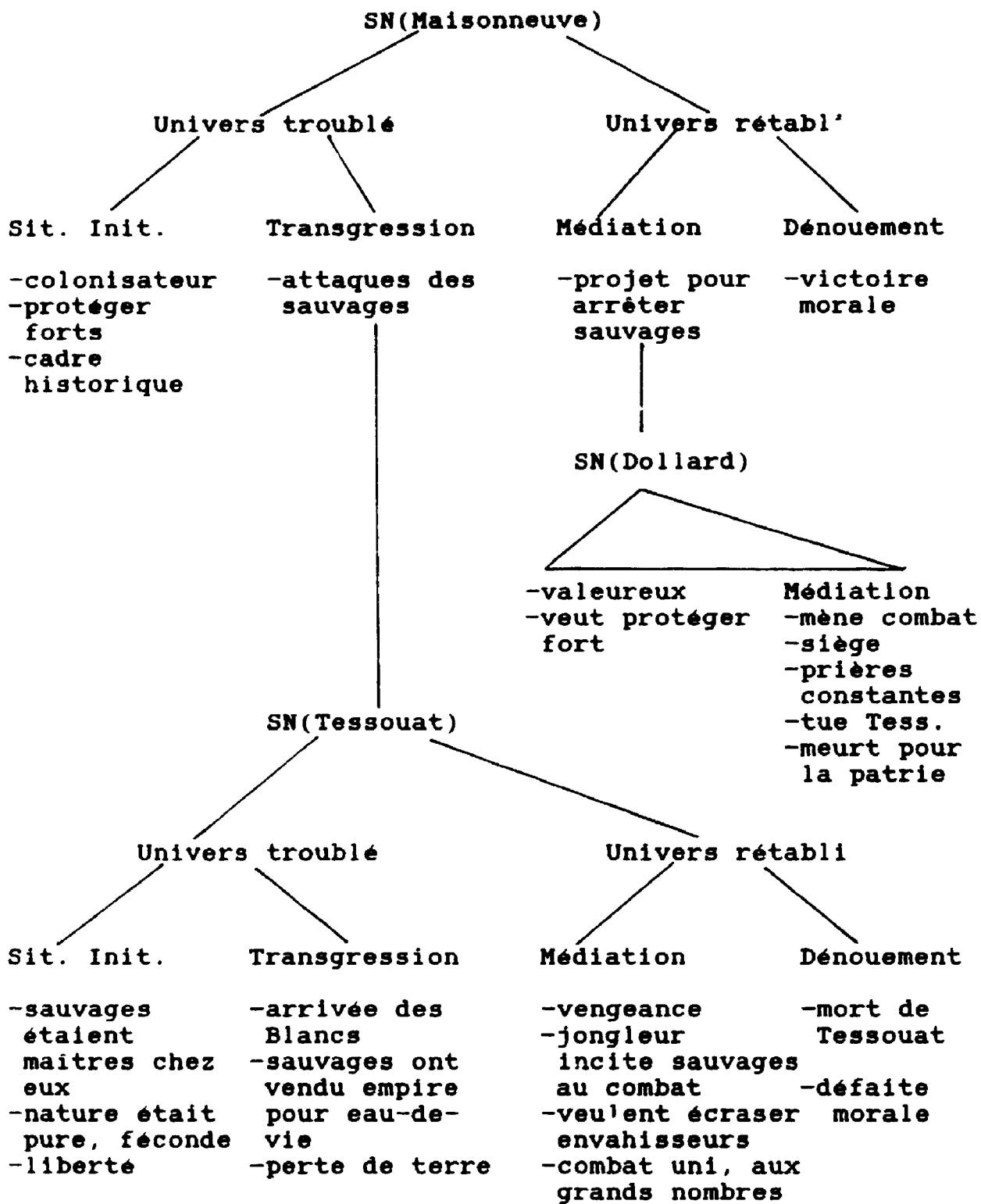
O mon Dieu. Faites, aujourd'hui, faites
 Surgir l'homme qui peut arrêter les Agniers
 Comme la foudre arrête, à travers les halliers,
 Le tigre furieux, courant après sa proie.
 Si je suis exaucé, quelle sera ma joie! (p.23).

En regardant l'arrivée d'un groupe de jeunes gens dirigés par Dollard, Maisonneuve veut y reconnaître l'homme choisi par Dieu pour l'aider. En plus, Maisonneuve abdique sa volonté dans le choix d'un agent; il laisse cette décision à Dieu en ajoutant:

[...] Serait-ce le jeune homme
 Choisi par vous? Mon Dieu, sur le champ je le nomme,
 Si j'y vois votre doigt. (p.23).

Dans la scène suivante, l'auteur oppose la certitude et la bravoure de Dollard aux hésitations et aux craintes de Maisonneuve. Confronté avec les élans patriotiques de Dollard, Maisonneuve répond par des rappels à la réalité et une méfiance de la sincérité et de la constance des élans de Dollard. Néanmoins, une fois convaincu de l'inspiration divine de la vaillance des jeunes gens, Maisonneuve les envoie au combat (et à la mort) avec sa bénédiction.

En examinant les structures narratives de cette pièce, nous constatons que la SN de Maisonneuve rejoint celle du peuple colonisateur à l'époque--c'est toujours le cadre historique. Pourtant, dans la médiation, ce chef, après avoir indiqué l'action à suivre, disparaît. C'est Dieu qui choisit l'agent nécessaire, et le jeune homme sait lui-même ce qu'il a à faire. Dollard domine dans la médiation et sert de modèle aux autres combattants en mourant glorieusement, à la fin, pour la patrie.



Dans Tessouat, grand chef des Iroquois, le dramaturge réussit à présenter la figure d'un chef autoritaire. En élaborant les revendications des sauvages, qui, eux aussi, cherchent à défendre leur patrie que les Blancs menacent de détruire, l'ennemi devient un personnage quasi-sympathique et admirable aussi longtemps qu'on écarte les images de la soif de sang et les horreurs du massacre. Notons, toutefois, l'influence de Rousseau (Le Bon Sauvage) et le thème du "noble sauvage", populaire dans les mélodrames et les romans historiques au Canada, en France et aux États-Unis. Popularisé surtout dans les romans de Fenimore Cooper (The Last of the Mohicans), le "mythe" du "bon sauvage" apparaît aussi dans le théâtre québécois: Michel dans Papineau, par exemple. Dans la pièce Dollard, Tessouat n'hésite pas dans son rôle de chef, il agit avec autorité, et participe activement dans sa médiation, jusqu'à sa mort. De cette seule perspective de l'efficacité du chef, il semble que le chef sauvage mérite plus d'admiration que celui des Blancs. Avec les deux pièces basées sur deux moments historiques de Maisonneuve, nous avons la possibilité d'observer la fonction dramatique du rôle du chef. Dans la pièce de Corbeil, Chomedey de Maisonneuve, Maisonneuve atteint le sommet de son autorité, il semble devenir l'autorité en assumant des qualités quasi-mythiques. Il représente le peuple, mais en le dépassant, et pour

acquérir un statut héroïque¹⁹. Dans la pièce du Frère Symphorien-Louis, nous assistons plutôt à l'abdication du chef. Pour assurer la défense de la patrie, le peuple, ici représenté par Dollard, est prêt à prendre l'initiative, et même à assumer l'autorité. Le chef tolère peu l'indécision ou l'hésitation des autres. Le dramaturge réussit néanmoins à protéger l'apparence de l'autorité du chef, car Dollard ne peut mener le combat contre les sauvages sans l'approbation de Maisonneuve. Tout comme le fait Fréchette dans le cas de Papineau, Symphorien-Louis accorde au chef l'obéissance que son rang exige: les autres personnages lui demandent la permission d'agir, que le chef accorde.

Nous observons une situation parallèle dans Alain Blanchard de C.T.P. Levêque (1876). Le gouverneur Bouteillier veut épargner la ville, qui est en état de siège, et la céder au roi anglais. Alain Blanchard, bourgeois, veut attaquer les envahisseurs et préfère la mort au déshonneur. Blanchard assumera le rôle de chef pour mener des disciples dans le combat. Bouteillier veut trahir Blanchard afin de gagner la faveur du roi anglais, mais, heureusement sa lettre de trahison n'arrive jamais à son destinataire. Pourtant l'attaque est arrêtée (un pont s'écroule), et les citoyens soupçonnent le gouverneur de trahison. Quand Blanchard voit le repentir de Bouteillier,

¹⁹Voir l'étude excellente de Raymond Pagé, "Le héros dans le théâtre québécois du dix-neuvième siècle", Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1975, où il examine les qualités du héros chez Maisonneuve, parmi d'autres.

il abdique en faveur du gouverneur et restaure l'apparence de l'ordre: Bouteillier doit assumer sa position d'autorité pour rester fidèle à son serment envers le peuple, et pour garantir les droits du peuple devant le roi anglais. Il refuse alors de céder avant que les droits ne soient garantis. Le roi tombera d'accord: toutefois il demande une victime--Blanchard. Blanchard décide lui-même qu'il veut mourir pour tous, malgré les protestations du gouverneur et des citoyens.

Nous notons, dans cette pièce de Levêque, à quel point le rôle du chef exige un personnage fort, fidèle, prêt à assumer et à exercer l'autorité. Le devoir d'assurer la survivance du peuple l'emporte sur toute considération personnelle. Alain Blanchard incarne toutes ces qualités. Le dramaturge a toutefois le souci de maintenir l'apparence de l'ordre établi: Bouteillier repentí reprend sa position d'autorité à la fin.

La figure du chef que nous pouvons repérer des deux pièces basées sur l'histoire de Louis Riel souffre aussi d'un glissement de l'autorité du chef dans la médiation²⁰. Le contrôle de la médiation finale passe de Riel à ses adjuvants hardis sous la direction de Dumont. Les appels à la prudence pour éviter la perte du sang sont repoussés, et la rébellion est entraînée dans le combat armé. Afin d'arrêter le massacre de ses compatriotes, Riel se rend aux

²⁰Ch. Bayer et E. Parage, Riel, Montréal, Imprimerie de l'Étendard, 1886; et Dr. Elzéar Paquin, Riel, Montréal, C.O. Beauchemin & Fils, 1886.

autorités canadiennes (anglaises).

Dans la pièce de Bayèr et Parage, les problèmes du rôle d'autorité de Riel sont accentués puisque l'histoire de Riel ne sert que de prétexte au développement d'un drame d'amour et d'aventure à la formule du mélodrame: le drame de Riel n'ajoute que la révélation de l'identité de Kaïra (Nelly) à son père MacKnavè pendant le développement du drame "secondaire" autour de la fille innocente, enlevée par sa nourrice sauvage qui se venge de la mort de son propre fils, tué par MacKnavè. Le personnage de Riel, tel qu'il apparaît dans la pièce, manque de présence et de profondeur. Il est incapable d'imposer son rôle de chef du peuple métis et indien. C'est plutôt le nom de Riel qui doit évoquer toute la profondeur du caractère qui reste, dans cette pièce, dans les coulisses.

Il est nécessaire de développer la signification de ces chefs impuissants qui faillissent au rôle de dirigeant qui leur incombe: ils représentent une certaine problématique de l'autorité. Il y a des défaites dans l'histoire du Québec comme ailleurs qui se dressent comme des preuves de l'inefficacité de l'autorité. Par conséquent, il faut chercher d'autres personnages historiques légendaires qui secondent le chef trébuchant. Il semble alors que l'autorité se détache du personnage dépassé par l'histoire, pour planer sur les événements, sous la forme de la Providence. Que le dénouement de la pièce soit défaite ou victoire selon les faits historiques, le dramaturge insiste

toujours sur la victoire morale, sur la bravoure et la vaillance, avec une valorisation du martyr du peuple, pour garder intact la légende du chef. De cette façon le rapport d'autorité entre le chef et son peuple est respecté, voire mis en relief, aux niveaux thématique et idéologique, bien qu'il y ait une faille de l'autorité qui apparaît sous forme des inefficacités du chef dans la médiation au niveau des structures narratives. Ce phénomène a une explication dans le fait que le dramaturge a cherché son sujet dans l'histoire, mais avec toute la liberté d'écarter ou d'escamoter certains aspects de cette histoire afin d'en faire un mythe. Dans Félix Poutré de Fréchette, par exemple, le personnage principal tourne en dérision l'effort patriote, se moque même des chefs patriotes, dans sa prétendue folie. Aucune bravoure, aucun martyr, aucun héros²¹. Dans Jacques Cartier ou Canada vengé d'Archambault, il y a une attaque contre le roi et les ministres français qui n'est jamais réparée. Dans Amador de Latour de Geoffrion, le jeune commandant reste aveugle devant les trahisons qui l'entourent, aveuglement qui le rend dépendant d'un adjuvant dans la médiation. Pourtant, ces faiblesses restent au plan secondaire, car le dramaturge fait valoir la position d'autorité du chef en insistant sur le respect et l'émulation de ses disciples ou de ses compatriotes.

²¹Pierre Filion, "Du traître au héros ou du drame à la comédie", in Louis Fréchette, Félix Poutré, Collection Théâtre Canadien, Montréal, Leméac, 1974, pp.9-25.

Pour résumer cette discussion de la figure du chef, il importe de reprendre l'idée d'une période historique devenue légendaire. Si l'on considère l'arrière-plan idéologique, et surtout cette unanimité idéologique d'un nationalisme de survie qui s'est manifesté après l'échec de la Rébellion de 1837-38 et propagé par l'idéologie ultramontaine, le réel historique, avec toute la problématique de l'autorité, n'avait plus de place dans le théâtre. L'idéologie ne pouvait pas être mise en question. Par conséquent, la figure du chef incarne cette mythification du passé. Avec la figure du chef, le dramaturge a la possibilité et même l'obligation de créer ce respect de l'autorité qui lui est nécessaire, et de souligner le rôle de la Providence. La défaite est ainsi la volonté de Dieu, pour éprouver la foi du peuple, pour assurer la victoire morale.

3. Le Roi²².

La figure du roi jouit d'un statut privilégié comme représentant d'une autorité absolue garantie par Dieu. Toutefois, en examinant notre corpus, il est curieux de noter qu'il n'y a qu'un seul roi français qui apparaisse sur scène et sous une lumière défavorable dans Jacques Cartier ou le Canada vengé d'Archambault; il n'y a aucun roi anglais sur scène. Il y a deux rois déposés dont un français: Napoléon dans Napoléon à Sainte-Hélène de Prud'homme et

²²Nous employons le mot "roi" pour indiquer tous les monarques, qu'ils soient rois, empereurs ou princes.

Murat dans Joachim Murat de Doin, et deux héritiers au trône: Edouard dans Edouard le Confesseur d'Iovhanné et le duc de Reichstadt qui doit remplacer Napoléon sur le trône français dans La Mort du duc de Reichstadt de Doin.

Souvent évoqué comme l'inspirateur d'une ferveur patriotique, le roi est au sommet d'un système autoritaire civil et politique. Dans les drames historiques situés avant la Conquête, la gloire du héros émane de la défense de la patrie au nom du roi et au nom de Dieu. Il y a ainsi une certaine tangibilité de la figure du roi dans ces pièces où la présence du roi, et l'idéal qu'il représente, résident dans l'esprit du peuple. Dans Le jeune Latour et Amador de Latour, par exemple, le père et le fils discutent de l'importance de leur roi. Pour le fils, le roi français est le détenteur de l'autorité qui exige, par conséquent, qu'il ne se soumette pas aux désirs du père. Le père, par contre, invite son fils à adopter le roi d'Angleterre comme représentant légitime de l'autorité absolue. Dans Amador de Latour, on se réfère au roi par le prénom (Louis ou Charles) et discute même leur personnalité. Bien que les rois ne figurent pas sur scène dans ces deux pièces, ils acquièrent néanmoins une présence dans l'importance que les personnages leur accordent. Le roi de France, et le devoir qu'a le fils envers lui, a un rôle dans la médiation de la pièce. Dans les autres pièces, cependant, le roi reste trop éloigné du peuple pour pouvoir servir de modèle ou de héros. Dans ces cas, il devient simple symbole de l'autorité. Dans une très

longue dédicace à Henry V qui précède le quatrième acte de sa Comédie infernale, l'abbé Villeneuve constate que le nom du roi est devenu symbole:

le nom de Votre Majesté est en politique le symbole d'un principe, d'un principe à la fois indéniable comme la Vérité, personnel comme la Conscience, universel comme l'Eglise. C'est le principe d'Autorité; je devrais plutôt dire le principe d'Obéissance²³.

Il importe d'examiner brièvement le rapport entre les figures d'autorité que nous sommes en train d'analyser, et le fait que le roi, représentant d'une autorité absolue, devient symbole dans notre corpus. Nous proposons une explication de Mehl sur la hiérarchie de l'autorité:

Toute hiérarchie s'achève et culmine à un personnage premier, dont on dira qu'il détient le tout de l'autorité. Il semble donc que la personne placée au sommet de la hiérarchie [...] soit par lui-même autorité. Mais il n'y a là qu'une apparence; car plus ce personnage est haut placé, plus il devient mythique ou symbolique, plus son être propre est absorbé dans l'acte par lequel il a reçu le pouvoir qu'il détient: sacre, consécration, intronisation, etc.²⁴

La personne au sommet de la hiérarchie n'existe donc plus en tant qu'être humain; cette personne s'est mue en mythe et en symbole du pouvoir divin. Le roi, par le fait même qu'il se situe à un sommet de l'autorité, participe rarement aux affaires quotidiennes, et n'apparaît pas sur scène, avec une seule exception.

Dans Jacques Cartier ou le Canada vengé de J-L.

Archambault (1879), seule pièce de notre corpus où le roi

²³L'abbé Alphonse Villeneuve, La Comédie infernale ou Conjuración libérale aux enfers, Montréal, Imprimerie du "Franc-Parleur", 1871, p.317.

²⁴Mehl, Op. cit., p. 24.

français apparaisse sur scène, nous observons plutôt une démythification du rôle du roi. Archambault a choisi de représenter les faiblesses du roi Louis XV devant ses ministres qui veulent se débarrasser du Canada. Dans un monologue (III,2), le roi est tourmenté par l'indécision: "Mon coeur est ballotté entre la crainte de désobéir à leurs voeux criminels [des ministres] et le désir de protéger une noble et grande cause"(p.32). Il prie Dieu de lui donner la force nécessaire. Moreau, ministre des affaires étrangères, essaie de lui inspirer le courage de ne pas signer la cession, pour la gloire du nom de la France (III,3). Cependant Louis cède à la pression de Malborough [sic], envoyé du roi anglais, et à celle des ministres. Comme signalent les didascalies (p.37), Moreau intervient "avec chaleur" pour arrêter la trahison, au moment où le roi veut signer la cession. Moreau et Malborough se disputent avec colère. Le roi est cependant déjà vaincu, et la scène se termine ainsi:

Sir Wm Malborough (s'approchant du roi et lui présentant la plume. Il supporte le roi défaillant et lui indique sur le papier l'endroit où il doit signer. Le roi signe.)

Louis XV (se levant et portant la main au front s'écrie): France! Canada! Adieu!!.....

(Le ministre Jean Moreau jetant un regard de tristesse sur le roi.) (p.38-39)

Ayant perdu le respect de son peuple par son manque de conviction, ce roi devient un objet de pitié. A la différence du chef qui assume pleinement son rôle en supprimant des motivations personnelles, situation que nous

avons discutée dans la partie précédente, ce roi cède aux pressions extérieures. Le dramaturge a choisi comme sujet du drame l'abdication de l'autorité du roi, et de cette façon il souligne le fait que l'autorité est indépendante de la personne. C'est-à-dire, quand la personne n'est plus en mesure d'exercer l'autorité qui lui incombe, faute de caractère, l'autorité est assumée par une autre personne qui tentera de remplir le rôle. Le roi, comme le chef, a un devoir envers son peuple, de pourvoir à son bien-être, de défendre la patrie. Louis XV, trop faible pour résister à ses ministres, a perdu son autorité sur le Canada quand il a renoncé à défendre leur patrie. L'attaque du dramaturge vise la personne, et non l'autorité en tant que telle.

Néanmoins, quand l'individu n'est pas à la hauteur de son devoir et quand aucun adjuvant (comme Moreau) n'arrive à le seconder efficacement, l'autorité elle-même doit s'éclipser.

Pour conclure sur le roi français dans Jacques Cartier, la collectivité québécoise vit maintenant à tout jamais les conséquences de cet acte lâche--dans ce cas l'autorité fait défaut. Le rôle du roi en tête de la société est si puissant que par ce seul acte il transforme la direction de l'histoire. Cette pièce illustre bien la raison pour laquelle le roi reste absent dans notre corpus: tandis qu'il est possible de transformer l'histoire en mythe dans le cas d'un Maisonneuve, il est impossible de transmuier ou d'escamoter la rupture accomplie par le roi de France.

Pour sa part, le jeune héritier Edouard dans Edouard le

Confesseur d'Iovhanné représente une image plus forte des qualités héroïques d'un roi²⁵. Quoiqu'il ne soit qu'héritier au trône d'Angleterre et donc qu'il ne soit pas encore en pleine position de son autorité, il témoigne des traits de caractère nécessaires à un roi. A la différence de Louis XV qui cède aux pressions de son ministre, Edouard résiste malgré les menaces d'emprisonnement, de torture ou de mort. Quand l'usurpateur Godwin s'emporte, Edouard répond: "Vous n'avez donc jamais parlé à un roi?" (p.73). Edouard se fie à Dieu, en priant Dieu de lui donner la force nécessaire. Il est aussi magnanime, et au lieu de condamner des persécuteurs, il leur pardonne leurs crimes, en constatant: "Le chrétien ne se venge pas, il pardonne", et en s'adressant à Godwin: "Je te pardonne"(p.101). La pièce se termine par un monologue de l'évêque Brithowald où il souligne les qualités du roi en général et d'Edouard en particulier:

[...] Quel roi marche à la tête de la nation? son front est ceint d'une couronne de bienveillance, de bonté, de justice et d'amour. Son coeur ne se gonfle pas d'orgueil; il foule aux pieds les richesses; il fuit les orgies des festins; il ne s'enivre ni de vin, ni de colère, ni de flatteries. Il est humble et petit au milieu de ses serviteurs, compatissant pour les malheureux, généreux et charitable pour les membres souffrants de Jésus-Christ(p.105).

Ce sont, en effet, les qualités du bon chrétien, dont doit témoigner la figure du roi. Puis Brithowald continue en

²⁵Dans sa thèse, Raymond Pagé examine les qualités particulières nécessaires au héros, et souligne celles que possède ce personnage Edouard. Voir Raymond Pagé, Op.cit., surtout le deuxième chapitre.

ajoutant la prière du peuple, où il souligne les qualités paternelles du roi:

Dieu nous conserve notre roi, il est notre père, il est le protecteur des veuves et des orphelins. Il a allégé le fardeau des impôts; il sait repousser l'ennemi; il administre la justice en toute équité; ses lois sont douces et paternelles; l'harmonie et l'intelligence règnent entre lui et l'assemblée de la nation. Dieu nous conserve notre roi, Dieu nous conserve notre père. (pp.105-106)

Soulignons l'importance de l'aspect paternel du rapport d'autorité entre le roi et son peuple, aspect significatif car le roi, comme le père, doit recevoir son autorité directement de Dieu. Pourtant il est très intéressant de remarquer qu'aucun roi français sur scène ne nous offre une image si parfaite du roi. Louis XV en fait défaut certainement. Et le duc de Reichstadt, héritier du trône français dans La Mort du duc de Reichstadt de Doin se montre malade, faible et irrésolu. Dans Napoléon à Sainte-Hélène de Prud'homme, Napoléon est un roi déposé et sans aucun pouvoir.

En ce qui concerne la représentation d'autres rois plutôt exotiques, il y a un roi mahométan dans La Malédiction de C.T.P. Levêque, un rajah des Indes dans Le Crime de Maltaverne de J.W.G. McGown, un pacha dans Le Pacha trompé ou les deux ours de E. Doin, un roi de Sicile dans Joachim Murat, roi des deux Siciles de E. Doin. Ces personnages varient beaucoup quant à leur psychologie, n'étant parfois qu'une caricature, ou acquérant ailleurs une certaine profondeur. Pourtant, le point commun de ces rois est dans le paraître, car ils exigent un entourage et des

accoutrements exagérés afin d'affirmer leur autorité. Dans Le Pacha trompé, par exemple, l'entrée du pacha Schahabaham est décrite ainsi: "(en grand costume arabe, suite d'esclaves, Arabes, etc. etc. Schahabaham va s'asseoir sur son trône [...])" (p.19).

Située toujours dans la transgression d'une autre structure narrative, la SN du roi exotique ne jouit jamais de la sanction divine, garantissant à l'avance que les projets de ce roi doivent être voués à l'échec. Les desseins du Dieu chrétien l'emportent sur tout autre dieu (musulman, etc.). L'autorité du roi, et surtout la légitimation de cette autorité, dépendent d'une sanction divine chrétienne.

Le rôle dramatique de ces rois exotiques est donc limité à sa fonction dans la transgression. Il doit céder devant l'autorité légitime qui est rétablie dans la médiation. Ces personnages ne sont pas donc de véritables figures d'autorité, car leur autorité n'est jamais légitimée. Ils fournissent des exemples de comportements condamnables chez un roi chrétien: le recours à la violence, les dépenses excessives, l'amour-propre, le mépris du bien-être de son peuple.

Le roi, et surtout le roi français, en tant que personnage autoritaire, nous semble problématique: il n'y a aucun roi légitime qui jouit pleinement de sa position d'autorité. En fait, les rois européens représentés sur scène sont des prisonniers. Louis XV dans Jacques Cartier

ou le Canada vengé est prisonnier de ses ministres, non physiquement, mais par la pression qu'ils exercent sur lui. Napoléon, dans Napoléon à Sainte-Hélène, est prisonnier, exilé sur l'île de Sainte-Hélène. Joachim Murat, roi déposé dans Joachim Murat, Roi des deux Siciles, est arrêté, emprisonné et condamné à mort. Le duc de Reichstadt dans La Mort du duc de Reichstadt n'a pas de liberté de mouvement et veut s'évader dans la nuit pour retourner à la France. Dans Edouard le Confesseur, Edouard se trouve le prisonnier de Godwin qui menace de le torturer et de le tuer s'il ne consent pas à abdiquer son droit au trône. Edouard refuse, mais échappe de Godwin, grâce à l'intervention de Sweyn et des autres comtes. Edouard est donc le seul roi européen qui finit par sortir de sa prison, ce qui nécessite toutefois l'intervention d'un adjuvant: le roi n'a pas le pouvoir nécessaire pour jouir de son autorité. Est-ce une indication d'un sentiment commun au peuple québécois envers la figure du roi? Est-ce dire que les Québécois considèrent le roi, toujours détenteur de l'autorité absolue, comme prisonnier des circonstances et de l'histoire?

4. Commentaires sur les figures de l'autorité civile, militaire et politique

Dans notre corpus, nous avons pu repérer trois figures parallèles de l'autorité civile, militaire et politique: le maître, le chef et le roi. Le choix de ces termes, bien qu'arbitraire, a eu néanmoins l'avantage de permettre l'examen de la figure autoritaire par rapport à ses subordonnés.

En examinant le rapport entre le maître et son serviteur, nous avons constaté que le maître a autorité et que le serviteur a le devoir d'obéissance. Toutefois, le comportement du maître a des répercussions dans le cadre plus large de l'ordre social, car son rôle exige un comportement qui tienne compte du bien-être de ses subordonnés. En ce qui concerne le rapport d'autorité entre le chef et le peuple qu'il dirige, la responsabilité du chef envers le peuple est d'autant plus marquée puisqu'il s'agit de défendre la patrie. Parfois le chef est dans une hiérarchie d'autorité quand il est aussi soumis à son roi. Le roi, au sommet d'une hiérarchie de l'autorité, a tendance à devenir symbole d'une autorité absolue. Cependant, la pièce d'Archambault révèle un roi qui se disjoint de son autorité quand il ne peut plus être responsable devant le peuple.

Il importe de souligner, encore une fois, l'arrière-plan idéologique et le dogme que toute autorité vient de Dieu. En reprenant nos observations sur le rapport entre la figure autoritaire et le peuple/les serviteurs, nous

constatons un rapport réciproque dans le sens qu'il existe des devoirs des deux côtés. Le peuple a un devoir d'obéissance et le personnage autoritaire a un devoir de responsabilité. L'autorité divine donne sa sanction à cette relation, dans lequel le peuple a une mission à accomplir et où l'autorité a un rôle et une fonction essentielle à jouer: assurer l'ordre, protéger contre l'étranger, sauvegarder les valeurs communes.

Nous avons ainsi déterminé que les figures du maître, du chef, et du roi, sous une forme idéalisée, remplissaient un rôle important dans la résolution du conflit principal de l'action dramatique. Par contre, nous avons également observé ces trois figures comme instigateurs d'une situation conflictuelle. Ces oppositions suggèrent une distinction nette entre le personnage qui détient l'autorité et le rôle social que le dramaturge lui confie. Autrement dit, dans notre corpus, il s'agit d'une mise en question non de l'autorité ou du rôle autoritaire, mais de la personne qui détient cette autorité et en abuse. Le maître/chef/roi est représentant de l'autorité et, en tant que tel, il a la responsabilité d'en mériter la détection. Même le roi, pour qui l'autorité provient de droit, a la responsabilité spirituelle d'être bon chrétien. L'individu est ainsi subordonné au rôle. Si les désirs de l'individu (et surtout les défauts de caractère) pénètrent ou même dominent dans le rôle assume, l'autorité du personnage risque de devenir indigne.

Par la fréquence de l'intervention d'une personnalité "défectueuse" dans un rôle autoritaire, (soit chez 16 des 24 maîtres, 8 des 13 chefs, et chez le seul roi français dans notre corpus), nous constatons que cette problématique est une source dramatique importante dans notre corpus. Quand un personnage autoritaire sort du rôle que l'éthique chrétienne lui attribue, cette rupture trouble l'équilibre de l'univers. Le dramaturge cherche à rétablir cet équilibre social au moyen de la correction du comportement inacceptable qui doit se produire au cours de la médiation. Cette rupture, comme source de la transgression, permet le développement d'une tension dramatique, et exige une médiation où le personnage autoritaire peut se racheter. Dans ces pièces où le personnage ne s'écarte pas de son rôle, la transgression vient de l'extérieur, et la médiation sert à confirmer la légitimité de l'autorité du personnage. Dans l'univers rétabli, l'autorité et le respect de l'autorité sont sauvegardés par le fait que le dramaturge évite un dénouement qui permette à un détenteur de l'autorité un comportement inacceptable. En effet, il s'agit d'un rachat du personnage autoritaire, souvent par un acte de générosité. De cette façon-là l'individu se conforme au rôle qui lui est confié par sa situation autoritaire.

L'univers dramatique de notre corpus, tel que nous l'avons vu à travers un assez grand nombre de personnages, reflète une idéologie fermement ancrée dans le maintien de l'autorité établie. Nous observons donc que, pour maintenir

cette autorité, il faut adapter le personnage à son rôle, ou bien, qu'il faut réduire l'individu à une fonction sociale. De cette discussion d'un comportement convenable au personnage autoritaire, et le besoin de faire conformer le personnage à son rôle, nous soulignons le lien qui se tisse entre l'autorité et l'idée d'acceptabilité. Le détenteur de l'autorité doit se montrer acceptable pour assurer le respect de son autorité. Cette idée d'acceptabilité sera reprise et développée dans notre discussion des usurpateurs, dans le troisième chapitre.

CHAPITRE III

Les Usurpateurs: Figures négatives de l'autorité

L'ordre éternel est interverti ...
l'humanité a perdu ses droits ...
la nature a brisé ses liens ... le
fils a massacré son père.
(McGown, Brigands de la Franconie)

Dans notre Introduction où nous avons élaboré notre définition des termes, nous avons souligné l'idée que l'autorité est une "qualité qui permet à un acteur social d'exercer le droit ou le pouvoir de commander ou de se faire obéir"¹. Dans nos deux premiers chapitres, nous avons examiné cette qualité à partir des relations de subordination, dans un contexte familial et dans les rapports de maître ou de chef vis-à-vis de ses subordonnés. Tous ces personnages qui detiennent l'autorité et qui méritent d'en être le détenteur, remplissent une fonction particulière dans l'univers dramatique: ils représentent le principe même de l'ordre établi, stable et hiérarchisé dans la société québécoise du dix-neuvième siècle. Il importe donc d'examiner ce qui risque de bouleverser cet ordre établi, car il existe, dans notre corpus, des attentats fréquents contre les personnages légitimement autoritaires.

Dans les deux chapitres précédents, nous avons relevé et analysé le fonctionnement et le comportement des figures de l'autorité pour déterminer les deux critères essentiels: la légitimation de sa position autoritaire, et un

¹"Autorité", La Grande Encyclopédie Larousse, III, p. 1292.

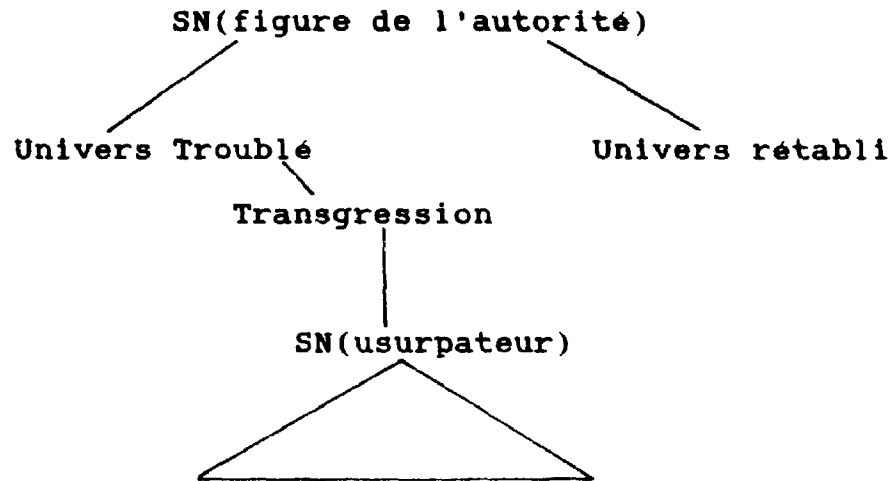
comportement compatible avec cette position. Le sujet de ce chapitre, l'"usurpateur", ne répond à aucun de ces critères, car, comme l'implique sa désignation, l'usurpateur s'active dans un domaine illégitime et sans droit. Dans le contexte de notre corpus et des idéologies du dix-neuvième siècle au Québec, où toute autorité trouve son origine en Dieu², la sanction divine est nécessaire pour légitimer l'autorité dans les cadres familiaux, sociaux et politiques. L'autorité est absolue, et le rôle est dévolu à la personne, en tant que représentant de l'autorité. Selon l'éthique chrétienne, le détenteur doit mériter son rôle, se montrer digne de sa position autoritaire, et pratiquer l'idéal de l'homme vertueux. Quant à l'usurpateur, et la sanction divine et un comportement acceptable lui font défaut. Ce qui le motive est complètement indigne. Nous le considérerons, par conséquent, comme une figure négative de l'autorité.

L'usurpateur apparaît sur scène avec une fréquence importante: nous avons relevé 77 usurpateurs dans 57 pièces de notre corpus³. En examinant les structures narratives de ces pièces, nous observons l'unanimité de leur situation par rapport aux figures de l'autorité: les usurpateurs participent tous à la transgression dirigée contre une

²Louis-François Laflèche, Quelques considérations sur les rapports de la société civile avec la religion et la famille, Montréal, Eusèbe Senécal, 1866, pp. 83-88; Alfred Archambault, L'Autorité sociale, Québec, Imprimerie de l'Action Sociale, 1909, pp. 10-14; dans la Bible, Proverbes VIII, 15-16; Sag. VI, 3-4.

³Voir les appendices 3.1 et 3.2.

figure de l'autorité, et pour la plupart des cas (66 sur 77), l'usurpateur est donateur de la SN qui fait partie de cette transgression:



Nous voudrions faire remarquer, cependant, que le seul critère d'être donateur d'une SN qui fait partie de la Transgression dans la SN d'un autre personnage ne signale pas toujours la présence d'un usurpateur. C'est l'intention d'abuser d'un personnage légitimement autoritaire ou d'usurper de cette autorité qui est le critère essentiel et qui doit se manifester dans l'univers troublé de l'usurpation.

En analysant les structures narratives des usurpateurs, nous avons observé quelques tendances générales qui apparaissent régulièrement dans le fonctionnement des univers dramatiques. Des ressemblances dans la Situation Initiale et dans la Transgression nous ont permis de constater des types d'usurpateurs quant à leur rang social

relatif au personnage autoritaire. Nous pouvons donc différencier entre l'usurpateur arriviste qui s'intéresse surtout à s'approprier la richesse et/ou le pouvoir, et l'usurpateur vindicatif qui se laisse emporter par ses désirs de vengeance. Nous retiendrons cette distinction au cours de notre analyse, car nous avons noté des différences importantes dans leurs rapports aux personnages autoritaires ainsi que dans leurs fonctionnements dramatiques. En examinant la médiation de l'usurpateur, nous avons considéré ses desseins, (veut-il remplacer le personnage autoritaire, ou simplement abuser de son autorité dans un autre but?) et le moyen qu'il emploie pour parvenir à ses buts (veut-il éliminer le personnage autoritaire--l'éloigner, l'enfermer ou l'assassiner, le séduire, ou attendre son absence, et est-ce qu'il compte sur l'emploi d'un "paraire"). Dans le dénouement, nous avons constaté le taux de succès et le degré de succès de ces tentatives d'usurpation. En discutant les conséquences de ces actions, nous nous sommes intéressée aux indications de remords, de repentir et de pardon.

1. Les Motivations et le rang social

Le rang social de l'usurpateur varie beaucoup dans notre corpus, et n'exclut ni noble, ni bourgeois, ni paysan, ni serviteur. Ce qui importe, pourtant, est la relation entre le rang de l'usurpateur et celui de la figure de l'autorité. Dans le cas des arrivistes (43 arrivistes contre 29 vindicatifs), le rang social est très important car ils aspirent à un plus haut rang, soit au moyen de la richesse, soit au moyen d'un pouvoir (politique, civil, etc.).

Dans les Faux Brillants de Marchand, par exemple, Faquino, escroc et voleur en réalité, assume faussement le rôle de baron. Il tente d'extorquer de l'argent d'un bourgeois riche, Dumont, afin de profiter de la belle vie d'un baron. Dans La Chasse à l'héritage de Côté, Vaubert, qui prétend être gentilhomme, est vraiment "Lamiette, chef de la Bande du cheval noir, assassin et voleur"(IV,8). Il essaie de tuer l'oncle riche, qui fait donation de ses biens à son neveu et à sa nièce. Après être devenu ami du neveu, Vaubert projette de le tuer pour ensuite épouser la nièce qui sera seule héritière. Dans La Tour du Nord de Faure, Don Mortano est intendant du comte, son ami et confident. Il enferme le comte tout en organisant de fausses funérailles pour que le peuple croie le comte mort, et Mortano s'approprie du château et des terres de Stella. Dans Vildac, le fils jalouse le pouvoir et la richesse de son père. En employant une tactique parallèle à celle

utilisée dans La Tour du Nord, Vildac enferme son père, et pour devenir le possesseur légitime, il organise de fausses funérailles⁴.

Au niveau thématique, les actions de l'usurpateur arriviste impliquent la présence d'une hiérarchie sociale stable. Le rôle autoritaire s'associe à un rang social supérieur: ce sont les bourgeois aisés et les nobles qui jouissent des bénéfices de leur situation au sein de la société, bénéfices matériels d'une aisance financière et bénéfices du pouvoir accordé à leur rang. L'usurpateur veut s'approprier ces profits sans pourtant appartenir au rang social requis, et cette appropriation crée un déséquilibre idéologique d'une autorité sans mérite. C'est là l'essentiel du conflit idéologique et du conflit dramatique. Selon l'éthique chrétienne traditionnelle, l'individu doit être content de son sort et se soumettre à l'autorité établie. Celui qui rompt avec cet ordre mérite une punition afin de rétablir l'équilibre d'une société stable. Dans les pièces pertinentes, nous trouvons à plusieurs reprises une condamnation explicite du désir de s'enrichir et d'arriver comme élément perturbateur dans l'univers troublé et qui est résolu dans l'univers rétabli⁵.

Au niveau dramatique, l'usurpateur-arriviste figure et dans les comédies et dans les drames et mélodrames. Les

⁴Pour d'autres exemples de l'arriviste, voir l'appendice 3.1.

⁵Voir aussi la discussion sur le père indigne dans le premier chapitre.

Faux Brillants de Marchand et La Donation de Petitclair nous offrent des portraits-modèles de l'usurpateur-arriviste qui tente de manipuler une figure de l'autorité dans un contexte comique. Il est intéressant de remarquer que ces deux pièces marquent plus ou moins le début et la fin de la période étudiée. Dans Les Faux Brillants, Faquino et Tremoussat sont des escrocs et voleurs d'un rang social incertain, et Bellire dans La Donation est signalé comme étant un intrigant. Faquino et Bellire sont de beaux parleurs, et la façon insinuante dont ils manipulent les autres gens leur donne un caractère assez odieux. Le comportement de l'usurpateur-arriviste ne crée pas nécessairement l'élément comique dans la pièce; le comique peut provenir de la situation dramatique, ou du comportement de la figure de l'autorité, comme dans le cas de Dumont dans Les Faux Brillants. Ce personnage crée néanmoins la situation dramatique déséquilibrée d'où provient le comique même s'il n'est pas lui-même un personnage dont on rit. L'usurpateur-arriviste peut aussi figurer dans les drames et les mélodrames où il a toujours le même caractère odieux. Vildac dans La Vengeance de Dieu de Chagnon et Robert de Maupertail dans Chomedey de Maisonneuve de Corbeil sont deux usurpateurs-arrivistes modèles qui apparaissent dans des drames. Ils témoignent tous les deux du désir de s'enrichir à n'importe quel prix, et d'un mégard total d'autrui, comme les usurpateurs-arrivistes dans les comédies. En effet, il semble que les usurpateurs-arrivistes isolés du contexte

dramatique démontrent un caractère fort semblable pour la comédie et le drame. C'est la situation dramatique et la réaction des autres personnages qui déterminent les actions subséquentes de l'usurpateur. La présence de l'usurpateur ne semble pas déterminer le genre de la pièce: comédie, drame ou mélodrame.

Pour les vindicatifs, ni leur rang social, ni le rang du personnage dont ils usurpent l'autorité ne semblent être un critère déterminant. Les vindicatifs, régis par de fortes émotions comme l'humiliation ou la vengeance, ne s'occupent du rang que dans le cas où cela joue un rôle dans leur vengeance. Au cours d'un monologue ou dans un dialogue avec un confident, ils révèlent leurs intentions et évoquent un épisode antérieur qu'ils considèrent comme une injustice.

Dans Riel de Bayér et Parage, par exemple, MacKnavé explique la raison de sa haine contre Riel. Son père était destitué, est tombé en disgrâce et a reçu son congé parce que son adversaire, le père de Riel, a obligé la libération d'un Métis et a déclaré que les Métis étaient affranchis de la domination de la Compagnie de la baie d'Hudson. En conséquence la famille de MacKnavé fut ruinée.

Dans La Malédiction de C.T.P. Levêque, le roi Pélage, désigné par quelques chefs, ne mérite pas de l'être, selon Don Alonzo, qui se croyait lui-même plus digne d'être roi. Alonzo y voit une injure et constate: "Jamais Pélage ne me verra marcher à sa suite. Issu comme lui du sang royal, je

ne lui dois rien [...] Pélage! je le hais trop pour jamais le servir"(I,6).

Dans Les Nuits de la Seine de J.G.W. McGown, on apprend au début (I,3) les raisons pour la haine de Georges de Roncevaux contre son frère Henri. Ils aimaient tous les deux la même femme, Hortense, mais son frère l'avait donnée à Henri (Georges avait déjà gaspillé son héritage dans des scandales et des vices). Même après la mort de Hortense, la haine et la jalousie de Georges continuent. Il enlève le fils aîné d'Henri, essaie de tuer Henri dans un combat, et fait séduire son deuxième fils par l'aîné dans le monde du jeu et des vices. C'est une vengeance qui veut la destruction complète de la famille.

Au niveau thématique, le rôle des usurpateurs vindicatifs ne souligne pas la nature hiérarchisée de l'autorité que nous a révélée l'aspiration des usurpateurs arrivistes. L'acte vengeur est personnel, ne visant ni le rôle autoritaire, ni l'autorité même, ni les bénéfices matériels d'un rôle autoritaire. Le bouleversement du personnage autoritaire (et de son autorité) est le résultat d'une attaque contre l'individu, à la différence de l'arriviste qui se sert de l'individu pour jouir des avantages supplémentaires (tels le pouvoir et la richesse). Au niveau idéologique, l'usurpateur vindicatif, comme l'arriviste, incarne le mal à corriger dans la société: la bassesse de ses motivations et son refus de pardonner l'éloignent de l'éthique chrétienne. Pourtant sa présence

permet le développement du conflit dramatique central; comme dans le cas de l'arriviste, le vindicatif est le moteur du bouleversement de l'ordre dont la résolution met sur scène le triomphe inévitable du bien sur le mal.

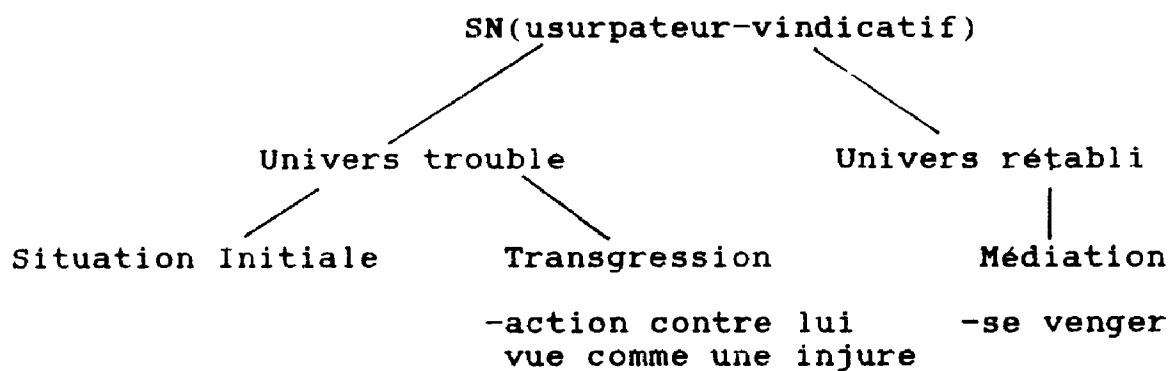
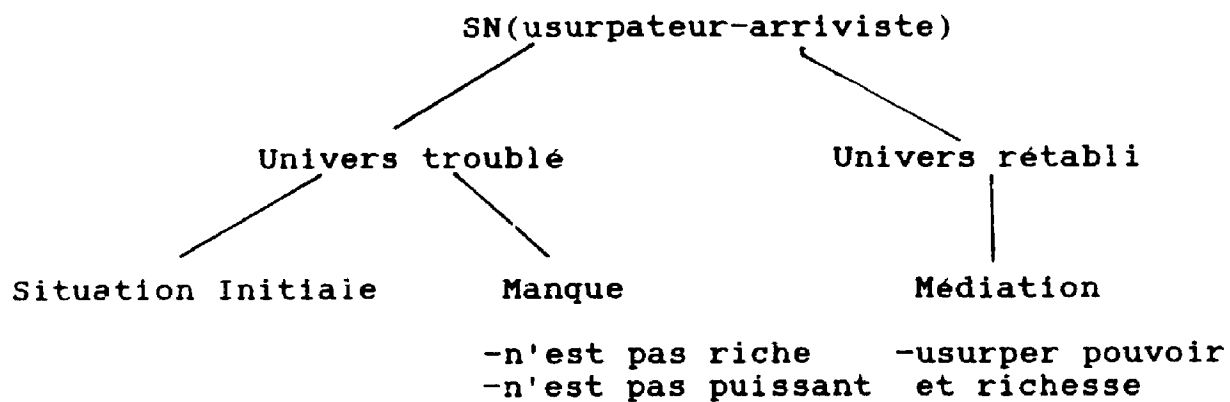
Il existe un nombre réduit d'usurpateurs (5 sur 77) qui manifestent un flottement de motivations, car ils agissent simultanément ou successivement selon des désirs d'arriver ou de se venger. Dans La Perle cachée du Cardinal Wiseman, les usurpateurs veulent se venger de celui qu'ils considèrent favorisé par leur maître; un surcroît de générosité du maître envers l'étranger rend les autres serviteurs soupçonneux. Tout en désirant promouvoir leurs propres causes, comme une meilleure position auprès de leur maître et une vie plus aisée, ces serviteurs jalourent le favoritisme que le maître démontre pour l'étranger et se vengent contre celui-ci chaque fois que l'occasion s'en présente.

Pour les arrivistes il existe souvent sur le plan des structures narratives un manque dans l'univers stable, manque qui correspond, sur le plan de la réalité, à une incapacité à réaliser leurs désirs de richesse ou de pouvoir. D'habitude ce manque aiguise le besoin d'arriver et pousse l'usurpateur à chercher des moyens illégitimes pour obtenir ce qu'il désire. Dans Guillaume Tell de Lareau nous observons Walfenschiess qui s'exclame comme suit:

J'aurai de l'or pour contenter mes goûts et mon ambition sera satisfaite, puisque j'entrevois, grâce à mon zèle et à mon mérite, la seconde place dans l'administration des affaires de la Suisse. (I,8).

Et dans Edouard le confesseur de Iovhanné, Godwin veut assassiner Edouard et Alfred pour assurer son pouvoir comme tuteur du jeune prince, bien qu'Edouard et Alfred aient le droit de devenir roi.

En ce qui concerne le vindicatif, nous remarquons surtout la transgression réelle ou imaginée qui figure dans l'univers troublé. L'usurpateur la considère comme un affront personnel dont il veut se venger à tout prix.



Dans les deux cas, nous notons un fort déséquilibre intérieur qui motive des actions souvent dérégées du personnage. L'étroitesse de perspective, sa monomanie (ses désirs de richesse, de pouvoir, ou de vengeance), son égoïsme, nous offrent un portrait peu louangeur de son caractère. Nous sommes frappée d'ailleurs par le manque de variété dans ses motivations, ce qui justifie la constatation que l'usurpateur est un personnage stéréotypé. Nous observons surtout le caractère louche de ce personnage: le vindicatif étant un obsédé, un enragé, selon le modèle du mélodrame français, Robert Macaire de Lemaître et Antier (1834); l'arriviste étant superficiel avec des habitudes mielleuses ou d'un caractère doucereux, mais cachant la dureté et la méchanceté de ses obsessions de pouvoir et d'argent.

Dans les motivations et le rang social des usurpateurs nous observons l'utilisation d'un type théâtral comme constant: l'usurpateur a un rôle particulier à remplir en tant que figure négative de l'autorité qui fait opposition à une figure positive. Il fait entrer en jeu une lutte entre le bien et le mal, et donne au bien l'occasion de triompher sur le mal. Les motivations des usurpateurs (le désir d'arriver ou de se venger), bien qu'importantes à une compréhension globale de la psychologie de ces personnages, restent au plan secondaire du développement dramatique. Souvent expliquées brièvement dans un monologue ou un

dialogue, les motivations clarifient la nature de l'usurpation, tout en faisant démarrer le conflit dramatique. C'est surtout dans la médiation de l'univers de l'usurpation, où l'usurpateur réagit conformément à ses motivations, que la thématique de l'usurpation se joint à celle de l'autorité.

2. La Médiation

Dans notre corpus, nous avons déterminé le fonctionnement de deux desseins utilisés pour réaliser l'usurpation: le désir de remplacer le personnage autoritaire ou le désir d'abuser de l'autorité pour en tirer des profits. Dans les deux cas, le désir est condamnable étant donné le contexte des idéologies dominantes et les critères essentiels aux personnages légitimement autoritaires.

Les moyens utilisés varient selon le dessein. Si l'usurpateur veut remplacer un personnage en place d'autorité, il faut que celui-ci soit éliminé. Cette élimination peut prendre la forme d'un éloignement, d'un emprisonnement, ou même d'un assassinat, selon le cas. L'ingénuité de l'usurpateur et ses ruses sont manifestes dans les diverses stratégies employées pour éliminer le personnage autoritaire. Nous citons à titre d'exemple Les Enfants du capitaine Grant de McGown où le capitaine est abandonné sur une île déserte; dans Les Brigands de la Franconie de McGown, le père est enfermé; dans Vildac de

Levêque, le vieux comte de Vildac est l'assassin de son père; dans Le Proscrit de Levêque, le seigneur est faussement condamné et exilé.

En général, les vindicatifs veulent remplacer le personnage autoritaire en l'éliminant. Leurs actions sont régies par de fortes émotions comme la jalousie et la haine qui sont rarement satisfaites sans la mort de l'autre. Dans Les Nuits de la Seine de McGown, par exemple, Georges de Roncevaux veut la mort de son frère Henri et la corruption de ses enfants; dans La Malédiction de Levêque, Don Alonzo refuse de servir sous Pélage et décide de se battre pour ses ennemis mahométans ce qui lui permettra de tenter d'éliminer Pélage et son armée.

Dans le cas des arrivistes, nous observons moins d'homogénéité dans leurs desseins et les moyens dont ils se servent. Le pouvoir et la richesse étant leurs objectifs principaux, la méthode d'y parvenir varie selon le cas. Tantôt ils essayent de se substituer au personnage autoritaire afin de s'approprier sa richesse et son pouvoir, tantôt ils le séduisent afin d'abuser de son autorité à leurs propres fins. Du point de vue dramatique, les arrivistes sont peut-être plus intéressants que les vindicatifs: ils sont plus complexes, étant motivés par des désirs divers tout en gardant des caractéristiques plus humaines, sensibles aux faiblesses de caractère ce qui peut leur imprégner d'une qualité comique. Les vindicatifs se prêtent plutôt à des spectacles au ton dramatique, quasi-

tragique. De tels spectacles s'accordent mieux au caractère sérieux des desseins noirs de ces personnages unidimensionnels. Le vindicatif apparaît assez régulièrement dans les mélodrames des pièces adaptées à la scène québécoise par McGown, par exemple. Dans les drames historiques, le vindicatif apparaît aussi comme celui qui introduit ou aggrave les troubles dans la SN du chef historique. C'est McKnave contre Riel, ou Schulze contre Riel⁶; c'est Camel contre Papineau⁷; c'est Griffart et Dunois contre Amador de Latour⁸. Dans tous ces cas, le vindicatif est un personnage fictif qui s'oppose au personnage historique. Nous observons aussi des arrivistes qui se limitent au sérieux de leurs desseins, dans des drames comme La Tour du Nord de Faure. Cependant, une vue de l'ensemble de notre corpus indique que les arrivistes nous offrent plus de variété, plus de complexité de caractère.

Nous notons que Flavy, usurpateur-arriviste dans L'expiation de Lebardin, désire le pouvoir avant tout. Pour éliminer le comte, détenteur légitime du pouvoir, Flavy provoque la rage de son ami Lorédan contre le comte, et Lorédan le tue. Ensuite Flavy fait assassiner la comtesse et emprisonne l'héritier légitime, jeune garçon de 5 ans, en organisant de fausses funérailles. Flavy devient possesseur des terres et essaie de tuer Lorédan, qui arrive malgré lui

⁶Bayer et Parage, Riel, 1886; Paquin, Riel, 1886.

⁷Frechette, Papineau, 1880.

⁸Geoffrion, Amador de Latour, 1900.

à s'évader. Dans La Chasse à l'héritage de Côté, Vaubert utilise des tactiques différentes. D'abord il traite Antoine en ami; quand il connaît les détails de son héritage, il tue Antoine (ou en tous les cas, croit l'avoir fait). Ensuite il traite Gaspard (neveu d'Antoine) en ami, mais il veut le tuer aussi. Il projette d'épouser la nièce, Antoinette, qui sera seule héritière de la fortune d'Antoine. Dans les deux cas de Flavy et de Vaubert, nous constatons une variation de stratégies--séductions et éliminations, pour arriver aux fins désirées. Ils abusent de tous les autres personnages, selon leur besoin.

Quand l'usurpateur vise surtout à se servir d'un personnage autoritaire pour en profiter, il lui suffit de le séduire afin de s'approprier sa richesse et son pouvoir. Pour clarifier le fonctionnement de la ruse, considérons les cas de Faquino et de Bellire. On y note surtout une manipulation du personnage autoritaire en exploitant ses faiblesses. Dans Les Faux Brillants de Marchand, Dumont cache à peine son désir de briller dans la société, et il est ébloui par toute apparence de noblesse. Faquino, qui se présente comme baron, impressionne Dumont qui est prêt à lui offrir toute sa générosité en attendant l'arrivée de ses malles et de son argent. Dumont favorise un mariage entre sa fille aînée et Faquino, pour que leur famille bénéficie des éclats d'une alliance avec la noblesse. Dumont devient facilement dupe des fausses promesses de Faquino, qui projette sa fuite aussitôt la dot obtenue. Seuls Dumont et

Elise sont dupes de Faquino; les autres personnages se méfient de lui dès le début, et se convainquent de son imposture au fur et à mesure du développement de l'intrigue. La noblesse et le désir de s'ennoblir attirent Dumont et Elise, et cette faiblesse, aiguisée par Faquino, domine et détermine les actions de Dumont. Il ne se laisse pas dissuader dans ses projets.

Dans La Donation de Petitclair, Bellire traite en ami Delorval, celui dont il espère profiter. Bellire abandonne ses projets de mariage avec la nièce de Delorval quand celle-ci refuse de lui parler, mais tente de se faire nommer donateur des biens de Delorval. Il réussit à faire croire à Delorval que l'argent et les biens, les affaires fatiguent trop un homme de son âge. Ce projet échoue, car Delorval décide de passer la donation en faveur d'Auguste, son commis et fiancé de sa nièce. Alors Bellire présente des lettres contrefaites dans lesquelles on condamne Auguste d'être libertin, débauché et déjà marié. Delorval le croit, et est prêt à céder ses biens à Bellire.

Dans d'autres pièces, nous pouvons observer cette exploitation d'une faiblesse, latente ou flagrante, chez le personnage autoritaire. Dans Les Trois Juges de McGown, on observe comment le marquis séduit les trois juges en les flattant, et en leur faisant croire qu'il partage leurs intérêts.

Du point de vue dramatique, l'usurpateur est un personnage intéressant, car c'est lui qui apporte à

l'intrigue l'élément de conflit. Bien qu'il apparaisse dans les pièces de Quesnel, de Petitclair et de Gérin-Lajoie pendant la première moitié du siècle, ce personnage négatif ne s'épanouit pleinement dans le théâtre québécois qu'après 1875. Dans les drames de Levêque, de Faure et de Lebardin et surtout dans les mélodrames de McGown, par exemple, l'usurpateur domine souvent la scène. Il semble aussi devenir plus méchant à travers le siècle pour plaire à un public qui change et développe un goût pour le mélodrame. En comparant brièvement les pièces de Geoffrion, Amador de Latour (1900) et de Gérin-Lajoie Le Jeune Latour (1844), qui traitent du même sujet, l'usurpateur-père chez Geoffrion est plus méprisable que dans le cas de Gérin-Lajoie. Chez Geoffrion, le père Latour, maintenant amiral des Anglais, engage deux traîtres, Griffart et Dunois, pour assurer le triomphe des Anglais, même au prix de la vie de son propre fils. L'usurpateur-père dans la pièce de Gérin-Lajoie laisse à la Providence la décision de la victoire ou de la défaite. Il semble, en effet, que la méchanceté devienne un critère essentiel, car cet excès de caractère négatif met en relief les qualités louables chez les bons. Dans Edouard le Confesseur d'Iovhanné, par exemple, le mal chez Godwin fait contraste au bien chez Edouard. Dans d'autres pièces, telles les comédies Les Faux Brillants et Fatenville de Marchand et La Chasse à l'héritage de Côté, l'usurpateur, toujours méprisable, influence et manipule les autres personnages. En soulignant le contraste extrême de comportement et de

moeurs entre les personnages, le dramaturge a la possibilité de souligner les dangers des mauvaises influences.

Le rôle de l'usurpateur par rapport au personnage autoritaire est très différent pour les deux cas de l'élimination ou de la séduction de la figure de l'autorité. Quand l'usurpateur essaie de se substituer au personnage autoritaire en l'éliminant, il le rend victime. Le personnage autoritaire devient la victime qui est paralysée et rendue impuissante; il se trouve sous la domination de l'usurpateur dans la majorité de ces cas. Il est tué, emprisonné, faussement condamné, exilé et privé de sa puissance d'agir. Par conséquent, le travail du rétablissement à l'ordre est confié à un héros⁹ qui doit intervenir et médiatiser. L'acte de transformer le personnage autoritaire en victime s'avère l'acte déclencheur qui crée la tension de l'univers troublé. L'usurpateur a alors un pouvoir de fait, son autorité étant fondée sur des apparences de légitimité.

Dans Vildac de C.T.P. Levêque, ainsi que dans Les Brigands de la Franconie de McGown, de fausses funérailles masquent la vilénie de l'emprisonnement du vieux père. Le fils impatient était incapable d'attendre la mort naturelle de son père avant d'accaparer les terres et le pouvoir.

⁹Pour une analyse intéressante du héros, voir l'étude de Raymond Pagé, "Le héros dans le théâtre québécois du dix-neuvième siècle", Thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne, 1975. Dans son premier chapitre, "Le héros et son milieu", Pagé examine les types de héros et les relations du héros avec son milieu.

Dans La Tour du Nord de Faure, de fausses funérailles masquent aussi l'emprisonnement du possesseur légitime des terres, mais c'est ici l'ancien intendant, Mortano, qui est l'auteur du crime. Encore une fois, l'usurpateur fabrique les apparences d'une possession légitime. Dans L'Expiation de Lebardin, l'usurpateur Flavy provoque une rage de vengeance chez son ami Lorédan qui tue le comte. Flavy tue la comtesse, et le vrai héritier, un enfant de 5 ans, est emprisonné. De fausses funérailles cachent son emprisonnement, et Flavy devient possesseur des terres. Dans Le Proscrit de C.T.P. Levêque et Jean le Maudit de McGown, l'usurpateur accède à sa position de pouvoir grâce à de fausses condamnations. Dans Le Proscrit, le comte est faussement accusé, condamné et exilé tandis que son secrétaire prend sa position d'autorité. Dans Jean le Maudit, Jean est condamné au travail forcé tandis que le coupable, l'assassin, devient l'héritier de sa victime.

Dans chacun des cas, l'usurpateur réussit à supplanter le véritable personnage d'autorité par des moyens qui masquent sa culpabilité: meurtre par un autre brigand, mort naturelle, crime qui condamne le personnage autoritaire à l'exil. Et il revêt sa nouvelle position de l'apparence de l'autorité légitime, renforcée par une autorité de fait qu'il exerce sans scrupules.

Cependant, l'arrivée d'un héros (un fils loyal, un ami fidèle, ou même un conspirateur repent) dénonce les apparences. Au cours des révélations de la véritable nature

de l'usurpateur, toute confusion disparaît, et les personnages se situent dans une dialectique évidente entre l'usurpateur, imposteur, et celui qu'il fait souffrir: le bon, le pur. L'usurpateur qui désire éliminer le personnage autoritaire souligne donc la bonté de la victime (qui est toujours prête à pardonner la faute à son transgresseur) et la vilénie de l'usurpateur lui-même.

Tandis que l'élimination du personnage autoritaire aux mains de l'usurpateur fait valoir la bonté de celui-là, le contraire semble être vrai pour l'usurpateur qui vise à abuser de l'autorité en séduisant le personnage autoritaire. Le personnage autoritaire est aussi victime; pourtant il devient victime par ses propres faiblesses et défauts de caractère. Le personnage autoritaire d'un caractère "defectueux" peut être en proie à un aveuglement (ce qui est le cas souvent associé au père indigne, par exemple)¹⁹. La facilité avec laquelle l'usurpateur réussit à duper et à séduire sa victime est une indication importante de la faiblesse et des défauts du personnage autoritaire.

Avec cette intelligence rusée que nous avons évoquée plus haut, l'usurpateur parvient à décèler l'obsession (ou la faiblesse) du personnage autoritaire. Il manipule sa victime en lui offrant ce qu'il désire: la noblesse pour M. Dumont dans Les Faux Brillants par exemple. Ainsi, c'est souvent l'obsession du personnage autoritaire, aiguïlée par

¹⁹Voir notre premier chapitre et la discussion du père indigne.

les promesses de l'usurpateur, qui produit la tension dramatique en introduisant le conflit principal. Nous observons cette fonction de l'usurpateur dans La Chasse à l'héritage de Côté, où Vaubert séduit sa victime Gaspard par un mode de vie qui lui semble excitant et attirant. C'est un monde que Gaspard connaît peu, mais qui l'attire--il veut être grand gentilhomme comme Vaubert. Dans Exil et patrie de Hamon, Jedeau séduit M. D'Arbant avec des promesses de richesse dans les "factries" des Etats-Unis. Dans Les Faux Brillants de Marchand, Faquino exploite les désirs d'ennoblissement de Dumont avec des promesses de mariage avec sa fille aînée Elise. Dans Griphon ou la vengeance d'un valet de Petitclair, les serviteurs réussissent à tromper le maître Griphon en flattant son amour-propre. Griphon, dupé par la fausse flatterie, est une proie facile pour les ruses flagrantes de ses serviteurs. Le commis, dans L'Irrésistible de Germain, use de cette même stratégie (la flatterie) pour vendre ses marchandises à sa cliente dupe, Mme Provyns.

L'usurpateur peut se moquer de sa victime d'une manière souvent flagrante, et se vante de sa supériorité en dupant sa victime. Celle-ci, pourtant, n'en est aucunement consciente; elle ignore la ruse et l'imposture, étant aveuglée par ses propres faiblesses¹¹. Le désir de s'ennoblir de Dumont, par exemple, déforme sa perception de

¹¹La victime subit un aveuglement à cause de ses propres faiblesses dans une vingtaine de cas. Voir la discussion sur l'aveuglement du père indigne, chapitre premier.

la réalité--il veut que Faquino soit noble, et qu'il épouse sa fille. Il devient aveugle aux évidences et refuse de considérer la réalité. Ses obsessions contrôlent ses actions, et comme toute obsession, le comportement déréglé d'une figure de l'autorité n'est pas acceptable. Comme nous l'avons déjà indiqué dans les deux chapitres précédents, le comportement du personnage autoritaire doit refléter sa position d'autorité - il doit en être digne. L'usurpateur, pour sa part, ne mérite pas non plus d'en être le détenteur, bien qu'il réussisse à le faire, du moins temporairement, pour 63 des 77 usurpateurs (82 pour cent des cas)¹².

L'usurpateur a des intentions de profit personnel, et nous savons déjà que le but de l'autorité devrait être le bien commun¹³. Insistons sur le fait que c'est la faiblesse du personnage autoritaire, que l'usurpateur sait exploiter, qui permet un bouleversement de l'ordre établi. Et avant qu'un retour à l'ordre puisse être effectué, on doit assurer le rachat du personnage autoritaire. Les défauts de caractère doivent être reconnus et corrigés. Fréquemment on remarque l'intervention d'un adjuvant dans la médiation - c'est le héros qui surgit pour démasquer l'usurpateur et pour aider le personnage autoritaire à reconnaître ses propres défauts. Dans Les Faux Brillants de Marchand, Dumont

1. Voir les appendices 3.1 et 3.2.

¹³ Alfred Archambault, L'Autorité sociale, Québec, L'Action Sociale, 1909, pp. 7-8; et Gaston Fessard, Autorité et bien commun, Paris, Aubier-Montaigne, 1945, 2e éd., 1969, pp. 35-44.

refuse de croire que Faquino puisse être escroc. Il faut que Jean Brunelle intervienne dans le dénouement pour démasquer les escrocs avec des preuves concrètes avant que Dumont ne reconnaisse la tromperie. Dans Alain Blanchard de C.T.P. Levêque, c'est la bravoure et le patriotisme de Blanchard, ainsi que la fidélité du fils, qui provoquent le repentir du gouverneur et l'acceptation de ses fautes.

Dans le cas de la séduction du personnage autoritaire, nous n'assistons plus à une confirmation de la distinction nette entre le bien et le mal. Nous observons plutôt la faiblesse de la figure de l'autorité qui souligne l'importance de la fonction du rôle autoritaire: l'individu se conforme à son rôle. Il est essentiel que l'individu soit digne de sa situation au sein de la société.

En résumant l'importance dramatique du rôle de l'usurpateur par rapport au personnage autoritaire, des différences apparaissent dans la comparaison des méthodes d'usurpation. L'élimination du personnage autoritaire, méthode extrême pour usurper une position d'autorité, est source du ton dramatique, voire tragique, dans les drames et les mélodrames. L'élimination du personnage autoritaire sert à mettre en valeur la bonté de celui-ci par rapport à la vilénie de l'usurpateur, tandis que la séduction du personnage autoritaire met en évidence ses faiblesses. La séduction s'avère ainsi un acte catalyseur pour faire apparaître les faiblesses de caractère latentes qui permettront un acte d'usurpation. La séduction peut alors

l'individu; l'individu reste écarté de l'autorité et l'autorité, comme valeur transcendante, est mise en valeur.

La présence de l'usurpateur sur scène dans le théâtre québécois du dix-neuvième siècle n'est une présence ni originale ni surprenante. Il existe toute une tradition dramatique du personnage de l'usurpateur, qu'il soit désigné sous le nom de traître, d'opposant ou de vilain dans la comédie¹⁸, dans le drame historique et surtout dans le mélodrame¹⁹. L'influence de ces conventions se manifeste clairement dans le portrait des personnages et dans les actions et le rôle que le dramaturge leur confie. Les dramaturges de l'époque adaptent à leurs propres fins ce qui leur convient, tout en exploitant une longue tradition théâtrale riche et variée.

Nous insistons, pourtant, que l'usurpateur a un rôle particulier dans notre corpus qui se joint au thème de l'autorité. À la lumière des idées et des événements au Québec du dix-neuvième siècle, le rôle de l'usurpateur révèle surtout la fragilité des figures de l'autorité et la précarité de leur situation. Notre corpus offre une image de la figure de l'autorité qui est toujours à l'épreuve. Corollaire qui s'impose, le mal (sous toutes ses formes et avec toutes ses tentations) est une menace constante. Par conséquent, la préservation de l'ordre établi devient une

¹⁸Frye, *op. cit.*, pp. 164-170.

¹⁹Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, pp. 32-35.

Il apparaît comme figure faible, incapable de se rétablir lui-même dans le rôle qui lui est confié. Il lui faut, d'habitude, l'intervention d'un adjuvant pour rétablir cet ordre hiérarchisé de l'autorité. La hiérarchie autoritaire semble être devenue superficielle, car celui en tête (le père victime, par exemple) est incapable de maintenir son rôle sans l'aide de ses subordonnés (un fils, par exemple). C'est un affaiblissement de toute la structure de l'autorité.

3. Le Paraitre

Toujours dans la médiation de la structure narrative de l'usurpateur, nous reconnaissons l'importance des apparences de l'autorité. C'est un aspect déjà associé au personnage stéréotype du "traître", du "vilain", ou du "faux-héros" par d'autres critiques et pour tous les genres dramatiques et romanesques. Dans sa Morphologie du conte, Propp souligne qu'il faut démasquer le faux-héros à la fin ou l'être et le paraitre des personnages doivent enfin coïncider¹⁴. Dans la comédie, il faut révéler l'imposture des aspirants et tout doit bien se terminer¹⁵. Pour l'usurpateur, les apparences ou le "paraitre" sont liés à ses tentatives d'usurpation. En fait, la manipulation d'autrui dépend de sa capacité de

¹⁴Vladimir Propp, Morphologie du conte, Paris, Editions Gallimard, 1970, p.97.

¹⁵Northrop Frye, Anatomy of Criticism. Four essays, Princeton, Princeton University Press, 1957, pp. 164-165.

masquer la réalité, même de "vicier" cette réalité pour tromper le personnage autoritaire et l'assimiler dans son propre univers d'imposture.

Quand l'usurpateur cherche à impressionner sa victime, il se donne des attributs nécessaires: la richesse, la noblesse, des noms illustres et l'apparence d'amitié. Bellire dans La Donation de Petitclair se présente comme ami fidèle de Dolmont jusqu'à sa dénonciation dans les scènes finales; Vaubert dans Chasse à l'héritage de Côté réclame l'amitié d'Antoine et de Gaspard tout en projetant de les tuer; Citron dans Griphon ou la vengeance d'un valet de Petitclair se déguise en jeune femme pour duper son maître, Griphon.

Constatons aussi l'emploi d'apparences (une condamnation erronée par exemple) pour éliminer un rival avec des informations compromettantes. C'est la tentative de légitimer les "droits" à un rôle autoritaire, tentative aussi de se revêtir de respectabilité et d'approbation. Hermann, dans L'Homme de la forêt noire de McGown par exemple, accuse faussement son rival pour recevoir la faveur du roi, et ce rival est condamné et exilé. Dans Le Sonneur de Saint-Paul de McGown, William Smith, pour cacher sa trahison, adopte le fils de celui qu'il avait trahi. Et dans Jean le Maudit, également de McGown, Gaston, pour cacher sa culpabilité et jouir de sa nouvelle fortune, laisse condamner un homme innocent à sa place. Dans chacun de ces trois exemples, l'usurpateur essaie d'éliminer le

seul personnage capable de révéler sa culpabilité.

En effet, 65 des 77 usurpateurs (83 pour cent des cas) se servent du paraître dans leur univers d'imposture¹⁰. Il existe, toutefois, une distinction dans l'emploi du paraître pour les arrivistes et pour les vindicatifs. En l'occurrence, tous les arrivistes ont recours au paraître pour assurer la séduction du personnage autoritaire et réussissent dans 37 des 42 cas (88 pour cent) à se faire croire, du moins temporairement. Quant aux vindicatifs, seuls 18 sur 29 (62 pour cent) se servent de l'imposture ou du paraître. Pour ces derniers, la dissimulation (de fausses funérailles ou des déguisements) sert à masquer leur culpabilité ou à éliminer un rival.

En ce qui concerne les serviteurs qui se moquent de leur maître, avec une intention de vengeance, ils se servent du paraître, parfois dans une parade ou ils se donnent comme maître. Dans Monsieur Toupet de Laperrière, par exemple, Jean Bellegueule, domestique d'un avocat et d'un médecin, joue à l'avocat et au médecin, à tour de rôle, pour des clients ignorants qui paient ses services. Pourtant ses ruses sont découvertes au moment du dénouement. Dans Les Enfants du capitaine Grant de McGown, Ayrton dirige les matelots et provoque la mutinerie ou le capitaine et son fils sont abandonnés sur une île déserte. Ayrton devient chef d'une bande de pirates et de bandits qui est arrêté à la fin.

¹⁰Voir les appendices 3.1 et 3.2.

Cependant, 11 des 29 vindicatifs (38 pour cent) ne se soucient pas de masquer la réalité - ils sont obsédés par leur vengeance, et semblent être prêts à en accepter les conséquences: Don Alonzo, dans La Malédiction de Levêque, change ouvertement de camps pour se battre contre ses ennemis, tout en acceptant la colère de son père et de son Dieu. Burke dans Les Enfants du capitaine Grant de McGown, veut ouvertement tuer Grant pour se venger d'une injustice. Et Ribiero, dans Les Pirates de la savane de McGown, prend ce qu'il veut ouvertement, sans se soucier ni d'autrui, ni des conséquences pratiques.

Le paraitre, pour les arrivistes surtout, permet le développement de l'intrigue: en dupant le personnage autoritaire qui provoque lui-même le désastre imminent, l'usurpateur se sert du paraitre pour déclencher l'action. Cependant le paraitre réussit seul chez certains personnages; les spectateurs en sont toujours conscients, car l'usurpateur se révèle aux spectateurs dès le début dans un monologue ou dans un dialogue secret avec un conspirateur. Cette révélation crée chez les spectateurs une antipathie pour la vilénie de l'usurpateur et ses habitudes mielleuses. Elle ne crée une sorte de complicité que dans le cas des comédies.

Sur le plan thématique, l'autorité est liée à une apparence dont les usurpateurs se servent afin de jouir des bénéfices d'une position d'autorité. Pour les arrivistes, leur ruse est liée surtout à un rang social, donc ils se

revêtent des airs de la noblesse ou de la haute bourgeoisie. Ils se donnent une apparence physique de bienséances, car un comportement particulier s'impose pour assurer le respect d'autrui. Au niveau idéologique, cependant, affirmons que les apparences sont "vides"; la réalité surgit malgré toute tentative de l'oblitérer. L'usurpateur peut bien jouer un rôle autoritaire, ses actions sont vouées à l'échec, car il n'est pas digne de sa position d'autorité (étant donné la bassesse de ses motivations) et n'a aucune sanction divine.

Au niveau dramatique, l'emploi du paraître comme stratégie pour l'usurpation ajoute à la théâtralité de la pièce. Lors de la représentation, les gestes et les costumes, signalés dans les didascalies, lient le paraître à une apparence d'autorité. L'ironie s'avère intégrale à l'emploi du paraître, car le public est conscient de la parade tandis que les autres personnages en restent inconscients. Le dramaturge communique ainsi au public la clé des éléments du spectacle qui sont dénuées d'un vrai message.

4. Le Dénouement

Les usurpateurs réussissent, pour 63 des 77 usurpateurs (82 pour cent des cas), à bouleverser l'autorité établie, à la supplanter temporairement par un ordre tout

leur et par un pouvoir de fait¹⁷. Ils jouissent de leur autorité et en abusent souvent tout en essayant de la retenir. Dans Le Proscrit de C.T.P. Levéque, par exemple, Charles d'Aspremont fait exiler Alfred d'Anfreville, en l'accusant d'avoir trahi le roi, pour s'approprier de sa position et de son pouvoir. Il jouit de sa nouvelle situation comme seigneur et pour la protéger, il insiste sur son autorité en ordonnant l'arrestation d'Anfreville qui est de retour. Se croyant sauf dans sa situation, il offre la liberté à d'Anfreville s'il lui cède ses terres. Pourtant d'Orfeuill arrive avec le pardon du roi pour d'Anfreville, et avec l'ordre d'arrêter le fourbe, d'Aspremont.

Ce taux élevé de succès étonne. Est-ce aussi une critique de la société qui permet une telle "infiltration", même temporairement, dans la hiérarchie de l'autorité? C'est un problème complexe si nous croyons y observer une critique de la société en général qui semble se laisser tromper facilement par les apparences de l'autorité. Car nous avons déjà vu que la société québécoise du dix-neuvième siècle était fortement hiérarchisée et qu'elle pensait collectivement que sa survie dépendait de cette hiérarchie même. En revanche, est-ce que nous devrions y voir le reflet d'une société coloniale à la recherche d'une figure de l'autorité autonome? Dans les deux chapitres de l'étude

¹⁷Gaston Fessard, Op.cit., explique le pouvoir de fait comme ce "dont jouit celui qui sait s'imposer à autrui, en raison de qualités personnelles et en dehors de toute consécration juridique", p.11. Voir aussi l'Introduction et les définitions de l'autorité.

des figures de l'autorité, nous avons constaté un respect constant de l'autorité. Pourtant les figures de l'autorité--pères, maîtres, chefs--n'arrivent pas à réaliser pleinement leur fonction en tant que représentants d'une autorité. Il semble, plutôt, que la critique est dirigée contre certains individus de la société - les personnages autoritaires qui manquent à leur devoir et à leur rôle. Les subordonnés, tout en reconnaissant les abus du pouvoir et les vices des usurpateurs, ont le devoir d'obéir et d'accepter cette mauvaise situation là où cela n'entre pas en contradiction avec les droits de l'Eglise, de la religion et de la conscience. La grande majorité des pièces de notre corpus finissent par confirmer sur plusieurs plans à la fois l'autorité légitime que la collectivité a le devoir de respecter absolument, quelles que soient les qualités personnelles de celui qui détient le pouvoir autoritaire.

Nous pourrions également postuler que l'usurpateur réussit par besoin théâtral, car il faut avoir un conflit pour faire avancer l'action dramatique: l'ordre doit subir un bouleversement pour qu'on puisse le rétablir à la fin. Pourtant un changement s'opère souvent dans ce développement: l'ordre du début n'est jamais exactement rétabli. L'ordre nouveau au moment du dénouement trahit un affaiblissement dans la fibre des structures autoritaires. Les faiblesses des représentants de l'autorité et leur besoin d'un adjuvant pour rétablir l'ordre semblent

souligner une faille dans le système autoritaire lui-même. On critique cet affaiblissement de la hiérarchie autoritaire, affaiblissement occasionné peut-être par l'infiltration des idées libérales dans un système conservateur.

Dans Guillaume Tell de Lareau, quand le peuple suisse souffre sous la tyrannie de Gessler, le peuple se rebelle contre l'usurpateur. Dans L'Expiation de Lebardin, le peuple soupçonne les actions de Flavy et participe à la rébellion dirigée par Lorédan. Deux autres dramatisations d'une rébellion du peuple contre une tyrannie illégitime se trouvent dans les deux pièces intitulées Riel, rébellion qui a eu des résultats positifs, du moins politiquement. L'usurpateur est clairement celui qui, après avoir usurpé l'autorité, en abuse et fait souffrir le peuple. Ici, c'est le gouvernement canadien (et ses représentants) qui joue ce rôle et qui refuse de reconnaître les droits du peuple métis.

Dans Papineau de Fréchette, cependant, la rébellion devient problématique en ce qui concerne l'interprétation des résultats. Le dénouement de conciliation (le mariage de Rose avec l'Anglais Hastings) mine la ferveur patriotique du début. Cette inconscience semble refléter le point de vue idéologique que le peuple aurait dû se conformer à son devoir d'obéissance et d'acceptation que prêchait l'Eglise à l'époque des troubles.

Le bouleversement de l'autorité établie est rarement

permanent (seulement pour 9 des 77 usurpateurs), et seulement dans les cas où l'histoire l'exige (par exemple, la déposition d'un roi, les drames historiques). Dans les autres pièces, il suffit de remarquer que l'usurpation ne s'est pas réalisée (13 sur 77) ou bien, que le bouleversement n'a été que temporaire (50 sur 77), ce qui signale un retour à l'ordre dans le dénouement de la SN du personnage autoritaire.

Quant à la SN de l'usurpateur, le lecteur peut s'attendre à l'échec éventuel de l'univers rétabli de l'usurpateur: ce sont les conséquences "normales" pour l'imposteur (le traître, le vilain); c'est sa juste punition. Au cours de l'intrigue, le conflit central, celui de la lutte pour rétablir l'ordre, s'est transformé en lutte entre le bien et le mal.

Un dernier aspect de l'usurpateur à considérer dans le contexte chrétien de notre corpus est son repentir et son pardon. L'usurpateur, exprime-t-il, à un moment donné, des remords ou un repentir sincère pour ses actions? En fait, seulement 16 des 42 arrivistes (38 pour cent) et 12 des 29 vindicatifs (41 pour cent) manifestent un sentiment de regret ou de repentir. Pourtant ce remords ne signifie pas nécessairement la cessation de l'action offensive, répressive ou tyrannique qui opprime le peuple, la famille, ou l'individu. Ce remords implique toutefois, la possibilité de rédemption devant Dieu, la possibilité du rachat de l'homme pécheur. Dans *Vildac de Levêque*, le vieux

comte Vildac s'écrie:

Dieu des miséricordes, vous qui pardonnez à celui qui s'écrie du fond du coeur, pardonnez-moi! détournez votre main colère de dessus ma postérité! (III,9)

Et son fils criminel va se réfugier au fond d'un cloître:

Asiles saints, ouverts au crime comme à l'innocence, c'est dans l'enceinte de vos murs que je veux pleurer mes fautes et racheter mon pardon! (III,9)

Ils savent qu'ils font du mal, même parfois que Satan y a affaire¹⁸. D'autres incarnent le mal - ce sont des types de "vilain pur", sans aucun regret ni remords pour leurs actions. Dans Cartouche de McGown, par exemple, Cartouche repousse son frère, Charles, qui veut l'aider. Charles prie que Cartouche meure repentant, mais il s'éloigne. Cartouche est arrêté au dénouement, toujours insolent et méchant, sans aucun regret. Parfois le dramaturge se débarrasse de ces types méchants en les faisant mourir dans un désastre naturel (3 cas), par le héros dans un combat à la mort (8 cas) ou même par le suicide (2 cas). Il semble que la mort soit la juste punition de Dieu pour ceux qui incarnent le mal.

Nous avons déjà noté dans nos deux premiers chapitres l'importance du thème du pardon pour les figures de l'autorité. Dans le cas des personnages autoritaires qui ne se sont pas montrés dignes de leur position, nous avons constaté un repentir sincère et le pardon de leurs fautes.

¹⁸Dans La Vengeance de Dieu de Chagnon, Vildac annonce, avant de tuer son père adoptif: "Ainsi, Satan, tu le veux; il me faut commettre un crime! - un crime atroce, doublement atroce"(I,2).

Nous avons également observé la générosité de la figure de l'autorité (maître, chef, etc.) envers ceux qui commettent des transgressions contre lui. C'est un reflet de l'ordonnance du Seigneur dans la prière: "Pardonnez-nous nos péchés comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensés". Etant donné l'idéologie chrétienne qui domine dans notre corpus, on s'attendrait au pardon accordé à l'usurpateur. Sur ce point, nous avons trouvé, pourtant, que le goût du public pour le mélodrame joue un rôle déterminant¹⁹. Seuls 26 des 77 usurpateurs (soit 34 pour cent) sont pardonnés. Quant aux autres, 15 sont arrêtés, 8 sont chassés, et 15 meurent (dont 2 pardonnés)²⁰. Alors le rachat de l'usurpateur semble être moins important que sa punition.

¹⁹John Hare, "Le Choix d'un repertoire théâtral et le goût du public: Recherche d'une méthode sociologique", in E. Duval (éd.), Aspects du théâtre québécois au XIXe siècle, Université de Québec a Trois-Rivières, 1978, pp. 57-69.

²⁰Voir les appendices 3.1 et 3.2.

5. Les prétendues figures de l'autorité: les politiciens

Avant de terminer ce chapitre sur les usurpateurs, nous voudrions mentionner une autre figure qui semble toujours aspirer à une position de pouvoir sans pourtant être capable d'y parvenir: c'est le politicien. Nous trouvons de tels personnages dans des pièces comme Promettre c'est un, tenir c'est un autre de B...; La Dégringolade, La Crise, Une Scène d'intérieur, dramaturges anonymes; Un Jour d'élection de Berthelot; Les Cousins du député de Massicotte; et Les Comédies du statu quo, parmi d'autres.²¹ Comme dans le cas du personnage usurpateur que nous venons d'examiner, le politicien n'est pas établi légitimement. Il est en marge de l'autorité, ne la possédant jamais, y aspirant seulement.

Dans le portrait du politicien se perçoit un reflet de l'idéologie de l'anti-étatisme enracinée dans la pensée québécoise surtout depuis la défaite de la rébellion de 1837-38. Selon Michel Brunet:

[...] la pensée canadienne-française a nourri une véritable phobie de l'Etat. Celui-ci apparut comme un agent indigne dont il fallait se méfier. Cet anti-étatisme systématique d'un caractère purement émotif donna naissance à une doctrine quasi-anarchique selon laquelle les Canadiens français et leurs institutions devaient tendre à se libérer de toute tutelle gouvernementale²².

Cette attitude, liée à la confiance très limitée dans le

²¹Voir l'appendice 3.3.

²²Michel Brunet, "Trois dominantes de la pensée canadienne-française: l'agriculturisme, l'anti-étatisme et le messianisme," in La Présence anglaise et les Canadiens, Montréal, Beauchemin, 1964, p. 145.

gouvernement, a des origines historiques dans des efforts d'assimilation du gouvernement colonial et ensuite dans la défaite de Papineau et l'union des deux Canadas où les Canadiens-français ont perdu leur droit à l'auto-détermination²³. Les dirigeants ecclésiastiques ont profité de la perte de prestige des leaders politiques pour s'établir auprès du peuple québécois comme des sauvegardes de la race, de la langue et de la foi. En contrôlant l'éducation, l'Eglise pouvait s'assurer que:

[...] des générations de collégiens et d'étudiants, dont les plus brillants auraient dû être encouragés à se préparer pour la vie publique, se laissèrent convaincre que la politique était essentiellement corrompue et que la collectivité canadienne-française n'avait rien de bon à attendre des groupements et des hommes engagés dans l'action politique²⁴.

Etant donné cette atmosphère de méfiance, il n'est pas surprenant de remarquer que, dans la plupart des cas, le portrait du politicien est vicié par la force de la satire. Ces personnages semblent avoir tous le même dessein: se servir du pouvoir politique à des fins personnelles; ils ont l'intention d'abuser de l'autorité qu'ils cherchent mais qui leur échappe toujours. Dans Les Cousins du député de

²³ Sur les origines historiques de l'anti-étatisme au Québec, voir Michel Brunet, op.cit., pp.140-159; Richard Arès, "Mission de l'Eglise et ordre temporel", Relations, XIII, fév. 1953, pp.33-36; Fernand Jellet, "Nationalisme canadien-français et laïcisme au XIXe siècle", in J-P. Bernard, Les Idéologies québécoises au 19e siècle, Montréal, Boréal Express, 1973, pp.37-60; Nive Voisine, Histoire de l'Eglise catholique au Québec (1608-1970), Montréal, Editions Fides, 1971, pp.23-53.

²⁴ Ibid., p.146.

Massicotte, la moralité souligne que la vie simple à la campagne est préférable au monde des politiciens. Dans La Dégringolade, nous observons des portraits peu élogieux de ceux qui perdent leur pouvoir, mêlés de chansons politiques.

Ces quelques remarques n'épuisent aucunement le sujet du théâtre politique du dix-neuvième siècle au Québec. Ce théâtre semble appartenir à un autre sous-genre dramatique, un "para-théâtre" selon la terminologie de L. Doucette¹⁰. Les comédies du Statu quo nous offrent l'exemple d'un théâtre très intéressant, mais dont le sujet semble échapper plutôt à notre thème. Nous n'y voyons pas de vraies figures de l'autorité, mais des figures indignes toujours déformées par la satire. Ce sont plutôt des dialogues dramatisés, accompagnés parfois de chansons, mais où il existe à peine une intrigue. D'ordinaire, il n'y a pas de personnage clairement principal--la structure narrative est nécessairement différente. Par conséquent, nous avons eu des difficultés à les analyser en employant la méthodologie pavelienne basée sur des structures narratives¹¹. Ce problème met en lumière la qualité répétitive de la majorité de la production dramatique de l'époque.

Malgré cette difficulté méthodologique, observons que

¹⁰ Leonard Doucette, Theatre in French Canada. Laying the Foundations, 1606-1867, Toronto, University of Toronto Press, 1984, pp. 83-103, 152-182.

¹¹ Voir la discussion sur le choix de textes dans l'Introduction.

la caractérisation des personnages dans les comédies du Statu quo suggère que les politiciens ressemblent à de prétendus usurpateurs, c'est-à-dire, à des personnages en marge de l'autorité, qui aspirent à prendre le pouvoir, mais à qui on n'accorde jamais la légitimité requise.

Du point de vue dramatique, il n'y a pas d'opposition évidente entre l'autorité légitime et l'ambition de ces usurpateurs. Ce vide est intéressant car il nous fait demander qui est en mesure d'exercer légitimement le pouvoir politique. Selon ces quelques textes, il semble que c'est le gouverneur qui détient l'autorité légitime. Son pouvoir est mis en évidence dans La Dissolution (1847), où, après avoir reproché aux ministres leur incompétence, il les casse.

6. Commentaires sur les usurpateurs

L'usurpateur n'est pas une figure d'autorité. Néanmoins, il nous importe d'examiner cette figure négative car l'usurpateur, tout en ne répondant à aucun critère essentiel du détenteur de l'autorité (la légitimation de son autorité et un comportement compatible à son rôle), réussit pourtant à bouleverser, au moins temporairement, l'ordre établi. Il réussit à instituer un ordre nouveau qui

¹L.T.G. "La Dissolution. Le Gouverneur en conseil (Chant en cinq voix)", L'Avenir, Montréal, 18 déc. 1847, p. 4.

valorise ses intentions de profit personnel. L'usurpateur, qui s'avère adepte à la manipulation d'autrui, fait preuve d'une intelligence rusée, mais viciée, avec laquelle il affronte les personnages autoritaires. Il jouit d'une certaine autorité, autorité de fait, car il parvient à figer l'action des figures légitimement autoritaires et à déclencher des rebondissements dramatiques.

Nous voudrions donc souligner l'importance du rôle de l'usurpateur par rapport à notre thème de l'autorité. L'usurpateur provoque le conflit central soit en attaquant directement la figure de l'autorité, soit en amplifiant les faiblesses internes du personnage autoritaire, qui, à son tour, fait démarrer la situation conflictuelle. Il fonctionne ainsi comme catalyseur de la tension dramatique. Dans les structures narratives, nous remarquons la constance de son rôle dans la transgression contre une figure de l'autorité. Au lieu de s'attaquer à l'autorité comme valeur absolue, l'usurpateur prend pour cible les possessions (y inclus le pouvoir ou la richesse) d'un personnage autoritaire. Cependant, lorsque l'usurpateur réussit à s'installer dans une position d'autorité, il abuse de la situation. Il use de son autorité pour son profit personnel, et prouve qu'il ne mérite aucunement d'être détenteur de cette autorité. Le fait qu'il échoue inévitablement et que le personnage autoritaire reprend sa position légitime, renforce l'incompatibilité de l'usurpateur à un rôle autoritaire. Une séparation s'accomplit entre l'autorité et

l'individu; l'individu reste écarté de l'autorité et l'autorité, comme valeur transcendante, est mise en valeur.

La présence de l'usurpateur sur scène dans le théâtre québécois du dix-neuvième siècle n'est une présence ni originale ni surprenante. Il existe toute une tradition dramatique du personnage de l'usurpateur, qu'il soit désigné sous le nom de traître, d'opposant ou de vilain dans la comédie¹⁸, dans le drame historique et surtout dans le mélodrame¹⁹. L'influence de ces conventions se manifeste clairement dans le portrait des personnages et dans les actions et le rôle que le dramaturge leur confie. Les dramaturges de l'époque adaptent à leurs propres fins ce qui leur convient, tout en exploitant une longue tradition théâtrale riche et variée.

Nous insistons, pourtant, que l'usurpateur a un rôle particulier dans notre corpus qui se joint au thème de l'autorité. À la lumière des idées et des événements au Québec du dix-neuvième siècle, le rôle de l'usurpateur révèle surtout la fragilité des figures de l'autorité et la précarité de leur situation. Notre corpus offre une image de la figure de l'autorité qui est toujours à l'épreuve. Corollaire qui s'impose, le mal (sous toutes ses formes et avec toutes ses tentations) est une menace constante. Par conséquent, la préservation de l'ordre établi devient une

¹⁸Frye, *op. cit.*, pp. 164-170.

¹⁹Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, pp. 32-35.

lutte continuelle.

Dans notre corpus, il existe des portraits explicites qui distinguent l'usurpateur de la convention des traditions dramatiques. Les dramaturges canadiens-français attribuent des traits de caractère spécifiques à leurs usurpateurs, traits qui menacent la préservation de la race quelle qu'en soit la manière. Jedeau dans Les Pionniers du lac Nomingue d'Iovhanné et Boileau dans Exil et Patrie de Hamon incarnent la trahison de la langue et de la race, d'abord en adoptant des noms anglicisés (Waterspout et Drinkwater), en utilisant des anglicismes dans la langue parlée, et surtout en persuadant le peuple québécois de quitter leur terre pour aller travailler dans des "factories" des États-Unis. Le personnage Camel dans Felix Poutré et dans Papineau de Frechette est traître en travaillant pour les Anglais contre les intérêts patriotes. MacKnavé, dans Riel de Bayer et Parage, est commissaire du gouvernement canadien sous la domination des Orangistes¹⁰ qui veut écraser les droits revendiqués par les Métis. Dans Jacques Cartier ou le Canada venge d'Archambault, Jolicoeur, ministre du roi de la France, insiste sur la cession du Canada aux Anglais. Le père Latour du Jeune Latour de Gerin-Lajoie et Claude Latour dans Amador de Latour de Geoffrion sont traîtres à leur roi français. Au nom du roi anglais, ils essaient de prendre le fort du Cap-de-Sable en

¹⁰Les Orangistes, terme d'origine irlandaise, faisaient parti d'un mouvement ultra-conservateur, britannique, et protestant, provenant surtout de l'Ontario.

abusant du droit filial que leur devrait montrer le fils. Dans L'Anglomanie de Quesnel, le colonel insiste que la famille suive la mode anglaise pour recevoir le gouverneur (anglais) jusqu'au point de ne pas inclure les parents français.

Ces personnages, parmi d'autres, véhiculent l'antithèse d'une idéologie de préservation, idéologie qui parcourt notre corpus et qui doit à tout prix triompher dans nos pièces. Ce sont les opposants au messianisme qui donnent au peuple québécois la mission d'affirmer sa langue et sa foi comme le grand rôle auquel il est destiné. Dans d'autres pièces, et surtout dans des adaptations de pièces françaises, l'usurpateur ne semble pas posséder des traits spécifiques qui menacent la préservation de la race québécoise. Néanmoins, il incarne souvent la trahison d'un mode de vie, d'une morale, ou d'un précepte, trahison que le public québécois pouvait facilement interpréter à la lumière de sa situation et de ses idéologies actuelles. Les valeurs inébranlables sont évidentes dans le refus de la tyrannie de Gessler et de la trahison de Walfenschiess dans Guillaume Tell de Lareau, le rôle de séducteur de Don Lopez dans La Malédiction de Levêque, et la lutte pour la préservation d'un idéal et d'un mode de vie honorable dans Les Brigands de la Franconie de McGown, par exemple.

Il y a donc une symbolique qui commence à ressortir de notre vaste ensemble de textes: l'usurpateur ressemble à celui (ou à ce) qui tente de séduire le peuple québécois et

de lui usurper ses droits, sa morale et sa foi. La lutte, celle qu'avait entreprise l'Eglise catholique par l'ideologie ultramontaine et celle de tout le mouvement conservateur qui domine dans le dix-neuvième siècle, est une lutte de la conservation du statu quo. Pourtant des voix contrariantes se font entendre, bien que faiblement, de temps en temps--des voix qui menacent de bouleverser l'ordre social. Ces voix opposées sont vite etouffées par les porte-parole des ideologies conservatrices dominantes. Il faut que l'ordre soit retabli a a fin. La presence de l'usurpateur dans notre corpus rappelle ainsi le besoin d'une mise en garde soutenue contre les menaces que doivent confronter les detenteurs de l'autorité au sein de la societe quebecoise, qui se savait incessamment menacée de l'assimilation. C'est un besoin qui semble être constant dans tout notre corpus de textes a travers le dix-neuvième siècle.

véhiculer l'autorité.

Comme point de départ, nous nous inspirons de l'analyse faite par Goldschläger (1974) qui propose que le discours autoritaire est:

un discours articulé de manière à conditionner le receveur de sorte qu'il réponde immédiatement et sans faillir à toute directive donnée par l'émetteur¹.

Nous reprenons aussi l'idée qu'un discours autoritaire fonctionne comme l'impératif, dans le sens suivant:

il [le discours autoritaire] n'appelle pas une réponse ou un dialogue, mais cherche à influencer directement sur le comportement physique ou mental du receveur, et ceci de manière itérative et contrôlable².

Pourtant il importe de remarquer, comme le fait

Goldschläger, que:

les formes linguistiques propres à obtenir cette obéissance se révèlent diverses et ne recouvrent pas toutes un même modèle, tout comme l'ordre peut être signifié de façons diverses et non seulement par la forme impérative³.

En nous appuyant sur les structures narratives décélées au niveau des postulats narratifs⁴, la formule suivante apparaît:

- a) figure autoritaire veut que x fasse y,
- b) x ne veut pas (toujours) faire y,
- c) mais, x fait (ou va faire) y.

¹Alain Goldschläger, "Le discours autoritaire", The Canadian Journal of Research in Semiotics, II 4, hiver 1974, p.42.

²Ibid., p.42.

³Ibid., p.42.

⁴Voir l'Introduction et les Chapitres I et II.

Une définition spéciale s'impose ici, car c'est l'autorité qui agit en pleine force contre une volonté (celle du destinataire) et qui réussit à s'imposer, du moins temporairement. Il importe, donc, d'examiner la mécanique de cette situation comme un segment cohérent du discours autoritaire. Vu l'étendue de notre corpus, l'analyse comprend des exemples provenant de situations variables où se manifestent les rapports d'autorité, et, plus précisément où la mécanique du rapport autoritaire devient évidente. Dans la plupart des exemples, cette mécanique comprend trois éléments:

1. l'affirmation des positions d'autorité,
2. le conflit,
3. la résolution.

Les théories des actes de parole d'Austin⁵ et de Searle⁶ sont d'une certaine utilité en définissant les segments de la mécanique du discours autoritaire. Austin (1962) pose les bases d'une théorie des actes de discours, pour distinguer dans tout énoncé, trois actes simultanés: un acte locutoire, un acte illocutoire et un acte perlocutoire. Le locutoire est l'acte de parler ou d'écrire

⁵John Austin, Quand dire, c'est faire, traduit par Gilles Lane, How to do Things with Words, London, Oxford University Press, 1962; traduction, Paris, Editions du Seuil, 1970, 187 p.

⁶John R. Searle, Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language, Cambridge, Cambridge University Press, 1969; et John R. Searle, "A Taxonomy of Illocutionary Acts", in K. Gunderson (éd.), Language, Mind and Knowledge, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1975, pp. 344-369.

avec toute l'activité psychologique et physiologique qui l'accompagne; l'illocutoire représente l'acte même de parole (on promet, on ordonne); et le perlocutoire est l'effet que la parole produit sur autrui (la promesse peut rassurer autrui). Searle examine les actes illocutoires en particulier, et propose cinq catégories distinctes: les représentatifs, les directifs, les promissifs, les expressifs et les déclarations⁷. Ce sont les directifs qui nous intéressent plus particulièrement, car il s'agit de tentatives de la part du locuteur, de faire agir le destinataire. Ces tentatives peuvent varier d'intensité, en s'échelonnant d'une suggestion modérée jusqu'aux ordres les plus insistants. Pour appuyer l'effet perlocutoire des directifs, les promissifs, qui engagent le locuteur à entreprendre des actes, peuvent rassurer le destinataire.

Dans la mécanique du discours autoritaire, l'acte illocutoire s'avère un directif--le locuteur (personnage en position d'autorité) veut se faire obéir. Mais c'est l'effet perlocutoire (l'effet produit sur le destinataire, personnage soumis au locuteur) qui détermine la complexité du segment du discours autoritaire. C'est-à-dire, si l'effet perlocutoire est une obéissance immédiate, même pour un directif modéré tel une suggestion, la mécanique passe de l'affirmation de la position d'autorité (1.) jusqu'à la résolution (3.) sans entrer en conflit. Dans ces cas-ci, nous avons examiné les aspects langagiers qui semblent

⁷Voir Searle (1975).

faciliter la transition de l'ordre à l'obéissance: la fonction incitative⁸ du discours, l'emploi de l'imperatif, surtout le présent de l'imperatif utilisé pour exprimer le commandement, et l'exorde. Par sa fonction phatique⁹, l'exorde établit ou maintient le contact entre le locuteur et le destinataire, et cette fonction devient particulièrement intéressante quand l'exorde fait référence au groupe.

Pourtant, si l'effet perlocutoire n'est pas réalisé aussitôt, un conflit peut nécessiter des tentatives de plus en plus pressantes avec des réaffirmations de la position d'autorité pour enfin résoudre le conflit avec l'effet perlocutoire désiré: l'obéissance. Selon l'idée de la performativité d'Austin, un acte de parole peut subir un échec (infelicity): les performatifs¹⁰ peuvent s'avérer heureux ou malheureux, et les affirmations vraies ou

⁸Nous comprenons par la "fonction incitative" le sens que Jakobson attribue à la fonction (conative) qui correspond au destinataire. C'est le cas où l'on peut parler pour faire agir: l'ordre, le conseil, et ainsi de suite. Voir Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, Paris, Minuit, 1963, où il analyse les six fonctions du langage.

⁹Par "fonction phatique", nous comprenons le sens que Jakobson y attribue: le but du message est pour établir le contact entre les individus, pour maintenir ce contact ou pour le couper. Voir Jakobson, Op. cit.

¹⁰Austin utilise le terme "performatif" dans une variété de cas qu'il oppose aux énonciations "constatives" qui ne font qu'émettre des affirmations. Le "performatif" indique que "produire l'énonciation est exécuter une action". Voir J.L. Austin, Quand dire, c'est faire, Paris, Editions du Seuil, 1970, pp. 39-42.

fausses¹¹. Searle précise trois types de causes pour ces échecs (felicity conditions): des causes juridiques ou réglementaires, des causes extérieures, et des causes subjectives. Le locuteur doit avoir l'autorité de prononcer une telle parole, il doit être sincère, et il doit s'engager à agir (comme une promesse, par exemple). Dans des pièces où il s'agit d'un pouvoir usurpé, et là où la légitimité du personnage autoritaire est mise en question, il existe une faille dans au moins une de ces trois conditions, et le perlocutoire n'est pas réalisé. Keir Elam se réfère à ces mêmes conditions dans son analyse du déroulement de l'action dramatique:

It is evident that much of the drama is structured precisely on the abuse of these conditions, and thus on the production of speech acts known to be defective to the audience but accepted as 'happy' by the dramatic interlocutor. All plays based on acts of deception are based on such abuse¹².

En l'occurrence, notre analyse isole une séquence qui comprend l'articulation du désir du locuteur, la réaction du destinataire, et le rapport subséquent entre le locuteur et le destinataire. Dans les chapitres précédents, l'analyse a porté sur le personnage autoritaire dans ses rapports avec les autres personnages, c'est-à-dire, à la lumière du rôle du personnage autoritaire et de son acceptation auprès d'autrui selon son mérite et la légitimité de sa position. Le comportement du personnage autoritaire a aussi un rapport

¹¹Ibid., p. 141.

¹²Keir Elam, The Semiotics of Theatre and Drama, London et New York, Methuen, 1980, p. 163.

direct avec la réaction du destinataire.

Si le personnage autoritaire manifeste un comportement légitime et digne de respect, conforme à l'éthique du bon chrétien (et du bon citoyen), la réaction des personnages subordonnés est celle d'une soumission incontestée à cette autorité. Il n'est pas surprenant de constater un reflet de cette réciprocité au niveau langagier: une autorité incontestée ne nécessite pas l'emploi de l'impératif. Nous ne voulons pas dire que le personnage autoritaire n'ait jamais à imposer son autorité: plutôt son langage est toujours autoritaire, mais parce qu'il est perçu comme légitime, il a pour résultat une obéissance immédiate. Par contre, les personnages à qui on dispute leur position, ont besoin d'affirmer leur autorité avec insistance et même avec des menaces de violence. C'est au moment où il y a opposition que les ressorts de ce langage sont mis en lumière et en cause.

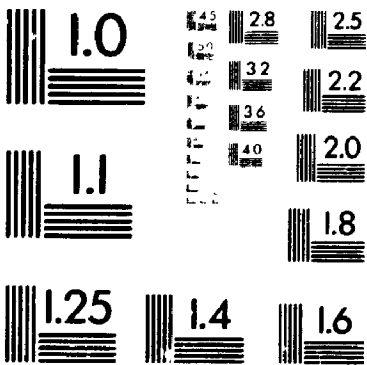
Distinguons deux types de discours autoritaires au sein de notre corpus de textes: un discours non-contesté et un discours contesté dont les stratégies divergentes au niveau de la langue ont pour but l'obéissance du récepteur.

Avant d'aborder le problème du discours comme véhicule de l'autorité, une définition de la problématique du discours au théâtre s'impose. Dans son livre Lire le théâtre¹³, Anne Ubersfeld précise la complexité d'une étude

¹³ Anne Ubersfeld, Lire le théâtre Collection Classiques du peuple "Critique", Paris, Editions Sociales, 1978, pp. 247-296.

3

Vertical text on the right side of the page, possibly a page number or reference code.



du discours tenu par le texte théâtral.

Ce discours théâtral peut-il être compris a) comme un ensemble organisé de messages dont le "producteur" est l'auteur de théâtre, ou b) comme cet ensemble de signes et de stimuli (verbaux et non-verbaux) qui sont produits par la représentation et dont le "producteur" est pluriel (auteur, metteur en scène, praticiens divers, comédiens)?¹⁴

Elle envisage le discours comme constitué de deux sous-ensembles:

- a) un discours rapporteur, dont le destinataire est l'auteur (le scripteur);
- b) un discours rapporté dont le locuteur est le personnage. Il s'agit donc d'un procès de communication entre "figures"-personnages qui prend place à l'intérieur d'un autre procès de communication; celui qui unit le scripteur au public; on comprend pourquoi toute "lecture" qui refuserait d'inclure le dialogue théâtral à l'intérieur d'un autre procès de communication ne peut que manquer l'effet de sens du théâtre[...] C'est que le dialogue est un englobé à l'intérieur d'un englobant¹⁵.

Il s'agit alors d'un double discours à quatre éléments: sur un premier plan il existe un discours rapporteur dans le texte écrit dont le locuteur est le scripteur (et les praticiens, au niveau de la représentation) et dont le destinataire est le lecteur ou le spectateur. Sur le second plan il y a un discours rapporté, ou un personnage est locuteur et un autre personnage figure comme destinataire¹⁶.

Dans les pièces étudiées, notre analyse porte d'abord sur le dialogue du discours rapporté entre deux personnages:

¹⁴ Ibid., p. 248.

¹⁵ Ibid., p. 251.

¹⁶ Ibid., p. 254.

le locuteur (un personnage en position d'autorité) se sert du discours pour imposer son autorité au destinataire (un personnage qui lui est soumis). Au niveau du discours rapporteur, le locuteur (le scripteur) véhicule un message idéologique et les personnages deviennent porte-parole du scripteur. C'est à ce deuxième niveau que l'efficacité idéologique des pièces peut être mesurée selon le message communiqué. A ce même niveau (rapporteur), c'est le but des scripteurs de confirmer les traditions folkloriques, littéraires, et sociales; il y a un message moral à communiquer. De cette façon, les pièces contribuent à perpétuer les valeurs collectives de toute la société québécoise du dix-neuvième siècle. Nous signalerons l'importance de ces deux niveaux du discours, leurs formes textuelles et leur fonctionnement dans la discussion des deux types de discours autoritaires signalés ci-haut: le discours autoritaire non-contesté et le discours autoritaire contesté.

1. Le Discours non-contesté

Dans cette première catégorie de stratégie, il s'agit d'un personnage indiscutablement en position d'autorité. Son comportement est digne de respect, conforme à l'éthique du bon chrétien et du bon citoyen, et il jouit de toute la

légitimité de sa position.¹⁷. Entre ce personnage et ses subordonnés, il existe un rapport d'autorité très net où tout appel à l'obéissance, s'il est articulé, a pour réponse une soumission immédiate. C'est un rapport autoritaire modèle: au niveau du discours rapporté, l'acte perlocutoire, l'obéissance, est aussitôt réalisé. Au niveau du discours rapporteur, le scripteur-destinateur souligne la légitimité de la hiérarchie autoritaire en appuyant les idéologies dominantes. C'est la montrance qui est la fonction principale de scènes de l'autorité incontestée. Dans ces cas, le ton est sérieux et sans traces du comique, du sarcasme ou de l'ironie qui peuvent signaler au public que le scripteur se moque des paroles des personnages: il semble que le scripteur croie sincèrement au message que le personnage véhicule. Dans Les Pionniers du lac Nominique d'Iovhanné, par exemple, le père Blainville propose d'établir sa famille dans une région de colonisation. Il répond avec patience à toutes les protestations de ses deux fils cadets qui veulent aller aux Etats-Unis:

Félix: Vraiment, c'est plus loin qu'aux Etats-Unis.

Jules: C'est un véritable exil!

Blainville: Quand on demeure avec son père et sa mère, quand on vit avec ses enfants, on est toujours proche. Posséder sa terre, habiter sa maison dans une paroisse catholique, au milieu des siens, dans son pays, on ne peut pas dire que c'est un exil; c'est la véritablement la patrie (p.11).

¹⁷Voir dans Chapitre I, la discussion de l'importance de l'éthique du bon chrétien, avec la distinction des types "justes" et "injustes".

Il s'agit d'un discours rassurant qui véhicule les valeurs d'une société, dans ce cas-ci, en faveur de la colonisation et contre l'émigration aux Etats-Unis. Du point de vue dramatique, cependant, cette situation de l'autorité incontestée ne se présente pas fréquemment; comme phénomène théâtral, elle offre moins d'intérêt que les dialogues plus animés des situations de contestation. Bien que le discours "non-contesté" soit rare dans notre corpus, il se trouve en évidence dans des drames moralisateurs, où l'auteur met l'accent sur la valeur de l'obéissance et la soumission aux devoirs patriotiques et/ou filiaux, par exemple.

En examinant de près les segments du discours non-contesté pour isoler les aspects du langage qui donnent de l'autorité, il semble qu'il existe une façon particulière de dicter pour que le destinataire comprenne et accepte son devoir d'obéissance. Trois éléments constitutifs importants peuvent être isolés: l'exorde, l'incitatif et le directif (l'impératif). L'exorde met en valeur le rapport d'autorité: en disant "mon enfant", le père souligne le fait qu'il est père et qu'il a droit à sa position d'autorité. La fonction incitative des promissifs, par exemple, peut faire naître le désir d'obéir, comme une sorte de préparation psychologique du destinataire, ou aussi une façon de changer la disposition du destinataire en faveur de l'obéissance. Le directif, qui peut être un conseil, une suggestion, ou un ordre, donne à l'impératif la direction à suivre, et ne veut de réponse que l'obéissance.

1.1 Dans le domaine familial

Dans L'Honnête Fermier de Berquin, quand Thibaut demande à sa femme de le laisser: "Sors, je t'en prie" (p.26), impératif suivi d'une politesse qui l'adoucit, la réponse de sa femme met en valeur la volonté de son mari: "Puisque tu le veux, il faut t'obéir": elle sort. Dans le cadre familial, le père de famille a droit à l'obéissance, et dans la mesure où ce droit est respecté, le père n'a aucun besoin d'affirmer son autorité. L'articulation de son désir suffit à obtenir l'action voulue. Dans La Vengeance de Dieu de Chagnon, le père, Charles de Beaumont, cherche le bonheur auprès de son fils qui se marie:

Charles: Ainsi donc, mon fils, tu te maries.--J'en suis heureux pour toi,--heureux pour moi. J'aurai dans ta noble épouse une enfant de plus à chérir [...] Elle m'aidera à porter le fardeaux de mes derniers ans [...]

Gustave: Soyez persuadé, mon père, que mon épouse et moi, rivaliserons d'efforts pour rendre heureux vos vieux jours. (p.7)

Le souhait que le père exprime, sera aussitôt réalisé. Au niveau du discours rapporteur, le ton sincère des personnages communique au lecteur la valeur du respect du père, et crée, en quelque sorte, une idylle familiale comme valeur collective. La destruction de cette idylle par le fils adoptif usurpateur dans les scènes à suivre la rend d'autant plus précieuse.

Ce discours non-contesté peut aussi surgir chez des types qui abusent de leur autorité. Dans Germaine Cousin de Brault, par exemple, la belle-mère abuse de sa position

d'autorité en traitant la petite Germaine avec trop de sévérité, même de cruauté. La belle-mère la fait besogner et veut l'éloigner de ses deux propres enfants, qu'elle favorise. Son discours autoritaire ne correspond pas au modèle que nous venons d'exposer, car il s'agit d'une autorité indigne. En dictant cette autorité, la belle-mère se sert du présent de l'impératif à la deuxième personne du singulier et le futur simple: "Dorénavant tu coucheras dans l'étable; et pendant la journée tu mèneras paître les brebis sur la montagne"(p.19-20). En fait, il s'agit ici du stéréotype de la marâtre de Cendrillon utilisé ici pour faire valoir les rapports d'autorité. Soulignons que l'emploi des stéréotypes pour illustrer et renforcer les rapports d'autorité a tendance à peindre les personnages en noir et en blanc: le scripteur n'a pas alors besoin de justifier la position d'autorité que possède un personnage. La marâtre et sa position d'autorité indigne, par exemple, est une figure facilement reconnue par le lecteur/spectateur. Ainsi la communication passe au niveau du discours rapporteur (entre le scripteur et le lecteur/spectateur), car l'autorité de la marâtre n'est pas acceptée par le lecteur/spectateur, tandis qu'elle domine au niveau du texte et du discours rapporté. Germaine accepte donc ses souffrances et les injustices comme la petite sainte qu'elle deviendra. Aux deux autres enfants elle explique l'importance d'obéir aux parents:

Charlot: Mais ce n'est pas le bon Dieu qui lui donne de l'ouvrage; c'est maman qui lui dit quoi faire.

Germaine: Mais ce n'est pas le bon Dieu qui dit:
"Enfants, obéissez à vos parents?"(p.15)

L'acceptation de ses souffrances est aussi clairement
expliquée:

Germaine: Quand maman me bat, ce doit être parce que
je le mérite.(p. 16)

Quand la marâtre la chasse de la maison pour qu'elle se
couche dans l'étable et qu'elle garde les brebis sur la
montagne pendant la journée, Germaine accepte en répondant:
"Je ferai tout ce que vous m'ordonnerez, maman"(p.20). Par
la suite Germaine se réfugie en Dieu en lui offrant toutes
ses souffrances et ses peines.

Dans cette pièce didactique, qui prêche l'acceptation
et l'obéissance pour mériter des bienfaits spirituels, il
est intéressant d'observer que le père de famille, figure
d'autorité conventionnel, autorise sa femme à l'exercer à sa
place:¹⁸

Laurent: En effet, je sais que les enfants ont besoin
d'être souvent punis, et j'ai mauvaise main pour cela
moi-même; de sorte que je la laisse entre vos mains, ma
femme. Ainsi maintenant, Germaine, sois une bonne
fille, obéis à ta mère et aie soin des brebis [...] (Il
sort.) (p.21)

En fait, étant donné le ton moralisateur de la pièce, il ne
peut pas être question de conflit, car, même avec ce
déplacement d'autorité, la structure reste stable, et tout
appuie la hiérarchie de l'autorité.

¹⁸Voir la discussion de l'image maternelle de Jeanne
dans le Chapitre I.

1.2 Le discours autoritaire rassurant du chef

Dans le cas du chef militaire ou politique, il existe des situations parallèles à celles d'un père respecté là où le chef, en tant que figure légendaire, n'a pas toujours besoin d'un impératif pour imposer son autorité: ses subordonnés lui offrent leurs services et le chef n'a qu'à les accepter. Le chef est déjà reconnu en tant que figure autoritaire: c'est un héros, une figure légendaire et sa place est déjà connue dans l'histoire¹⁹. Bien que ces personnages aient à surmonter des difficultés, tels les défis à la mort, le rapport avec leurs partisans est stable et la hiérarchie est respectée. Cependant, il existe les trois mêmes éléments langagiers qui apparaissent avec une fréquence importante qui nous permettent de distinguer une certaine façon de dicter l'autorité.

1.2.1 L'exorde

L'exorde est phatique par définition, mais il est incitatif dans sa forme²⁰.

Dans le discours du chef, la fonction expressive de l'exorde devient signifiante quand il fait référence au groupe. Par exemple, l'exorde "frères et camarades" signale deux types de solidarité différents: des frères sont égaux

¹⁹Voir Raymond Pagé, "Le héros dans le théâtre québécois du dix-neuvième siècle", Thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1975.

²⁰Olivier Reboul, Langage et idéologie, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 154.

et aussi fils d'un même père, Dieu, tandis que des camarades sont égaux, solidaires de travail, de souffrances, mais sans le référent supérieur du Père divin. L'exorde souligne, tout en l'appuyant, le rapport d'autorité entre le locuteur (le personnage en position d'autorité) et le destinataire (celui subordonné à cette autorité).

Dans la pièce Riel de Bayèr et Parage, par exemple, le personnage Riel se met sur un pied d'égalité avec ses suivants en les appelant "Frères" (p. 32) et "Mes amis" (p.34). Dans Chomedey de Maisonneuve de Corbeil, pourtant, ce rapport de solidarité, bien développé au début, subit un changement important à la fin. Maisonneuve utilise souvent l'exorde: "Mes amis" (3 fois à la page 34, 3 fois à la page 53, puis aux pages 70 et 71). Dans la dernière scène, cependant, nous observons la progression suivante: "Mes amis, mes frères, mes enfants" (p.76). Maisonneuve commence par la référence à une solidarité qui provient du but commun de fonder et de protéger Ville-Marie: "mes amis". Il signale ensuite la solidarité d'appartenance à une même race avec un seul Père divin: "mes frères". Il aboutit pourtant à un rapport paternel-filial, "mes enfants", ou le chef s'installe aussi comme figure paternelle, aspect important dans le contexte plus large de notre corpus où la figure paternelle a une présence si imposante. Une progression comparable est mise en évidence dans la pièce Papineau de Fréchette. Il est intéressant de remarquer, pourtant, que ce n'est pas le chef des patriotes, Papineau, qui prononce

cet exorde; c'est Nelson qui s'en sert avec autorité: "Patriotes, soldats, mes enfants" (p.120) et "Mes enfants" (p.121). A la différence des légendes où Papineau se dresse comme figure fortement paternelle, père des Patriotes, le discours du personnage Papineau dans cette pièce de Fréchette ne contient pas d'éléments qui appuyeraient un tel rapport paternel. Papineau se maintient plutôt sur un pied d'égalité avec ceux qui luttent pour une cause commune avec l'exorde "mes amis" (p.86) et "mes braves amis" (p.87). Il n'y a qu'un seul exemple où Papineau adresse ses partisans comme "mes enfants" (p.152) et c'est au moment de s'exiler aux Etats-Unis, quand l'exorde n'a plus d'efficacité car le "père" se sépare de ses enfants.

Dans la pièce de Levêque, Alain Blanchard, les différences dans les rapports entre chefs et subordonnés sont mises en question aussi avec l'emploi de l'exorde. Le personnage-titre, Alain Blanchard, qui devient dirigeant du peuple mis en siège par des envahisseurs, s'adresse à ses partisans avec un ton de solidarité: "mes braves compagnons" (p.269), tandis que le gouverneur Bouteillier, qui représente peu les intérêts et les désirs des citoyens, démontre une supériorité dédaigneuse par les exordes dont il se sert: "peuple" (p.270), et "populace hébétée" (p.270). Il n'est pas surprenant de constater que les citoyens décident de refuser les conseils du gouverneur pour suivre Alain Blanchard au combat.

Comme Reboul l'a si bien souligné dans son étude sur le

discours idéologique, l'exorde peut aussi faciliter l'établissement et le maintien des rapports d'autorité tout en les dissimulant. En prononçant des exordes tels "chers frères" ou "mes chers amis", le personnage autoritaire s'affirme sur un pied d'égalité. Mais il a simultanément le devoir d'enseigner les autres, ses subordonnés, acte qui le placerait au-dessus des autres. Comme corollaire, les subordonnés auraient le devoir de rester silencieux pour l'écouter²¹.

L'exorde confère à celui qui parle le droit de se faire entendre avec, pour corollaire, le devoir pour les autres de l'écouter²².

Dans le discours autoritaire, ce concept est très important, car prendre la parole veut alors dire prendre le pouvoir. En général, le droit de parler est conféré au personnage qui détient déjà l'autorité: c'est le cas du père de famille et du chef, par exemple. Les usurpateurs, cependant, n'ont pas droit au pouvoir. Ils le prennent cependant par un acte de parole dans une forme telle: "Je suis maître", acte que nous allons analyser.

²¹ Ibid., p. 156.

²² Ibid., p. 153.

1.2.2 La fonction incitative

La fonction incitative du discours rassurant du chef, vue surtout dans l'emploi des promissifs, met en valeur la préparation du destinataire à l'obéissance. Dans Papineau de Fréchette, pourtant, le discours de Papineau est de la propagande; dans ce cas-ci, il faut souligner l'importance du discours rapporteur si l'on considère la pièce comme une apologie des actions de Papineau par son admirateur, Fréchette. Ce deuxième niveau du discours entre le scripteur et le lecteur apparaît surtout dans le ton sérieux et respectueux avec lequel les personnages font référence à Papineau, ou en s'adressant à lui. La grande admiration que tous portent envers lui est mise en évidence et le seul personnage qui s'avère contre Papineau se révèle comme traître; le lecteur le regarde avec dédain. Dans cette pièce, le personnage Papineau ne se sert pas d'impératif et ne donne pas d'ordres concrets au peuple qui le suit. Son discours sert plutôt à inciter ses partisans à la ferveur patriotique. Ce discours a pour réponse des cris de "Bravo!" accompagnés d'offres de service pour réaliser les desirs de leur chef.

Papineau: Mes braves amis un mot avant de nous séparer. [...] Si l'on s'obstine à nous refuser les privilèges de sujets, nous pourrions bien réclamer les droits de citoyens!...[...]

Ce discours idéologique est destiné à légitimer un pouvoir. Il a, dans ce cas-ci, le but supplémentaire de légitimer les revendications des patriotes. L'essentiel du discours autoritaire, comme nous l'avons déjà signalé au début de ce

chapitre, est son effet perlocutoire. Pour le cas de Papineau, les phrases incitatives rassurent les destinataires, les patriotes, de la justesse de leurs revendications, ce qui correspond au but du locuteur²³.

Mais la légende dépasse le personnage - c'est Nelson qui dirige et qui est le personnage autoritaire. En examinant brièvement le rapport entre Papineau et Nelson, nous remarquerons que Nelson dicte à Papineau la voie à suivre²⁴.

Nelson: Papineau, écoutez-moi. Nous n'avons plus à hésiter [...] (pp. 90-91)

Papineau: Je ne veux pas être un obstacle à votre héroïque détermination [...] (p. 92)

Papineau: Mais où voulez-vous que j'aille?

Nelson: N'importe où; passez la frontière s'il est possible.

Papineau: Mais les routes sont toutes gardées.

Nelson: Il y a les bois.

Papineau: Je m'y perdrai (p. 118).

Nelson prend la relève, c'est lui qui donne des mots d'encouragement en se servant de phrases incitatives, et qui rappelle aussi le devoir filial, en devenant lui-même une figure paternelle.

Nelson: Patriotes, soldats, mes enfants, rappelez-vous que le sort de votre pays est entre vos mains... (p.120)

²³ Ibid., p.109.

²⁴ A cet égard, voir l'article de Pierre Gobin qui traite de ce problème: "Le Papineau de Fréchette: absence de tête, absence de chef, absence de pays", Canadian Drama, VII, no 1, 1981, pp.12-18.

Nelson: Courage mes enfants, la victoire est à nous.
(p.121).

Il apparaît donc que le discours du chef a un certain rôle à remplir dans le rapport d'autorité entre le chef et ses subordonnés: le discours doit être un reflet du chef en tant que dirigeant, celui qui donne des ordres et qui sert de modèle pour ses disciples en démontrant une solidarité.

Dans la pièce Riel de Bayer et Parage, le personnage-titre, Riel, s'avère plus assuré du point de vue de l'usage des directifs. Il s'assure que ses ordres soient obéis, et il rassure ses partisans avec sa détermination. En tant que chef reconnu et accepté comme exerçant légitimement le pouvoir, il jouit d'une obéissance certaine:

Riel: (avec Métis) [...] Jurez-moi que jusqu'à mon retour vous ne ferez pas parler la poudre.

Tous: Mais...

Riel: Je le veux...Vous le jurez?

Chef: Frères, puisque le chef l'ordonne, nous le jurons!

Tous: Nous le jurons! (p. 32)

Et aussi plus loin:

Riel: Mes amis, le sort en est jeté! allons mes fidèles Metis fourbissez vos armes, et vous, braves guerriers Indiens, déterrez la hache de guerre. C'est Riel qui marchera à votre tête. Aux armes!

Tous: Aux armes!

Chef: Qu'ordonne notre chef? (p. 34)

Dans cette dernière citation, Riel se sert de directifs et de promissifs avec efficacité, c'est-à-dire, l'effet perlocutoire désiré est réalisé: le promissif de marcher à la tête a un effet rassurant pour que les directifs soient acceptés avec obéissance et que l'incitatif engage les destinataires dans l'acte. Les destinataires s'attendent

même à recevoir d'autres directifs qui les feront agir sans question aucune.

Quant à l'autre pièce Riel écrite par le docteur Paquin²⁵, il semble que le discours rapporteur l'emporte. A la différence de la pièce de Bayèr et de Parage qui ont embelli les faits avec une histoire d'amour fictive, la théâtralité est minimisée dans la pièce de Paquin et les dernières scènes sont du para-théâtre politique pur avec des citations prises dans des journaux, des monologues et des attaques personnelles²⁶. L'intérêt porte davantage sur le message que le scripteur nous communique: c'est une apologie des actions du Riel historique, où Riel est peint en couleurs brillantes et le gouvernement canadien, en noir.

Riel: Mes chers amis, il importe avant tout de relever le courage de nos compatriotes. Accomplissons des actes d'héroïsme pour leur montrer que nous pourrons toujours neutraliser les intentions criminelles que tous ces aventuriers d'Ontario nourrissent contre nos brillantes destinées (p. 24).

Et pour minimiser la part de Riel dans l'affaire de la mort de Scott:

Riel: Mon cher ami, quelque misérable que Thomas Scott ait été à mes yeux, j'ai tout fait pour le sauver. Réellement si son sort eût été entre mes mains seules, je l'aurais épargné (p. 35).

²⁵Voir L.E. Doucette, "Louis Riel sur scène: l'état de la dramaturgie québécoise en 1886", Histoire du Théâtre au Canada, VI, no 2, automne 1985, pp. 123-132. Doucette compare les deux pièces qui traitent de l'affaire Riel publiées en 1886.

²⁶Sur le para-théâtre politique au Québec, voir l'analyse de L.E. Doucette, Theatre in French Canada: Laying the Foundations, 1606-1867, Toronto, University of Toronto Press, 1984, pp. 83-103, 152-182.

Dans cette pièce, l'action se passe sans que Riel y participe; les autres personnages lui rapportent le déroulement des actions. Le lecteur le voit peu souvent prononcer des directifs ou des promissifs, par exemple; ce sont surtout des représentatifs qui l'emportent, une accumulation de descriptions et de reportages pour faire communiquer les faits historiques. Encore une fois, le ton sérieux et l'absence d'ironie et de comique, suggèrent la sincérité du scripteur en communiquant un message idéologique dans sa présentation d'une apologie des faits historiques. Les éléments du discours non-contesté au niveau rapporté (entre deux personnages sur scène) semblent alors d'une importance secondaire.

Dans Chomedey de Maisonneuve de Corbeil, le personnage Maisonneuve agit avec prudence quand les colons sont incités à la vengeance contre les Iroquois. Nous voudrions souligner surtout les didascalies "avec autorité", "avec fermeté", "avec calme", qui renforcent le fait que le personnage Maisonneuve est en position d'autorité.

Maisonneuve (calme, avec autorité): Qu'est-ce ceci? et ce désordre et ce tumulte?

Archambault: Seigneur, les chiens aboient à la forêt. Les Iroquois sont là, assurément.

Closse: Irons-nous pas en parti contre eux?

Tous: Irons-nous pas?

Maisonneuve (avec fermeté et calme): Le temps n'est pas venu pour ce coup hardi.

Mattemaille: Nous sommes lassés de ces délais.

[...]

Humilierons-nous pas, un jour, ces insolents?

Maisonneuve (avec calme): Mes amis, le temps n'est pas venu pour nous faire justice (pp.34-35).

Maisonneuve ne se sert pas de directifs dans ce passage, bien que l'effet perlocutoire désiré soit évident: rassurer ses partisans tout en évitant un conflit direct. Pourtant, malgré ses hésitations, Maisonneuve interprète bien la réaction des colons, et, après avoir essayé d'expliquer ses refus d'attaquer les Iroquois, il modèle ses ordres sur le tempérament de ses disciples.

Maisonneuve: Mais, mes sentiments pour vous sont suspects; mes intentions, mal entendues; ma conduite, mal expliquée. [...] Hé bien! je cède à vos instances. Soyez fermes comme vous le promettez; je serai toujours à votre tête. Allons! à l'ennemi! (pp. 39-40)

Comme chef, il continue à diriger: le directif "soyez fermes" donne aux destinataires une direction à suivre; le promissif "je serai toujours à votre tête" les rassure; les incitatifs "allons! à l'ennemi!" les engagent dans une action positive.

Dans Amador de Latour de Geoffrion, Latour se sert d'incitatifs et de promissifs pour rassurer ses soldats. Dans son rôle de chef qui dirige avec autorité légitime, il sert aussi de modèle à ses suivants, rôle que tous les chefs doivent partager²⁷.

De Latour:
Soldats, comptez sur moi!
Je saurai vous montrer comment on meurt pour son Roi.
Garnissez le rempart de votre arme épaulée,
Je serai près de vous dans l'ardente mêlée.

²⁷Voir l'étude de Raymond Pagé sur le héros-modèle dans sa thèse, Op.cit., pp. 79-85, 89-144.

Galaise: Nous ferons endêver
Ces goddams,

1er Soldat: En trois coups, je jure de descendre
Leur pavillon d'avant...

2e Soldat: Et moi de l'aller prendre
A la nage...

De Latour: Bravo! maître de tels guerriers,
Je ne crains de courir aux combats meurtriers,
D'acculer l'ennemi, monter jusqu'à son aire. (p. 37)

Dans Alain Blanchard de C.T.P. Levêque, les promissifs et les incitatifs ont les mêmes effets perlocutoires de rassurer et d'engager les destinataires dans l'action:

Alain:
Mes braves compagnons, que ne puis-je en votre âme
De mon coeur ulcéré faire passer la flamme!
[...]
Marchons! et si de Dieu la sainte volonté
Dans le livre fatal a marqué notre vie
Mourons en combattant du moins pour la patrie!

Martel:
Alain, bravo! bravo! viens, nous suivons tes pas.
[...]

Alain:
Suivez-moi donc, amis, allons tout préparer.
(t.II, pp. 269-270)

L'important pour l'incitatif est toujours l'effet perlocutoire. Pour le cas des chefs, il semble que l'emploi des incitatifs, avec les promissifs, peut incliner le destinataire à accepter les directifs du locuteur et influencer ainsi l'effet perlocutoire.

1.2.3 L'impératif

Comme troisième élément constitutif important du discours rassurant du chef, l'impératif, pour le chef, est souvent à la première personne du pluriel ("marchons!"), forme qui met en évidence que le chef, en tant que

dirigeant, veut aussi être consolidaire de ses subordonnés. Avec l'emploi de "nous", le chef devient le porte-parole de tous et de chacun, ce qui est rassurant pour le destinataire. Selon Reboul, cet emploi, qui a une fonction phatique, s'utilise surtout dans une situation sociale structurée et monolithique et représente ainsi un procédé de ralliement²⁸. Dans les exemples suivants tirés des diverses pièces où le chef se sert d'impératif à la première personne du pluriel, l'identité de ce "nous", en tant que société structurée apparaît plus clairement.

Dans Chomedey de Maisonneuve de Corbeil, le chef Maisonneuve utilise des directifs tels: "Amis, marchons. En avant pour l'oeuvre patriotique et chrétienne. Ayons le coeur magnanime, le bras infatigable, les yeux au ciel"(p.76).

Dans Les Anciens Canadiens de Caisse, Jules précise l'identité du "nous" comme une race privilégiée avec une mission spéciale à accomplir; c'est le messianisme.:

Jules: Marchons au combat avec confiance. [...] Canadiens-français, souvenez-vous que vous êtes les fils des héros et des martyrs; combattez et mourez s'il le faut pour Dieu et la patrie... (p. 36)

Soulignons l'importance du "nous" dans notre corpus, et surtout dans les drames historiques et moralisateurs: c'est le "nous" qui semble être une constante dans toute la littérature québécoise. Il représente, en effet, une autorité diffuse qui apparaît comme un devoir collectif, qui

²⁸Reboul, op. cit., pp. 89-90.

a l'air de provenir d'un consensus de désirs, de devoirs envers la race et la patrie. Dans Papineau de Fréchette, par exemple, Georges Laurier proclame son affiliation à ce "nous": "[...] je me dois à mon pays et à mes compatriotes" (p.36). Nelson, un Anglais qui lutte du côté des Patriotes, renforce cette affiliation au moment du combat:

[...] Patriotes, nous voici au moment solennel. Songez qu'aujourd'hui, ce que vous allez défendre, ce sont vos foyers, vos familles, votre pays. Vous êtes des Français; ne démentez pas votre crigine, et ne souffrez pas que ce soit moi, un Anglais, qui vous donne l'exemple de la bravoure et du dévouement.(p.113)

Au niveau du discours rapporteur entre le scripteur et le lecteur, l'emploi de ce "nous" véhicule non seulement la solidarité entre les personnages sur scène, mais suggère la participation du public dans la propagation des valeurs collectives. En effet, il semble que le pronom "nous" opère un glissement entre le niveau du discours rapporteur et celui du discours rapporté.

1.3 Sommaire sur le discours non-contesté

Il faudrait souligner l'importance de ce discours "non-contesté" qui réussit à faire ressortir le rapport d'autorité entre les personnages. C'est une indication qu'une hiérarchie d'autorité très structurée et très stable est déjà mise en place. Le fait qu'il n'y a pas de conflit dans le discours renforce l'observation que le rapport d'autorité n'est pas mis en question et que cette hiérarchie autoritaire est respectée. En analysant l'emploi de l'exorde, du promissif et de l'impératif, nous apprécions

comment ce discours peut rassurer le destinataire tout en le dirigeant vers l'obéissance. Il s'agit en effet d'un théâtre rassurant, didactique, moralisateur ou historique, créé dans le but d'instruire un public, ce qui apparaît dans le message communiqué au niveau du discours rapporteur, entre le dramaturge et son public. Dans cette partie, nous avons suggéré que c'est précisément le manque de théâtralité et le ton sérieux du discours qui font fonctionner à des fins idéologiques le niveau du discours rapporteur. Le lecteur ou le spectateur se fie à la sincérité du scripteur quand il présente sur scène des personnages vertueux, respectueux et obéissants dont les paroles suscitent à l'obéissance rapide.

Du point de vue de la valeur dramatique de ce discours non-contesté, il faut avouer que les pièces peuvent en souffrir. Les conflits entre personnages sont les moteurs de l'action dramatique.

2. Le Discours autoritaire contesté

Dans les chapitres précédents, nous avons mis en évidence les rôles des types injustes dans les rapports d'autorité. Nous avons souligné surtout la problématique des personnages autoritaires indignes, qui ne méritent pas toujours de jouir d'une position d'autorité, mais qui veulent insister sur l'obéissance d'autrui. Comme nous

l'avons déjà exposé, une rupture du rapport de l'autorité surgit avec la mise en question de la légitimité du personnage en position d'autorité. Dans ces cas, l'articulation d'un désir ne suffit plus à obtenir la réaction voulue: l'obéissance. C'est dire que l'acte de parole subit un échec et l'effet perlocutoire n'est pas réalisé. Par la suite, le personnage en position d'autorité doit utiliser une série de stratégies diverses dans ses tentatives d'obtenir l'obéissance du destinataire. La constance et la répétition de ces mêmes stratégies nous offrent un modèle global pour le discours impératif des types injustes.

Il importe de mentionner que ce discours est beaucoup plus intéressant au niveau dramatique. Ils permettent des dialogues plus rapides, avec des tons et des expressions plus variés ainsi que l'emploi plus extensif des gestes. Aussi est-il plus intéressant au niveau thématique étant donné qu'on peut observer le jeu de l'autorité au niveau du discours. Dans cette partie de l'analyse du discours autoritaire, nous nous appuyons sur le concept discuté plus haut à propos d'une mécanique du discours à trois parties: 1) l'affirmation, 2) le conflit, et 3) la résolution. Une discussion approfondie de ces éléments constitutifs s'impose par la fréquence de l'emploi de cette mécanique dans le discours d'un personnage qui essaie d'imposer l'obéissance à un destinataire contre sa volonté.

2.1 L'affirmation

Dès le premier refus d'obéir chez le destinataire (où l'articulation du désir du personnage autoritaire n'engendre pas la soumission immédiate), on constate que le personnage autoritaire a besoin d'affirmer, au niveau langagier, son droit à la position d'autorité. Ceci est particulièrement important pour des types injustes qui, par leur comportement indigne ne méritent pas d'être en position d'autorité. Le locuteur a alors besoin de faire appel à sa situation sociale ou familiale: "Je suis ton père", ou "Je suis maître". Il peut aussi souligner le rapport d'autorité qu'il envisage: "Je veux être obéi", par exemple

Il importe d'examiner une telle affirmation de la position d'autorité comme un acte illocutoire; le personnage déclare: "je suis maître". Nous avons affaire davantage à un représentatif qui ne fera que décrire la situation lorsque le destinataire comprend déjà très bien que le locuteur est père ou maître, par exemple. C'est plutôt une déclaration, car l'acte de prononcer ces paroles ébranle l'univers des personnages. Pour le cas de l'usurpateur qui déclare ou proclame sa position autoritaire, il établit son autorité en prenant la parole, comme le personnage Boucau dans Griphon de Petitclair quand il dit: "je suis maître ici, et je veux te le prouver."(p.7) Boucau n'est que Lerviteur, mais en prononçant de telles paroles, il prend le pouvoir et devient temporairement maître. Toute l'action de la pièce est basée sur cette inversion de l'ordre normal. Dans Les

Nuits de la Seine de McGown, George (Macreuse), qui avait enlevé le fils au frère qu'il jalouse, proclame: "Je suis le maître ici!"(p.86). Encore une fois, l'action est déclenchée par un bouleversement du rapport d'autorité légitime. Cependant, il importe de souligner la nature problématique de ces déclarations, car le locuteur, en tant qu'usurpateur, n'a pas droit à la parole. Il l'usurpe, tout comme il usurpe l'autorité qui s'y rattache. Le pouvoir réel de la parole est ainsi mis en évidence.

En évoquant son rang ou sa situation sociale, le locuteur essaie d'imposer l'obéissance par le respect dû à ce rang. Dans Riel de Bayèr et Parage, MacKnavè fait remarquer à sa fille: "Je suis ton père"(p.71). Dans Erreur n'est pas compte de Marchand, le père s'impatiente de l'effronterie de sa fille qui veut se choisir un époux elle-même: "Je ne permettrai pas un pareil mépris de mes prérogatives de père"(p.268). Dans ces deux exemples comme dans les autres textes où il s'agit du rapport autoritaire entre le père et l'enfant, l'affirmation est claire: je suis ton père, avec tout l'appui des lois civiles et religieuses, alors il faut que tu m'obéisses.

Dans les pièces où la figure paternelle est un type injuste²⁹, le père a besoin de rappeler le rapport d'autorité et le devoir filial afin de se faire obéir. Dans Vildac de C.T.P. Levêque, le fils Adolphe refuse de répondre aux demandes de son père Vildac de se soumettre à l'autorité

²⁹ Voir Chapitre I, sur les figures paternelles.

d'un serviteur corrompu, Ricardo. C'est une question d'honneur pour Adolphe. Pourtant le père fait appel à son devoir filial:

Vildac: Ecoute, mon fils; veux-tu plaire à ton père? l'aimes-tu? (t.I, p. 84)

Le fils doit rassurer le père de son devoir et de son amour:

Adolphe: Si je l'aime! plus que la vie. Si je veux vous plaire! ordonnez. Où faut-il aller? que faut-il faire? quels dangers faut-il braver? dites, mon père.

Vildac: Il faut m'obéir; il faut souffrir Ricardo, il faut supporter son humeur bourrue; je le veux.

Adolphe: J'obéirai, mon père. (t.I, p. 84)

C'est le reflet du modèle domestique, où l'enfant veut plaire au père, ou par amour, ou par devoir filial. Dans Rouge et bleu de LeMay, par exemple, les répliques de la fille Eva, et de la nièce Eva, illustrent l'empressement de plaire à un parent:

Eva (fille): A vos ordres, petit père.

Eva (nièce): Toujours à votre disposition, cher oncle. (p. 188)

Eva (nièce): [...] Il me tarde de vous obéir. (p. 256)

Néanmoins l'effet perlocutoire peut résulter en un échec quand l'enfant (le destinataire) refuse de se soumettre à la volonté d'un parent. Dans Le Retour de l'exilé de Fréchette, par exemple, Mme Saint-Vallier évoque l'amour filial comme raison suffisante pour faire obéir sa fille. Elle veut que Blanche épouse Jolin, qu'elle croit riche et maître d'un grand manoir. Blanche, amoureuse d'un jeune avocat, refuse:

Mme Saint-Vallier: [...] quand on aime sa mère, on ne lui refuse pas un léger sacrifice...

Blanche: Je suis prête à faire tous les sacrifices possibles, ma mère; oui, tous, excepté celui d'épouser cet homme. Il m'inspire trop d'horreur et de dégoût!

Mme Saint-Vallier: Tu l'épouseras cependant, et le mariage va se faire dans le plus court délai. Nous verrons bien si tu oseras désobéir à ta mère.

Blanche: Puisse Dieu me pardonner, maman; mais j'aurai la force de l'oser!

Mme Saint-Vallier: Indigne créature! enfant dénaturée! Je parviendrai bien à te réduire va; et ce n'est pas ton Adrien Launière qui m'en empêchera. (p.66)

Dans ce cas-ci, la fille continue de refuser d'obéir à sa mère; elle s'évade de la maison, mais Mme Saint-Vallier la retrouve et veut la reprendre en faisant rappeler son autorité:

J'espère qu'on ne me contestera pas, à moi, le droit de traiter cette sotte créature comme elle le mérite.
(p.107)

Dans Amador de Latour de Geoffrion, et Le Jeune Latour de Gérin-Lajoie, l'appel à l'amour filial est clairement mis en cause quand le fils Latour oppose le devoir filial au devoir patriotique. Dans la pièce de Geoffrion, le père souligne que l'amour filial doit équivaloir à l'obéissance:

Latour Sr: Apaise ce courroux,
Et raisonnons, mon fils.
[...]
Tu refuses ce jour de marcher sur mes pas?
Où donc est ton amour? Amador, je t'en prie.

Latour Jr:
Mon père, je vous aime, oh! ma peine est amère
J'appartiens à la France, à son Roi sans retour

Latour Sr: Sache donc, fils ingrat, que ton âme
obstinée
Sourde à ma voix, ce jour scelle ma destinée.
[...]

Vous n'êtes à mes yeux que vile populace.
(pp.51-53)

Quand le fils tient à faire honneur à ses obligations envers son Roi et sa patrie, le père ne peut pas accepter le refus du devoir filial, et son discours, comme celui de Mme Saint-Vallier, dégénère en insultes.

L'affirmation peut également surgir dans des domaines civils, militaires et politiques. Dans Joachim Murat de Doin, par exemple, le roi rappelle aux autres: "Je suis Joachim Murat, Roi des deux Siciles, et je vous ordonne de sortir!"(p.18). L'affirmation est ironique, car Murat, chassé de son trône par des accusations de trahison et remplacé par un autre roi Ferdinand qui le hait, n'a plus l'autorité. Ironique aussi car Murat, fils de paysan, a été installé sur le trône par Napoléon, l'usurpateur le plus grandiose. Cependant, dans toute l'action de la pièce, il refuse de céder son pouvoir. Dans Vildac de Levêque, le valet qui a usurpé le pouvoir du comte menace le fils du comte: "Savez-vous que j'ai du pouvoir ici?"(p.81). Et ce valet maintient le pouvoir jusqu'à ce que le fils du comte réussit à faire avouer le crime terrible que le comte avait commis contre son père. Dans Un Bonheur attire un autre de Marchand, le mari répond aux refus de parler de sa femme: "Ma qualité d'époux, madame, m'autorise [...]"(p.18). C'est justement ce rapport d'autorité entre mari et femme qui crée la tension dans la pièce, car la femme ressent le devoir de tout révéler à son mari tout en éprouvant l'obligation de respecter le secret de son amie. Dans Le Proscrit de

Levêque, Charles, qui avait usurpé la position et les terres du comte, déclare que "C'est au nom du roi que j'irai commander"(p.176), position qu'il garde jusqu'à ce que le roi la révoque.

Dans la pièce Félix Poutré de Fréchette, il y a un cas particulier avec le personnage-titre, Félix Poutré, qui joue au fou pour échapper à la potence. Il paraît qu'il se croit gouverneur-général: "Il faut que les affaires changent...je ne suis gouverneur pour rien, et je vais vous montrer comment un officier du gouvernement sait se faire respecter [...] Ah! vous ne voulez pas obéir hein!"(p.35). Dans cette situation, les autres personnages ne lui obéissent pas, car ils savent que ses déclarations ne sont pas légitimes. Toutefois l'effet perlocutoire au deuxième degré de ce discours est réalisé, car le locuteur, en le prononçant, ne désire pas l'obéissance; il veut convaincre les destinataires de sa folie.

L'affirmation est donc une stratégie importante dans le rapport d'autorité, car, en affirmant son statut, le locuteur confirme ou invente une réalité où le destinataire aura l'occasion de se conformer à cette hiérarchie. Au niveau dramatique, l'affirmation peut avoir des effets très variés. Dans les comédies, avec la connivence du public, l'affirmation peut être franchement comique, car le destinataire, qui refuse de partager l'illusion du locuteur, n'a aucune intention d'obéir. En fait, l'effet dramatique se produit sur le niveau du discours rapporteur, car le public

peut apprécier l'ironie ou l'effet comique, bien que les personnages en soient inconscients. L'autorité est acceptée au niveau du texte, mais le public la reconnaît comme étant indigne. Cependant, dans les drames qui traitent des thèmes historiques et moralisateurs, l'affirmation se vêt d'un ton sérieux, voire mélodramatique. Dans ces cas-ci, le public croit en la possibilité de faire imposer au destinataire une autorité injuste. Toutefois le public n'accepte pas cette autorité indigne qui est imposée au niveau du texte. En se servant de personnages stéréotypés, tel le traître, et l'emploi de l'ironie (le lecteur/le spectateur sait que l'usurpateur n'a pas le droit de dire "je suis maître", par exemple), le scripteur communique au public que cette autorité n'est pas légitime.

Considérée dans toutes ces formes, l'affirmation représente une stratégie importante dans la mécanique du discours autoritaire: elle peut toute seule assurer l'obéissance, comme dans le cas de Germain Cousin de Brault. En revanche, dans la majorité des cas où le locuteur est un type injuste, l'affirmation mène au conflit; le destinataire refuse d'accepter l'autorité.

2.2 Le Conflit

Il importe, dès l'abord, de reprendre brièvement la définition du discours autoritaire, car l'affirmation du locuteur est destinée à influencer sur le destinataire de sorte

qu'il réponde immédiatement par son obéissance aux ordres du locuteur. Quand Dumont dans Les Faux Brillants de Marchand, déclare "Je suis maître chez moi"(p.37), il s'attend à ce que tout le monde se conforme à sa volonté. Dans cette pièce, la progression des stratégies autoritaires dans le dialogue entre le locuteur (personnage en position d'autorité--Dumont) et le destinataire (personnage soumis à cette autorité--Cécile) est typique de celle des autres pièces dans ses éléments constitutifs. Elle nous servira de modèle dans notre discussion.

Le père Dumont est injuste: se souciant trop des apparences de la richesse, il veut paraître dans le monde en mariant sa fille à un noble. Un dilemme surgit alors avec la question: est-ce qu'on doit l'obéissance à un personnage injuste, même s'il y va du rapport d'autorité entre un père et sa fille. Dumont s'attend à l'obéissance immédiate, du moins par devoir filial. Cécile ose mettre en question le choix de nouveaux amis fait par son père:

Cécile: Quoi! Nos anciens amis seraient donc supplantés
Par ce baron, suivi de son douteux cortège
De faux ducs, de seigneurs sans domaines...

Dumont: Abrège!

Cécile: Enfin...

Dumont: Silence! Assez de ces honteux débats!

[...]

Dumont: Plus un mot!...je ne te comprends pas!

(pp.47-48)

Dumont n'offre pas d'arguments convaincants--il refuse toutefois d'écouter toute opposition. Alors, pour éviter le conflit, Dumont décide d'affirmer sa position d'autorité:

Dumont: Oui, pour fixer mes droits et ton devoir
Ma volonté d'abord est ici souveraine

L'unique autorité sous mon toit, c'est la mienne;
 Tout le monde, entends-tu, devra s'y conformer.

[...]

Le devoir filial paraît sans raison d'être

[...]

Je veux être obéi.

Cécile: Ne suis-je pas soumise? (p.52)

Pourtant, quand Dumont lui révèle ses projets de la marier avec le faux comte Trémouset, Cécile lui rappelle d'autres promesses de mariage. Dumont veut encore une fois écarter toute opposition: "Laisse-moi donc la paix!"(p.54) sans pourtant avoir de résolution adéquate. Quand Cécile persiste, Dumont refuse même d'écouter toute explication en imposant le silence: "Assez, Cécile, assez! Plus un mot!...ou, j'enrage!..."(p.55). Le e scénario se dessine à tout moment de confrontation entre Dumont et Cécile:

Cécile: Mais le coeur n'est pas, quoi qu'on en dise,
 Un objet de trafic, comme une marchandise;
 Et celle qui le donne en retour d'un palais
 Met l'amour à l'enchère et l'honneur au rabais.

Dumont: Ah! morbleu, c'en est trop!...Tout ceci
 m'exaspère!

Brisons là!...Je veux être obéi...

Cécile: Mais mon père!...
 (pp.92-93)

Dumont avait décidé que Cécile doit épouser l'ami du baron, le comte Trémouset, bien qu'elle soit fiancée à un jeune avocat, Oscar.

Dumont: Et voici de ton sort l'inflexible décret:
 [...]

Tu dois tout employer pour mériter ses vœux.

Cécile: Vous voulez que j'éloigne Oscar?

Dumont: Oui, je le veux.

Cécile: Pour lui préférer cet inconnu?

Dumont: Je l'exige!

Cécile: Mais cela brisera mon coeur!

Dumont: Noblesse oblige!

(p.93)

Ces répliques soulignent l'obsession de Dumont, et le

ridicule de ses arguments. Le discours autoritaire de Dumont devient comique dans ce cas-ci, car le personnage s'est fixé dans son obsession le but de devenir noble par le mariage de ses filles³⁰. Quand Cécile essaie d'intervenir encore une fois, juste au moment où Dumont voit la réalisation de ses désirs, il impose le silence: "Tais-toi, sotte, ou...j'éclate!"(p.136). Dumont insulte même sa fille.

Dans toutes ces répliques, le personnage autoritaire démontre une insuffisance langagière: il ne fait qu'insister sur son autorité tout en essayant d'imposer le silence. En l'occurrence, l'imposition du silence équivaut à l'imposition de l'autorité (ou au moins une tentative d'imposer l'autorité), car, comme Goldschläger l'a souligné dans son étude, le discours autoritaire (comme l'impératif) ne veut comme réponse que la réalisation de l'ordre dans l'acte³¹. Toute autre réponse n'est plus acceptable et sera perçue comme affront à la position d'autorité. Une discussion ne serait donc pas acceptable, si nous prenons la formule "prendre la parole = prendre le pouvoir". Du point de vue du personnage autoritaire, surtout un personnage aussi obsédé que Dumont, le fait de céder la parole à un subordonné (un enfant, par exemple) équivaudrait

³⁰Selon Henri Bergson, c'est la raideur mécanique de caractère qui peut faire rire un public, comme il l'explique dans son livre, Le Rire, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p.107 ff.

³¹Goldschläger, op.cit., p. 42.

à céder le pouvoir.

Dans Le Proscrit de Levêque, Charles, nouveau seigneur et ancien secrétaire du comte, s'impatiente de l'ancien domestique, Nicolas, qui veut arrêter Charles de poursuivre le comte, Alfred d'Anfreville. Charles affirme d'abord sa position d'autorité pour ensuite refuser la parole à autrui:

Charles: Non, c'est au nom du roi que j'irai commander; à ce nom vénéré, ils sauront obéir. Sergent, suivez-moi; vous, bailli, arrêtez les coupables.

Nicolas: Vous n'irez point, mon Charles! redoutez leur colère.

Charles: Taisez-vous, je l'ordonne. Vous, Messieurs, suivez-moi. (p.176)

Dans Valentine, ou la Nina canadienne de Leblanc de Marconnay, M. de Prainville explique clairement à quoi il s'attend, tout en refusant d'accepter la mise en question de son autorité:

M. de Prainville: [...] Vous portez encore un habit qui demande de la soumission... je suis votre capitaine, quand bien même je ne serais point votre oncle; ainsi, attention au commandement ... Qui diable vient déranger ma manoeuvre? Venez dans mon cabinet et j'acheverai de vous convaincre que l'obéissance est notre premier devoir.

Charles: Mais! mon oncle!

M. de Prainville: Pas de réplique, ou je vous fais mettre à fond de cale ... Attention au commandement ... par flanc, droite à droite, par file à gauche, en avant, marche. (p.30)

Comme dans les autres exemples cités plus haut,

M. de Prainville, avec ses habitudes de vieux capitaine, impose le silence à son neveu d'une façon régimentaire, toujours avec ce même refus de céder la parole.

Dans le rapport entre un enfant et un parent,

l'imposition du silence peut prendre une forme plus adoucie que les ordres prononcés en colère, que nous avons notés jusqu'ici. Dans En livrée de LeMay, par exemple, le père déclare: "Ecoute ton père, petite. Tu sais, il faut écouter son vieux père" (p.149). Dans Napoléon à Sainte-Hélène de Prud'homme, nous observons les mêmes mots d'adoucissement en imposant le silence: "Tais-toi, enfant, et écoute ton vieux général"(p.19). Il s'agit, en effet, d'un rapport affectueux entre enfant et parent, mais qui n'exclut pas que la parole équivaut absolument au maintien de l'autorité.

Dans le drame didactique de Brault, Le triomphe de deux vocations, le discours autoritaire du père, M. Léonard, progresse d'une manière comparable à celui dans Les Faux Brillants. M. Léonard affirme nettement sa position d'autorité:

Je ne suis pas une vieille femme pour me laisser émouvoir par les caprices d'un enfant. (p.15)

Quand Léonard, fils, continue à poser des questions et à expliquer sa position, qu'il veut devenir religieux et suivre l'exemple des missionnaires, son père répète son affirmation:

Si tu ne veux pas me manquer de respect, obéis-moi, car la désobéissance est opposée au respect, et abandonne enfin ton ridicule projet. (p.16)

Léonard, fils, persiste pourtant, et le conflit s'approfondit. A l'argument de l'appel de Dieu, le père n'a plus de réponse; il n'y a pas de réponse valable, en effet, du point de vue chrétien, car le matériel doit être subordonné au spirituel. M. Léonard n'a plus d'arguments

efficaces: "Toutes ces paroles inutiles me fatiguent et m'agacent. Parle-moi d'autre chose ou laisse-moi tranquille" (p.17). Léonard continue jusqu'à ce que son père, impatient et enragé par sa propre insuffisance, repousse son fils et l'insulte: "Va-t'en, mauvaise tête"(p.18).

A l'encontre de l'effet comique de l'insuffisance verbale dans la comédie de Marchand, l'effet dramatique dans la pièce de Brault est beaucoup plus sérieux. Il souligne l'indignité du personnage autoritaire qui classe le matériel avant le spirituel jusqu'au point de brutaliser son fils. Le discours autoritaire a subi un échec ou une dégénérescence. Il apparaît que ce discours ne peut pas résister à une opposition continue. Au lieu de chercher des argumentations valables selon un point de vue éthique, le personnage autoritaire doit avoir recours aux insultes, aux menaces de violence, et même parfois aux actes de violence. Voilà ce qui arrive dans Les Vengeances de Lemay quand la fille Louise veut arrêter les insultes et ensuite les coups de poings de son père dirigés vers le capitaine Léon. Il la repousse physiquement en disant: "Toi, laisse-moi tranquille! fille ingrate! va-t'en à la maison.[...] fille perfide et dénaturée..."(p.22).

Bien que les insultes soient un corollaire de l'insuffisance langagière chez le personnage autoritaire injuste, elles peuvent aussi faire partie d'une stratégie pour subjuguier le destinataire à l'autorité du locuteur. Au

niveau dramatique, l'effet peut être comique dans des comédies, car le public peut considérer le locuteur comme un personnage comique ou même risible à cause de son comportement indigne: c'est la farce. Au niveau du discours rapporteur, le scripteur peut communiquer, par ces effets comiques--comique de caractère, comique de situation-- qu'avec un tel comportement indigne, le personnage ne mérite pas sa position d'autorité. Chez le maître Griphon dans Griphon ou la vengeance d'un valet de Petitclair, l'excès d'insultes, sans aucune provocation, ajoute au caractère comique et indigne du personnage; Griphon s'adresse à son serviteur comme suit: "Et vous, vaurien, maroufle, pendard, voleur, que faisiez-vous ici encore?" (p.35) Dans des drames et des mélodrames, les insultes intensifient la tension du conflit en soulignant la colère du locuteur, et son insuffisance, devant la désobéissance du destinataire. Elles ne sont pas, pourtant, des paroles efficaces, et n'aident pas nécessairement à inciter le destinataire à obéir.

2.3 La Résolution

Imposer le silence, même en insultant le destinataire, n'est pas une véritable solution au problème de l'obéissance; c'est plutôt une évasion. Incapable de résoudre le conflit à sa satisfaction, le personnage autoritaire décide de l'éviter en chassant le personnage qu'il aperçoit comme le responsable. Dans Le Triomphe de

deux vocations de Brault, le père, exaspéré des arguments de son fils, le chasse: "Va-t-en mauvaise tête"(p.17). Dans Les Vengeances de LeMay, le père éloigne sa fille: "Toi, laisse-moi tranquille! fille ingrate! Va-t-en à la maison"(p.22). Dans Le Forgeron de Strasbourg de Levêque, le père chasse le problème d'avoir un fils traître, en faisant éloigner le fils lui-même: "Fils dénaturé, je te chasse!" (p.23).

Dans le cas d'un usurpateur, la tentative d'imposer son autorité est souvent accompagnée de menaces d'une punition ou d'une violence physique si le subordonné ne cède pas à sa volonté. Quand Georges veut contrôler la situation dans Les Nuits de la Seine de McGown, il offre des menaces de mort: "Je suis armé et j'ai l'humeur un peu vive... tu le sais... fais en sorte que cet homme m'obéisse ou je ne répons de rien"(p.16). Dans L'Homme de la forêt noire également de McGown, Hermann, ministre usurpateur de l'électeur palatin, veut assurer l'obéissance d'un concierge dans le meurtre de l'ancien ministre:

Hermann: Deux cent florins si tu consens à ce que j'exige. Si tu refuses, ta mort est certaine. Eh bien! à quoi te décides-tu?

Ragotzi: A vous obéir, puisque je ne puis faire autrement. (p.93)

Les menaces de violence pour faire obéir un subordonné apparaissent souvent dans les mélodrames de McGown où

l'usurpateur est peint en termes très noirs³². Dans d'autres drames et mélodrames, l'effet est pareil. Dans le drame historique de David, Il y a Cent Ans, Chambers, homme d'affaires qui veut épouser Nelly à tout prix, menace sa servante pour qu'elle ne parle pas des lettres de Nelly et de son ami, Madison, qu'il avait interceptées:

Chambers: [...]N'oublie pas que tu as juré de ne jamais ouvrir la bouche sur ce que tu sais. Tu sais ce qui t'arriverait si tu parlais...Tiens, regarde. (Il tire un pistolet de sa poche et le lui pointe sur la poitrine) (p.84).

Toutefois cette tactique n'a qu'un effet temporaire, car elle souligne le fait que le personnage en place d'autorité ne mérite pas de l'être: les menaces sont indignes d'un rôle autoritaire. Dans notre corpus, les menaces de violence, et la violence, ne sont employées que par ceux qui exercent mal ou illégitimement l'autorité: les usurpateurs qui essaient de s'emparer d'une position d'autorité et les types injustes qui ne méritent pas leur position autoritaire à cause d'un comportement indigne. Dans ces cas-ci, c'est le remplacement du langage par l'arme de la violence.

Résumons brièvement la contestation du discours de types injustes. Le discours contesté surgit quand le destinataire ne veut pas obéir; à ce moment, le locuteur a recours à une série de stratégies pour imposer son autorité. Il peut d'abord affirmer sa position d'autorité dans l'attente que le destinataire l'accepte et y obéisse. Si le

³²En effet, dans 8 des 13 pièces de McGown que nous avons examinées, l'usurpateur menace de tuer le subordonné qui refuse d'obéir.

destinataire continue à refuser, en offrant des arguments contre l'obéissance, le locuteur s'obstine. Nous y observons une insuffisance langagière, car le locuteur ne peut pas, lui-même, offrir d'argumentations convaincantes en sa faveur. Le discours peut alors dégénérer en insultes avec des impératifs pressants pour imposer le silence ou pour faire éloigner le destinataire. Quand le langage perd toute efficacité, le locuteur le remplace par des menaces de violence et des gestes. A la fin, le locuteur, qu'il soit indigne ou non, réussit à imposer l'obéissance, au moins temporairement.

Il importe de souligner, néanmoins, que le scripteur réussit à maintenir la hiérarchie de l'autorité tout en représentant sur scène le bouleversement de l'autorité légitime. C'est dans le discours rapporteur que le lecteur apprécie toujours la valeur de l'autorité légitime. Soulignons que certains aspects du texte véhiculent le message du scripteur. D'abord, l'effet comique (comique de caractère, de langue, de situation) signale que le personnage autoritaire n'est peut-être pas digne de sa position d'autorité et le lecteur/le spectateur peut se moquer de lui, surtout de son comportement. Le personnage stéréotype, tel l'avare, produit l'effet comique; le lecteur/le spectateur reconnaît facilement de tels types sans explication. Ils soulignent à ses yeux que le rapport d'autorité est défectueux. Le stéréotype s'utilise également dans les mélodrames où il signale au lecteur/au

spectateur de se méfier de l'autorité d'un personnage suspect, tel l'usurpateur.

L'ironie est une autre forme importante pour communiquer un message entre le scripteur et le lecteur/le spectateur. Au moyen de l'ironie, le lecteur/le spectateur apprécie certains faits, telles les ruses de Faquino et de Boucau, dont les autres personnages restent inconscients jusqu'au dénouement. Le lecteur/le spectateur reconnaît et accepte alors que les structures sociales et les valeurs collectives restent stables, voire inébranlables; il importe donc de veiller aux faiblesses humaines, vues dans les comportements indignes des personnages autoritaires. Le rire, le sourire, ou le mépris ironique servent à la fois à corriger ces personnages aveugles et à renforcer les valeurs communes aux membres du public.

3. La Parodie du discours autoritaire

Dans la situation du rapport entre le maître et son serviteur, l'effet d'un conflit est souvent comique. Sur les 19 pièces de notre corpus où le rapport d'autorité entre le maître et son serviteur est mis en évidence, il semble que dans 11 cas³³ il s'agit plutôt d'une parodie à intention comique du rapport autoritaire.

La parodie du rapport autoritaire peut tourner à la farce molièresque où le respect et l'obéissance devant le

³³Voir l'appendice 4.

maître se transforment en irrévérence et en désobéissance une fois le maître parti. La répétition par le serviteur des paroles du maître produit l'effet parodique. Dans Griphon, ou la vengeance d'un valet de Petitclair, le serviteur Boucau décide de se régaler d'un rôle autoritaire avec son ami Citron, valet de Griphon, dès que le maître Normand quitte la scène:

Boucau: [...] Je suis maître ici, et je veux te le prouver. (il ouvre une armoire et apporte une carafe et des verres.) [...]

Citron: Que veut dire ceci? Tu n'as pas peur qu'on te surprenne?

Boucau: Bois, bois; ne crains pas.

Citron: Mais je n'ose....

Boucau: Monsieur Citron, point de cérémonies, s'il vous plaît. Vous êtes chez moi. Je me flatte que vous ne vous gênez pas chez votre ami Boucau. (p.7)

Pourtant, dans la présence de son maître, Boucau reprend son air respectueux:

Normand: Voilà bien mon habit. Que veut dire ceci, Boucau! Et toi, Citron, que fais-tu ici? (ironiquement) Allons donc! La musique! la danse! Courage! courage! mes amis. Ma foi, vous vivez mieux que des rois. Continuez, continuez.

Boucau: Mon cher maître, pardonnez.... (Il ôte sa perruque et l'habit.)

Pour sa part, Citron observe le silence comme signe d'obéissance devant son maître Griphon, pour ne montrer ses vraies intentions que plus tard:

Citron (seul): Il m'a défendu de sortir; il va voir comme je vais lui obéir. (p. 47)

Il y a aussi l'intention ironique dans la parodie du rapport autoritaire entre le maître et son serviteur. En fait, dans

l'exemple suivant, Citron parodie les réponses d'un serviteur modèle:

Griphon: Citron, puis-je mettre ma confiance en toi?

Citron: Mon cher maître, n'ai-je pas toujours été le plus fidèle et le plus honnête des valets?

Griphon: Je commence à le croire [...donne ordres de donner argent pour dire des messes]

Citron: Je ne vais faire que courir. (p. 64).

Dans Le Désespoir de Jocrisse de Doin, la parodie du discours autoritaire est franchement comique avec les bouffonneries du serviteur Jocrisse dans l'absence de son maître M. Plumet. Il décide de manger un peu:

Tiens ... tiens ... mais pourquoi pas? y a place à la table ... j'suis seul ... j'suis mon maître ... agissons [...] allons, mon Jocrisse, fais comme chez vous, sans cérémonie (il se met à table, mange gloutonnement, boit, parle la bouche pleine, jeu de l'acteur) (p.17)

Dans Monsieur Toupet ou Jean Bellegueule³⁴ de Laperrière, Jean Bellegueule, domestique d'un avocat et d'un dentiste, joue aussi au maître dans l'absence de celui-ci. Quand un commis vient demander l'avocat, Jean arrange l'affaire lui-même. Devant les hésitations du commis, Jean insiste:

Jean: Jeune homme, portez ma réponse à votre maître et dites-lui que si elle ne lui plaît pas, il peut aller le dire à Rome. En v'là des façons, pour un compte de deux ans seulement; prenez la porte et filez.

Dans Chicot de Brasseur, Laroque, vieux garçon engage Chicot comme messenger entre lui et son amoureuse Pauline.

³⁴Dans cette pièce, la parodie s'annonce déjà dans le titre, avec l'emploi des noms ironiques: "Toupet" et "Bellegueule".

Par la suite, il y a un conflit d'autorité entre Chicot et le domestique de Laroque, Bastien. Chicot se met tout de suite dans un rôle autoritaire:

Chicot: Monsieur Basquin, on m'a dit de vous dire de desservir; pour lors, desservez! et mettez tout en ordre, immédiatement, toute suite! (à part) Hein! hein!...je commande t'y ça moi?

Bastien: Hein?... comment?... quoi?... qui?...

Chicot: C'est pas quoi, qui;... On!

Bastien: Mais Monsieur, je ... ne ...

Chicot: Quoi? je ... ne ... vous voulez pas? C'est bon, Monsieur Basquin, je me plaindrai et on vous chassera.

Bastien: Mais, du diable si j'y comprends quelque chose. Dites donc, monsieur, expliquez-vous; par quel hasard êtes-vous ici?

Chicot: On m'a engagé pour conduire; je suis le commandement en chef, et je vous ordonne de desservir; Obéissez!(p.14)

La scène devient risible, car Bastien refuse nettement l'autorité de Chicot, et veut le chasser en le frappant. Chicot essaie de le persuader encore une fois: "Mais puisque je vous dis que je suis le commandant en chef..."(p.15), Bastien continue pourtant à le frapper. C'est Laroque qui doit régler l'affaire en précisant la hiérarchie à Bastien: "Dorénavant, tu obéiras à Chicot, que voilà: c'est mon premier domestique."(p.17)

Dans toutes ces pièces où le serviteur parodie le discours autoritaire de son maître, les influences des farces et des comédies françaises de type mollièresque sont mises en évidence. Les domestiques qui se moquent des obsessions du maître, ou qui l'imitent bêtement dans son

absence, contribuent à l'effet comique, tout en ajoutant un élément intéressant à notre analyse du discours autoritaire. Pour les genres comiques, il semble que toute tentative d'énoncer des paroles d'autorité par un personnage qui n'est pas légitimement en position de le faire, devient une parodie du discours autoritaire, car la répétition dans un autre registre crée l'effet comique ou moqueur qui rompt le rapport d'autorité. Au niveau du discours rapporteur, le lecteur reconnaît que le locuteur (le serviteur, dans ces cas-ci) n'a pas le droit de prendre la parole, et, par conséquent, le destinataire n'a pas le droit d'écouter. C'est surtout l'effet de l'ironie, car, bien que l'autorité du serviteur soit acceptée sur scène par les personnages dupes, le lecteur est toujours conscient de la parodie et s'attend à ce que l'ordre soit rétabli.

4. Commentaires sur le discours autoritaire

Selon nos observations, il existe ainsi une progression dans les traits distinctifs du discours autoritaire de notre corpus, progression qui est liée fortement à la disposition du destinataire. Si le destinataire accepte l'autorité du personnage autoritaire sans question, s'il lui offre son obéissance, tout conflit est évité, pour que l'impératif ne soit même pas nécessaire. C'est le discours des types justes et des chefs militaires et politiques. Il s'agit

d'un discours qui est toujours autoritaire, car ce discours du chef a un rôle particulier dans le rapport d'autorité. Le discours doit refléter le rôle du dirigeant, qui lui-même a le devoir d'être un soldat- ou un homme-modèle pour ses disciples. Il peut employer l'impératif pour se faire obéir, pour donner une direction spécifique aux subordonnés. Il utilise aussi cependant l'exorde et des incitatifs dans le but de rassurer ses disciples et de les mener avec confiance dans toute rencontre. Ce discours rassurant a pour réponse une soumission immédiate.

Cependant, si le destinataire questionne l'autorité du locuteur, une mécanique très particulière semble être mise en marche pour le discours autoritaire. C'est un discours qui veut imposer l'obéissance à un destinataire contre sa volonté. Il s'agit ici des types injustes et des usurpateurs où le personnage autoritaire ne mérite pas sa position d'autorité et doit la faire valoir auprès du subordonné. Cette mécanique dépend donc de la disposition du destinataire dans le rapport d'autorité. Dans ces cas-ci, le discours comprend trois éléments: l'affirmation de la position d'autorité, le conflit engagé avec le refus d'obéir immédiatement, et la résolution du moins temporaire qui subjugué le destinataire à l'obéissance en imposant le silence ou le départ ou la peur. Il importe de souligner que le locuteur doit imposer le silence au destinataire; c'est la seule façon dont il peut assurer l'obéissance, car, la parole étant le pouvoir, il n'accepte aucun argument

contraire à sa volonté.

Il est intéressant de soulever un paradoxe dans nos conclusions sur le discours autoritaire: ceux qui jouissent d'une autorité imposante et sanctionnée ont l'appui de toute l'idéologie dominante propagée par l'Eglise et par la société. Ces personnages n'ont aucun besoin de réaffirmer leur autorité au niveau langagier. Une suggestion, une demande, suffit pour produire la réaction voulue chez le destinataire qui veut servir, qui veut obéir. Un discours impératif qui veut imposer l'autorité, surgit dès que le comportement du personnage autoritaire est mis en question, quand il s'écarte de la norme prescrite par l'idéologie de l'éthique chrétienne, et où son comportement n'est plus acceptable selon ces normes. Le locuteur se sert de ce genre de discours impératif, avec des tentatives d'affirmer sa position d'autorité et de résoudre le conflit en imposant le silence, dans le but de combler une lacune dans le réseau autoritaire. Ce discours surgit précisément là où le personnage faillit dans son rôle autoritaire, au moment où il ne mérite plus d'être en place d'autorité.

Soulignons l'utilité de considérer les deux niveaux du discours signalés par Ubersfeld, dont l'un s'opère à l'intérieur des textes, et l'autre entre le scripteur et le public. Au niveau du discours rapporté entre les personnages sur scène, des mécaniques spécifiques semblent être mises en marche pour les deux types de discours autoritaire: contesté et non-contesté, et dont nous avons

isolé les éléments constitutifs. Cependant, le niveau du discours rapporteur nous paraît d'une importance très particulière, car c'est là où le scripteur peut communiquer son message et véhiculer les valeurs de toute une société. Nous avons signalé les procédés qui permettent au scripteur et au lecteur/au spectateur d'accéder à ce deuxième niveau de communication: le ton sérieux, l'ironie, les effets comiques, le stéréotype, et la parodie.

CONCLUSION

Nous terminons cette analyse du théâtre québécois du dix-neuvième siècle en posant la question suivante: quels sont les faits saillants qui ressortent de l'examen des figures de l'autorité?

La méthodologie utilisée nous a permis d'organiser un vaste corpus de textes et de catégoriser des types de personnages autoritaires selon leur fonction dans les structures narratives. Ensuite nous les avons regroupés selon leur rôle social, suivant une hiérarchie de l'autorité déjà mise en place dans la société plaçant Dieu en tête, suivi par le roi, le chef, et le père. En commençant par la cellule sociale de base, la famille, la figure de l'autorité paternelle s'est révélée comme ayant une présence imposante et importante. Nous avons repéré trois types de père: le père juste, homme vertueux, mais souvent inefficace ou victime d'un usurpateur; le père indigne dont le comportement mérite une condamnation morale; et le père absent qui est séparé de son enfant et par conséquent, exerce une influence minime. Les figures de l'autorité maternelle sont, de loin, moins nombreuses que les pères. La grande majorité de ces femmes ne sont que de simples figurantes qui soutiennent l'autorité paternelle.

Au niveau dramatique, les figures de l'autorité paternelle ont une présence importante dans notre corpus de

textes. Il n'est cependant pas nécessaire que le père soit le personnage principal de la pièce ni qu'il domine l'action dramatique. Pourtant, comme figure d'autorité, le père jouit souvent de la position de donateur dans une structure narrative. Même dans les textes où le père est absent, il peut jouer un rôle dans la médiation de la structure narrative du personnage principal. Comme reflet de la situation sociale de l'époque, le père a un rôle influent dans le théâtre québécois du dix-neuvième siècle en tant que représentant de l'autorité familiale. Les figures de l'autorité civile et militaire traitent leurs subordonnés comme des enfants, et les usurpateurs se revêtent des attributs d'un père dans des tentatives de faire valoir une autorité.

Quant aux figures de l'autorité civile et militaire, nous les avons catégorisées selon leur fonction pratique: maître, chef ou roi, distinction arbitraire pour les structures narratives, mais qui a l'avantage, néanmoins, de montrer le personnage dans un rôle particulier. L'analyse de ces trois types révèle l'importance que le dramaturge rattache au rôle. Il y a une séparation nette entre le personnage et la position d'autorité. Pour le maintien de l'autorité, il faut adapter le personnage au rôle, ou, en d'autres mots, réduire l'individu à une fonction. Pour le théâtre québécois du dix-neuvième siècle, ce besoin apparaît de deux façons. Premièrement, si le personnage témoigne d'un comportement indigne ou "défectueux", ses défauts

peuvent être corrigés au cours de l'action pour le rendre digne de sa position d'autorité. En second lieu, le personnage peut être représenté comme étant "idéal", tel le héros qui possède toutes les qualités qu'exige son rôle. En général, une figure d'autorité "défectueuse" ou "indigne" apparaît dans des comédies où le scripteur peut facilement exagérer et ridiculiser les défauts de caractère avec des intentions comiques. Il faut remarquer cependant que même dans les comédies, le comportement indigne d'un personnage autoritaire doit être corrigé dans le dénouement. Quant aux personnages-modèles, ils surgissent surtout dans des drames historiques, où le dramaturge a la possibilité de perpétuer un symbolisme de l'autorité avec la légende du chef ou du roi tout-puissants. C'est la célébration cérémoniale de l'icône.

Au niveau idéologique, l'autorité de ces figures de l'autorité civile et militaire n'est jamais atteinte: la hiérarchie que nous avons évoquée au début reste stable. C'est le comportement d'un maître, d'un chef ou d'un roi qui est mis en question. Pourtant les faiblesses d'un personnage autoritaire sont troublantes, car elles créent des failles dans la position d'autorité, failles que les subordonnés doivent remplir afin de maintenir l'ordre. Dans le choix de quelques moments historiques comme la défaite et l'exil de Papineau, la cession du Canada, et l'exil de Napoléon, les dramaturges soulignent non une autorité problématique, mais des figures de l'autorité

problématiques. La hiérarchie reste inébranlable.

L'étude du personnage de l'usurpateur révèle que son rôle est essentiel aux niveaux dramatique et idéologique. En influant directement sur le comportement du personnage autoritaire (père, maître, chef ou roi), l'usurpateur apparaît comme le catalyseur du conflit dramatique. Par la fréquence avec laquelle il surgit dans les textes, ceci recouvre une importance considérable. Cette analyse nous a permis d'observer la mécanique de prendre, ou d'usurper, le pouvoir. Deux types d'usurpateurs, des arrivistes et des vindicatifs, se servent de deux méthodes pour usurper l'autorité: la séduction ou l'élimination du personnage en position d'autorité. Sauf quelques exceptions, l'usurpateur n'est pas un personnage comique. Il peut toutefois faire ressortir le comique, et les défauts, dans des personnages autoritaires. Au niveau idéologique, il est très intéressant de noter l'importance de l'usurpateur pour faire agir le personnage en position d'autorité. En essayant d'usurper les droits, la morale, la foi et même la langue du peuple québécois, il déclenche un rappel à l'ordre tout en le bouleversant. Il fait valoir le bien en introduisant le mal.

En dernier lieu, nous avons examiné ce qui caractérise le discours autoritaire dans notre corpus en nous penchant sur les indications verbales du rapport d'autorité et surtout sur les segments discursifs de situations conflictuelles, où un personnage tente de faire valoir son

autorité. Le discours est un reflet de la relation entre le locuteur, personnage en position d'autorité, et le destinataire, son subordonné ou son enfant. La réaction du destinataire (obéissance immédiate, silence, hésitation, refus) nous a permis de ranger les types de discours autoritaires en deux catégories: un discours non-contesté et un discours contesté, qui soulignent le rapport d'autorité en jeu.

Dans le cas du discours non-contesté, nous avons cerné les éléments langagiers qui donnent de l'autorité: des segments particuliers par lesquels le locuteur peut dicter son autorité et qui ont pour résultat, l'obéissance du destinataire. C'est le discours des types justes, des chefs bienveillants et protecteurs. Nous avons noté surtout l'intérêt dramatique du discours contesté qui offre des possibilités dramatiques importantes dans la confrontation entre des personnages pour résoudre un conflit dans le rapport d'autorité. L'analyse de ce discours a démontré une mécanique particulière qui est mise en marche là où le personnage autoritaire essaie d'imposer son autorité contre la volonté du destinataire. Cette mécanique comprend trois parties: l'affirmation de la position d'autorité, le conflit avec des tentatives pour imposer le silence au destinataire, et la résolution où il réussit, au moins temporairement, à imposer le silence ou à se faire obéir. Au niveau idéologique, ce discours pose un paradoxe, car la mécanique du discours contesté ne surgit que là où le personnage

faillit à son rôle autoritaire, ou s'il n'est pas légitimement en position d'autorité.

Soulignons surtout l'utilité de la discussion des deux niveaux du discours théâtral, qu'Ubersfeld intitule le discours rapporté (entre les personnages sur scène) et le discours rapporteur (entre le scripteur et le public). C'est au deuxième niveau du discours, où le scripteur communique un message au public, que le maintien de l'autorité est assuré. C'est là où les idéologies dominantes sont véhiculées et perpétuées.

En considérant l'ensemble du théâtre tel que notre analyse nous le révèle, nous constatons un statisme en ce qui concerne le thème de l'autorité. Ce théâtre fait valoir une hiérarchie autoritaire solide, mais dont les représentants sont souvent faibles, même indignes, et en proie aux tentatives d'usurpation. Pourtant la structure reste inébranlable et l'ordre est toujours rétabli. En nous rappelant des événements historiques majeurs--la Conquête, la défaite de la rébellion de 1837-1838, le rapport de Durham, la Confédération--il appert que ces événements menacent la survie de la race canadienne-française. Aussi ces événements privent-ils le peuple québécois de ses figures de l'autorité. Surtout après 1840, seuls le curé et le père sont figures d'autorité légitime dans la société québécoise; et le curé semble être une figure qui ne peut pas apparaître sur la scène québécoise à l'époque.

Pour conclure, la lecture de ces textes dramatiques du

dix-neuvième siècle nous a permis de saisir globalement les constantes qui apparaissent au niveau des structures de base, structures qui fonctionnent à partir du thème de l'autorité. D'abord il y a l'affirmation du modèle de base: les personnages autoritaires jouent un rôle primordial dans les pièces et semblent refléter une société monolithique basée sur des structures autoritaires hiérarchisées. En deuxième lieu, il y a la contestation du modèle quand le personnage autoritaire faible subit un bouleversement qui risque d'ébranler toutes les structures. Dernièrement, c'est la confirmation du modèle autoritaire: l'ordre est rétabli, et les dénouements finissent par soutenir les structures de base.

Ces structures dans les pièces, basées sur les hiérarchies d'autorité, ne sont pas identiques aux structures sociales réelles. Elles sont pourtant les structures que la société québécoise cherche à perpétuer. Soulignons que la société québécoise d'après la défaite des rébellions se réfugie dans un système agricole patriarcal tandis que les structures de base de leur société sont devenues capitalistes: l'habitant est devenu le bourgeois citadin. Les pièces véhiculent ainsi une image des structures inébranlables que la société québécoise veut voir confirmées. Pris dans son ensemble, le théâtre québécois représente donc les mythes collectifs de sa société et la figure d'autorité devient transcendante. Située à la jonction entre la société et ses mythes, le théâtre devient

ainsi le pivot d'une culture.

APPENDICE 1.1

LES FIGURES DE L'AUTORITE PATERNELLE

Sigles:

- I - indigne
- AB - absent
- AV - aveugle
- J - juste

1. Bayèr et Parage, Riel (1886): MacKnavè: I, AB
2. Berquin, L'Honnête Fermier (1833): M. de Verville: AB
3. Berquin, L'Honnête Fermier (1833): Thibaut: J
4. Brault, Le Triomphe de deux vocations (1898): Léonard: I, AV
5. Brault, Une Conversion (1899): Napoléon Lefranc: I, AV
6. Brault, Une Conversion (1899): François Lefranc: J
7. Brault, Germaine cousin (1894): Laurent: AV, AB
8. Caisse, Les Anciens Canadiens (1894): le père d'Haberville: AB, J
9. Chagnon, La Vengeance de Dieu (1878): Charles de Beaumont: J, AB
10. Chagnon, Un mariage manqué (1880): Antoine: J
11. Chagnon, Les Tribulations de François (1880): Brumet: J
12. Côté, La Chasse à l'héritage (1884): l'oncle Antoine: AB
13. Dandurand, Rancune (1896): le parrain Adolphe: J
14. David, Il y a Cent Ans (1876): Parker: I, AV
15. Doin, Le Divorce du tailleur (1873): M. Lefèvre: I, AV
16. Doin, Le Conscrit (1878): le parrain Lefuté: J
17. Faure, La Tour du Nord (1897): Don Fernando: J, AB
18. Feige, Marcella (1887): Marcellus: I
19. Fréchette, Felix Poutré (1871): le père Poutré: J

20. Fréchette, Le Retour de l'exilé (1880): Auguste: AB
21. Geoffrion, Amador de Latour (1900): Claude de Latour: I
22. Gérin-Lajoie, Le Jeune Latour (1844): le père de Roger: I, AV
23. Grangé, L'Ut Dièze (1886): l'oncle Flanpanné: I, AV
24. Hamon, Exil et Patrie (1882): M. d'Arbant: I, AV
25. Iovhanné, Edouard le Confesseur (1880): le régent Godwin: I
26. Iovhanné, Les Pionniers du Lac Nominique (1881): Blainville: J
27. Laperrière, Les Pauvres de Paris (1877): Bernier: AB
28. Lareau, Guillaume Tell (1877): Guillaume Tell: J
29. Leblanc de Marconnay, Valentine (1838): M. de Prainville: I
30. Lemay, En livrée (1891): Ducap: AB, AV, I
31. Lemay, Sous les bois (1891): Montour: AB, J
32. Lemay, Rouge et bleu (1891): Flamel: AV, I
33. Lemay, Les Vengeances (1876): Jean Lozet: AV, I
34. Lemay, Les Vengeances (1876): Auger: AB, J
35. Levêque, Le Joueur (1876): M. de Merville: AB, I
36. Levêque, Vildac (1876): le comte de Vildac: I
37. Levêque, Vildac (1876): Vildac, fils: I
38. Levêque, Le Savetier (1876): l'Empeigne: I, AV
39. Levêque, Le Proscrit (1876): Nicolas: J
40. Levêque, Le Neveu (1876): Guillaume Gérard, oncle: AV, J
41. Levêque, Peintre et musicien (1876): Morin, grand-père: J
42. Levêque, Le Collège et le monde (1876): André, père: AB
43. Levêque, La Malédiction (1876): Don Vasco: J

44. Levêque, La Malédiction (1876): Pédro: J
45. Levêque, La Famille du perruquier (1876): Poudret: AV, I
46. Levêque, Alain Blanchard (1876): Guy de Bouteillier: AV, I
47. Marchand, Les Faux Brillants (1899): Dumont: AV, I
48. Marchand, Le Lauréat (1899): Bernardin, oncle: AV, I
49. Marchand, Fatenville (1899): Duclos: AV, I
50. Marchand, Erreur n'est pas compte (1899): Bonval: J
51. McGown, Les Brigands de Franconie (1894): le comte de Moldar: AB, J
52. McGown, Le Crime de Maltaverne [189?]: le comte de Champlarent: J, AB
53. McGown, Le Crime de Maltaverne [189?]: André Robert: I, AV
54. McGown, Les Enfants du Capitaine Grant (1889): Harry Grant: J
55. McGown, Le Forgeron de Strasbourg de McGown [s.d.]: Jean-Paul Bergeau: AV, I, AB
56. McGown, Le Forgeron de Strasbourg [s.d.]: Thomas Bergeau: J
57. McGown, Le Forgeron de Strasbourg [s.d.]: Christian de Randorf: J
58. McGown, Les Frayeurs de Tigruche [s.d.]: Verluisant, parrain: AV, I
59. McGown, L'Homme de la forêt noire (1883): le comte Gérard: J, AB
60. McGown, L'Homme de la forêt noire (1883): Berthot: J
61. McGown, Jean le Maudit [1893]: oncle Bourdier: J
62. McGown, Jean le Maudit [1893]: Jean Gauthier: J, AB
63. McGown, Michel Strogoff (1898): Pierre Strogoff: J, AB
64. McGown, Michel Strogoff (1898): Hassili Fédor: J, AB

65. McGown, Les Nuits de la Seine [189?]: Henri de Roncevaux: AB
66. McGown, Les Nuits de la Seine [189?]: Georges de Roncevaux, oncle, père adoptif: I
67. McGown, Le Sonneur de Saint-Paul [189?]: Lord Bedford, père adoptif: I
68. Paquin, Riel (1886): Riel: AB
69. Petitclair, La Donation (1842): Delorval, oncle: AV, J
70. Petitclair, Une Partie de campagne (1865): Louis: J
71. Petitclair, Une Partie de campagne (1865): Joseph: J
72. Quesnel, L'Anglomanie (1802): Primenbourg: AV, I
73. Quesnel, Colas et Colinette (1809): Dolmont: AB
74. Roy, Consultations gratuites (1896): Michel: J
75. Roy, Nous divorçons (1897): Josphe Laterre: J
76. Roy, L'Auberge du Numéro Trois (1899): Thibaut: J
77. Roy, La Tête de Martin (1900): Durand, père adoptif: AV
78. Roy, La Tête de Martin (1900): le capitaine Martin: AB
79. Symphorien-Louis, Le Meurtre de Caïn [s.d.]: Adam: I
80. Verreau, Stanislas de Kostka (1878): Paul, frère aîné: AV, I
81. Verreau, Stanislas de Kostka (1878): Bilinski, gouverneur: I
82. Wiseman, La Perle cachée (1876): Euphémien: AB, AV, J

APPENDICE 1.2

LES FIGURES DE L'AUTORITE MATERNELLE

Sigle des abréviations:

S - simple figurante
F - femme forte
V - veuve

1. Anon., Une Alarme, (1876): Baronne de la Chêne: V
2. Bayèr et Parage, Riel (1886): Elizabeth MacKnave: S
3. Bayèr et Parage, Riel (1886): Takouaga: V, F
4. Berquin, L'Honnête Fermier (1833): Marguérite: S
5. Berthelot, Un Jour d'élection (1889): Marichette: S
6. Brault, Une Conversion (1899): Mme Leblanc: S
7. Brault, Le Triomphe de deux vocations (1898): Mme Taché: V
8. Brault, Germaine cousin (1894): Jeanne: F
9. Côté, La Chasse à l'héritage (1884): Mme Demars: V, F
10. Dandurand, La Carte postale [1897?]: Ernestine, tante: S
11. Doin, Le Divorce du tailleur (1873): Mme Lefèvre: S
12. Fréchette, Le Retour de l'exilé (1880): Mme Saint-Vallier: V, F
13. Hamon, Exil et Patrie (1882): Mme d'Arbant: S
14. Lebardin, L'Expiation [1896]: le mère fantôme: F
15. Lemay, En livrée (1891): Mme Ducap: S
16. Lemay, Sous les bois (1891): Mme Montour: S
17. Lemay, Rouge et bleu (1891): Mme Mural: V
18. Lemay, Les Vengeances (1876): Mme Jean Lozet: S
19. Marchand, Le Lauréat (1899): la mère Michel: V
20. McGown, Les Pirates de la Savane [s.d.]: la mère de Fernand: V

21. Paquin, Riel (1886): Margu rite: S
22. Quesnel, L'Anglomanie (1802): la douairière: V, F
23. Quesnel, L'Anglomanie (1802): Mme Primenbourg: S

APPENDICE 2.1

PERSONNAGES CONSIDERES POUR LA FIGURE DU MAITRE

A. Le Maître respectable:

1. Berquin, L'Honnête Fermier (1833): M. de Verville.
2. Doin, Le Désespoir de Jocrisse (1871): M. Plumet.
3. Doin, Le Conscrit ou le Retour de Crimée (1878): Lefuté.
4. Doin, Le Trésor, ou la paresse corrigée (1871): M. Bois-sec.
5. Fréchette, Le Retour de l'exilé (1880): Auguste.
6. Iovhanné, Le Mal du jour de l'an (1882): le Directeur.
7. Quesnel, Colas et Colinette (1809): M. Dolmont.
8. Roy, Nous divorçons (1897): Joseph Laterre.

B. Le Maître ridicule ou indigne:

1. Brasseur, Chicot (1876): Laroque.
2. Chagnon, Un mariage manqué (1880): Pascal.
3. Chagnon, Les Tribulations de François (1880): Bras-de-Fer.
4. Doin, Le Divorce du tailleur (1873): M. Lefèvre.
5. Doin, Le Dîner interrompu (1873): M. Plumet.
6. Ducharme, Chou légume et chou-ruban (1889): M. Rondeau.
7. Germain, L'Irresistible (1898): Mme Provyns.
8. Guildry, L'Ut dieze (1886): M. de Flanpanné.
9. Laperrière, Monsieur Toupet (1884): Ducode et O'Donovan.
10. Laperrière, Une Partie de plaisir à la caverne de Wakefield (1881): Benjamin Hardy.

11. Lemay, En livrée (1891): Ducap.
12. Marchand, Les Faux Brillants (1885): Dumont.
13. Massicotte, Les Cousins du député (1896): Larivé.
14. McGown, Les Frayeurs de Tigruche [1890]: Verluisant.
15. Petitclair, Griphon ou la vengeance d'un valet (1837): Griphon.
16. Roy, L'Auberge de numéro trois (1899): le père Thibaut.

APPENDICE 2.2

PERSONNAGES CONSIDERES POUR LA FIGURE DU CHEF

1. Bayèr et Parage, Riel (1886): Riel.
2. Caisse et Laporte, Les Anciens Canadiens (1894): Montgomery.
3. Corbeil, Chomedey de Maisonneuve (1899): Maisonneuve.
4. Fréchette, Félix Poutré 1871: Félix Poutré.
5. Fréchette, Papineau (1890): Papineau.
6. Geoffrion, Amador de Latour (1900): Latour.
7. Gérin-Lajoie, Le Jeune Latour (1844): Latour.
8. Lareau, Guillaume Tell (1877): Guillaume Tell.
9. Levêque, Alain Blanchard (1876): Bouteillier et Blanchard.
10. Paquin, Riel (1886): Riel.
11. Prud'homme, Napoléon à Ste. Helène (1831): Napoléon.
12. Symphorien-Louis, Dollard (1899): Maisonneuve et Dollard.
13. Quesnel, Les Républicains français (1801): absence de chef.

APPENDICE 2.3

PERSONNAGES CONSIDERES POUR LA FIGURE DU ROI

1. Archambault, Jacques Cartier ou le Canada vengé (1879): Louis XV.
2. Doin, Joachim Murat (1879): Joachim Murat.
3. Doin, Le Pacha trompé ou les deux ours (1878): Shahabaham.
4. Doin, La Mort du duc de Reichstadt (1878): le duc de Reichstadt.
5. Geoffrion, Amador de Latour (1900): Charles I d'Angleterre et Louis XIII de France.
6. Gérin-Lajoie, Le Jeune Latour (1844): Charles I d'Angleterre et Louis XIII de France.
7. Iovhanné, Edouard le Confesseur (1897): Edouard.
8. Levêque, La Malédiction [189?]: Ibrahim.

APPENDICE 3.1

LES USURPATEURS-ARRIVISTES

Sigles:

- S - Séduction du personnage autoritaire comme méthode
- E - Elimination du personnage autoritaire comme méthode
- Ab - Absence - agit pendant l'absence du personnage autoritaire
- P - Paraître - se sert du paraître pour réussir dans projets
- R - Réussit dans ses projets d'usurpation
- RT - Réussite temporaire
- Rep - Repentir - exprime le sentiment de repentir
- Pard - Pardon - on lui pardonne ses fautes, crimes

1. Archambault, Jacques Cartier ou le Canada vengé (1879): Jolicoeur: S, R.
2. Braseau, Chicot (1876): Chicot: Ab, P, RT, Rep, Pard.
3. Chagnon, La Vengeance de Dieu (1878): Vildac: E, P, RT, Rep, Pard.
4. Corbeil, Chomedey de Maisonneuve (1899): Robert de Maupertal: E, P, Rep, Pard.
5. Côté, La Chasse à l'héritage (1884): Vaubert: S, E, P, RT, et arrêté.
6. David, Il y a cent ans (1876): Chambers: E, P, arrêté.
7. Doin, Joachim Murat (1880): Ferdinand: E, R.
8. Faure, La Tour du nord (1897): Don Mortano: E, P, RT, Rep, arrêté.
9. Faure, La Tour du nord (1897): Ricardo: E, P, RT, tué.
10. Fréchette, Le Retour de l'exilé (1880): Jolin: E, P, RT, arrêté.
11. Geoffrion, Amador de Latour (1900): Claude Latour: S, P, Rep, Pard.
12. Gérin-Lajoie, Le Jeune Latour (1844): le père Latour: S, Rep, Pard.
13. Hamon, Exil et Patrie (1882): Jedeau: S, P, RT.

14. Iovhanné, Edouard le Confesseur (1880): Godwin: E, P, RT, Pard, arrêté.
15. Iovhanné, Edouard le Confesseur (1880): Sweyn: E, RT, Rep, Pard.
16. Iovhanné, Les Pionniers du lac Nominique (1883): Boileau: S, P, RT.
17. Laperrière, Les Pauvres de Paris (1877): Villebrun: S, E, P, RT, arrêté.
18. Laperrière, Les Pauvres de Paris (1877): Planterose: S, RT, Rep, Pard.
19. Lareau, Guillaume Tell (1877): Gessler: E, RT, tué.
20. Lareau, Guillaume Tell (1877): Valfenschiess: E, P, tué.
21. Lebardin, L'Expiation (1896): Flavy: E, P, RT, tué.
22. Lebardin, L'Expiation (1896): Rinaldi: E, P, RT, tué.
23. Lemay, En livrée (1891): Mme Ducap: E, P, RT, Rep, Pard.
24. Lemay, Les Vengeances (1876): Ruzard: S, E, P, RT, tué.
25. Levêque, Vildac (1876): le vieux comte de Vildac: E, P, R, Rep Pard, meurt.
26. Levêque, Vildac (1876): Vildac: E, P, RT, Rep, Pard.
27. Levêque, Vildac (1876): Ricardo: S, P, RT, arrêté.
28. Levêque, Le Proscrit (1876): d'Aspremont: E, P, RT, Pard.
29. Levêque, Le Neveu (1876): De la Pâtur: E, P, RT, chassé.
30. Levêque, La Malédiction (1876): Don Lopez: S, P, RT.
31. Levêque, Alain Blanchard (1876): Bouteillier: S, P, Rep, Pard.
32. McGown, Les Brigands de la Franconie (1894): Maurice de Moldar: E, P, RT, Rep, Pard.
33. McGown, Cartouche (1890): Cartouche: E, P, RT, arrêté.
34. McGown, Le Crime de Maltaverne [189?]: André Robert: E, P, RT, Rep, Pard, tué.

35. McGown, Jean le maudit (1893): Gaston: E, P, RT, arrêté.
36. McGown, Michel Strogoff (1898): Ogoreff: E, arrêté.
37. McGown, Les Pirates de la savanne [s.d.]: Fibiero: E, RT, tué.
38. McGown, Les Trois Juges [s.d.]: le Marquis de Lauzon: S, P, R, Pard.
39. Marchand, Fatenville (1899): Fatenville: S, P, RT, chassé.
40. Marchand, Erreur n'est pas compte (1899): Georges Durand: S, P, RT, chassé.
41. Marchand, Les Faux Brillants (1899): Faquino: S, E, P, RT, arrêté.
42. Marchand, Les Faux Brillants (1899): Tremousset: S, E, P, RT, arrêté.
43. Petitclair, La Donation (1842): Bellire: S, P, RT, chassé.
44. Petitclair, Griphon (1837): Griphon: P, RT, Rep, Pard.
45. Quesnel, L'Anglomanie (1802): le colonel: S, P.
46. Verreau, Stanislas de Kostka (1878): Bilinski: S, chassé.

APPENDICE 3.2

LES USURPATEURS-VINDICATIFS

Sigles:

S - Séduction du personnage autoritaire comme méthode
E - Elimination du personnage autoritaire comme méthode
Ab - Absence - agit pendant l'absence du personnage autoritaire
P - Paraître - se sert du paraître pour réussir dans projets
R - Réussit dans projets d'usurpation
RT - Réussite temporaire
Rep - Repentir - exprime le sentiment de repentir
Pard - Pardonne - on lui pardonne ses fautes, crimes

1. Bayèr et Parage, Riel (1886): MacKnavé: E, P, R, Rep, tué.
2. Bayèr et Parage, Riel (1886): Takouaga: E, R.
3. Chagnon, La Vengeance de Dieu (1878): la voix du diable: S, P, RT.
4. Doin, Le Désespoir de Jocrisse (1871): Jocrisse: Ab, P, RT, Rep, Pard.
5. Doin, Le Dîner interrompu (1873): Jocrisse: Ab, P, RT, Rep, Pard.
6. Doin, La Mort du duc de Reichstadt (1878): le gouverneur-général: E.
7. Fréchette, Félix Poutré (1871): Camel: E, P, RT
8. Fréchette, Papineau (1880): Camel: E, P, RT.
9. Geoffrion, Amador de Latour (1900): Griffart: E, P, Rep, Pard.
10. Geoffrion, Amador de Latour (1900): Dunois: E, P, arrêté.
11. Laperrière, Monsieur Toupet (1884): Jean Bellegueule: Ab, P, RT, Rep, Pard.
12. Lemay, Les Vengeances (1876): Tonkourou: E, S, P, RT, Rep, Pard.
13. Levêque, La Malédiction (1876): Don Alonzo: E, RT, Rep, Pard, tué.

14. McGown, Les Enfants du Capitaine Grant (1889): Ayrton: E, P, RT, arrêté.
15. McGown, Les Enfants du Capitaine Grant (1889): Burke: E, Rep, Pard.
16. McGown, Le Sonneur de St Paul [189?]: Wm Smith: E, P, R, suicide.
17. McGown, L'Homme de la forêt noire (1883): Hermann: E, P, RT, arrêté.
18. McGown, Les Nuits de la Seine [189?]: Georges de Roncevaux: E, P, RT, Rep, tué.
19. Paquin, Riel (1886): Schultz: E, RT.
20. Paquin, Riel (1886): Dumont: E, R.
21. Petitclair, Griphon (1837): Boucau: Ab, P, RT, Rep, Pard.
22. Petitclair, Griphon (1837): Citron: S, P, RT, Rep, Pard.
23. Quesnel, Colas et Colinette (1809): le bailli: E, P, RT, chasse.
24. Symphorien-Louis, Dollard (1899): Tessouat: E, RT.
25. Symphorien-Louis, Le Meurtre de Cain [s.d.]: Cain: E, P, R, Rep.
26. Villeneuve, La Comedie infernale (1875): Lucifer: S, E, P, RT.

APPENDICE 3.3

PIECES CONSIDEREES POUR LES POLITICIENS

1. Anonyme, La Crise, (1856).
2. Anonyme, Conversation au sujet de l'élection du comté de Québec, (1808).
3. Anonyme, Conversation entre deux habitans canadiens, (1837).
4. Anonyme, La Dégringolade, (1856).
5. Anonyme, Le Diable à quatre: A propos d'une tuque bleue, (1848).
6. Anonyme, Les Trois Comédies du "statu quo", (1834).
7. Anonyme, The Fourth Comédie du statu quo, (1834).
8. Anonyme, Une scène d'intérieur, (1848).
9. Anonyme, Veillée d'un candidat avec sa belle amie, (1807).
10. B... Promettre c'est un, tenir c'est un autre, (1878).
11. Berthelot, Un jour d'élection, (1889).
12. G[roulx], La Dissolution, (1847).
13. Labelle, La Conversion d'un pêcheur (de la Nouvelle Ecosse), (1876).
14. Massicotte, Les Cousins du député, (1896).

APPENDICE 4

PIECES CONSIDEREES POUR LA PARODIE DU DISCOURS AUTORITAIRE

1. Brasseur, Chicot, (1876).
2. Chagnon, Un mariage manqué, (1880).
3. Doin, Le Désespoir de Jocrisse, (1871).
4. Doin, Le Diner interrompu, (1873).
5. Ducharme, Chou-légume et chou-ruban, (1889).
6. Laperrière, Monsieur Toupet ou Jean Bellequeue, (1884).
7. Laperrière, Une partie de plaisir à la caverne de Wakefield, (1881).
8. Lemay, En livree, (1891).
9. Marchand, Fatenville, (1899).
10. Marchand, Les Faux Brillants, (1899).
11. Petitclair, Griphon ou la vengeance d'un valet, (1837).

Dans les 5 pièces suivantes, le serviteur usurpe l'autorité de son maître ou remplace le maître, mais le ton reste sérieux. Il n'y a pas d'intention comique.

1. Faure, La Tour du nord, (1897).
2. Fréchette, Le Retour de l'exile, (1880).
3. Lebardin, L'expiation, [1896].
4. Levêque, Vildac, (1876).
5. Levêque, Le Proscrit, (1876).

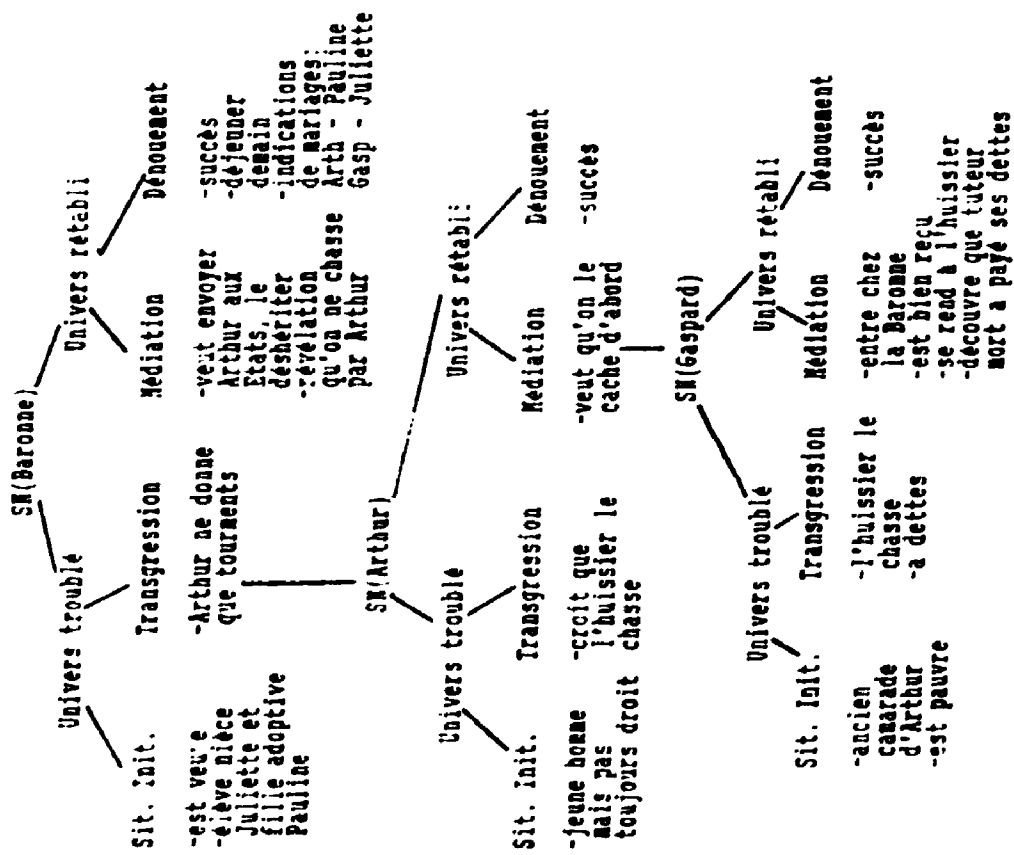
Il existe deux autres pièces où la relation entre le maître et le serviteur est mise en évidence. Dans L'Honnête Fermier de M. Berquin (1833), il s'agit du rapport idéal entre le maître et son serviteur. Dans La Perle cachée (1876), pièce traduite par T.A. Chandonnet, les serviteurs jaloux luttent entre eux pour établir une hiérarchie d'importance auprès du maître.

APPENDICE 5

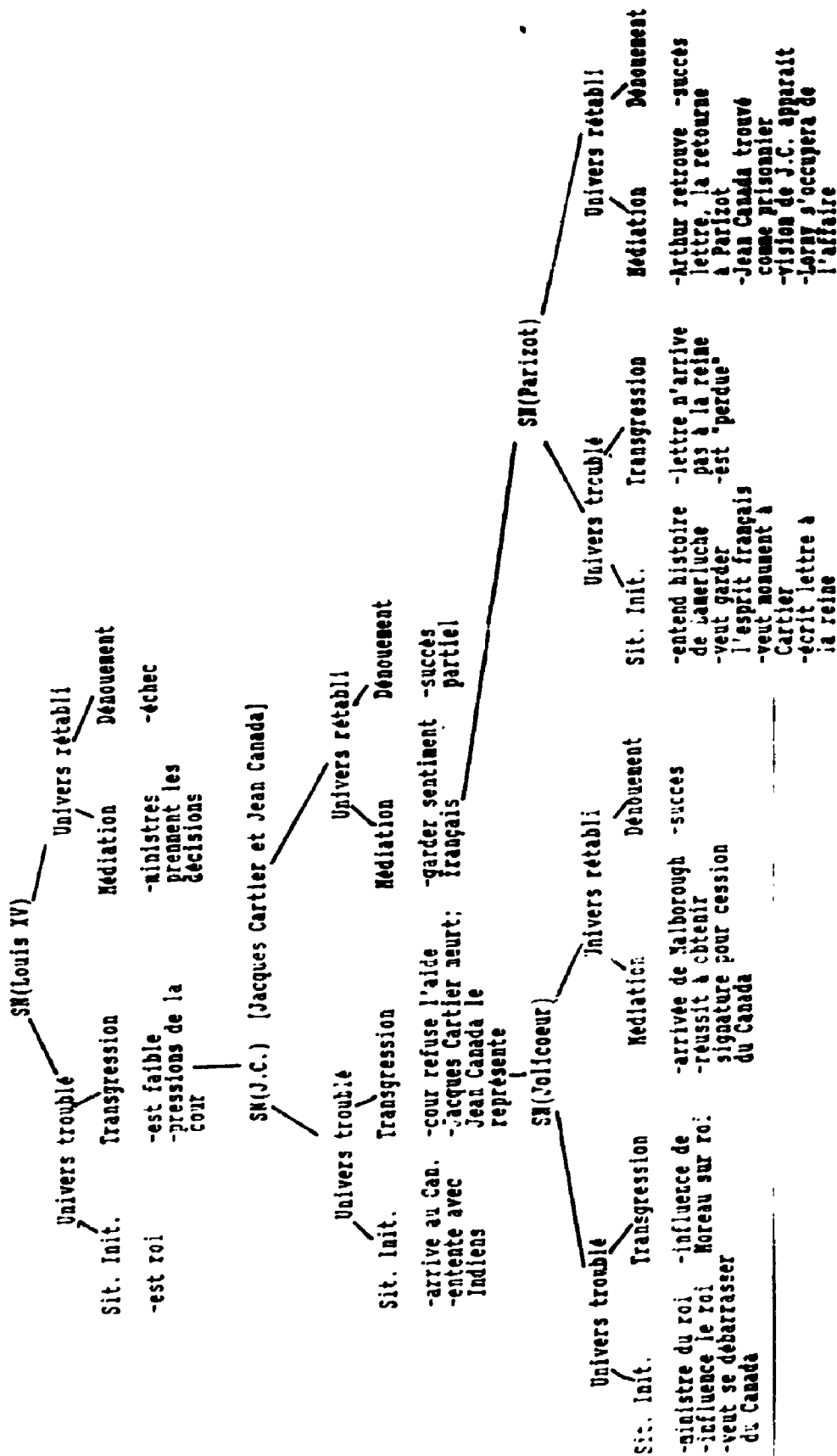
SCHEMAS PAVELIENS DES TEXTES DRAMATIQUES

Les schémas pavéliens des textes dramatiques analysés se trouvent aux pages suivantes. Nous les avons organisés en ordre alphabétique selon l'auteur.

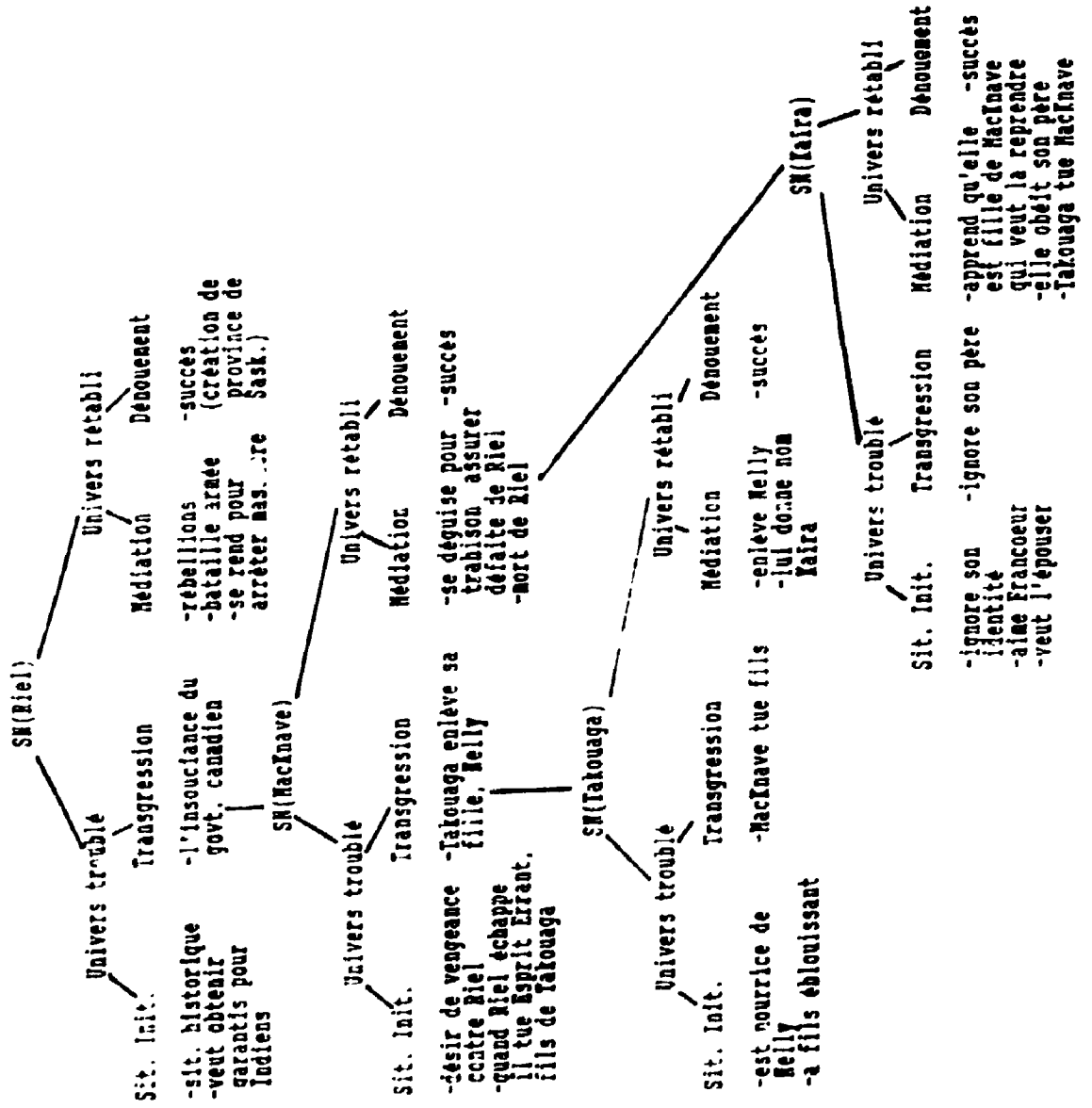
Arca. Une Alarme, 1876



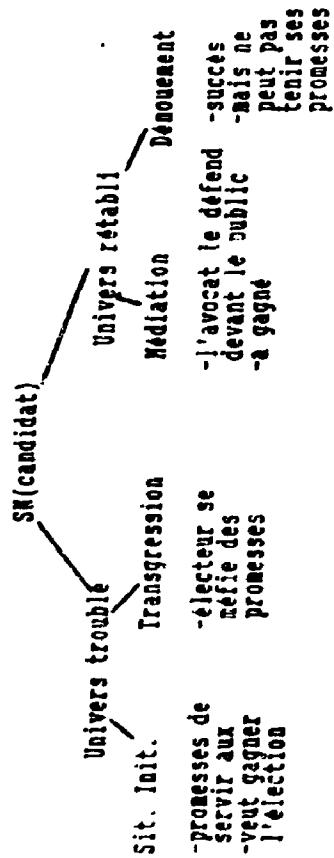
Archambault, Jacques Cartier ou Canada vengé, 1879



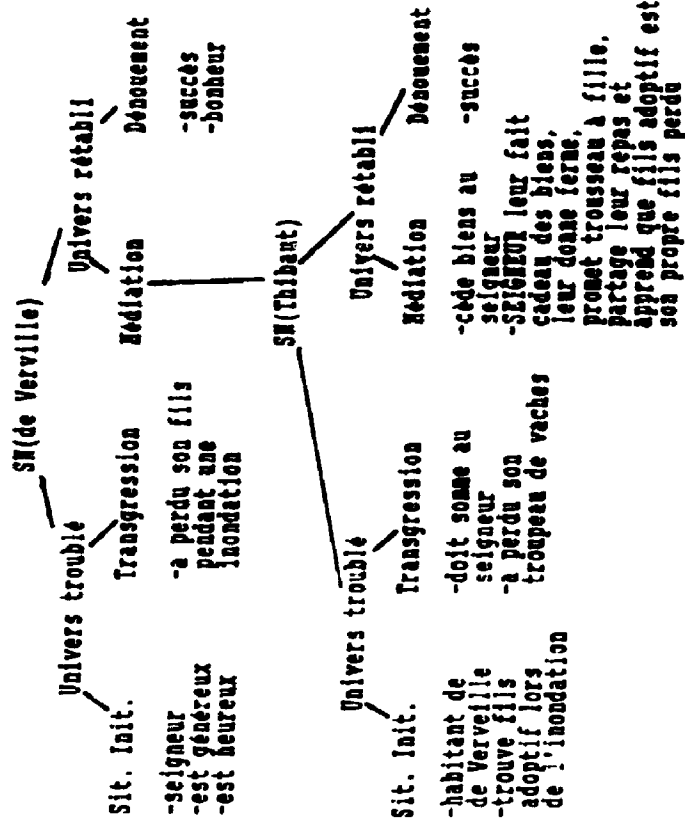
Bayer et Parage, Riel: 1886



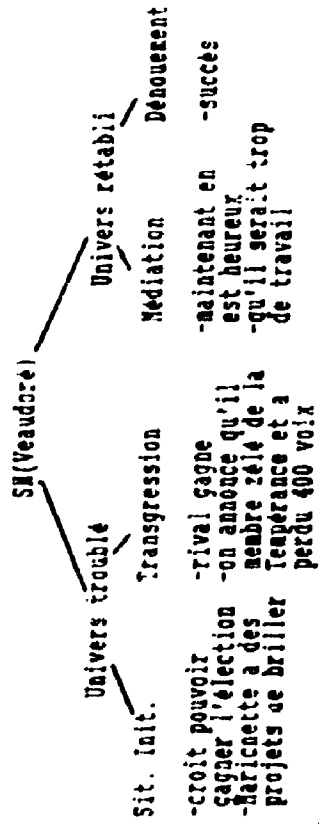
B.... Promettre c'est un. Tenir c'est un autre. 1878



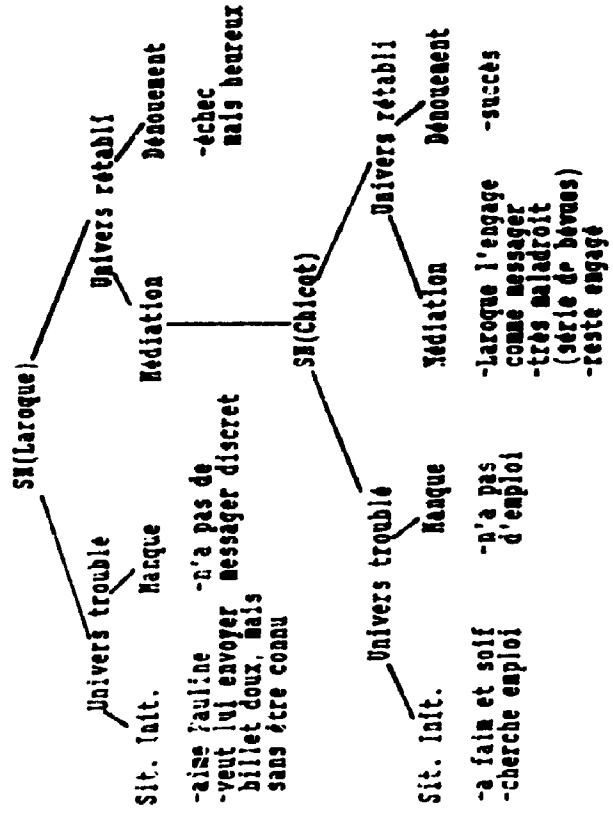
Berquin, L'Honnête Fermier, 1833



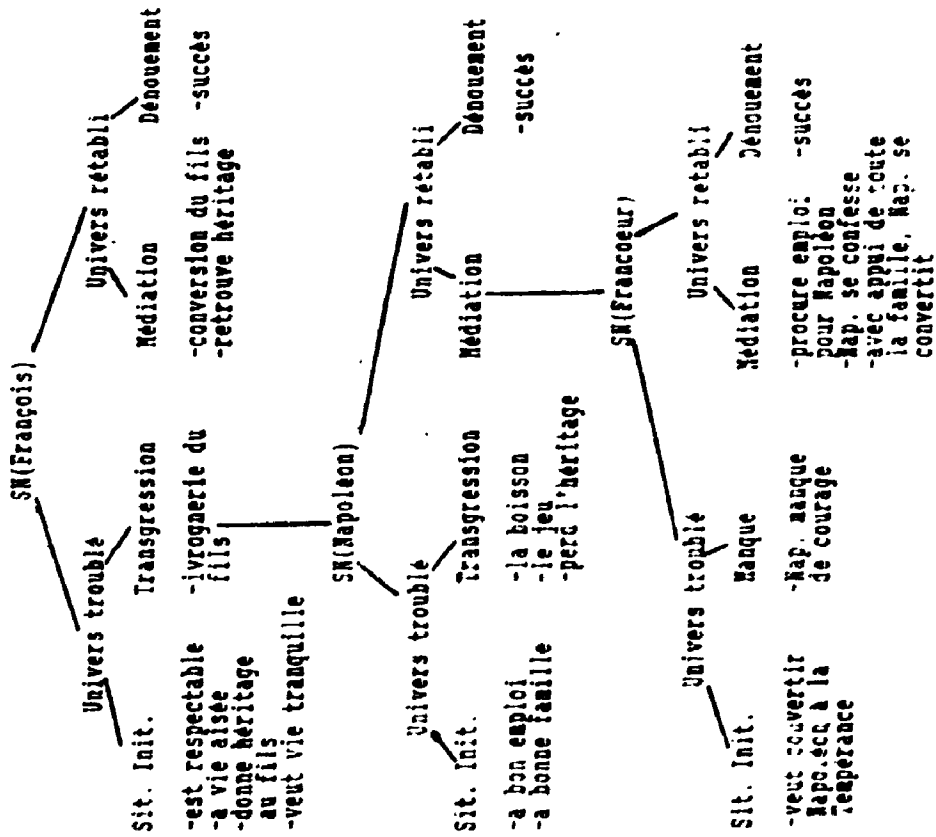
Berthelet, Un Jour d'élection. 1899



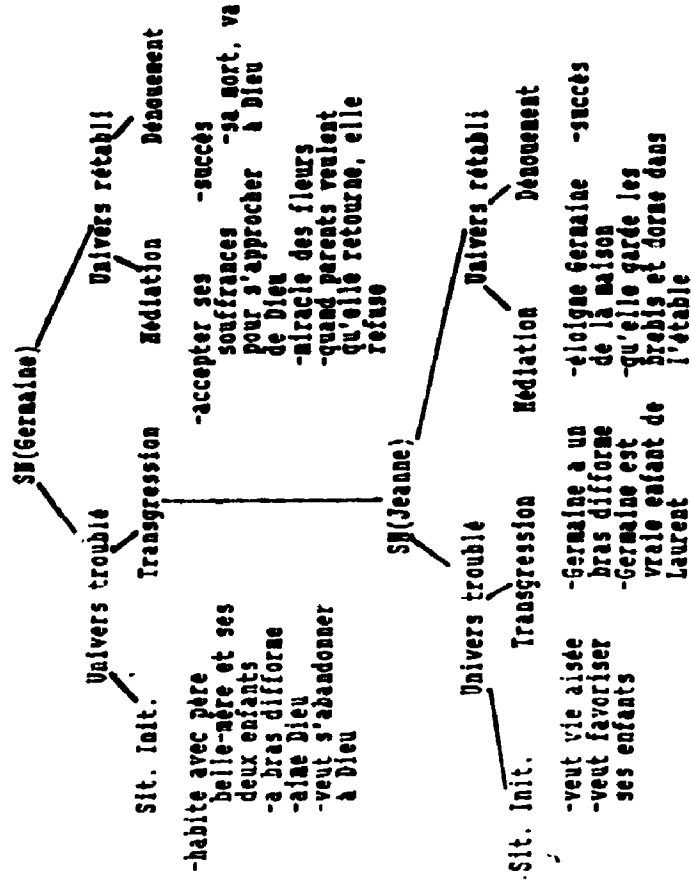
Brasseur, Chicot. 1876



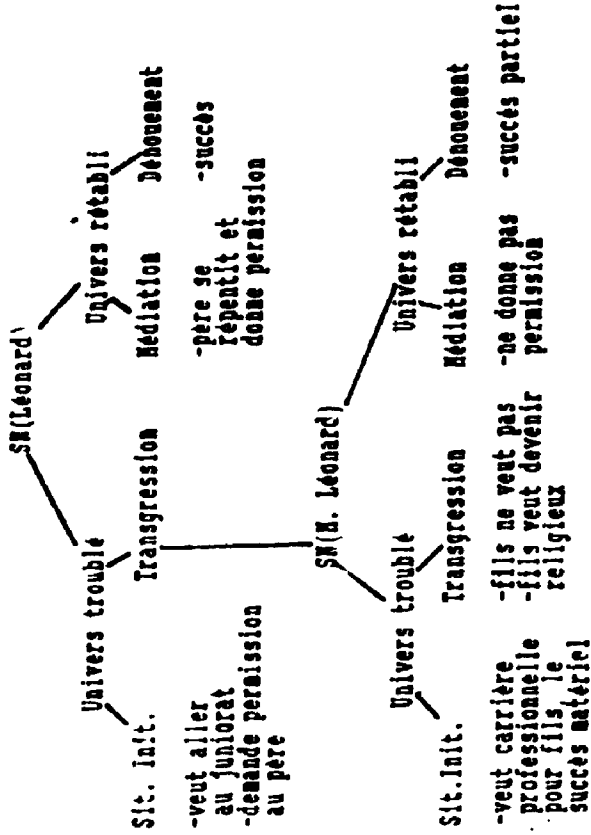
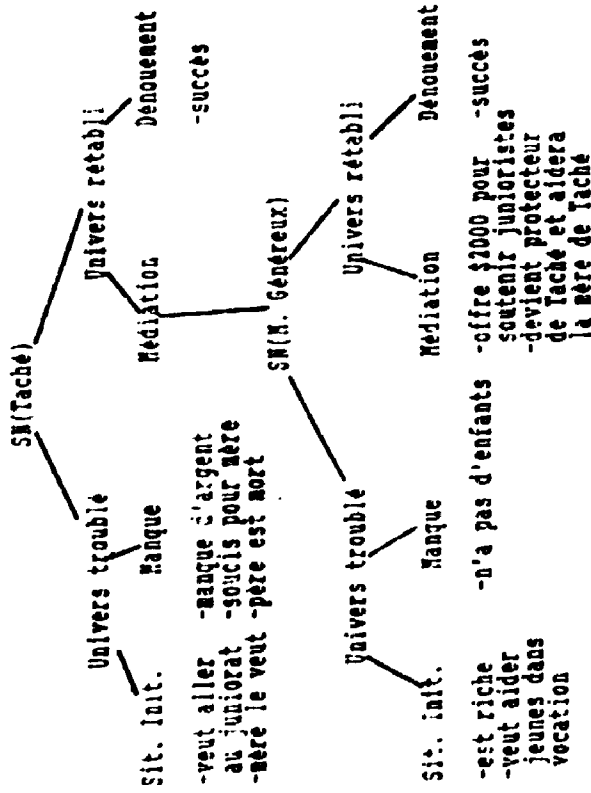
Brault, Une Conversion, 1899



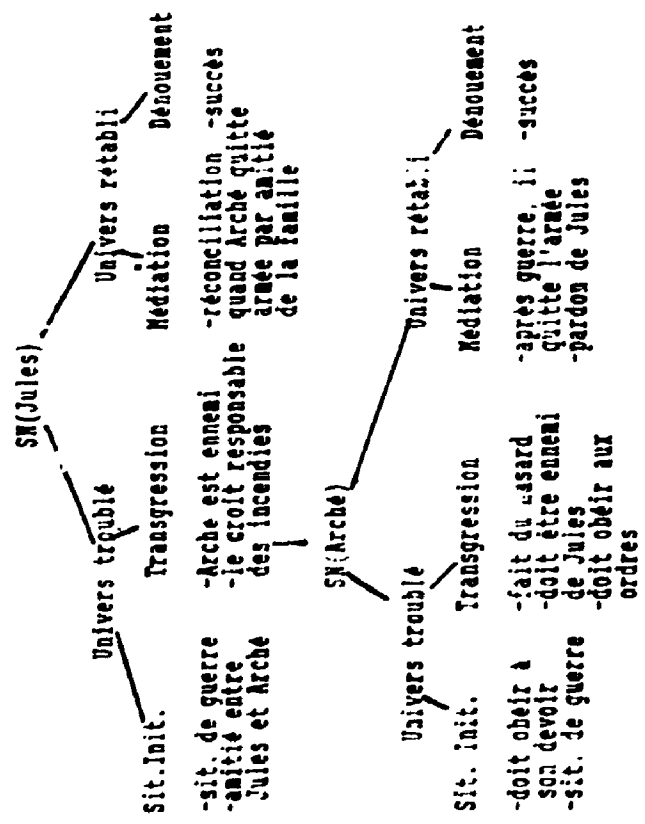
Brault, Germaine Cousin, 1894



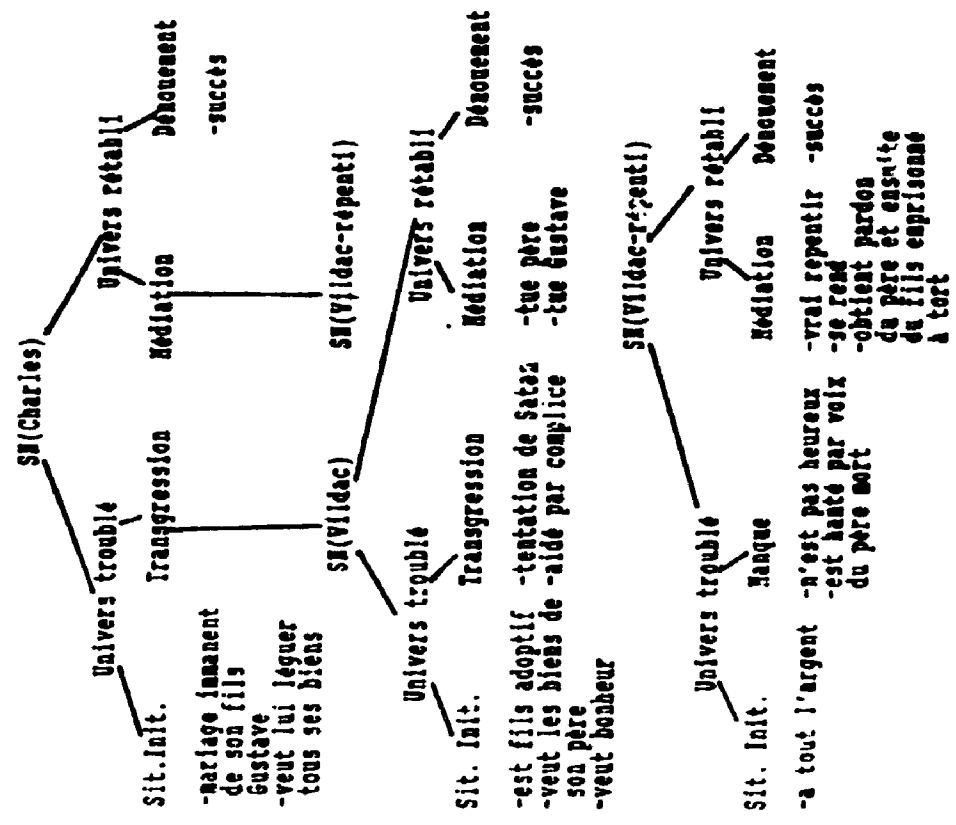
Braun. Le Triomphe de deux vocations: 1898



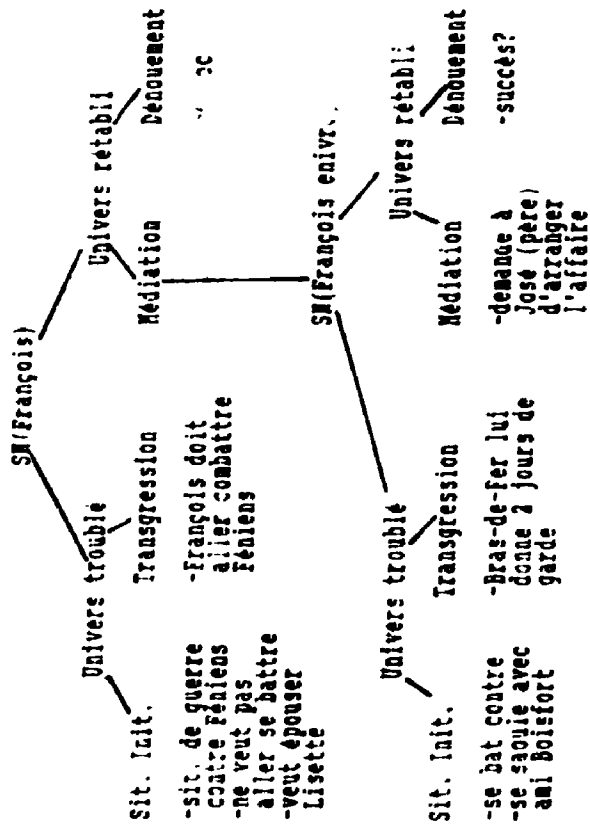
Caisse et Laporte, Les Anciens Canadiens, 1894



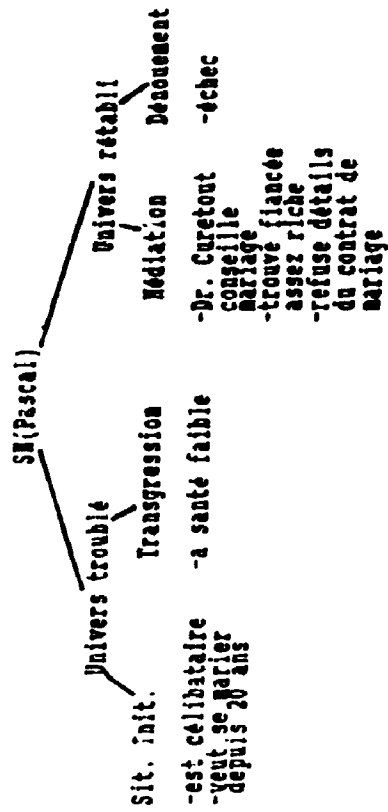
Chagnon, La Vengeance de Dieu, 1878



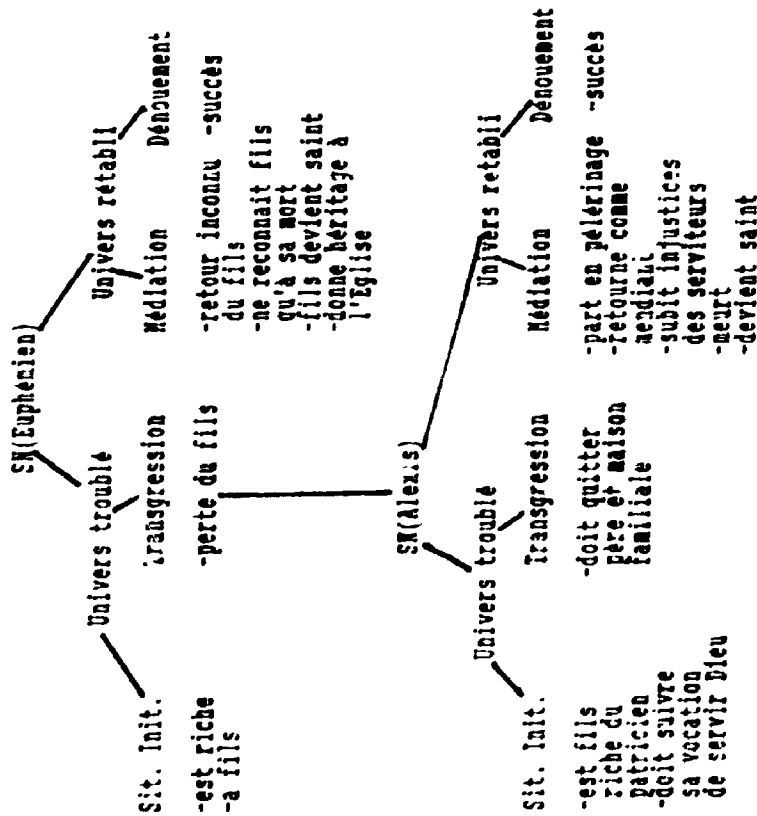
Chagnon. Les Tribulations de François. 1880



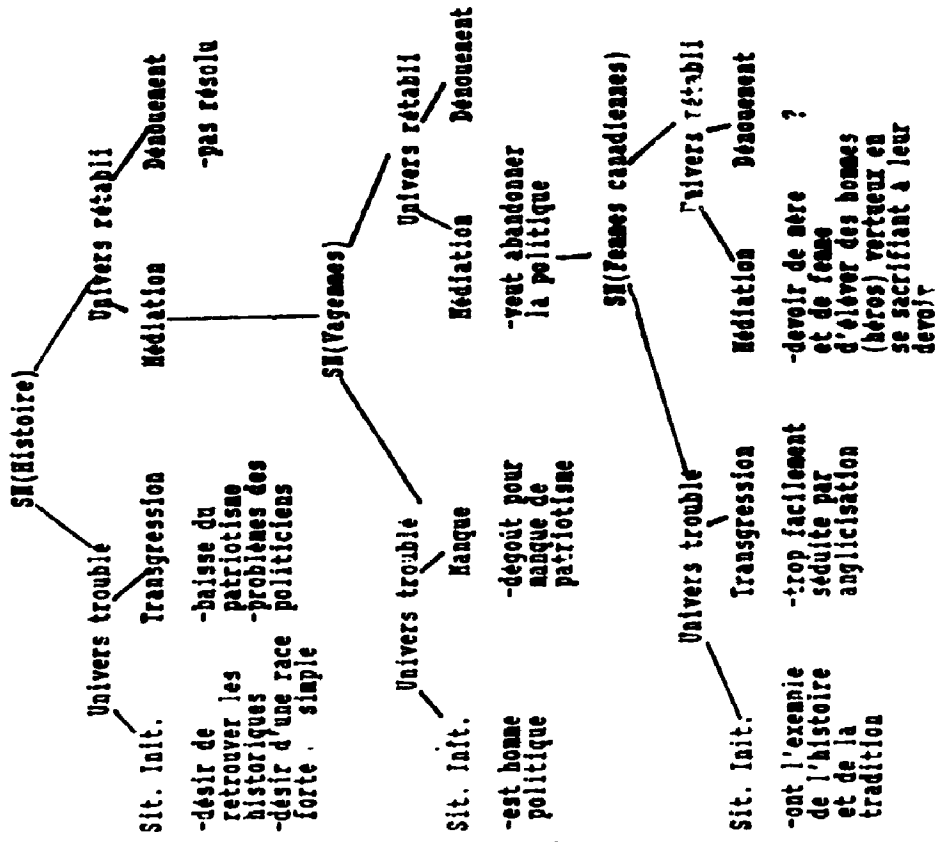
Chagnon. Un mariage manqué. 1875



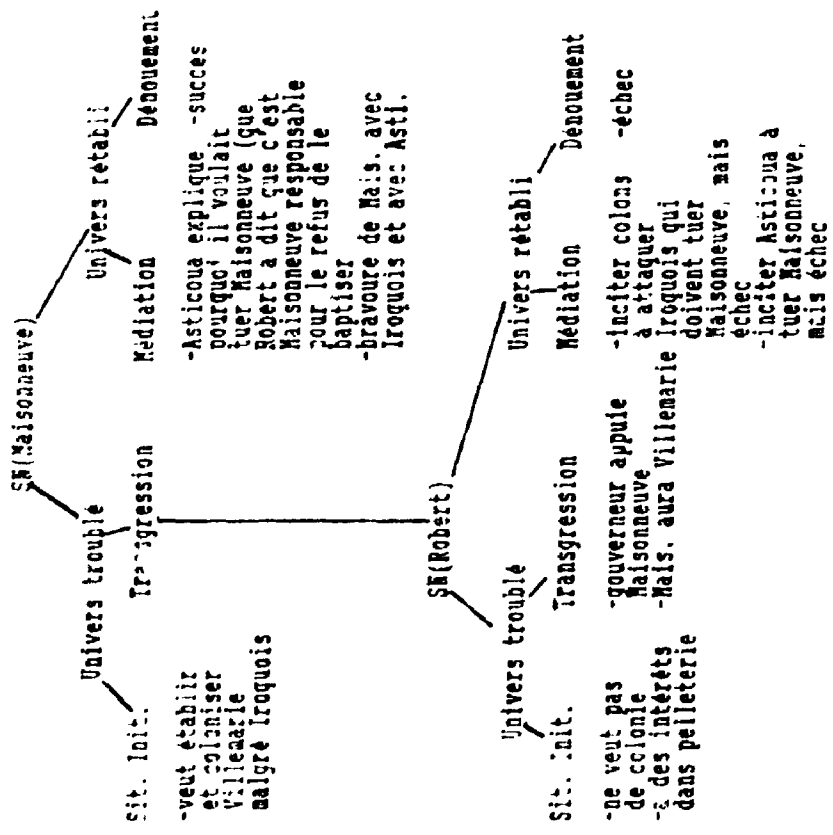
Chandonnet. La Perle cachée, 1876



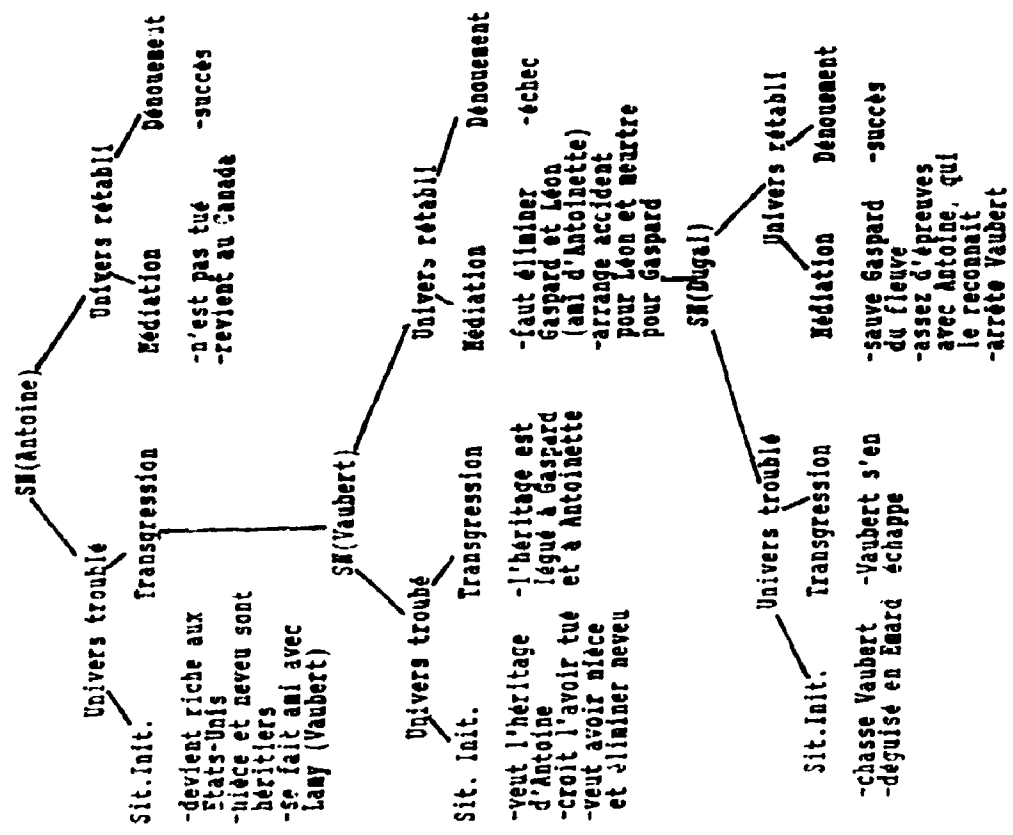
Conan. Si les Capadéens le voulaient, 1886



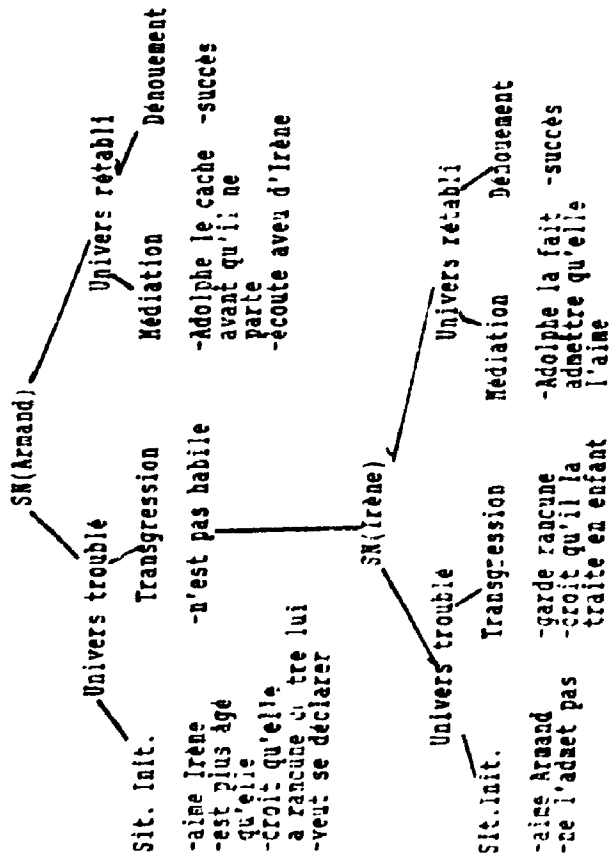
Cocotte: Comedey de Maisonneuve, 1899



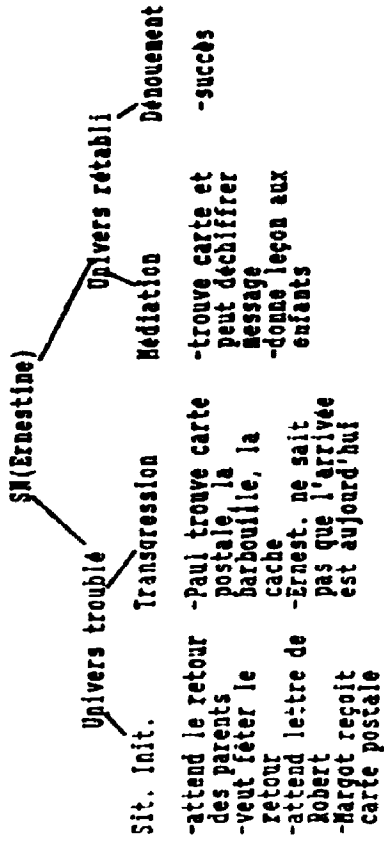
Côté, La Chasse à l'héritage, 1884



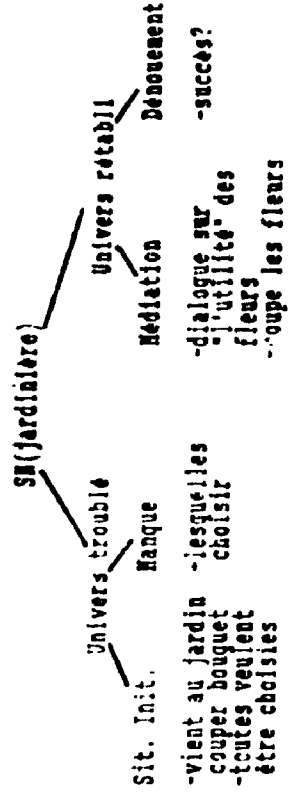
Dandurand, Rancune, 1896



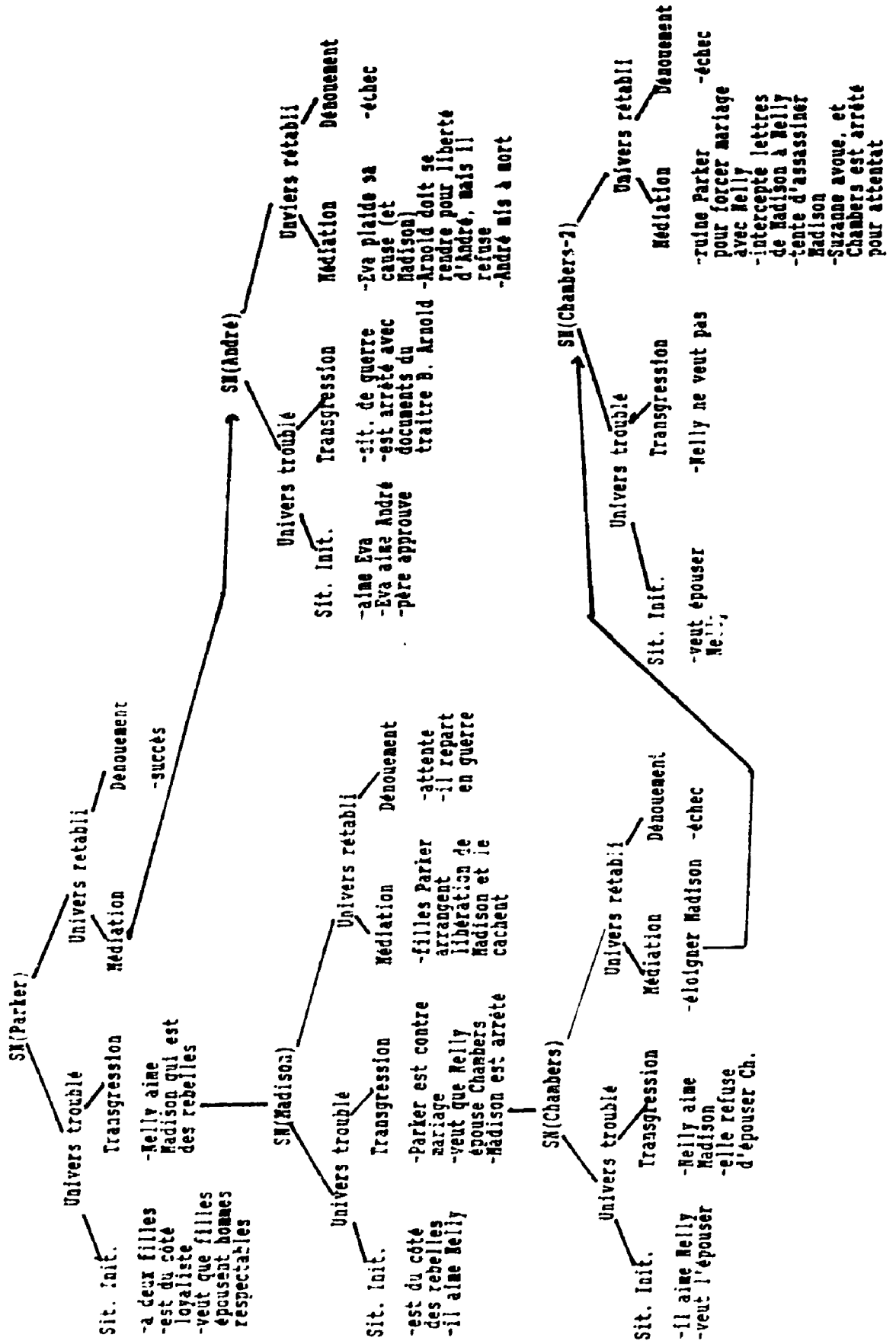
Dandurand, La Carte postale, 1897?



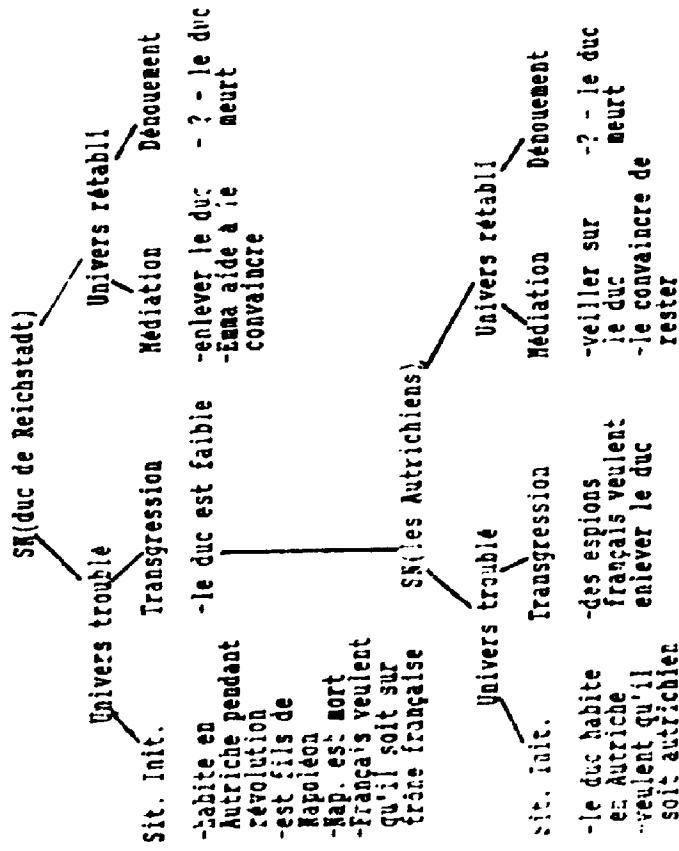
Dandurand, Ce que pensent les fleurs, (1895)



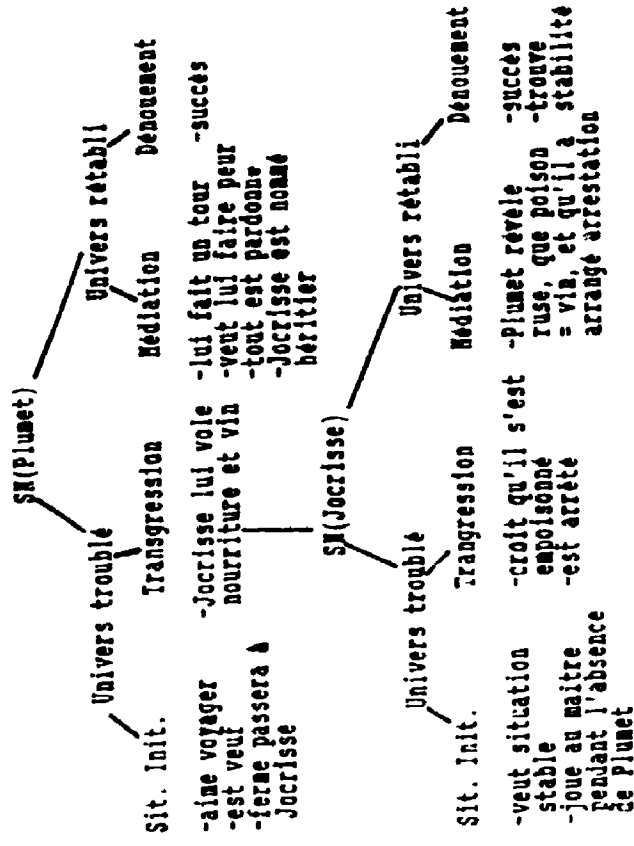
Zavid il y a cent ans. 1876



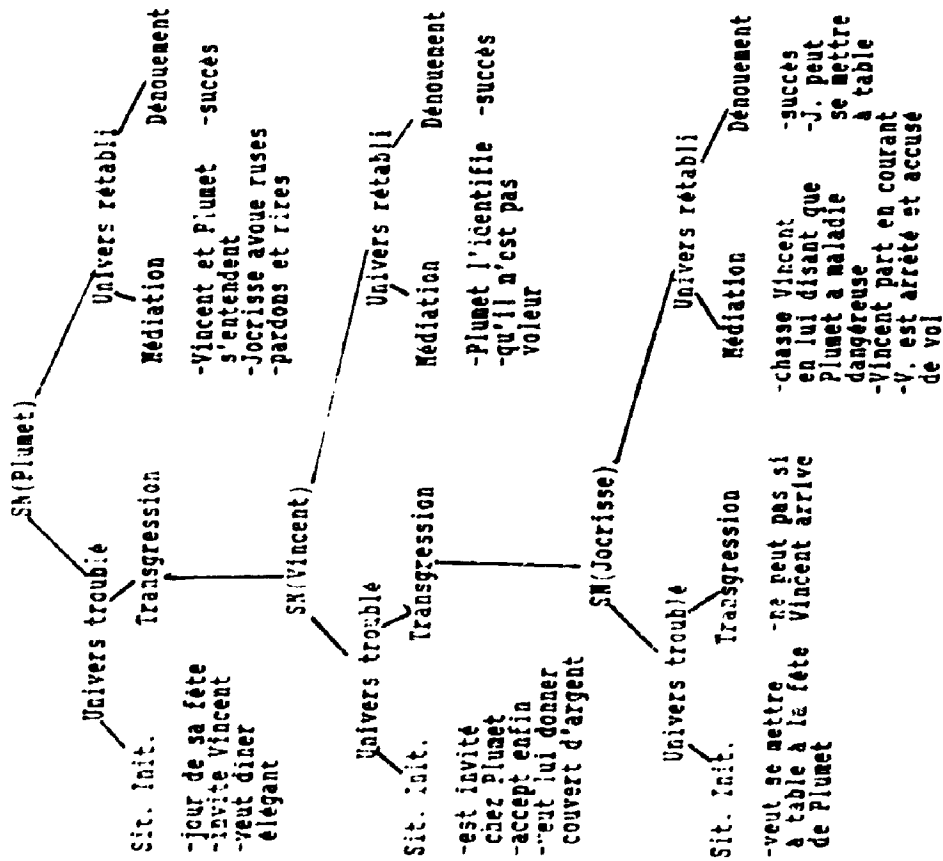
Doïn. La Mort du duc de Reichstadt. 1879



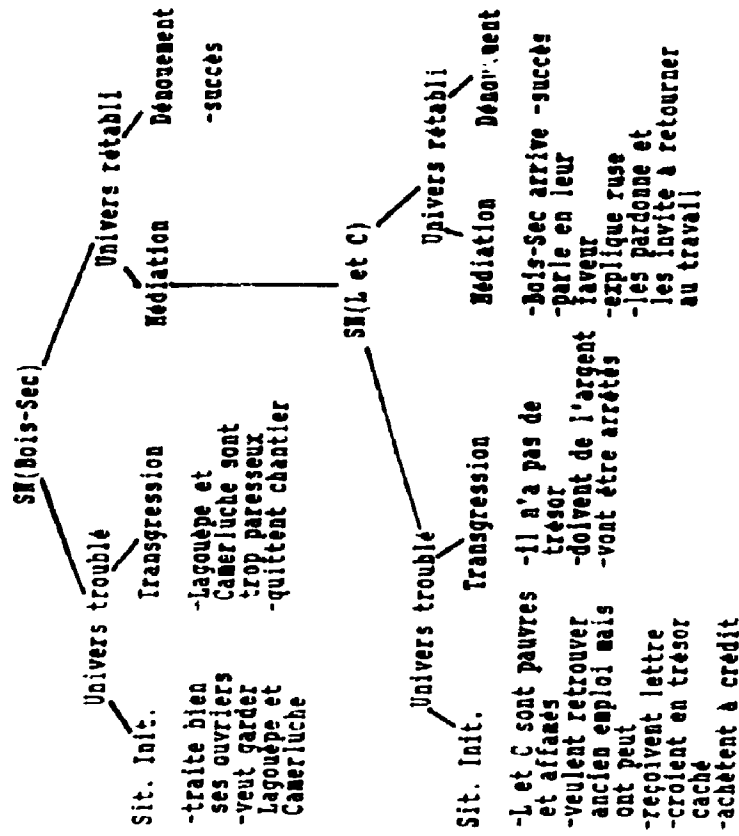
Doïn. Le Désespoir de Jocrisse. 1871



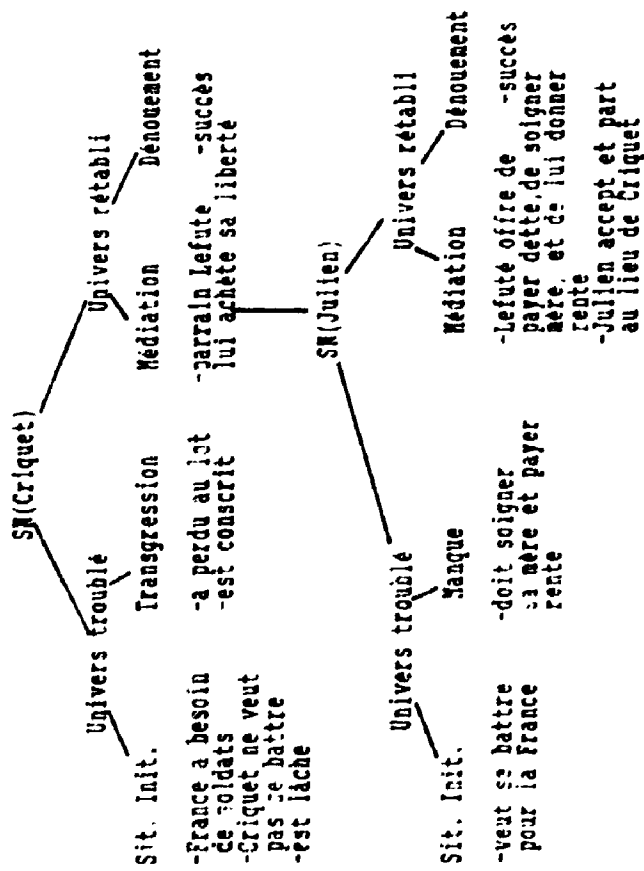
Doin, Le Dîner interrompu ou la nouvelle farce de Jocrisse, 1873



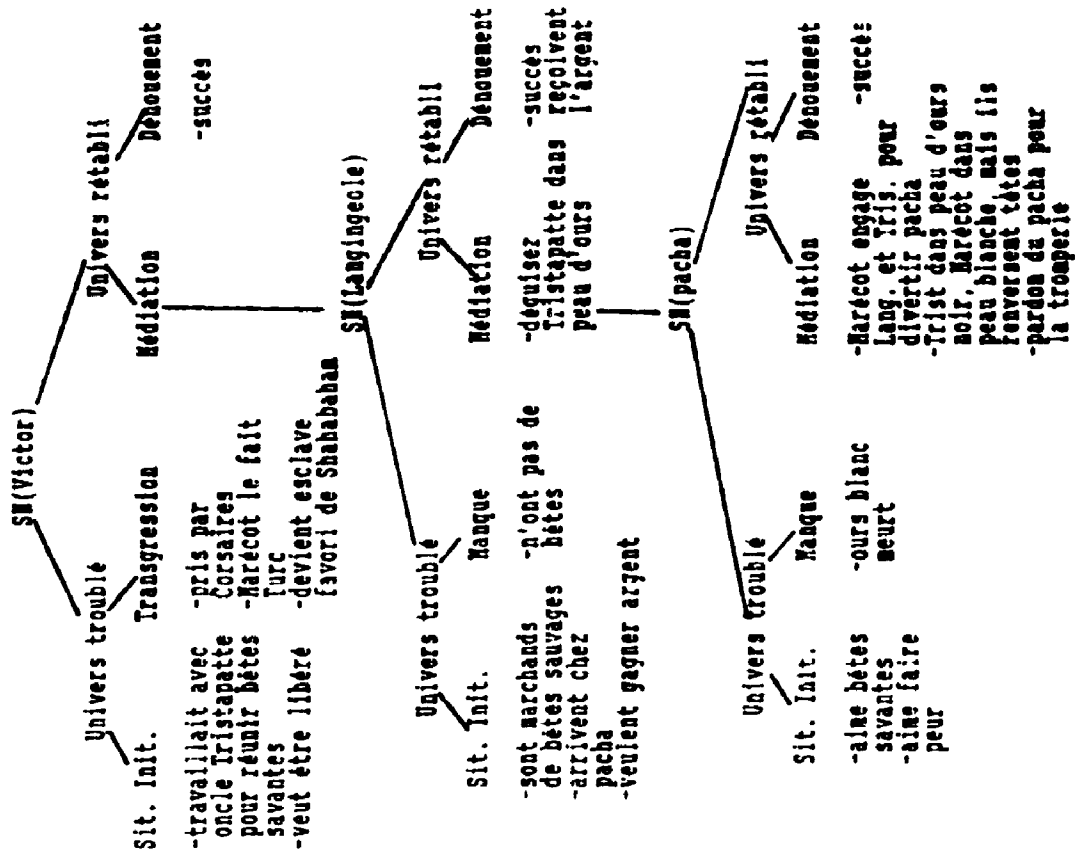
Doin, Le Trésor ou la paresse corrigée, 1871



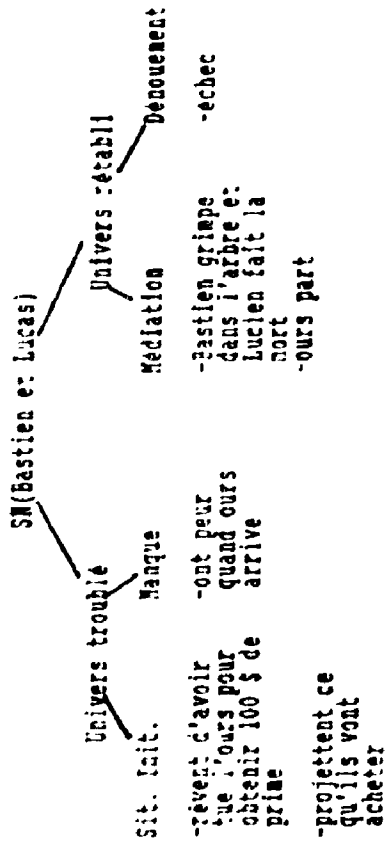
Doin, Le Conscrit ou le retour de Crimée, 1870



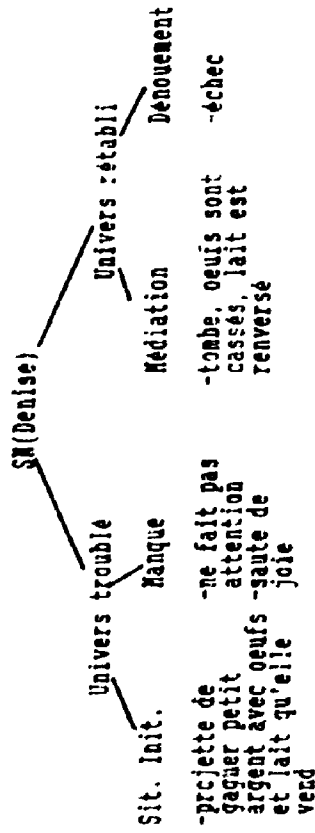
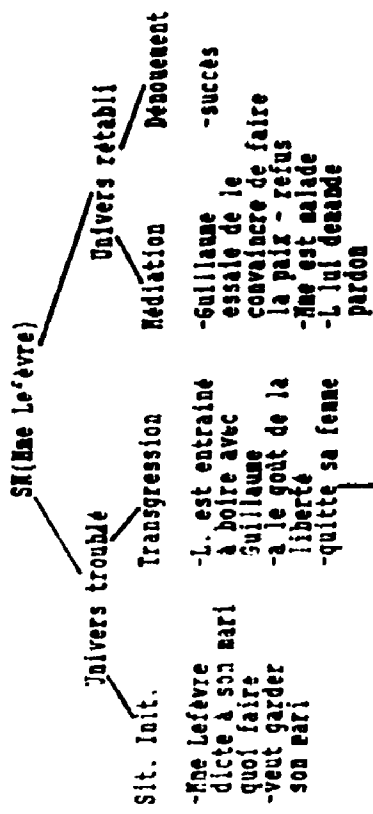
Doin, Le Pacha trompé ou les deux ours, 1870



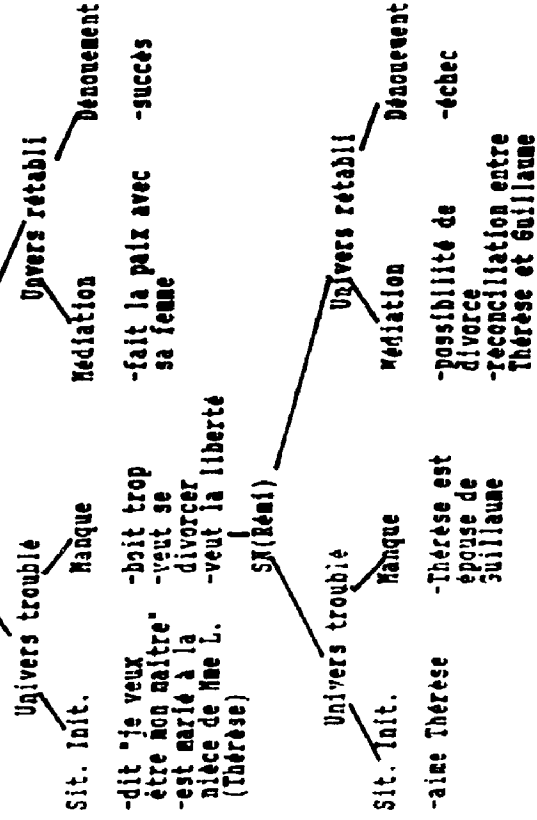
Dois, Les deux Chasseurs et l'ours. 197:



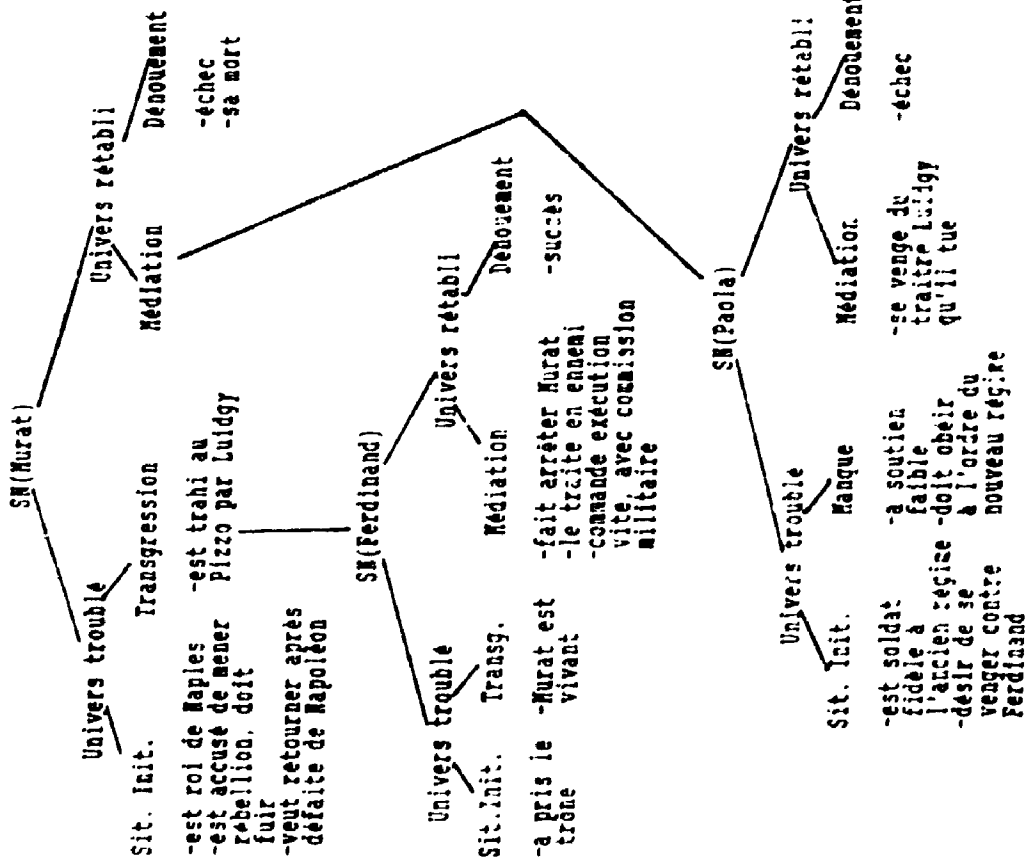
Dois, Le Divorce du tailleur, 1973



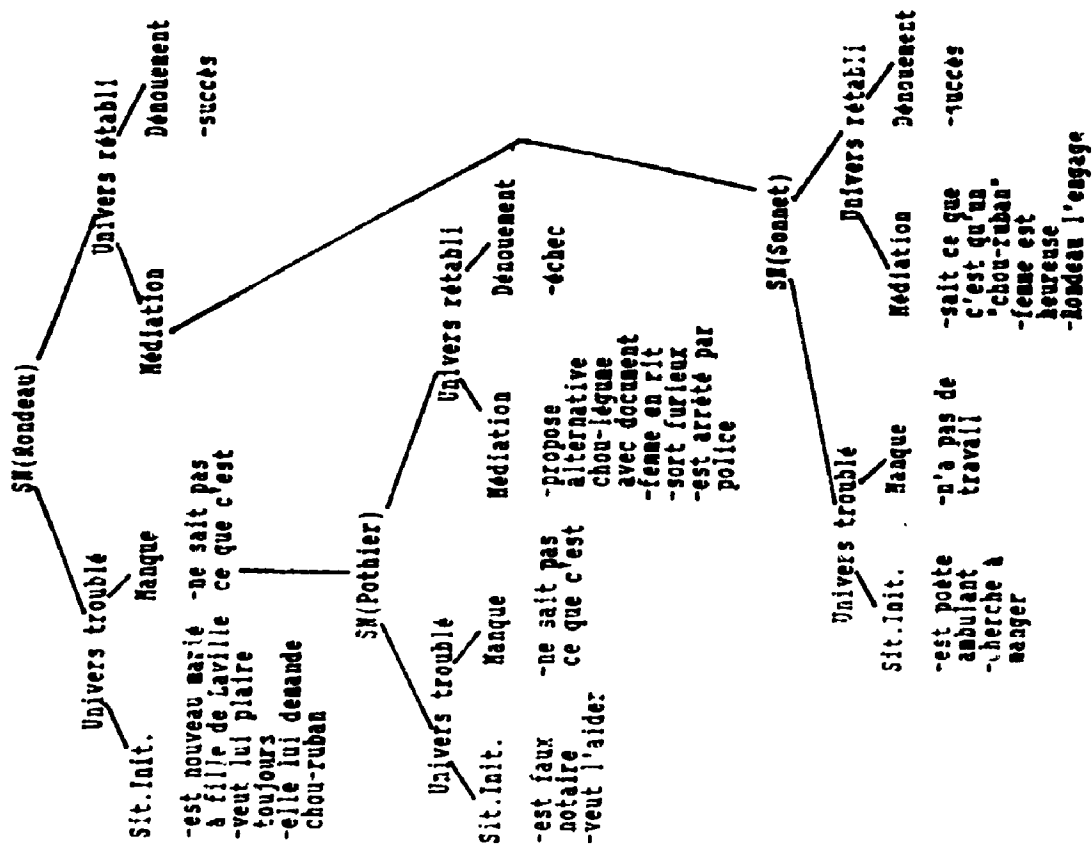
SM(Guillaume)



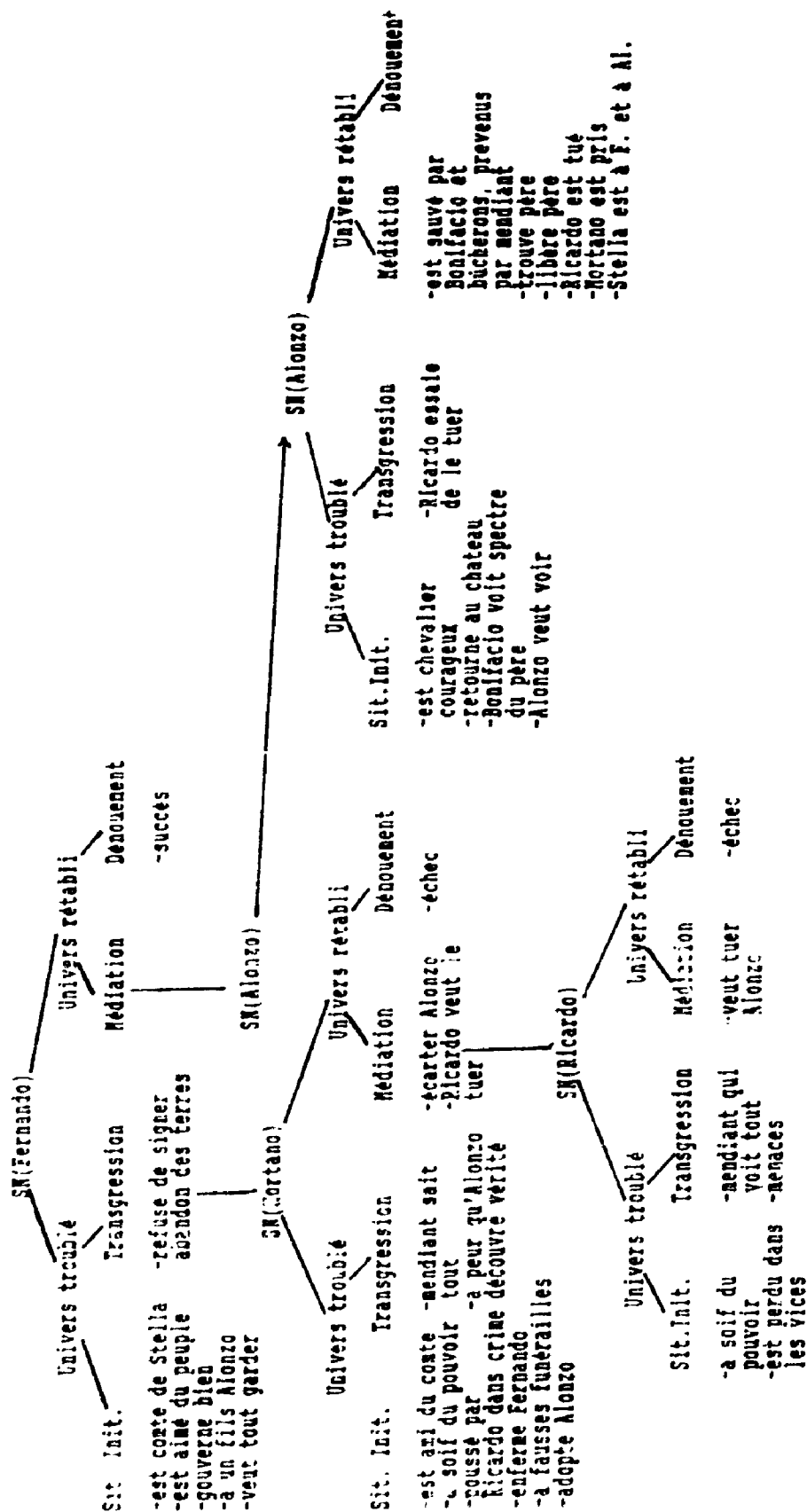
Doiz. Joachim Murat, roi des deux siècles, 1879



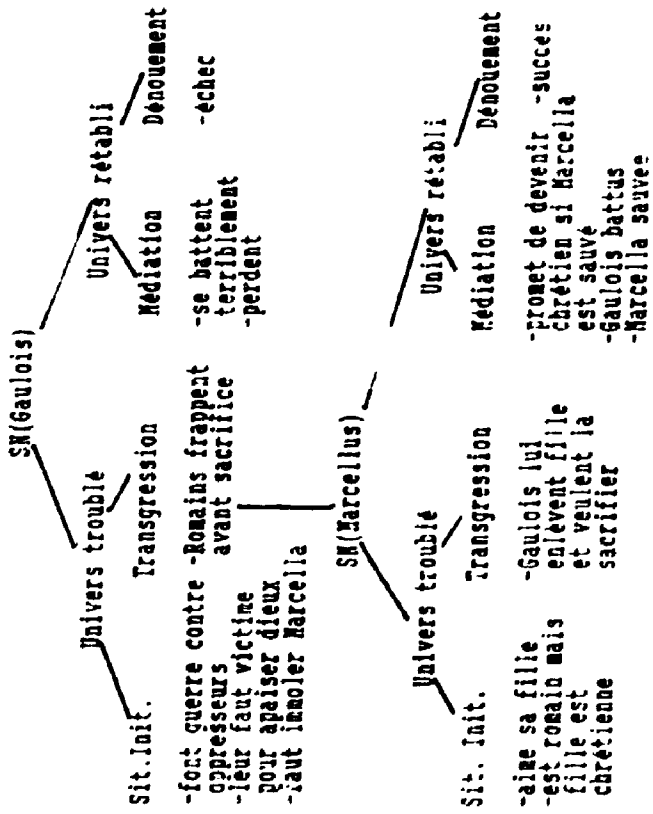
Ducharme, Chou-légume et chou-ruban, 1889



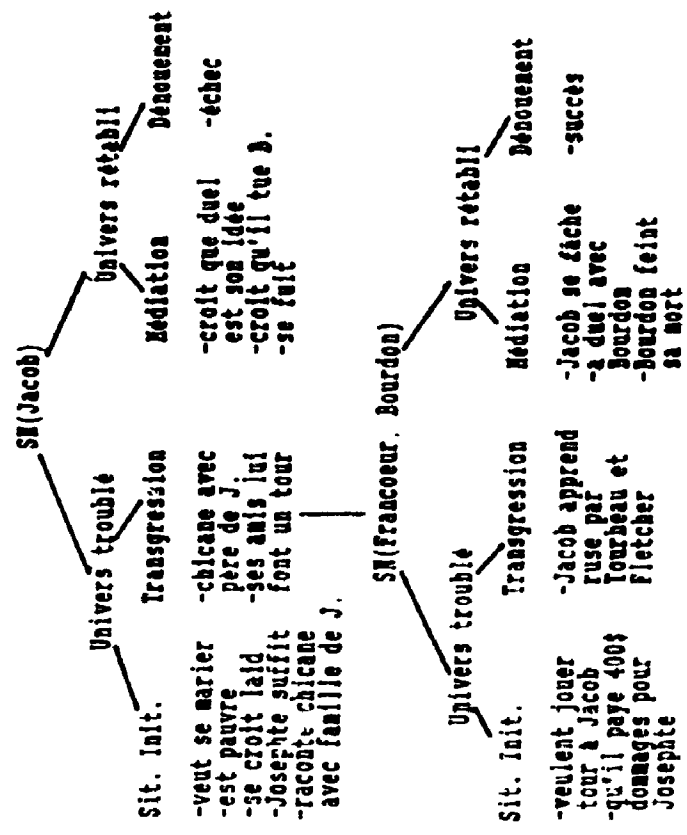
Faire. La Tour du Nord 1657



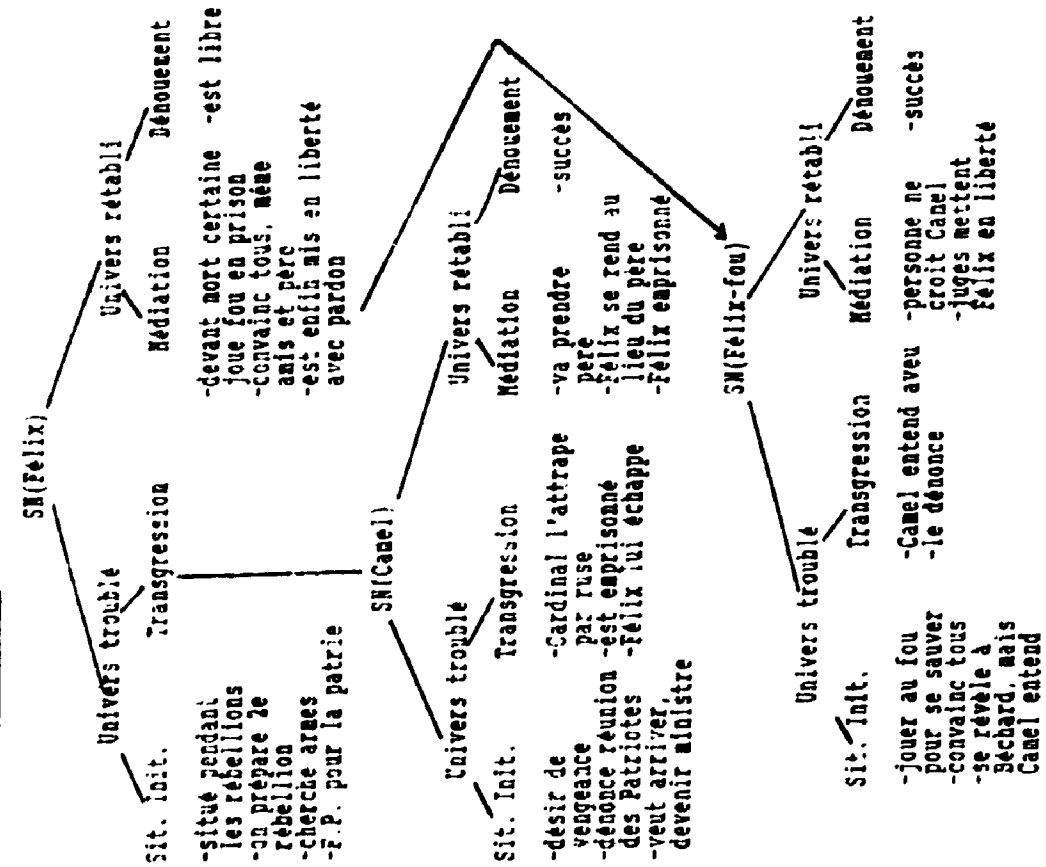
Feige, Marcella, 1867



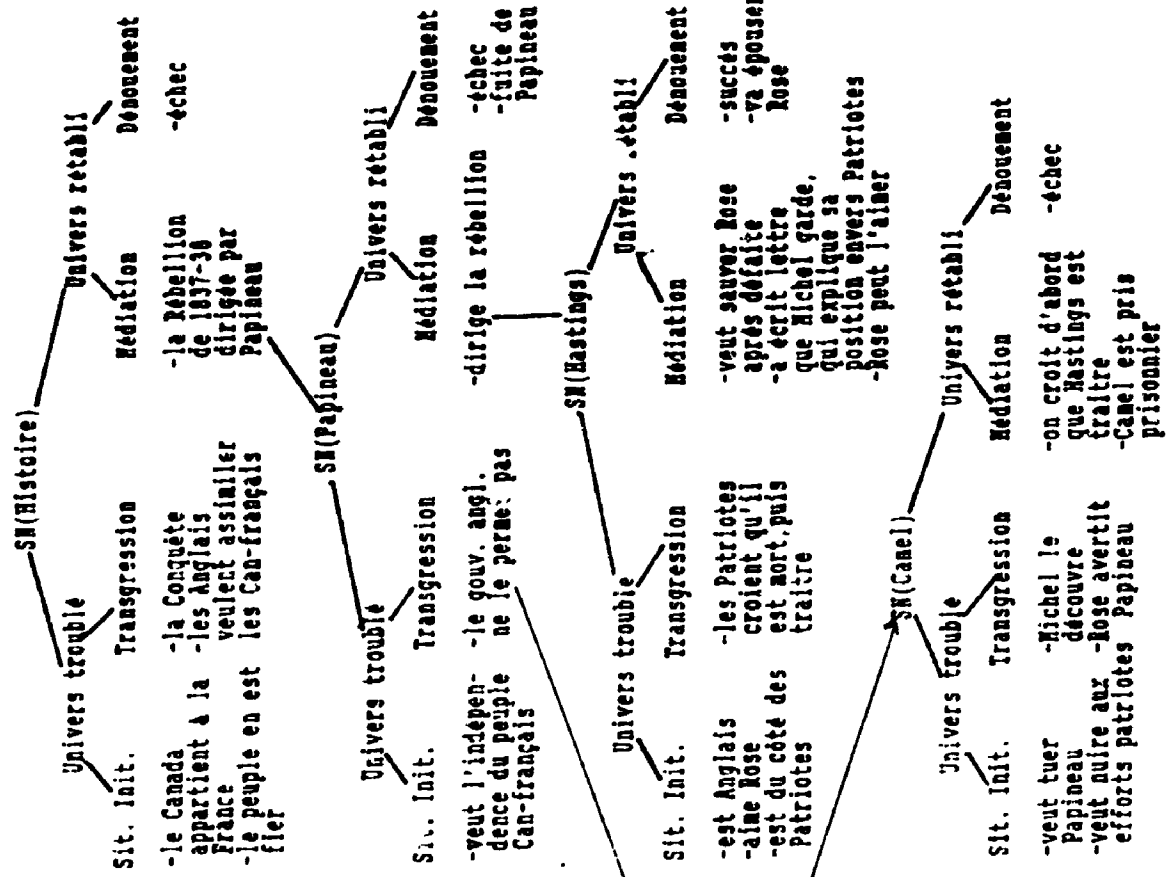
Fontaine, Un Duel à poudre, 1868



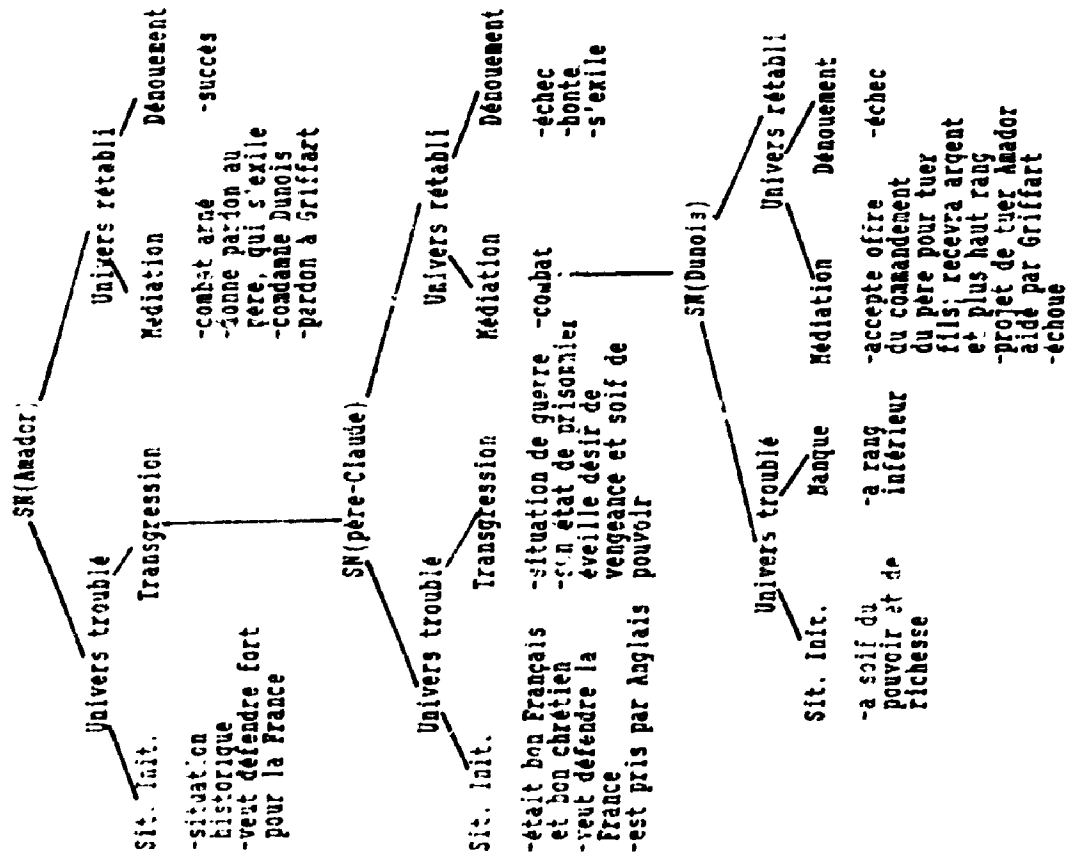
Fréchette, Félix Potier, 1871



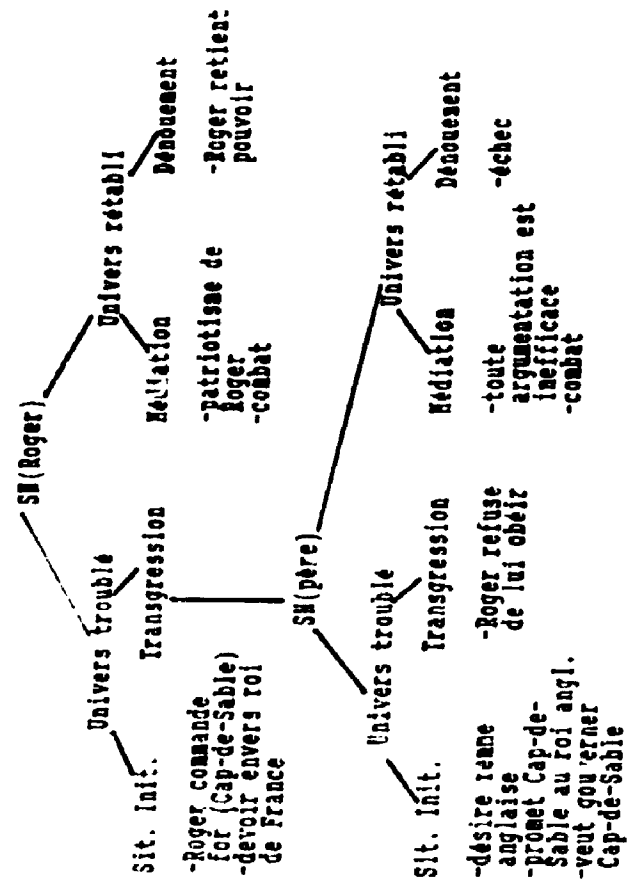
Fréchette, Papineau, 1880



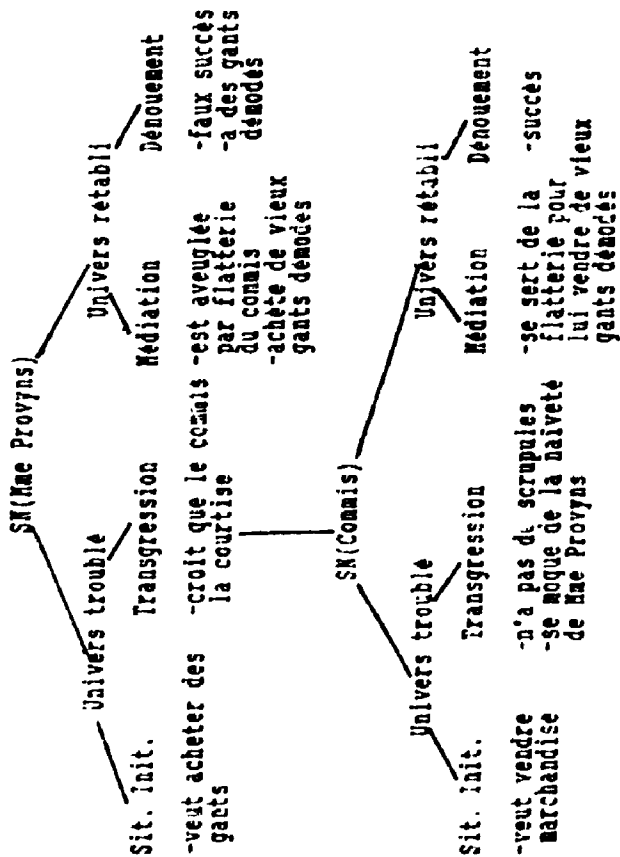
Geoffroy, Aador de Latour, 1900



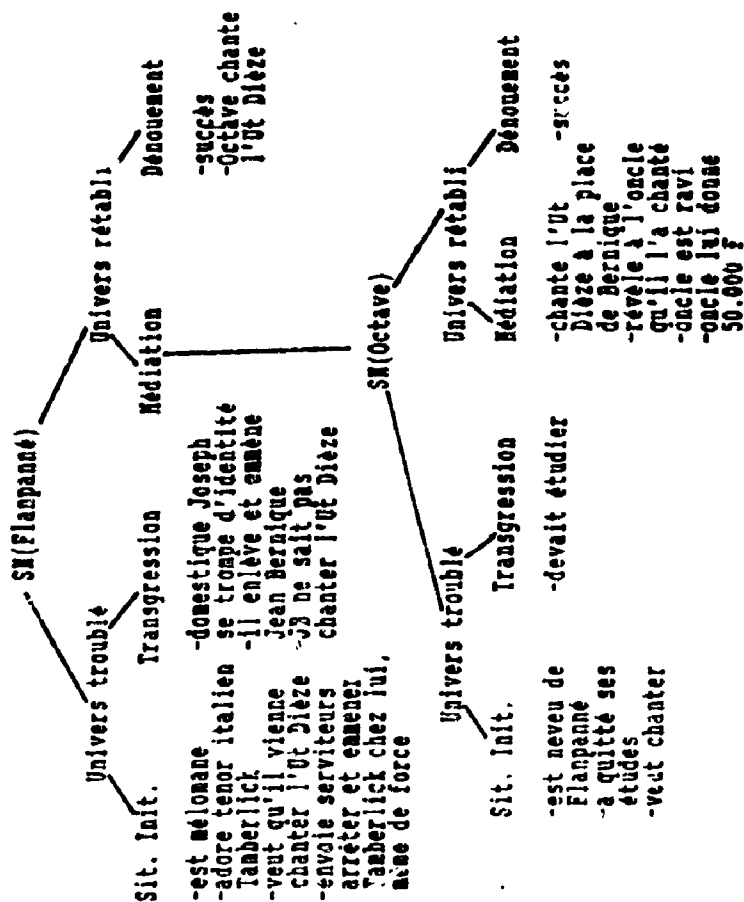
Gérin-Lajoie, Le Jeune Latour, 1844



Germain, L'Irrésistible, 1894



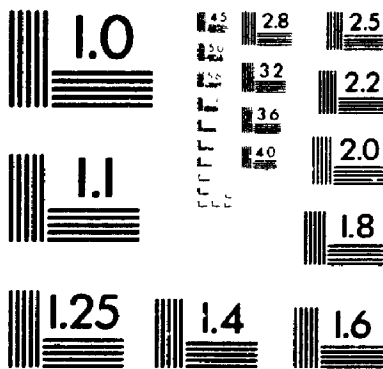
Guildry, L'Ut Dièze, 1886



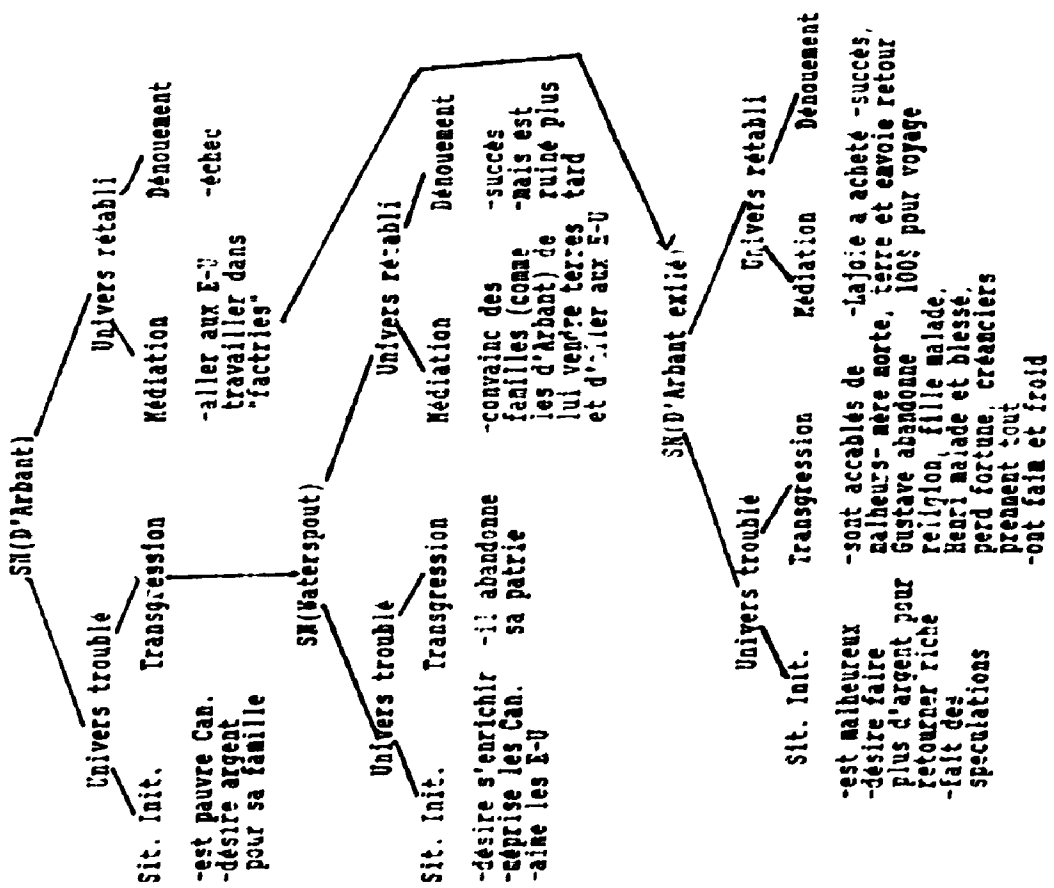
4

OF / DE

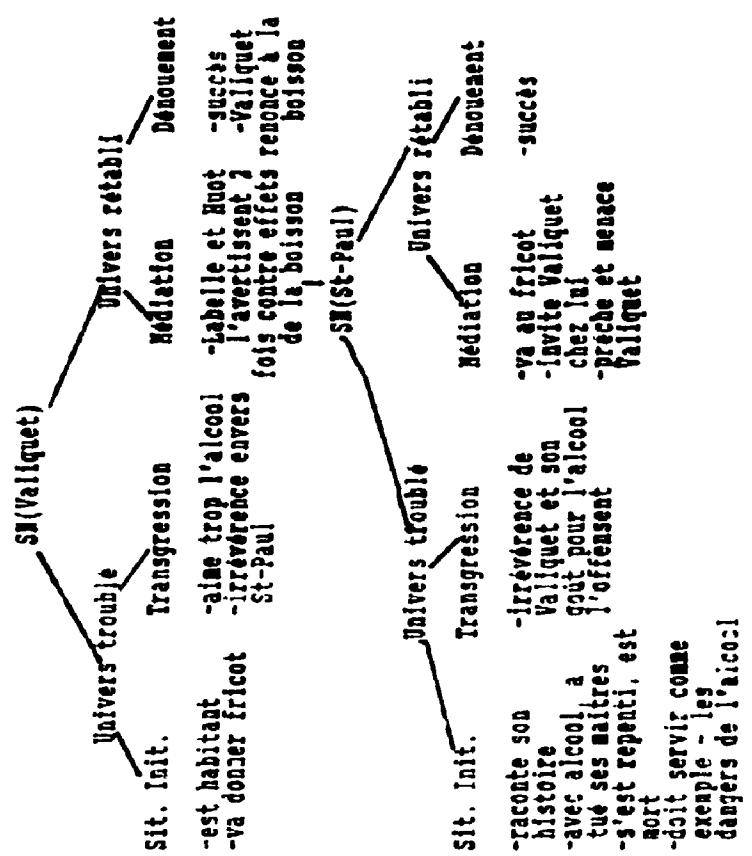
4



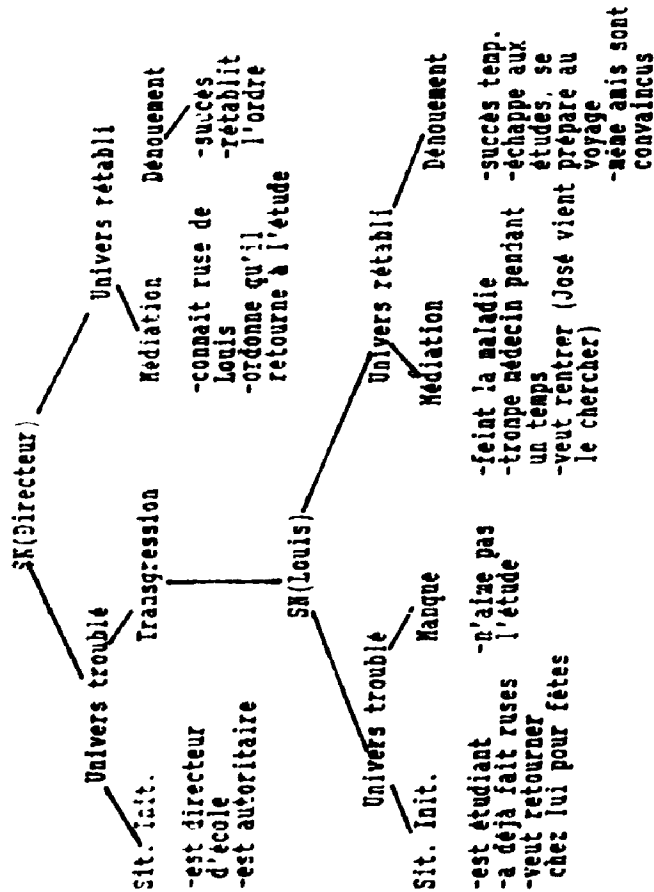
Hamon. Exil et Patrie, 1862



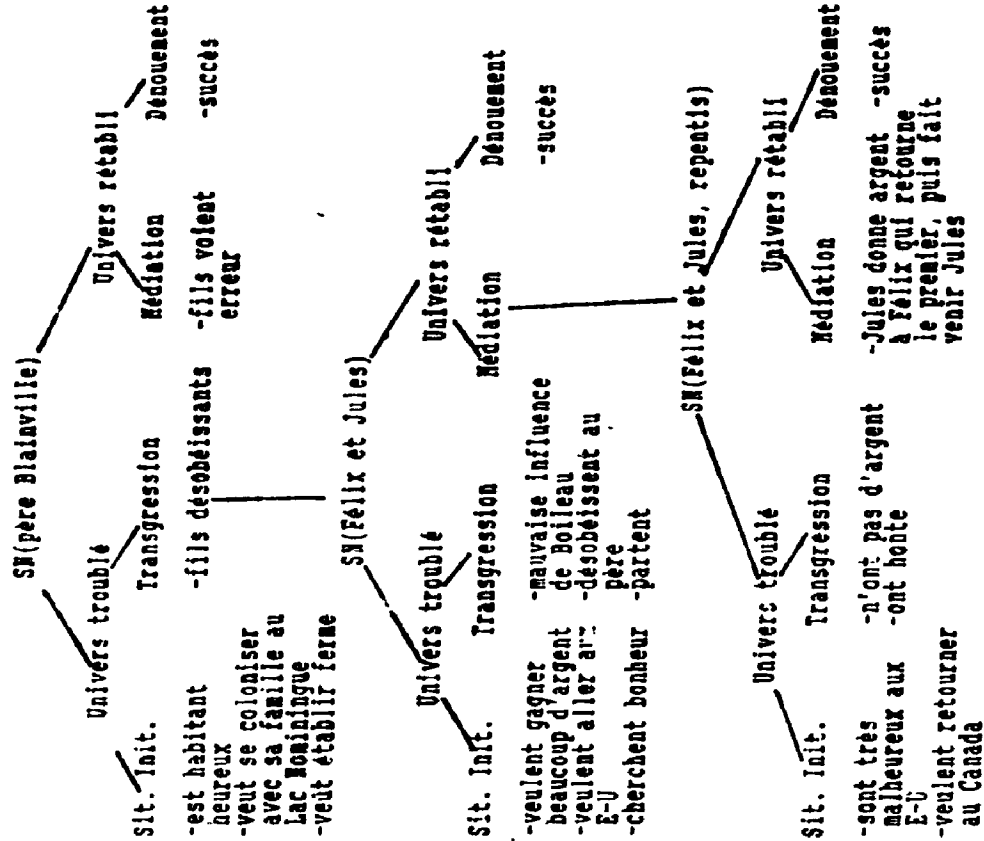
Iovhanné, L'Hôte à Valiquet, 1881



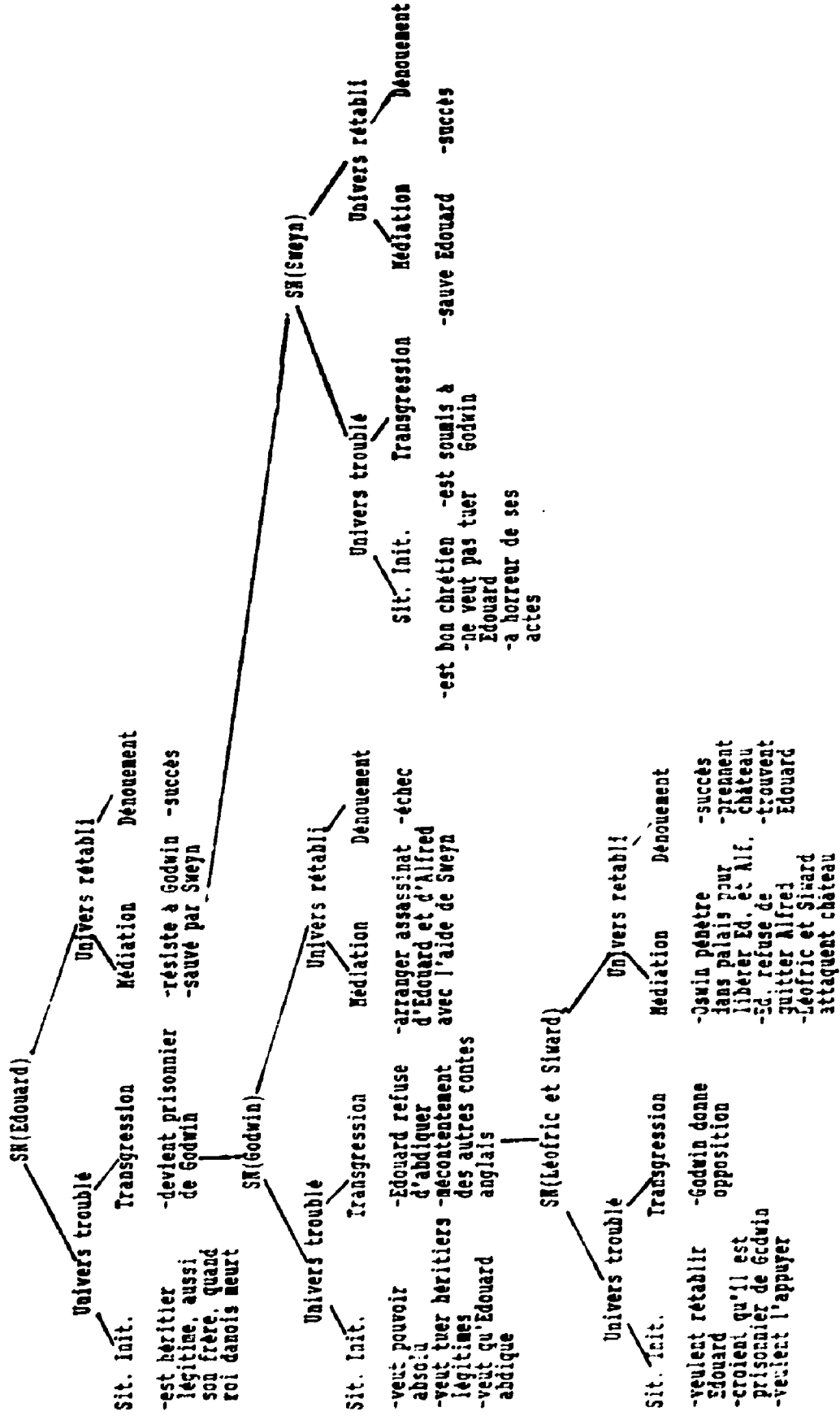
Iovhanné, Le Roi du jour de l'an, 1982



Iovhanné, Les Pionniers du Lac Monningue, 1883

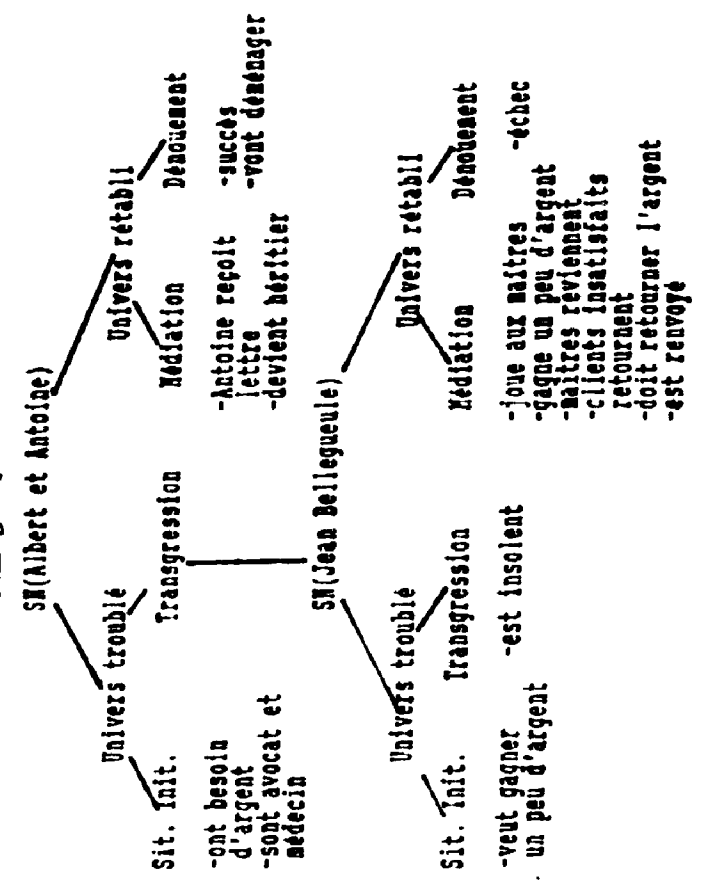
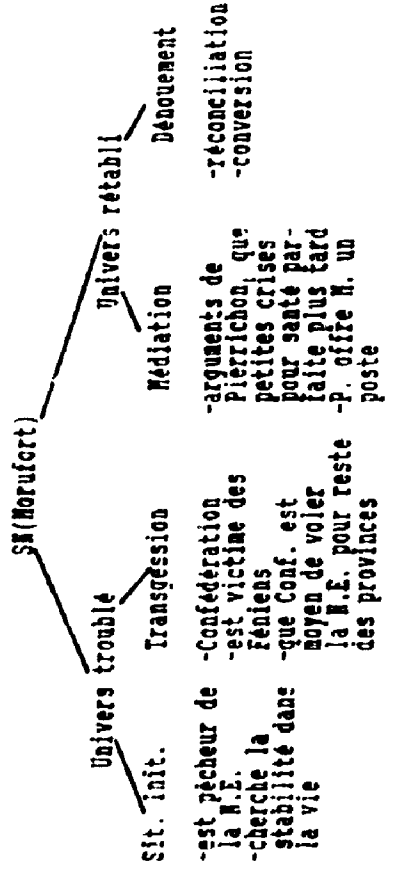


Iovhanné. Edouard le Confesseur. 1860

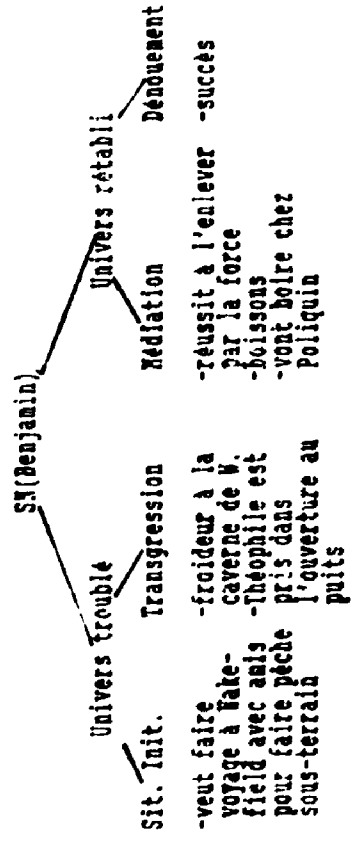


Labelle. La Conversion d'un pêcheur (de la Nouvelle Ecosse), 1875

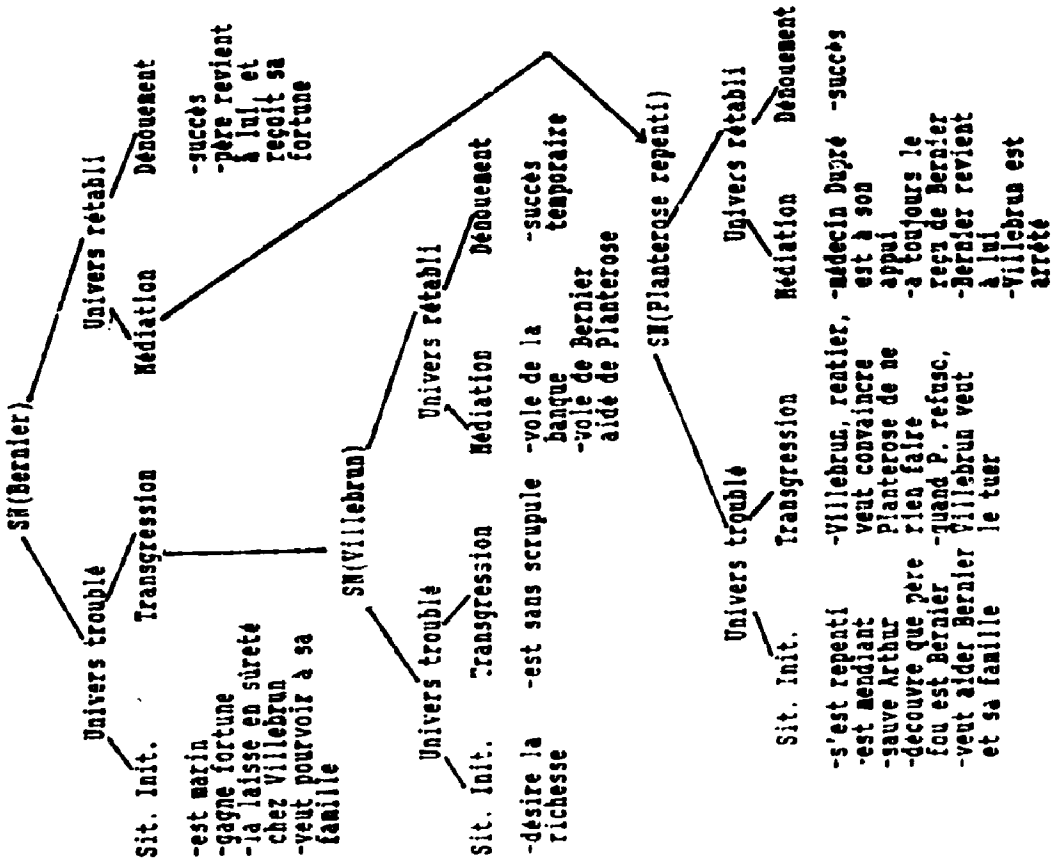
Japerrière, Monsieur Toupet, [1884]



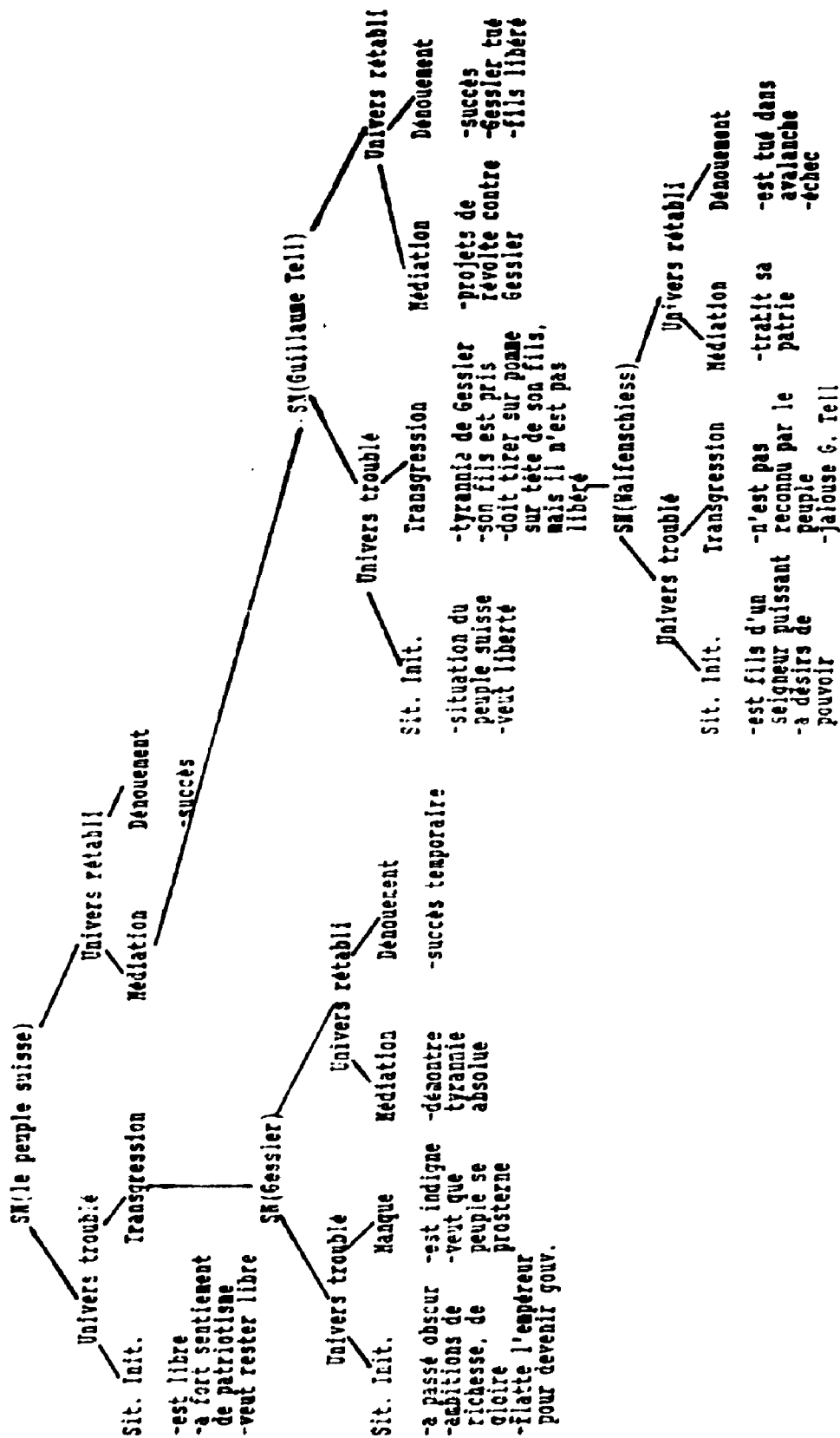
Laperrière, Une Partie de plaisir à la caverne de Wakefield, 1881



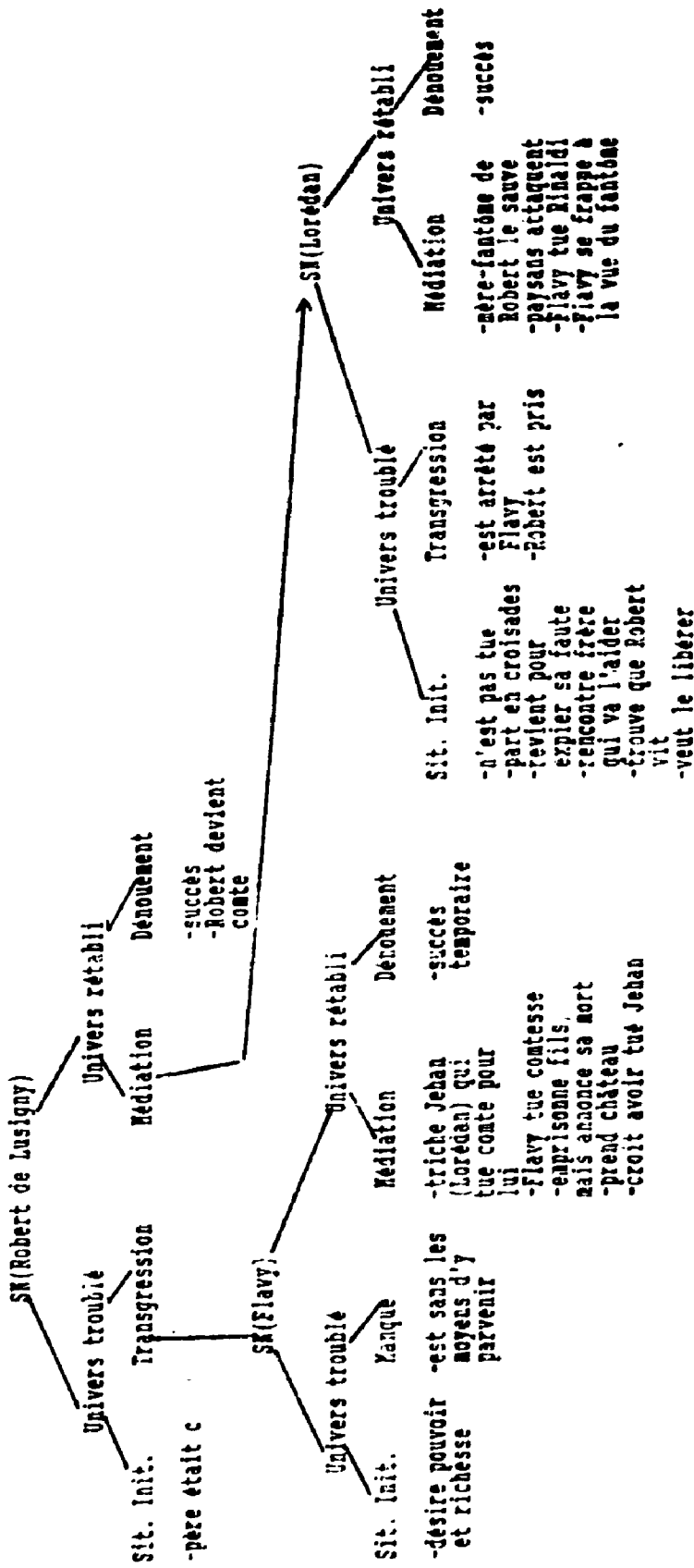
Laperrière, Les Pauvres de Paris, 1877



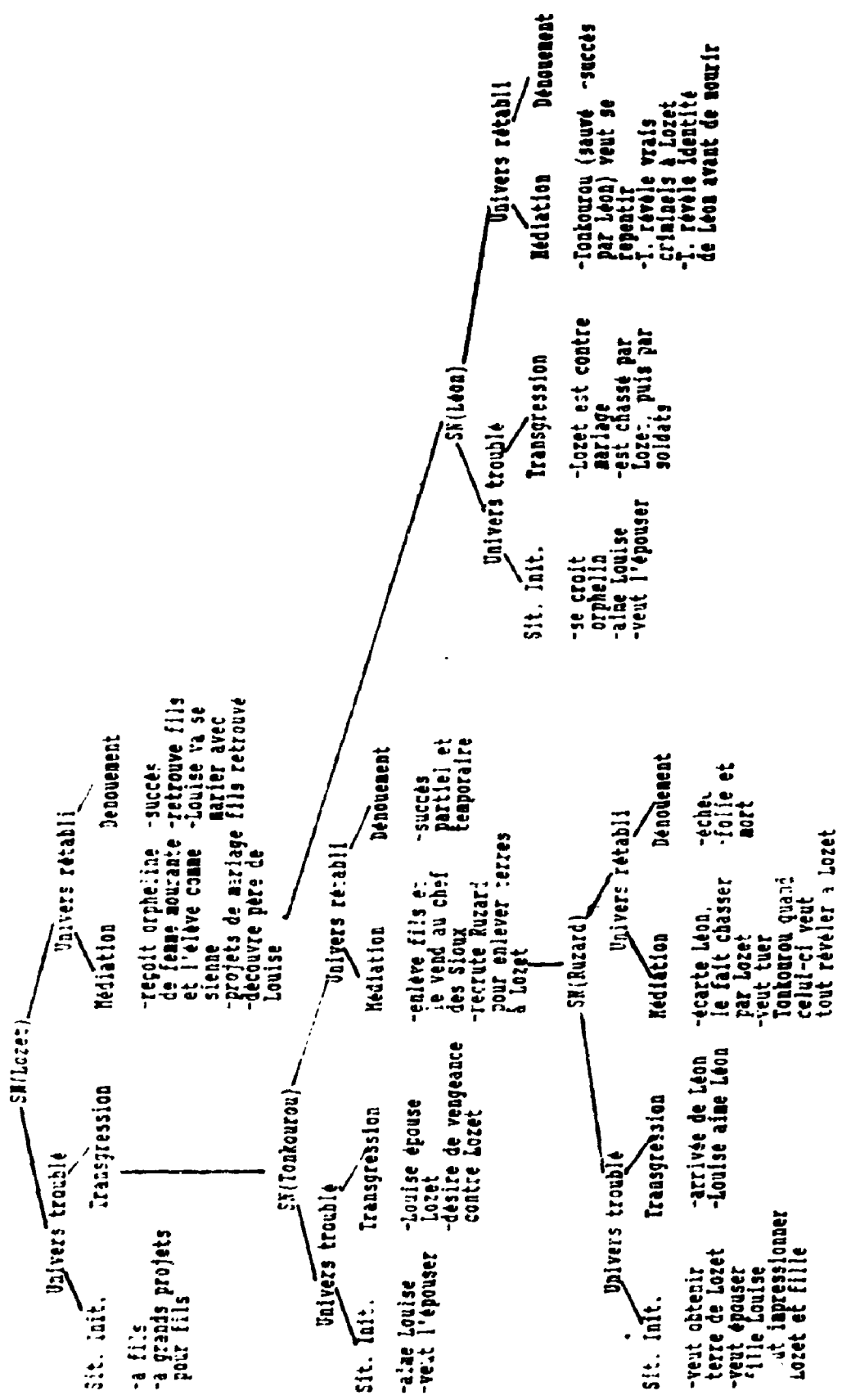
Lareau. Guillaume Tell, 1877



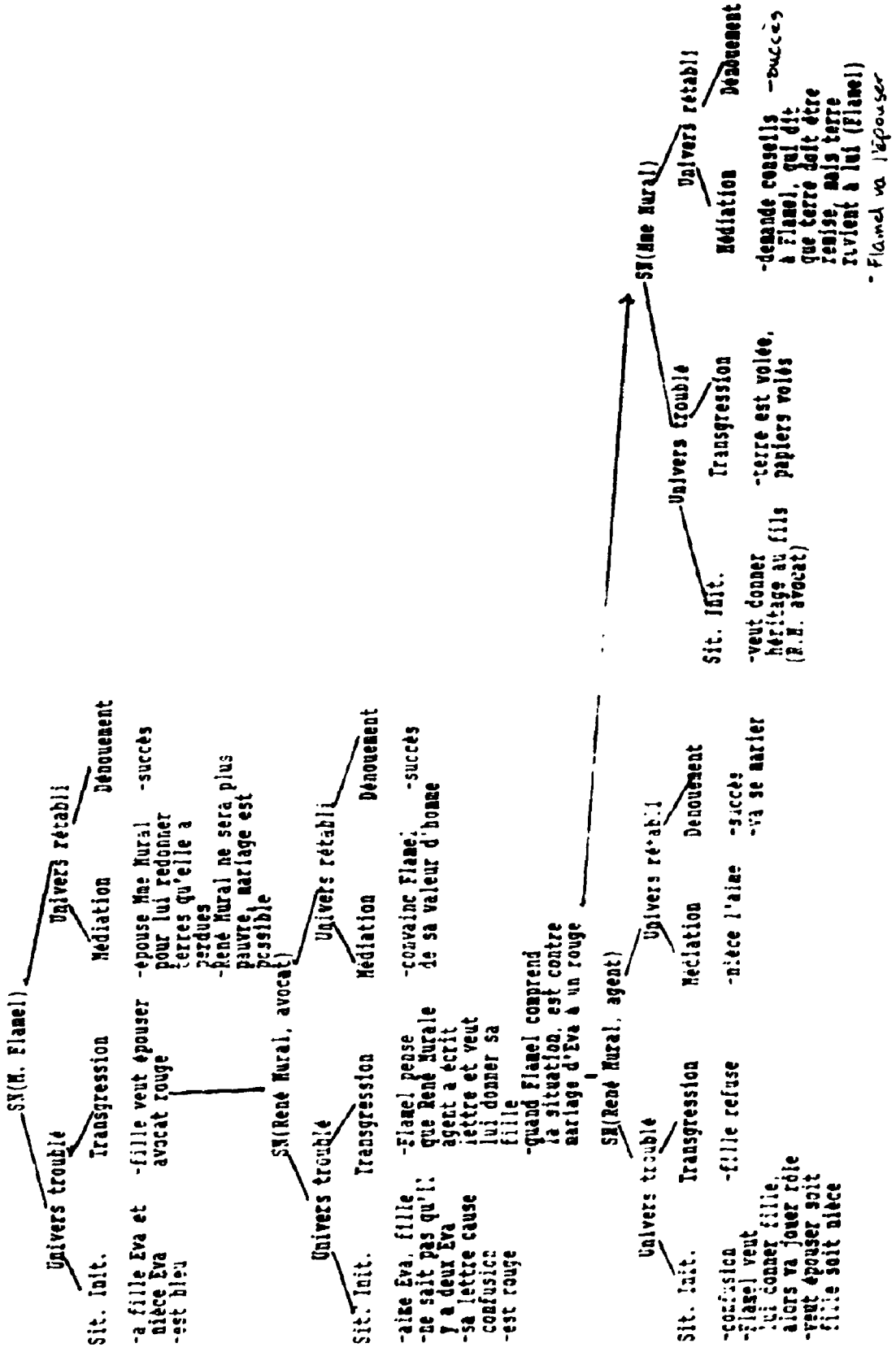
Lebardin. L'Explication. (1996)



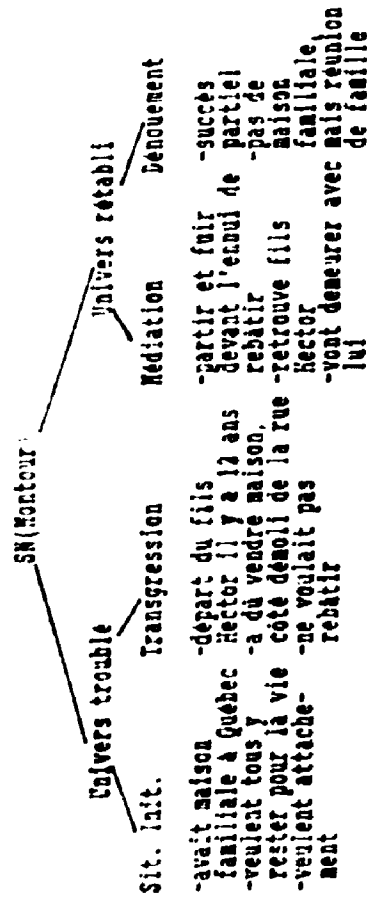
Lezay. Les Vengeances. 1876



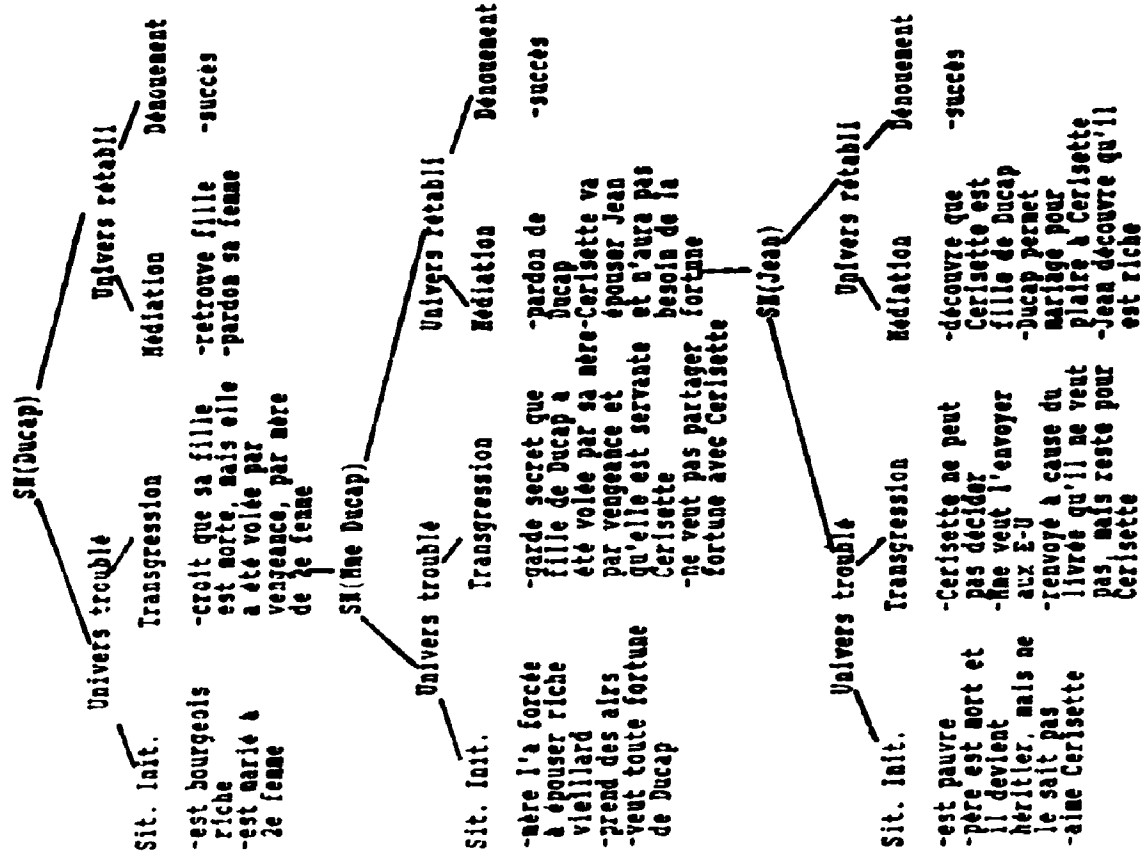
Leary, Rouge et bleu, 1891



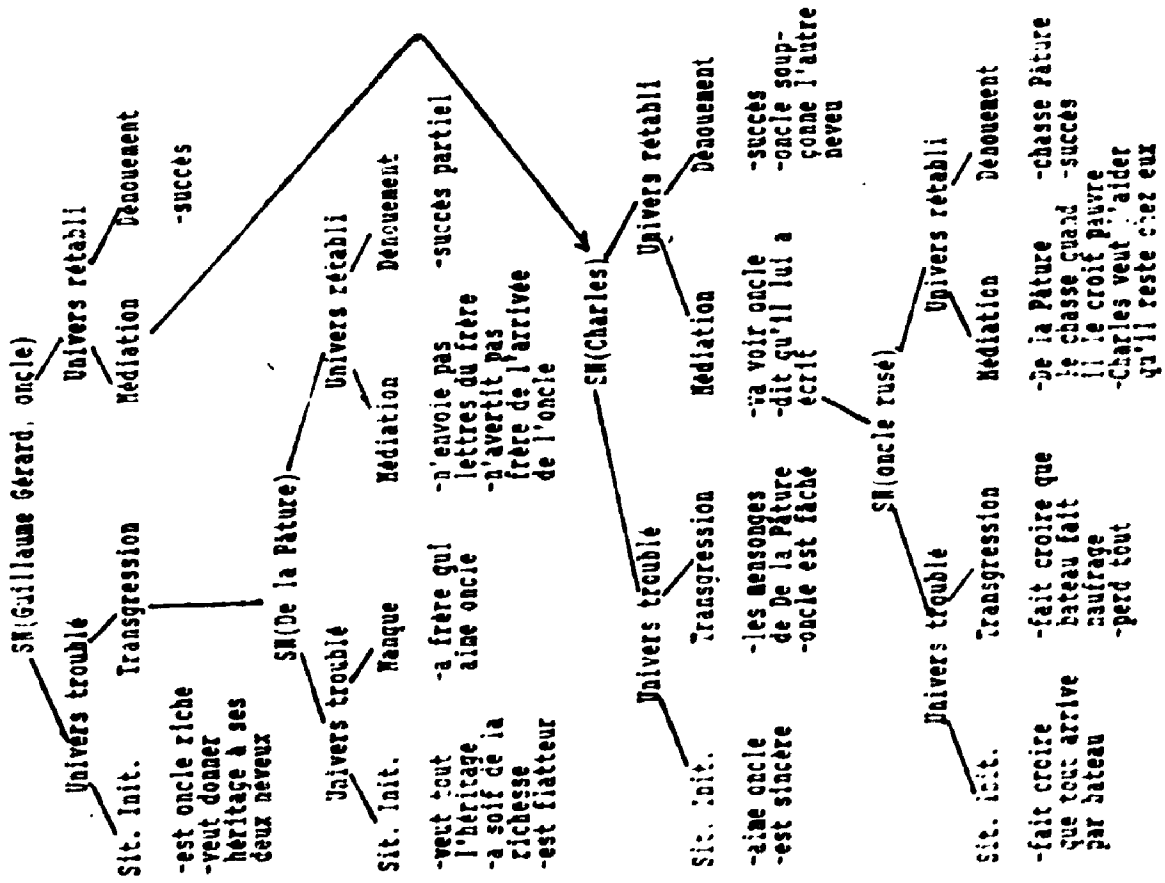
Lenay. Sous les bois, 1891



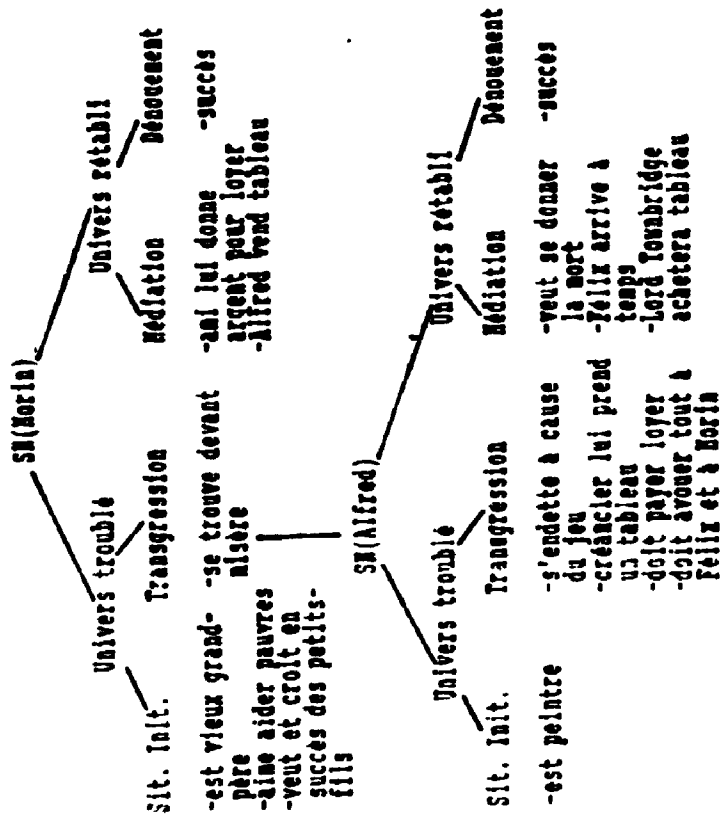
Lenay. En livrée, 189:



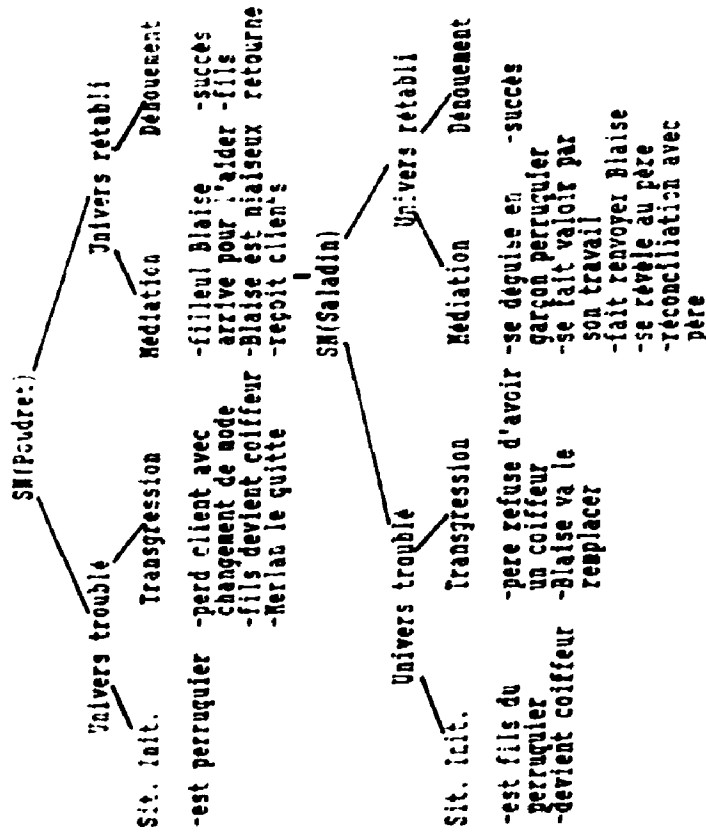
Levêque. Le Neveu. 187b



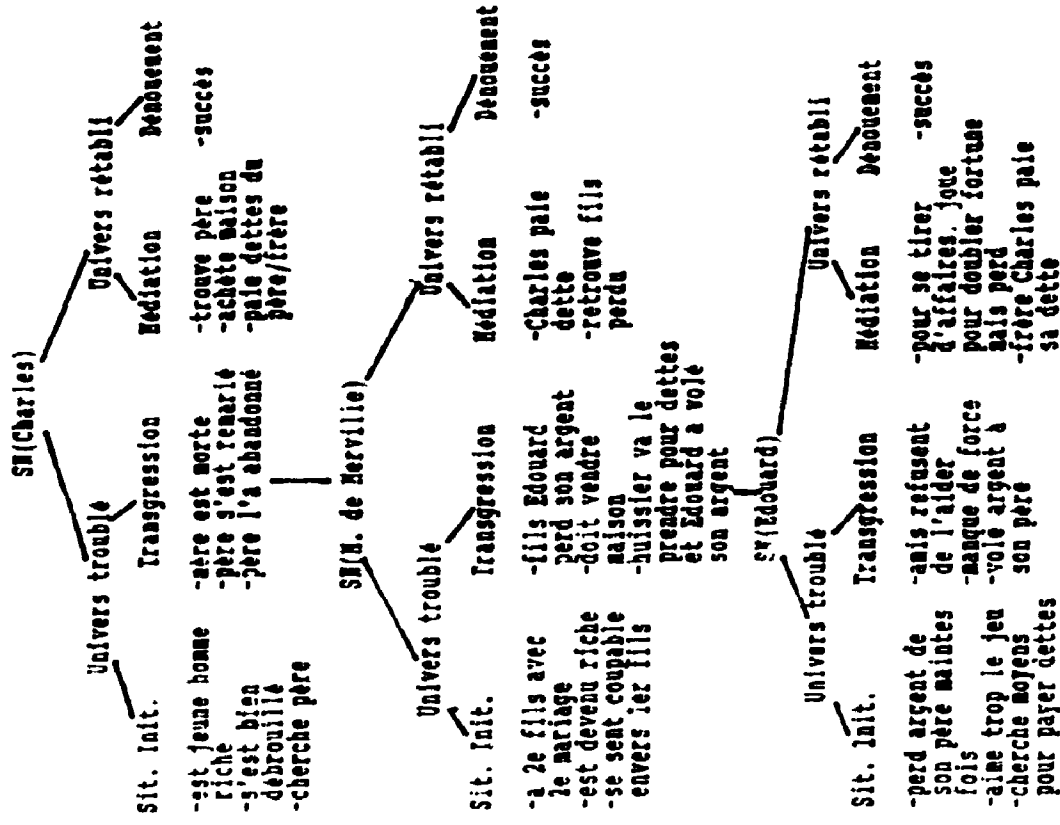
Levêque. Peintre et musicien, 187b



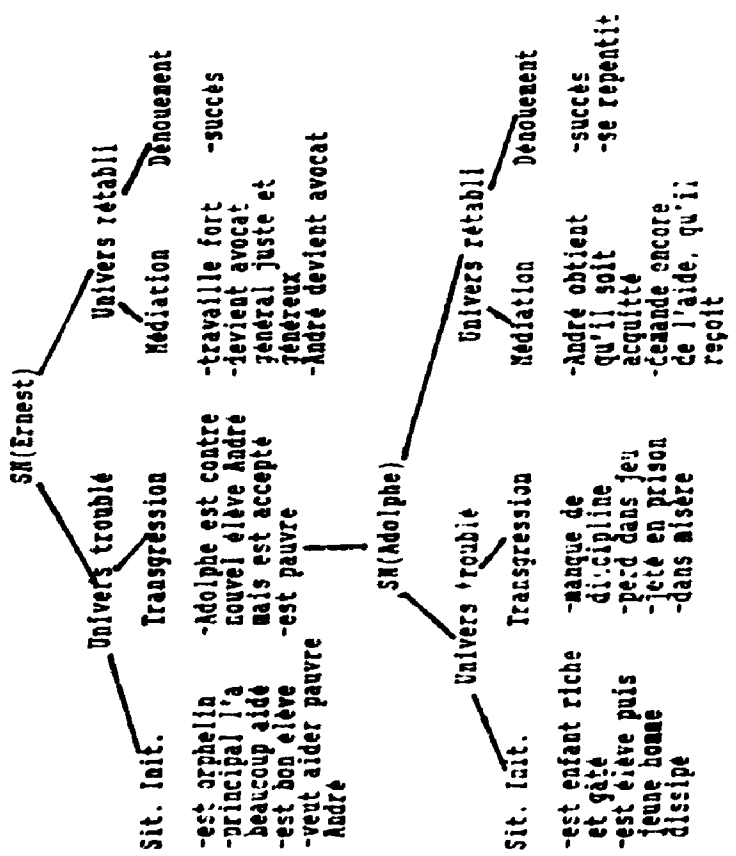
Levêque, La Famille du perruquier, 1676



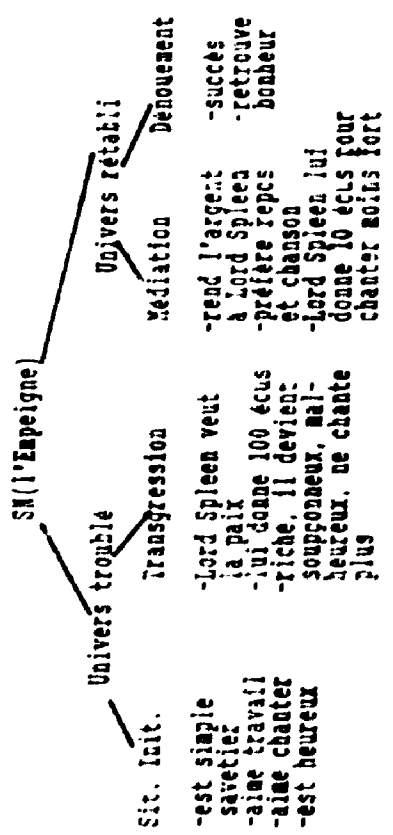
Levêque, Le Joueur ou les deux freres, 1076



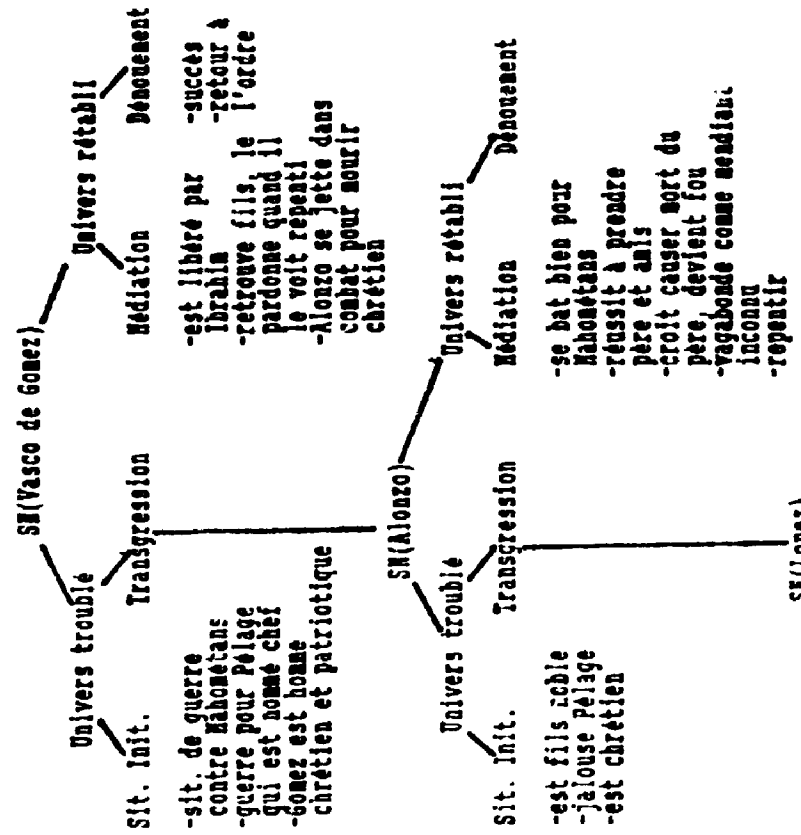
Levêque. Le Collège et le monde. 1876



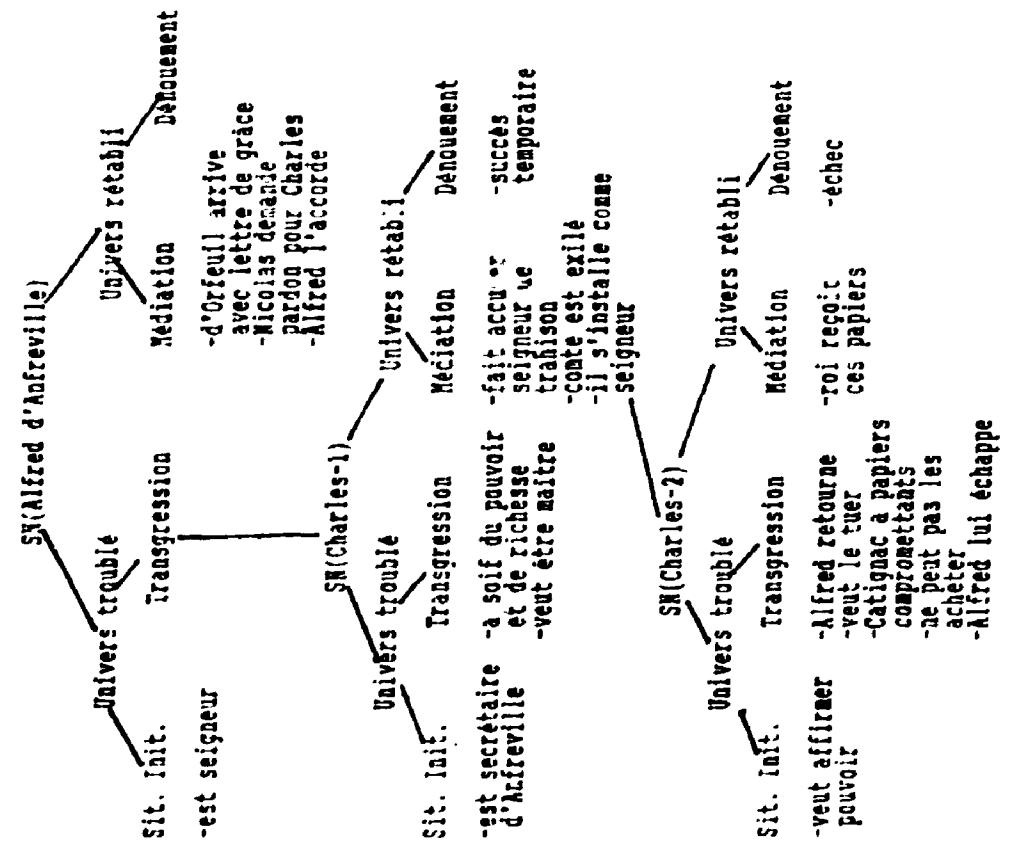
Levêque. Le Savetier et le financier. 1876



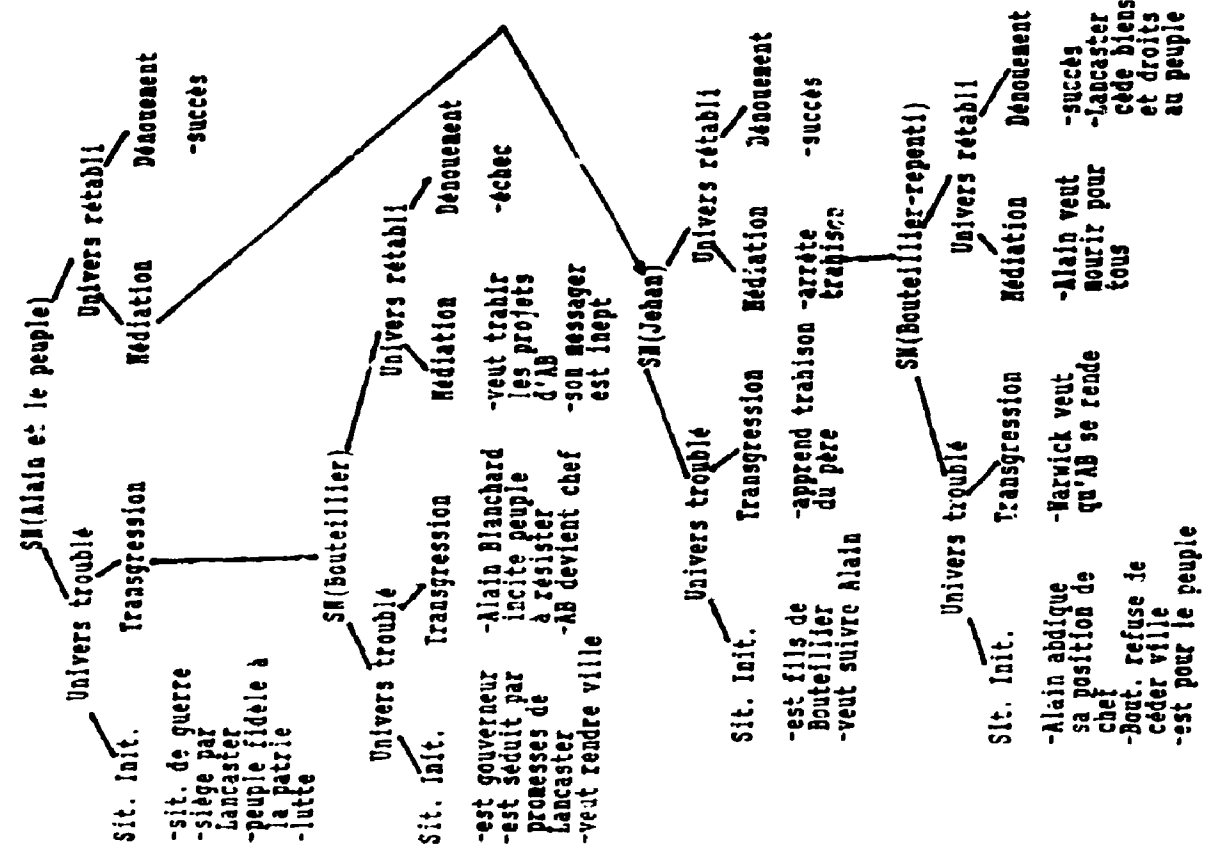
Levêque. La Malédiction. 1876



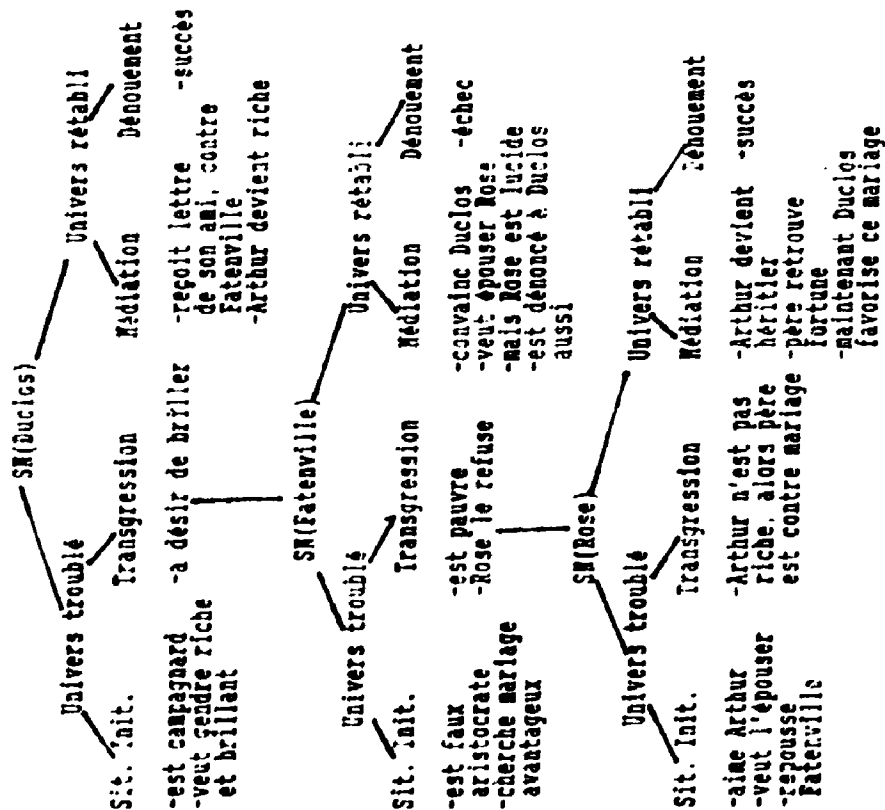
Levêque. Le Proscrit. 1876



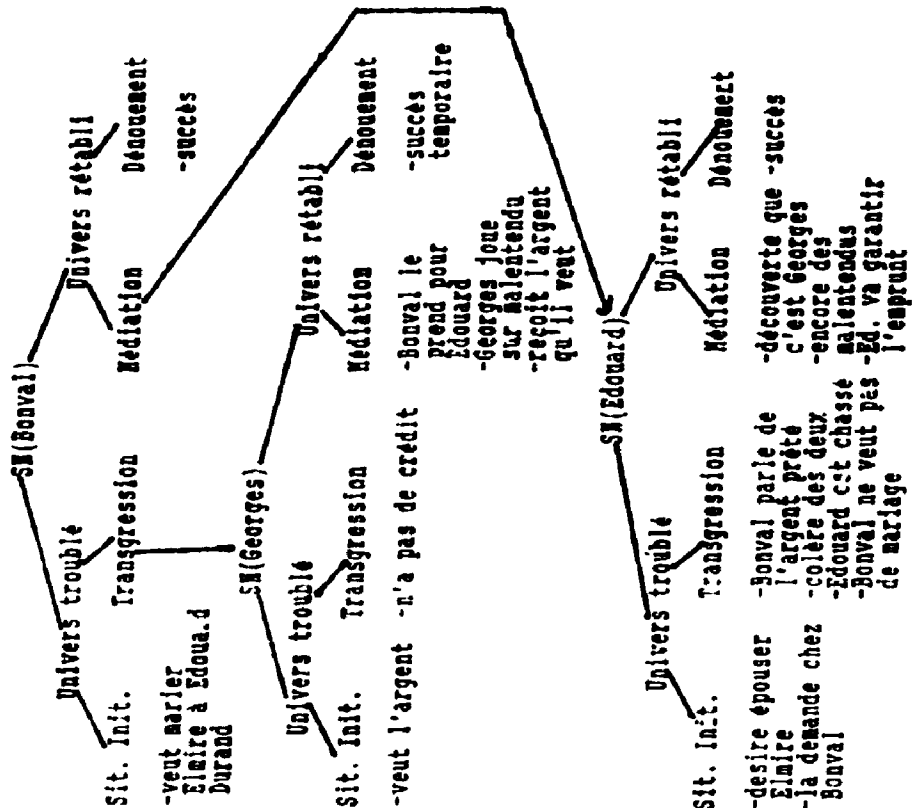
Levêque. Alain Blanchard, 1878



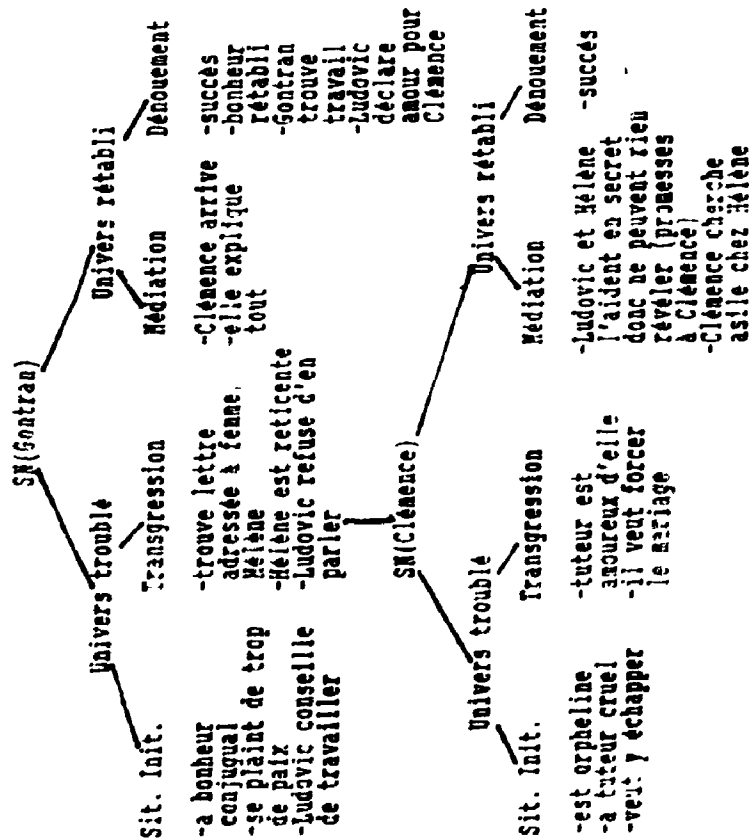
Marchand. Fatenville. 1869



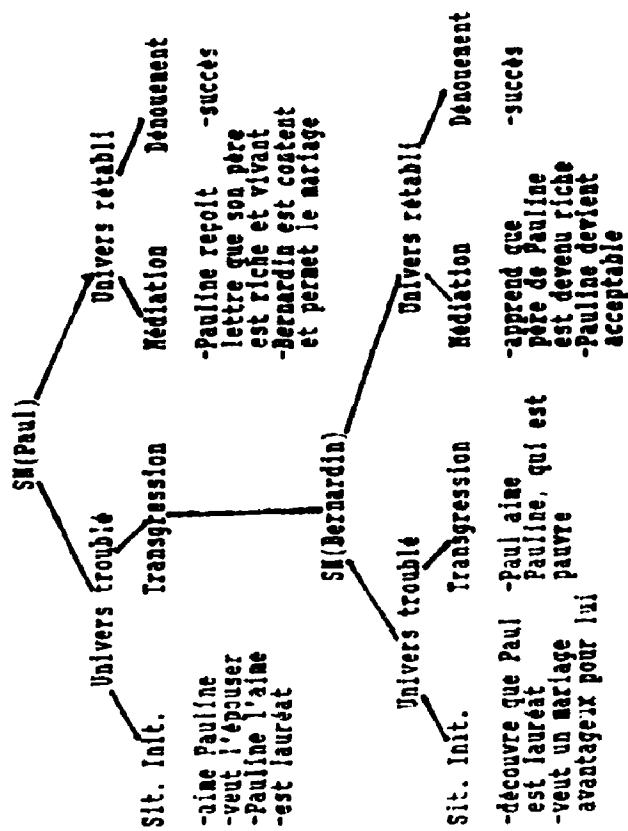
Marchand. Erzeur n'est pas compte. 1872



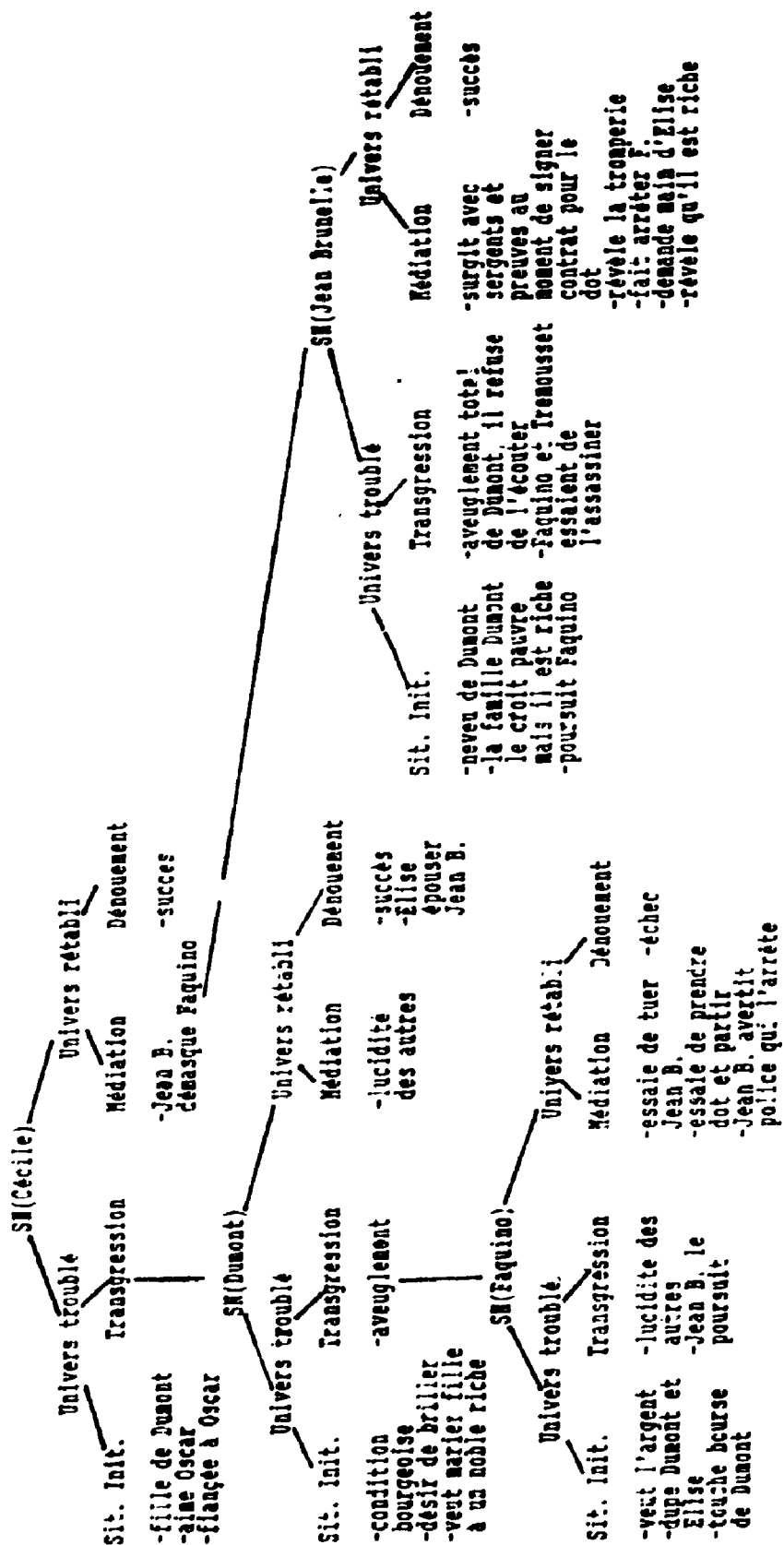
Marchand, Un Bonheur en attire un autre, 1883



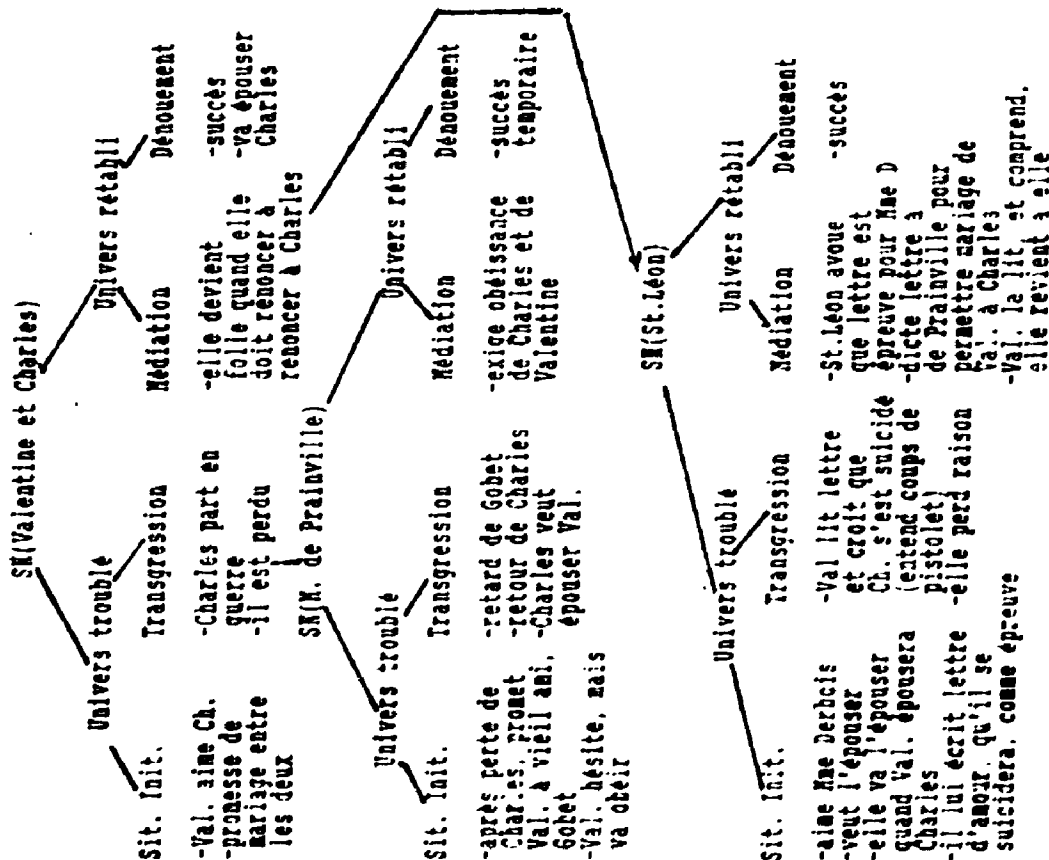
Marchand, Le Lauréat, 1899



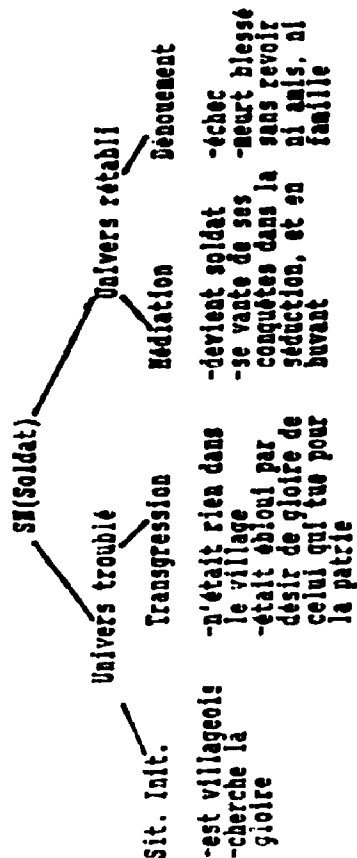
Marchand, Les Faux Brillants, 1894



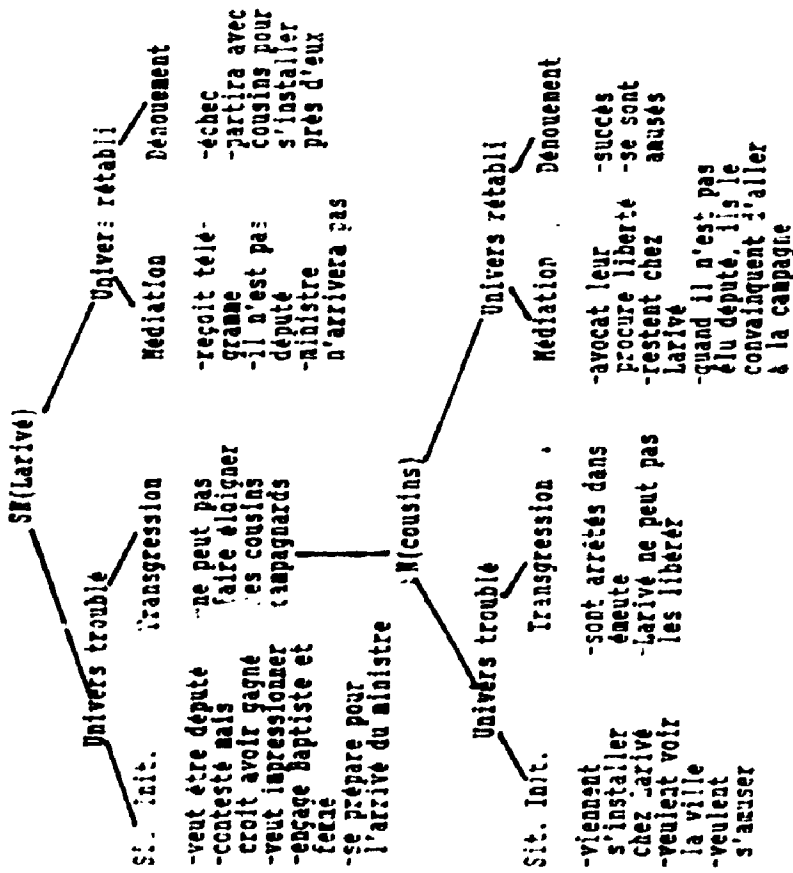
Marconnay. Valentine ou la Mina canadienne. 1836



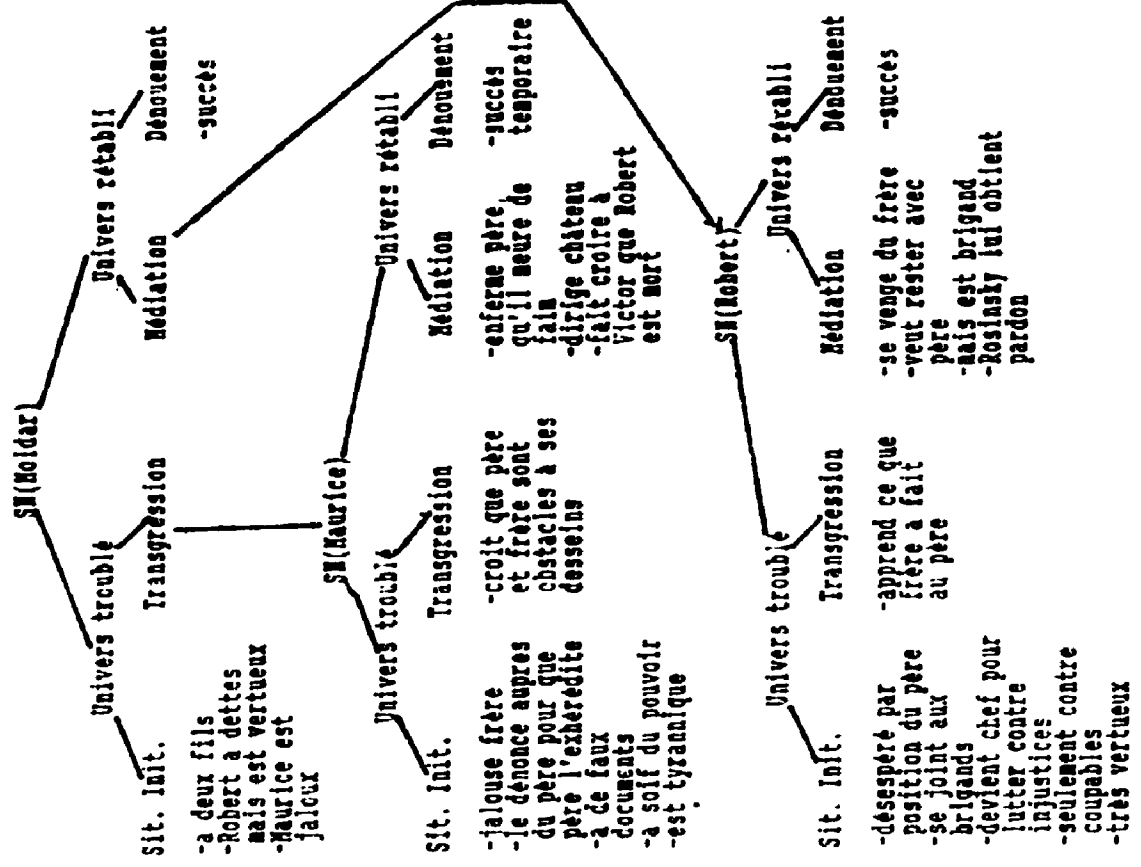
Marconnay. Le Soldat. 1836



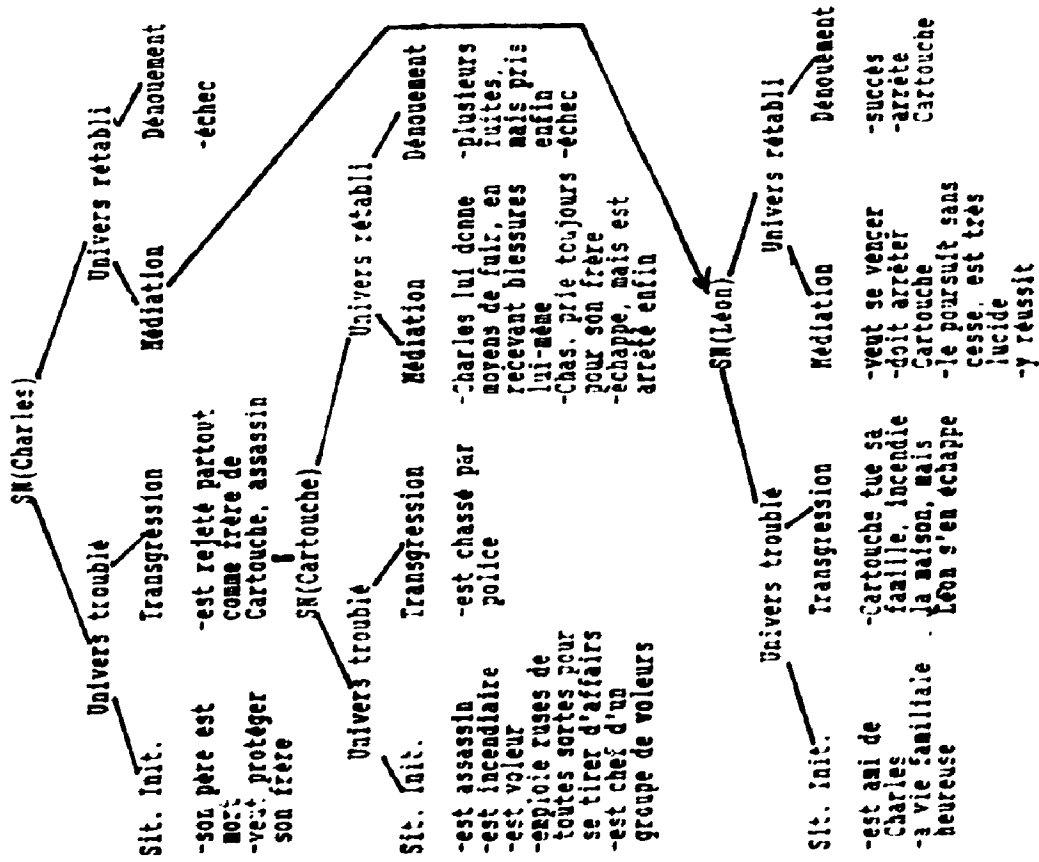
Massicotte, Les Cousins du député, 1896



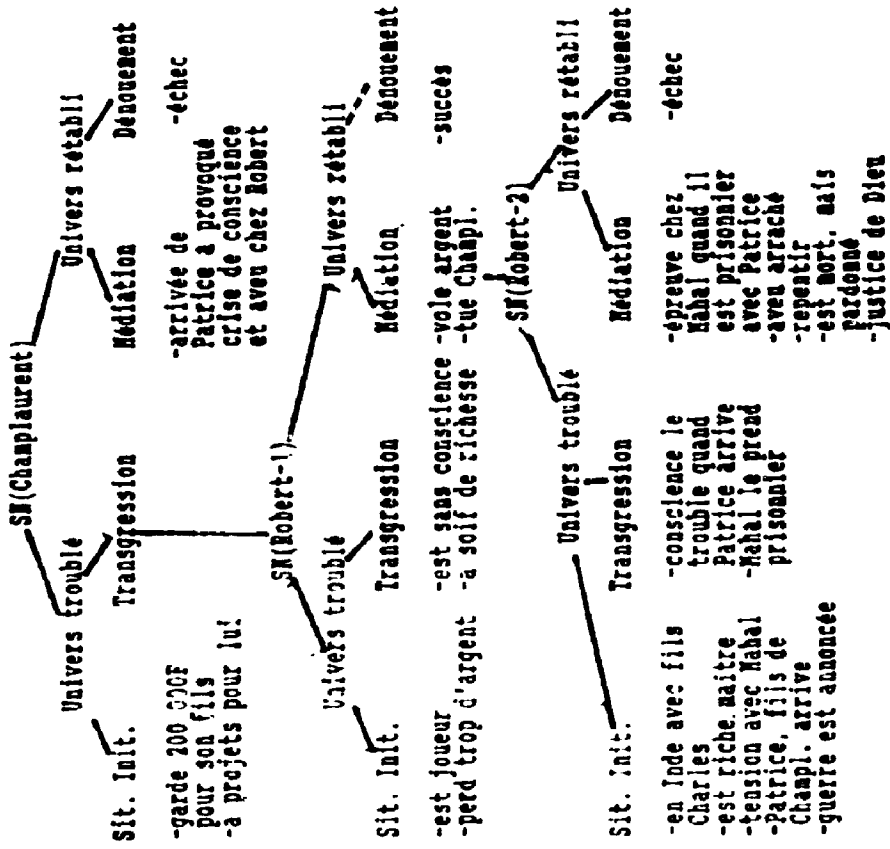
McGowan, Les Brigands de la Franconie, 1894



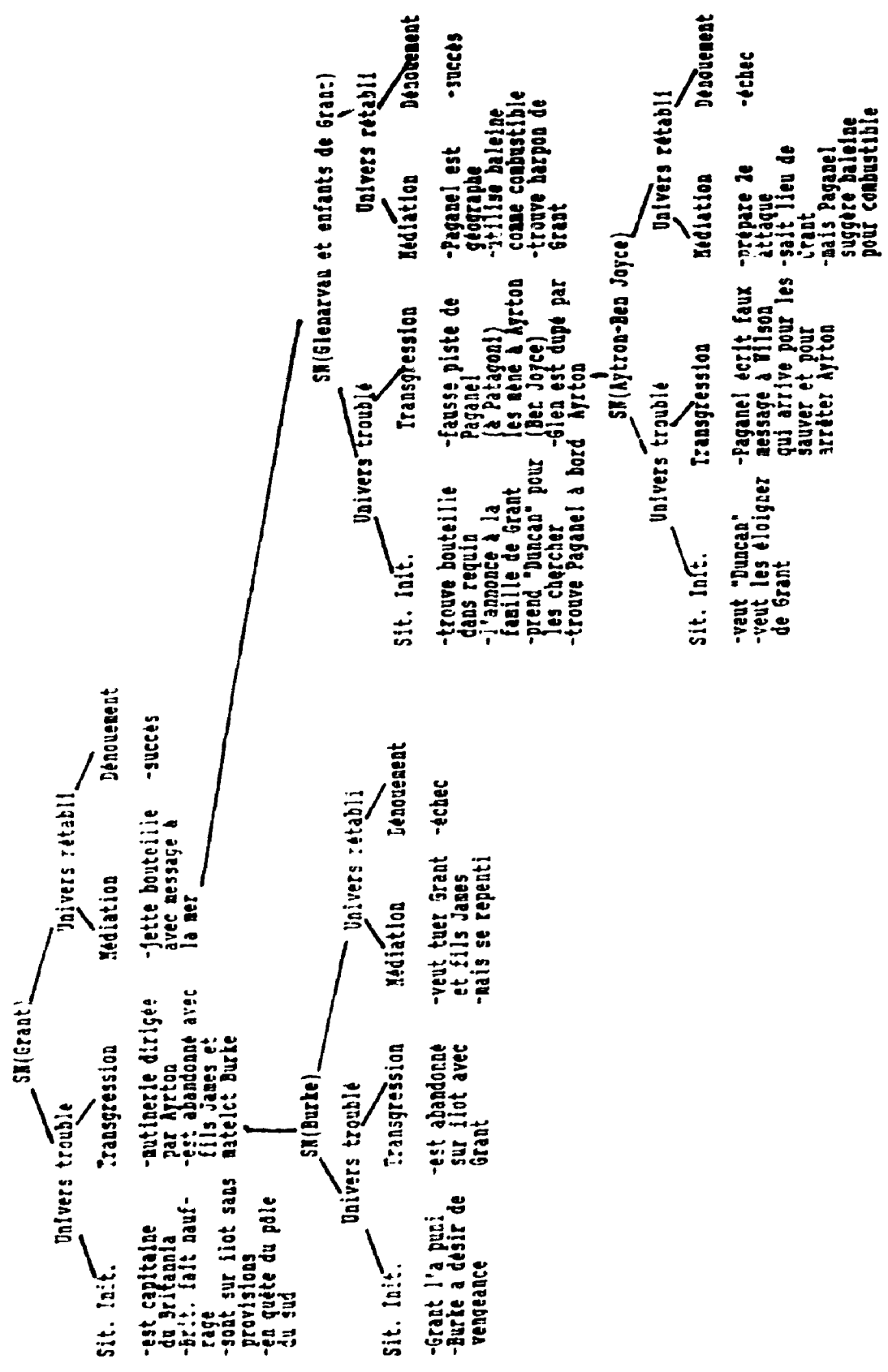
McGowan, Cartouche, 1890



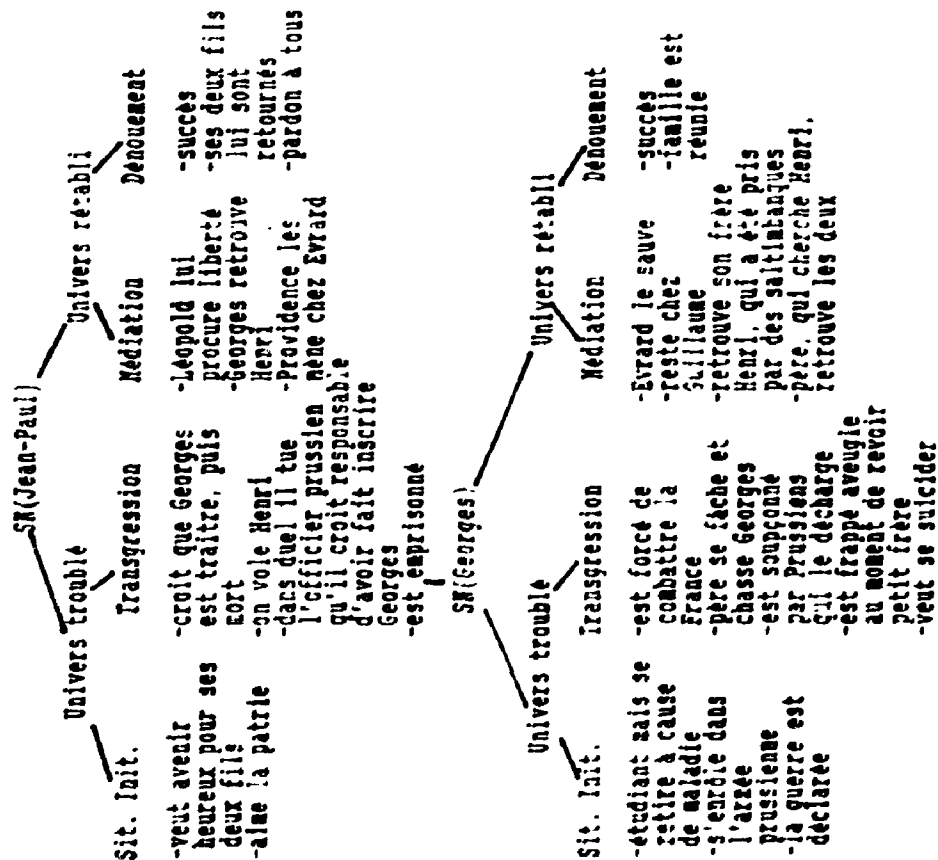
McGowan, Le Crime de Maitaverne, [189?]



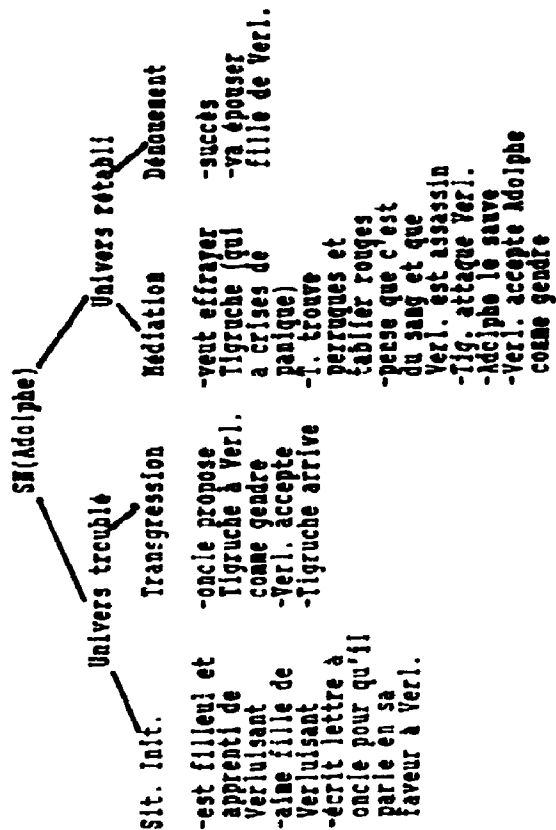
Mésove. Les Enfants du Capitaine Grant, 1889



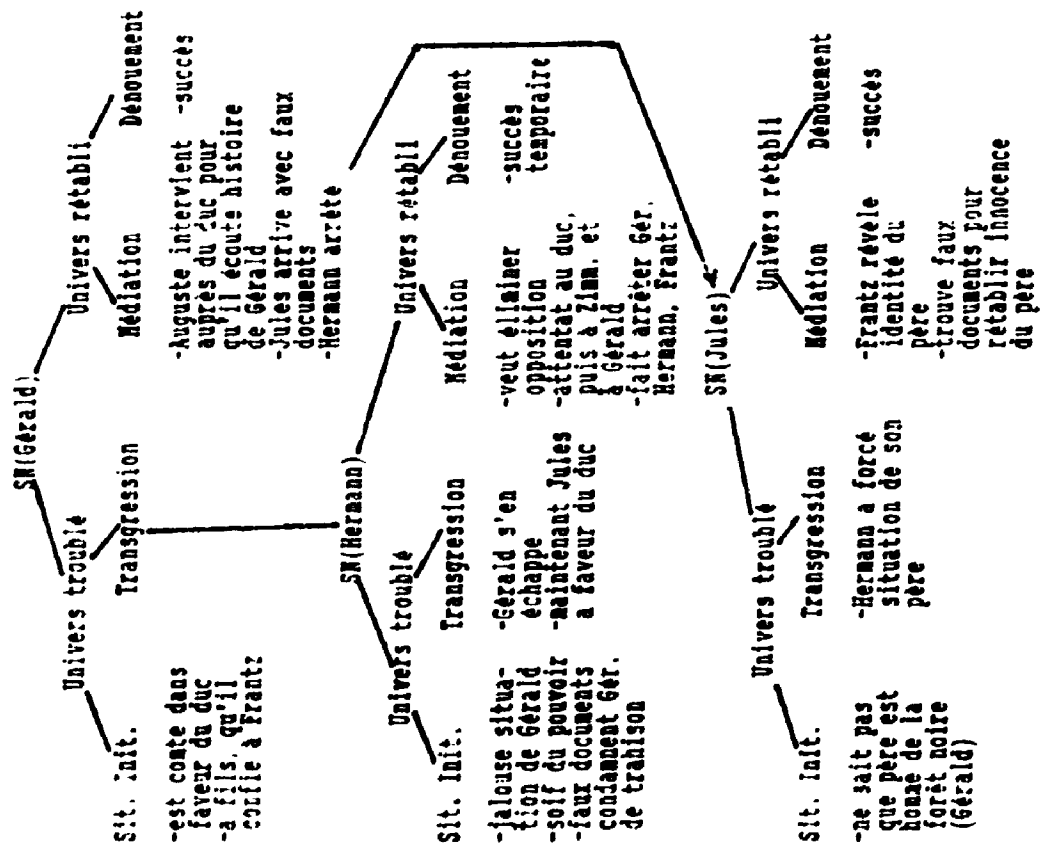
McGown, Le Forgeron de Strasbourg, 1882



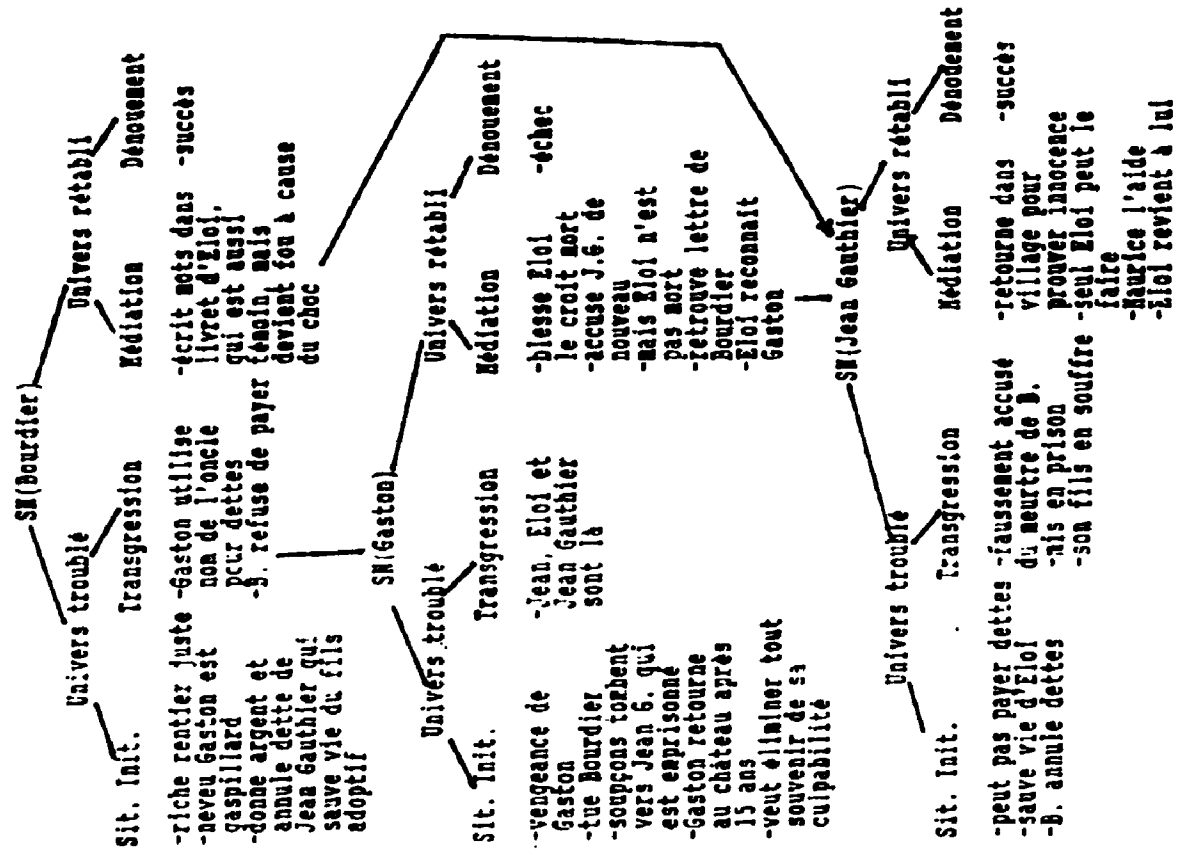
McGown, Les Frayeurs de Tigruche, [1890?]



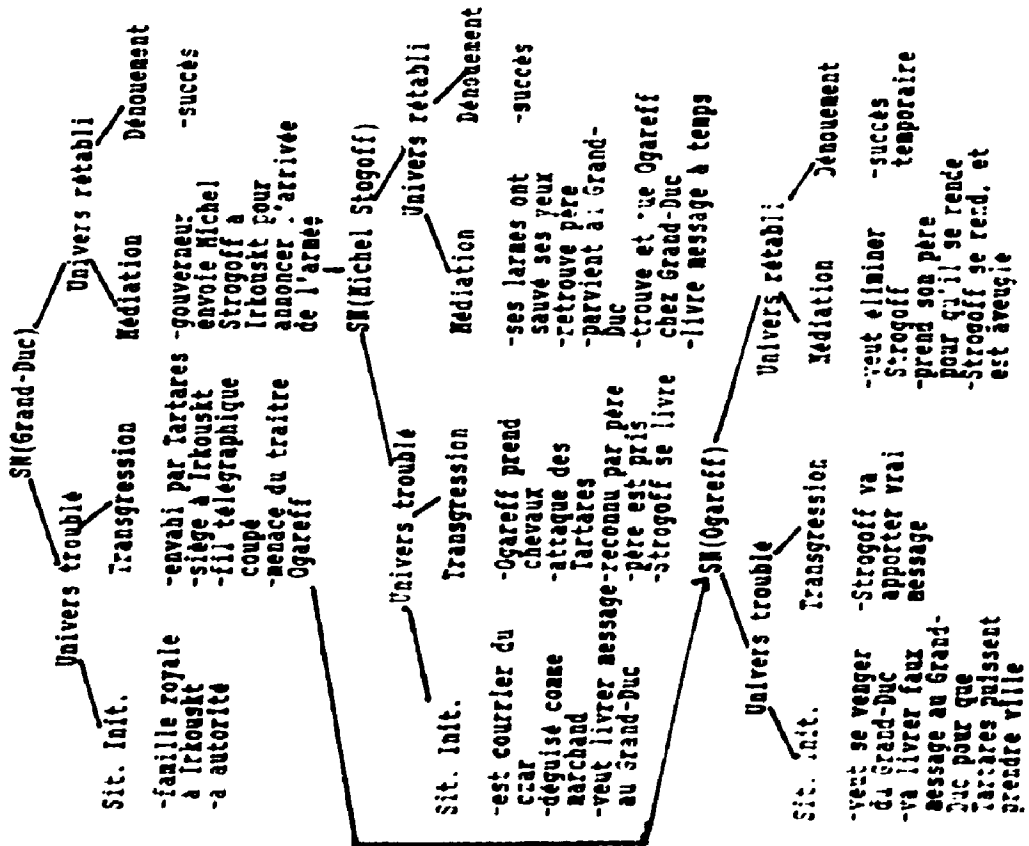
McGonn, L'Homme de la forêt noire, 1893



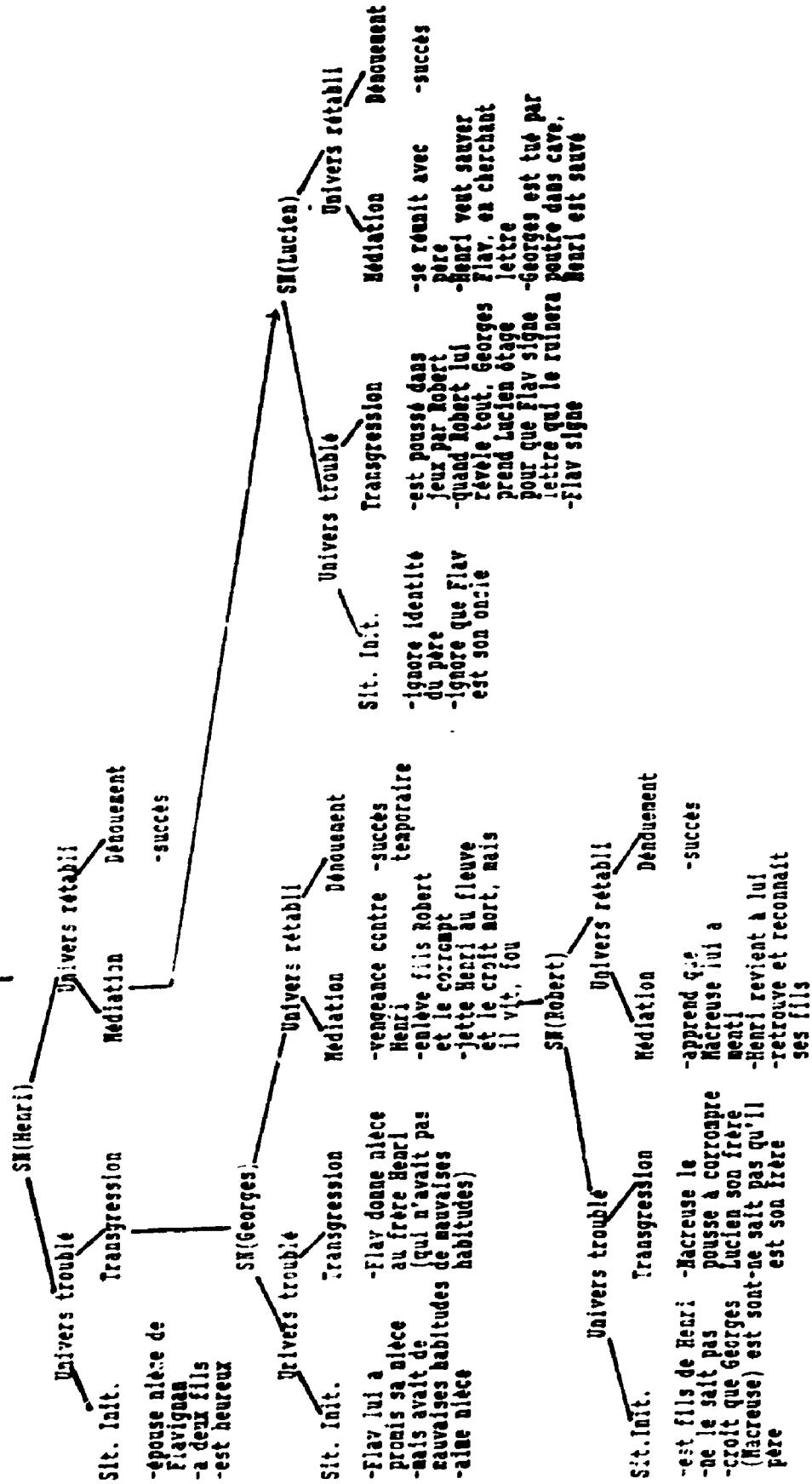
McGonn, Jean le maudit, cu le fils du forçat, [1893]



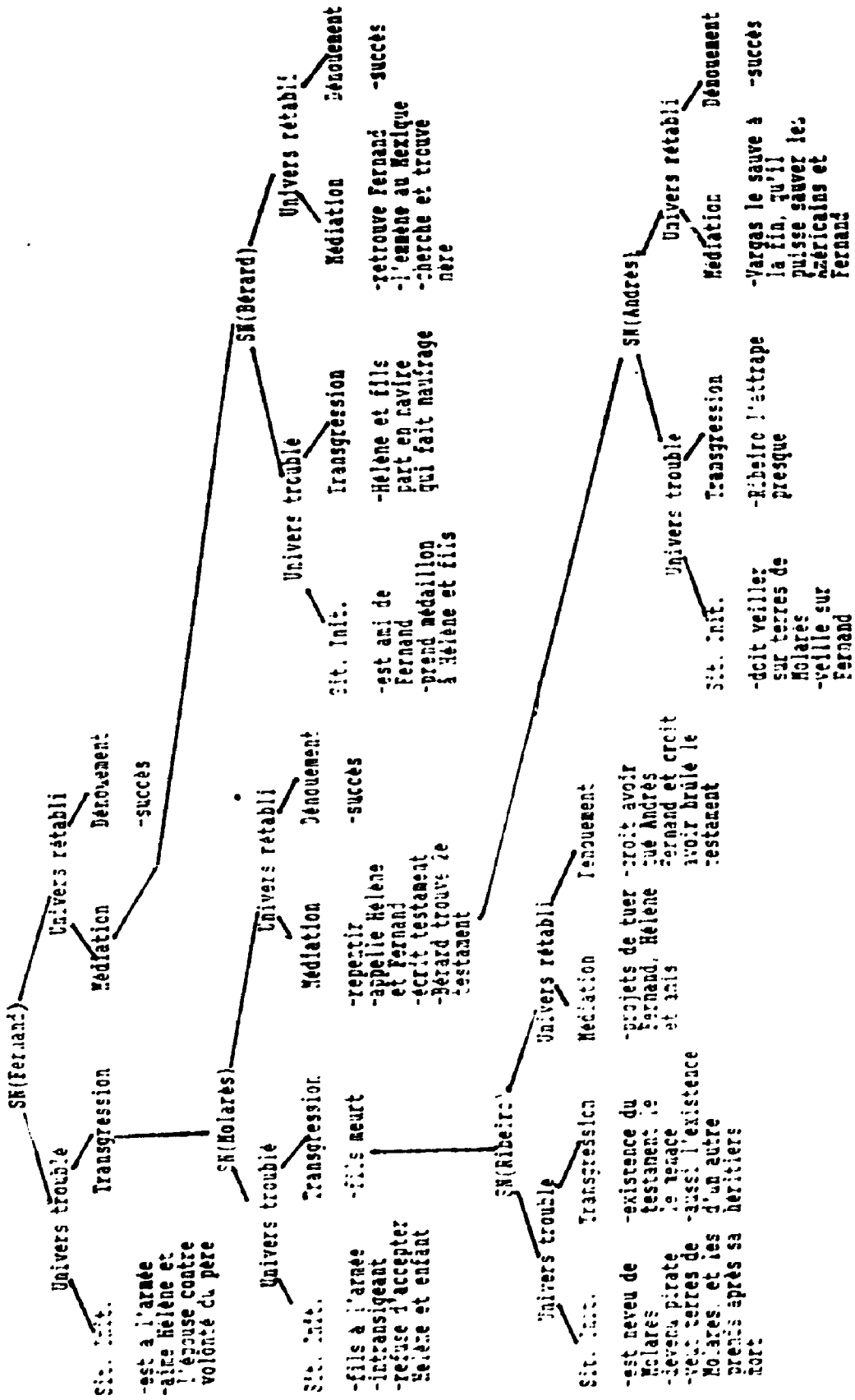
McGown, Michel Strogoff, 1898



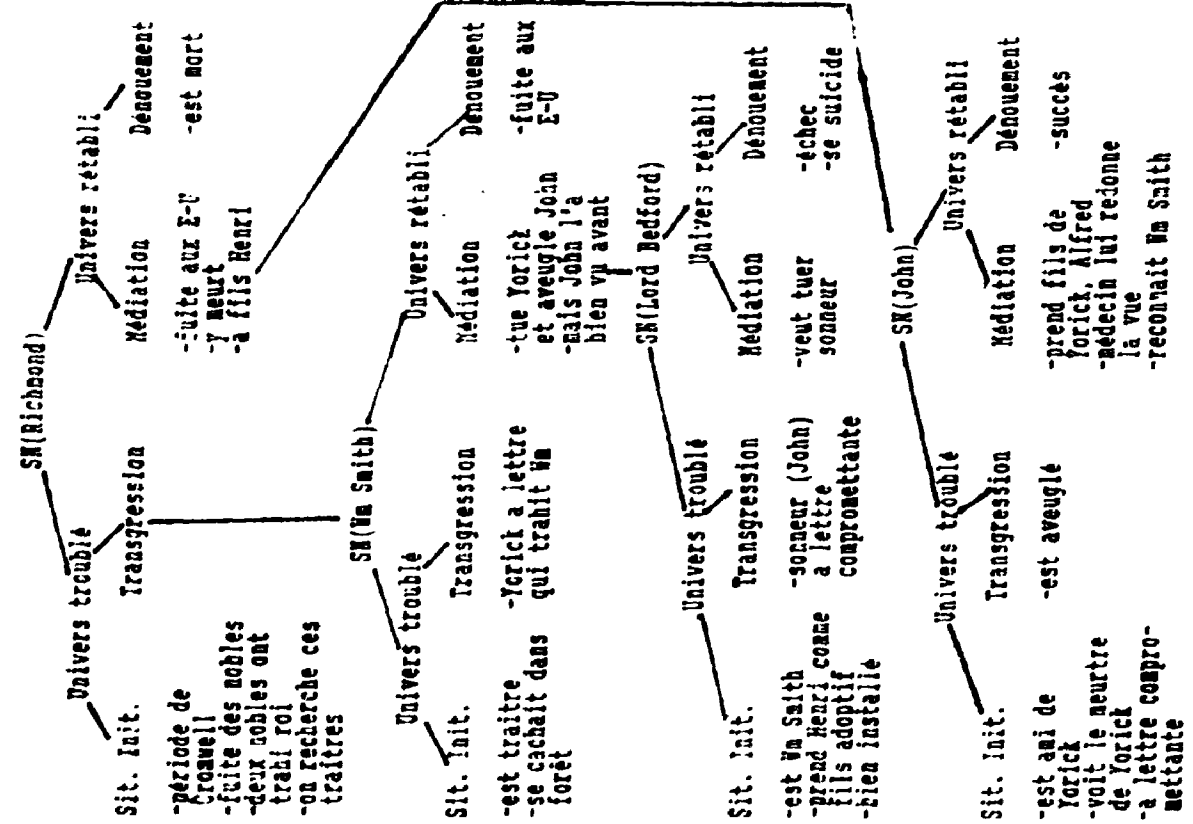
McGonn, Les Nuits de la Seine, [1998]



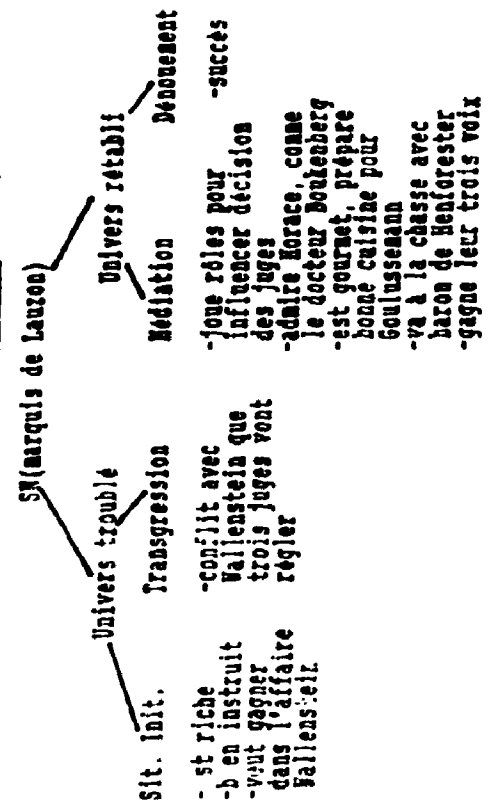
McGowan. Les Pirates de la savane, [1892]



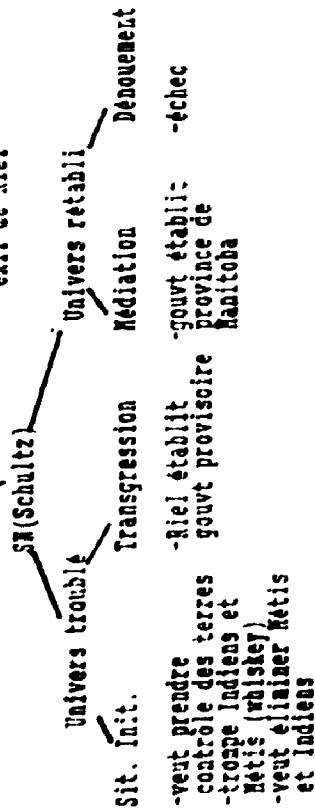
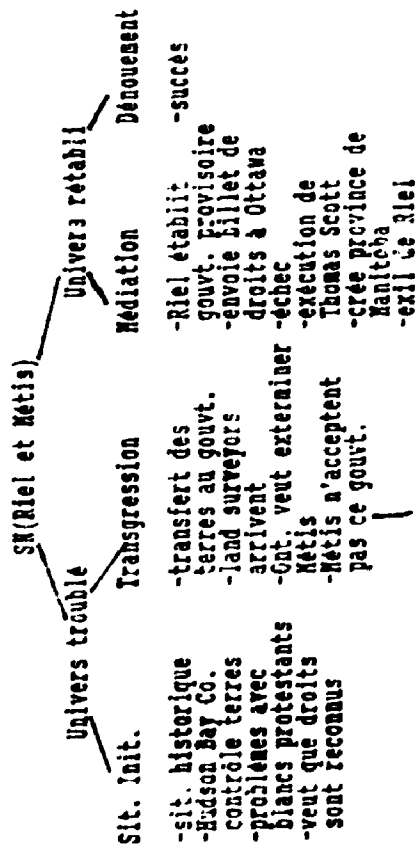
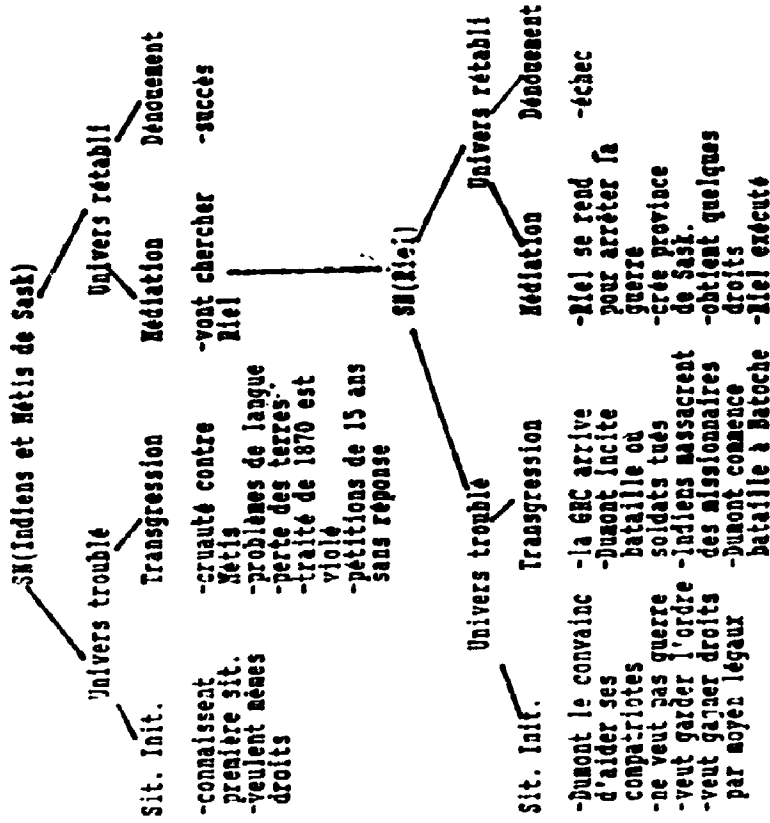
McGow. Le Sonneur de Saint-Paul, [189?]



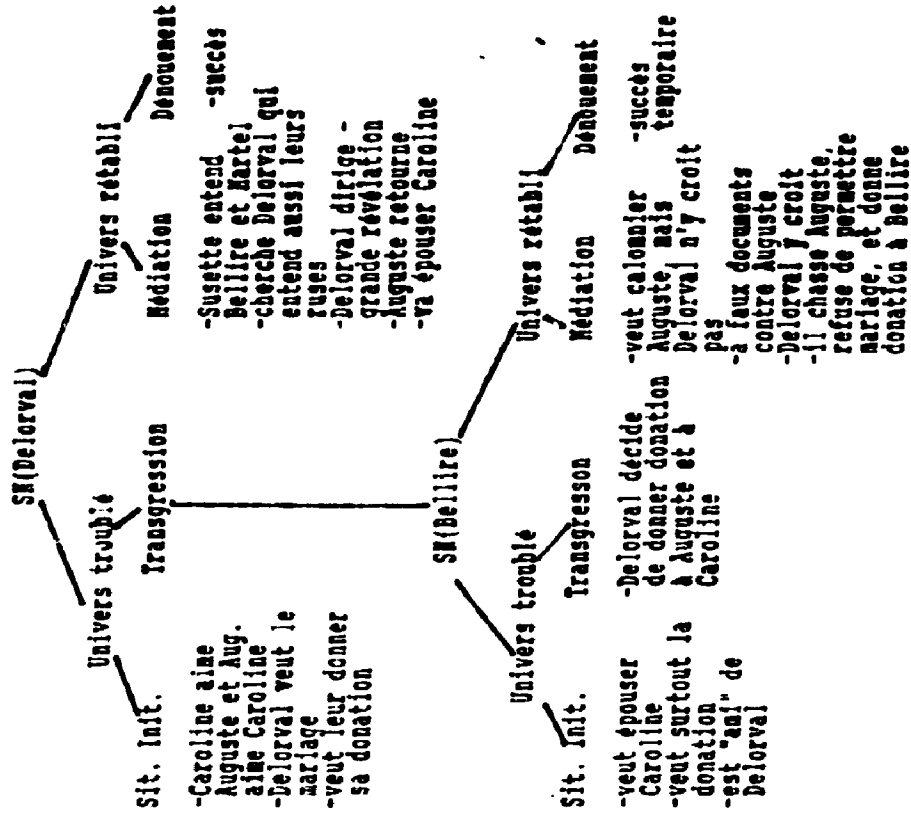
McGow. Les Trois Juges ou le marquis de Lauzon, [189?]



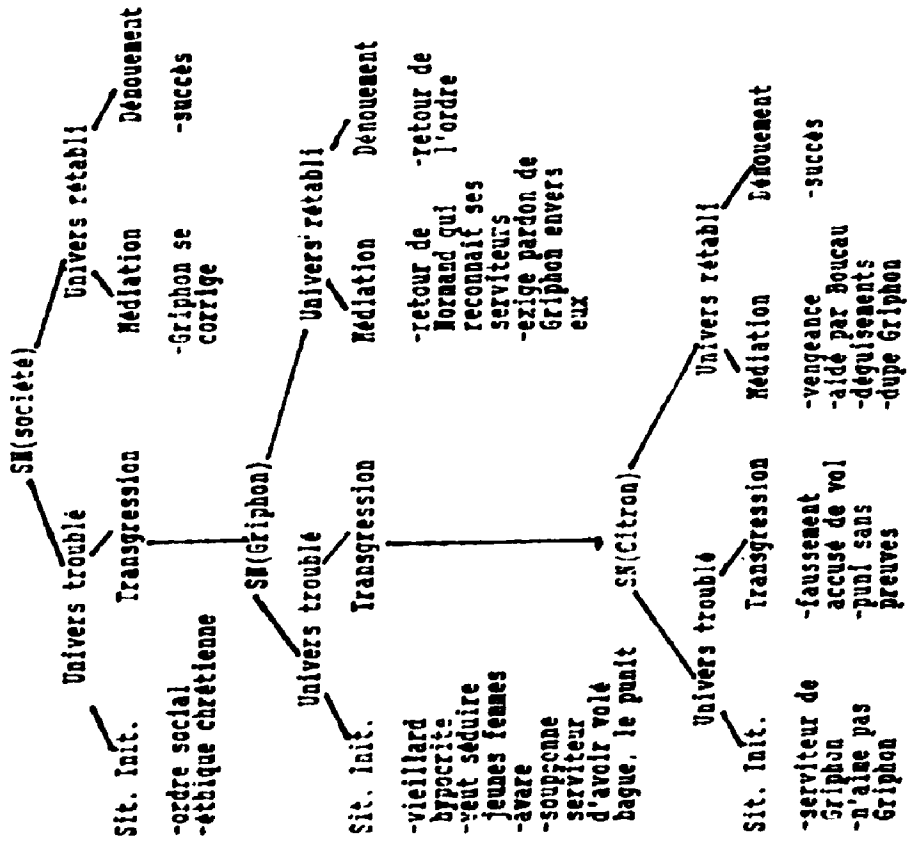
Paquin, Riel, 1886



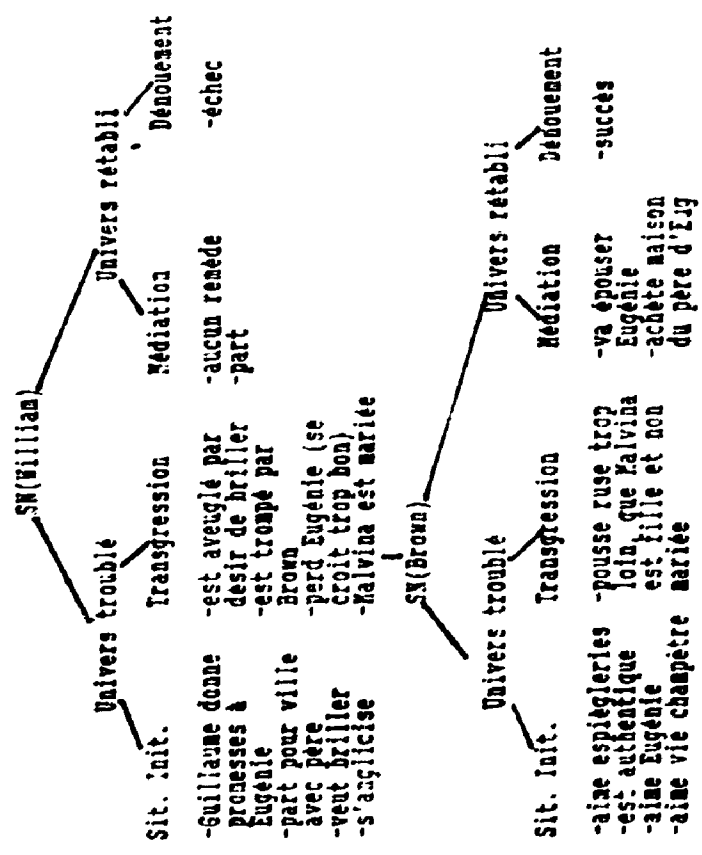
Petitclair, La Donation, 1842



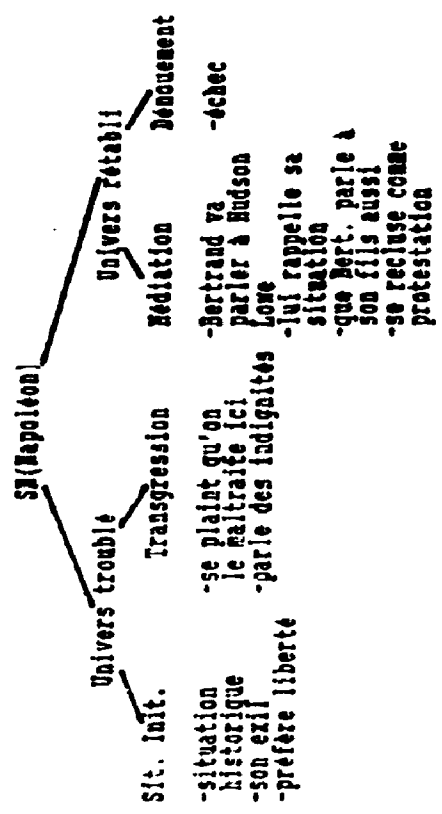
Petitclair, Griphon, 1837



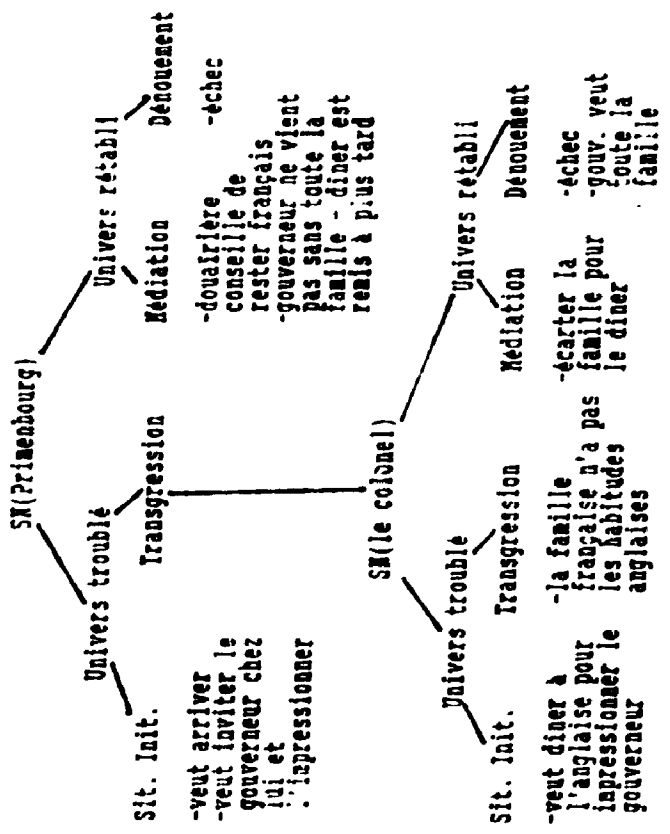
Petitclair, Une Partie de campagne, 1865



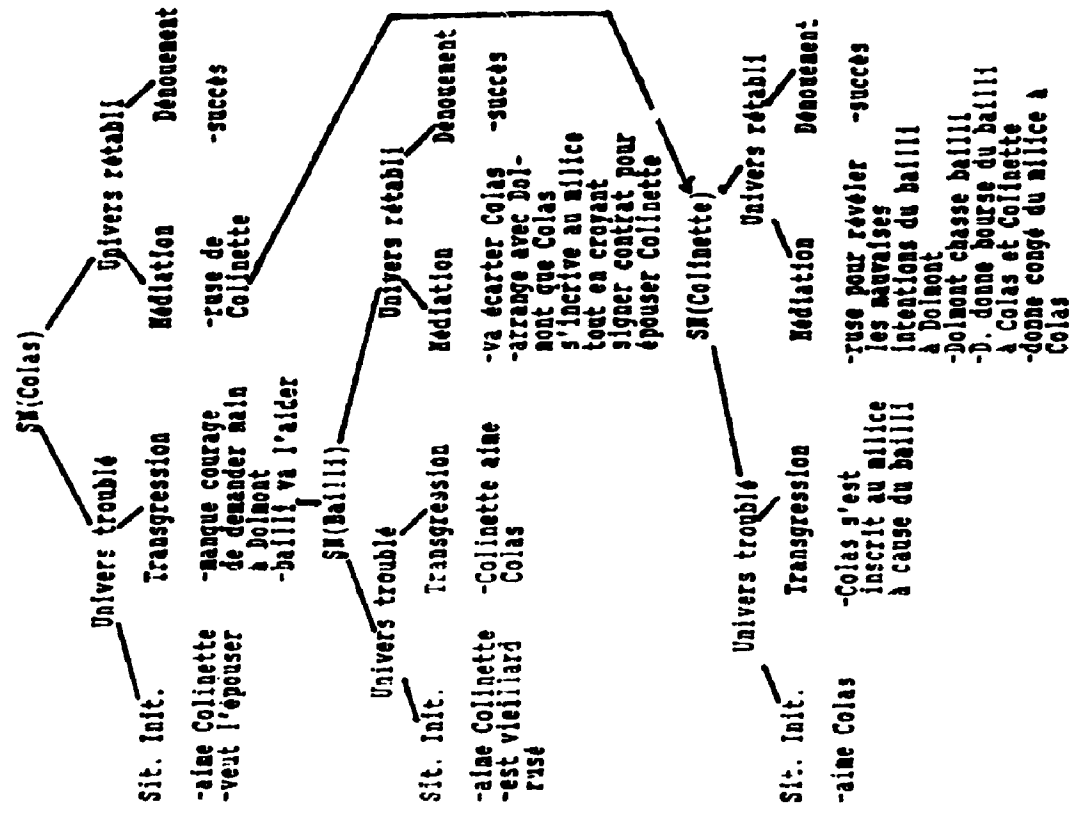
Prud'homme, Napoléon à Sainte-Hélène, 1891



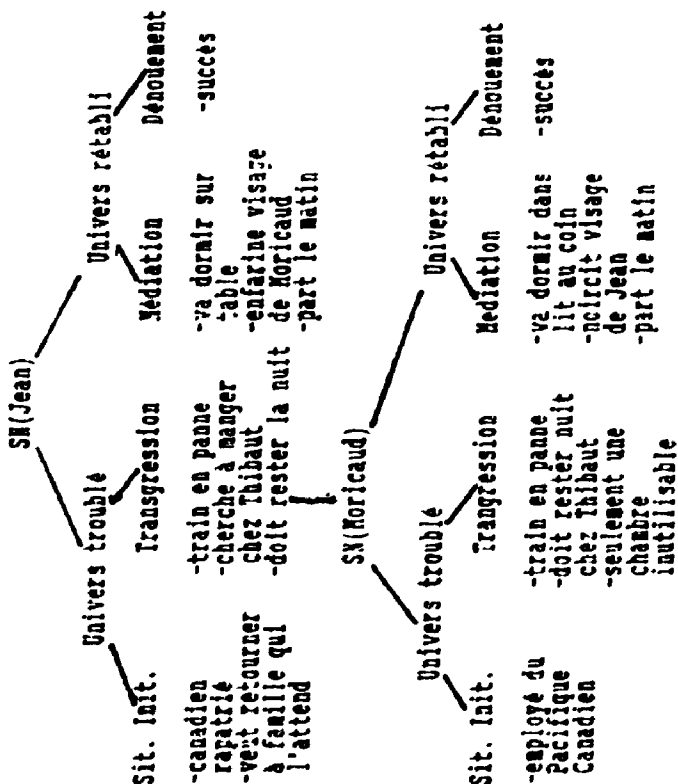
Quesnel, L'Anglomanie, 1932



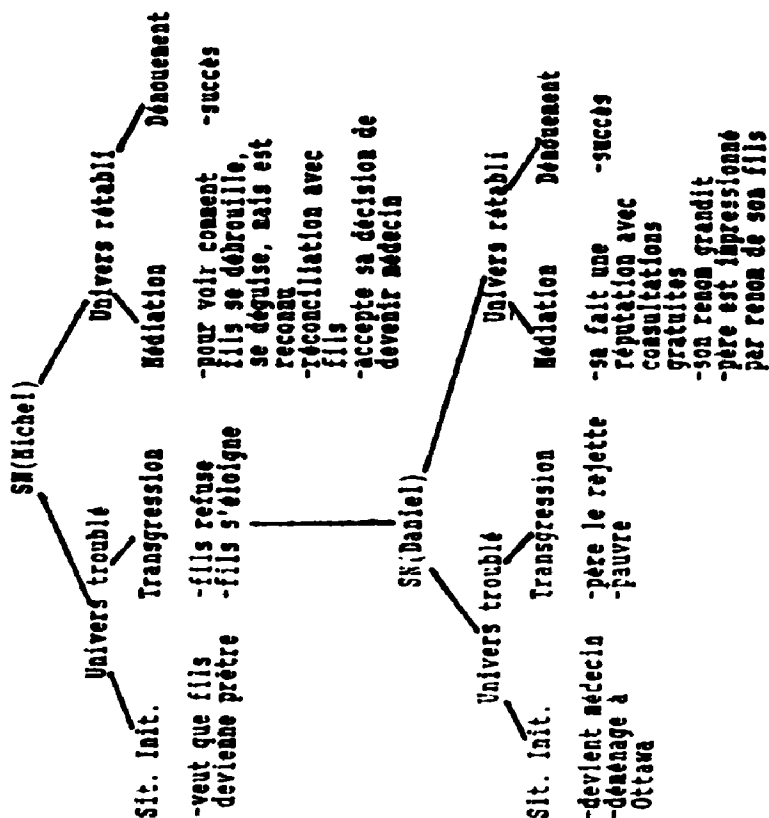
Quesnel, Colas et Colinette, 1806



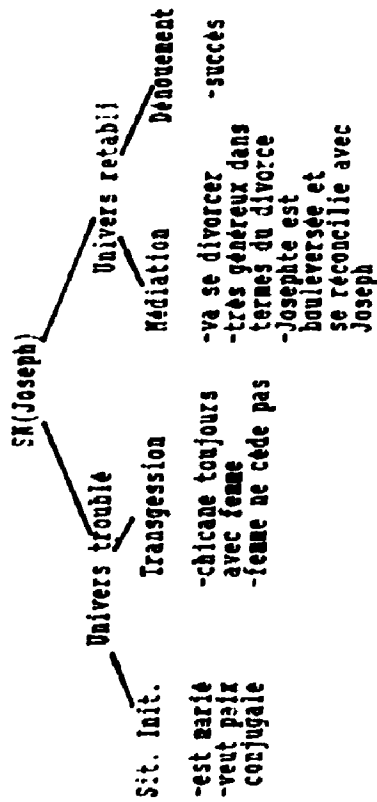
Roy. L'Auberge du numéro trois, 1099



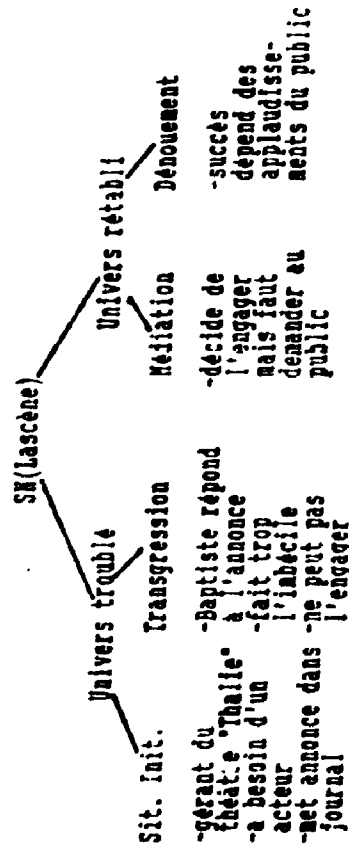
Roy. Consultations gratuites, 1096



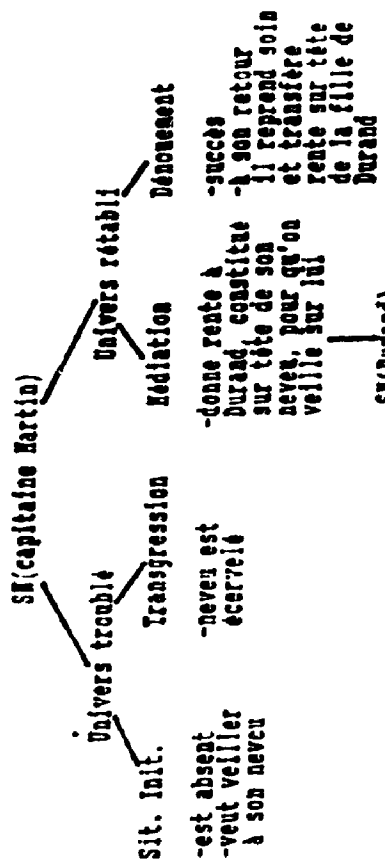
Roy. Nous divorçons. 1897



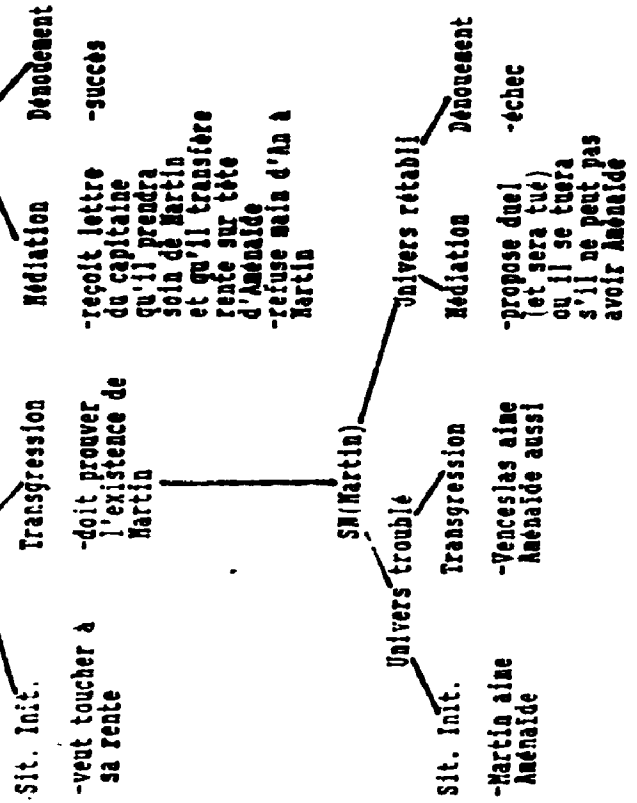
Roy. On demande un acteur. [1996]



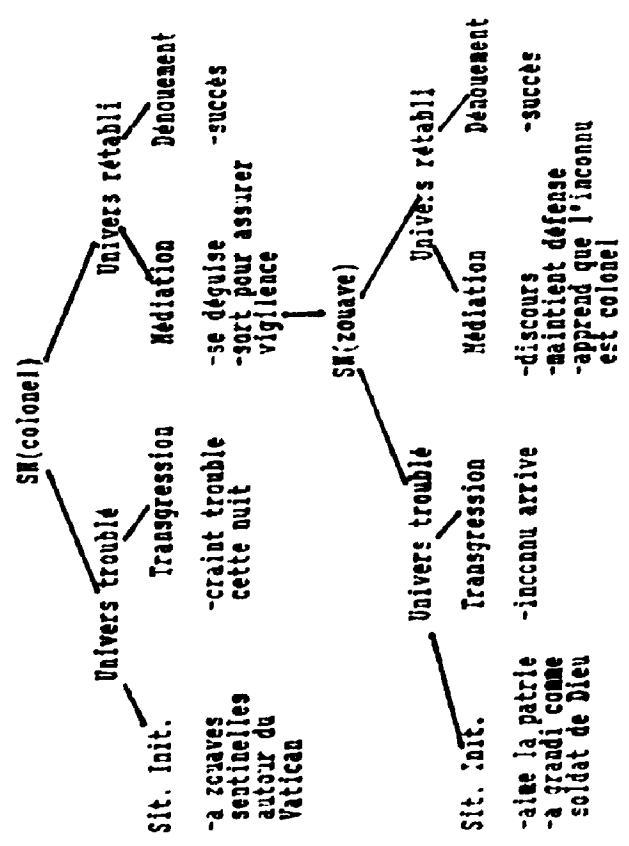
Roy. La tête de Martin. 1900



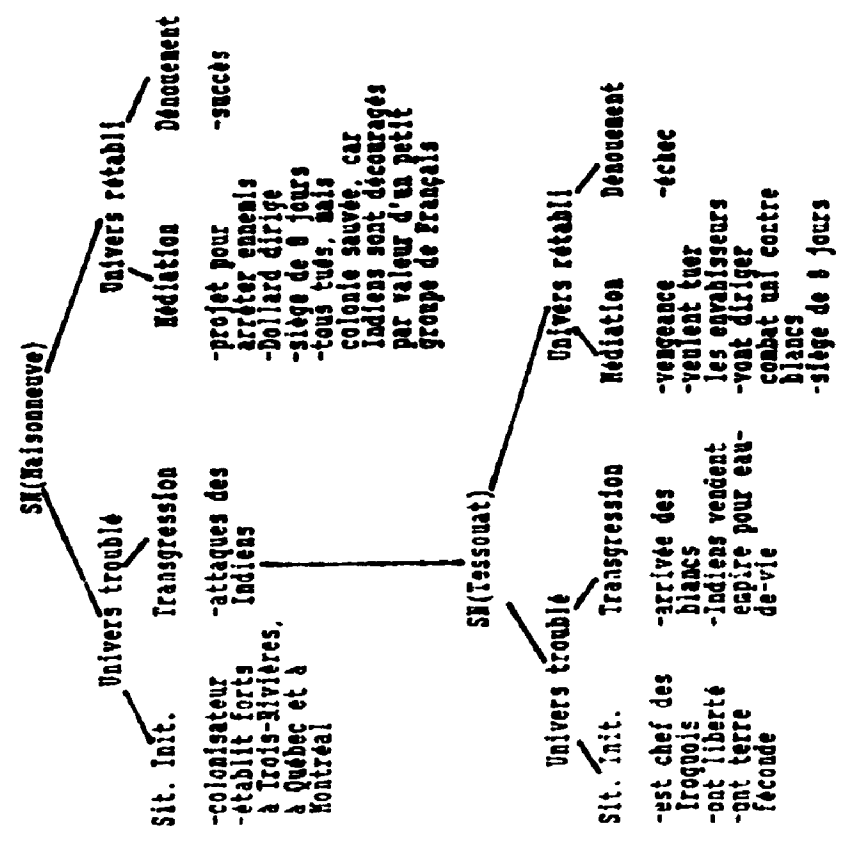
Roy. Durand



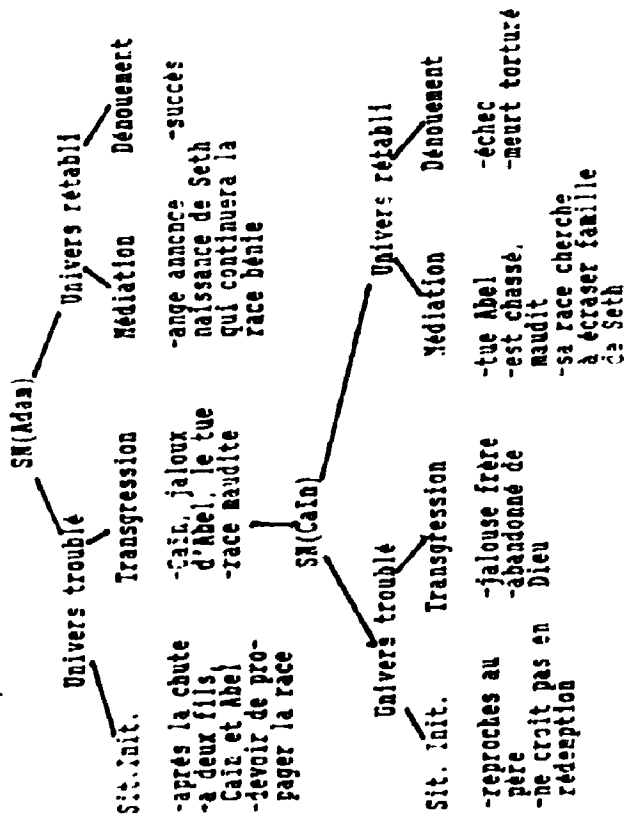
Routhier, La Sentinelle du Vatican, 1871



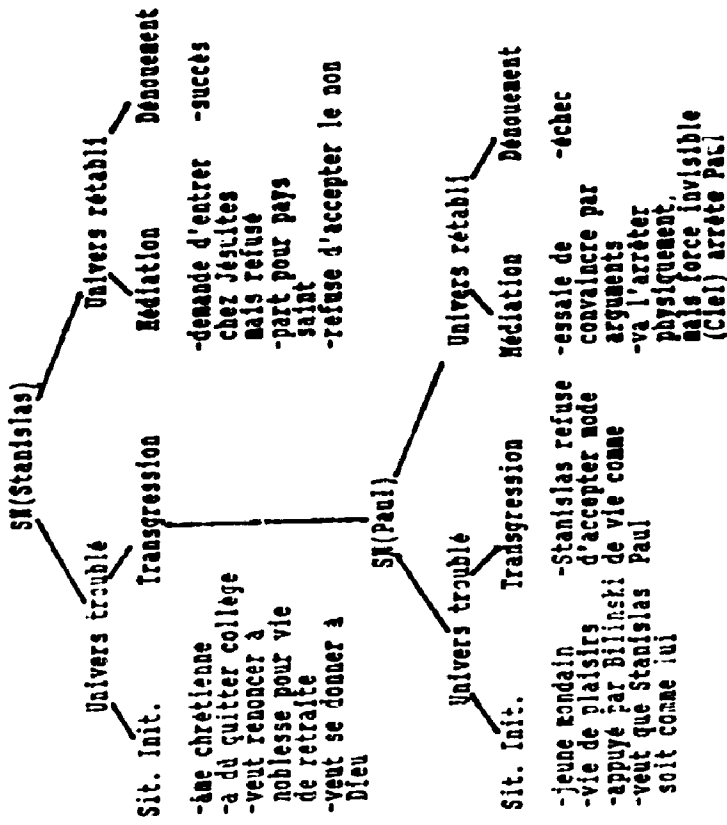
Symphorien-Louis, Dollard, 1899



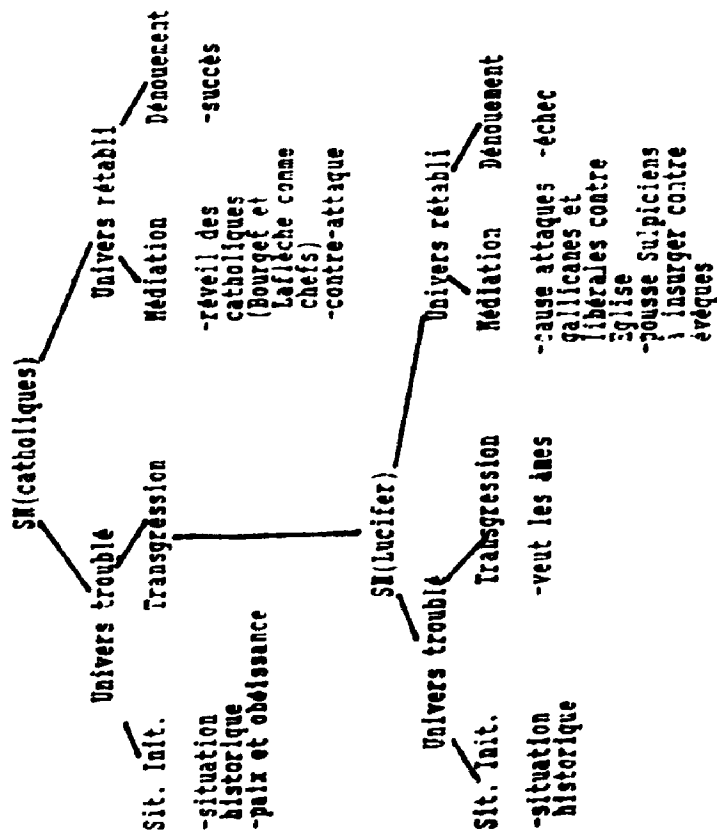
Symphorien-Louis, Le Meurtre de Caïn. [s.d.]



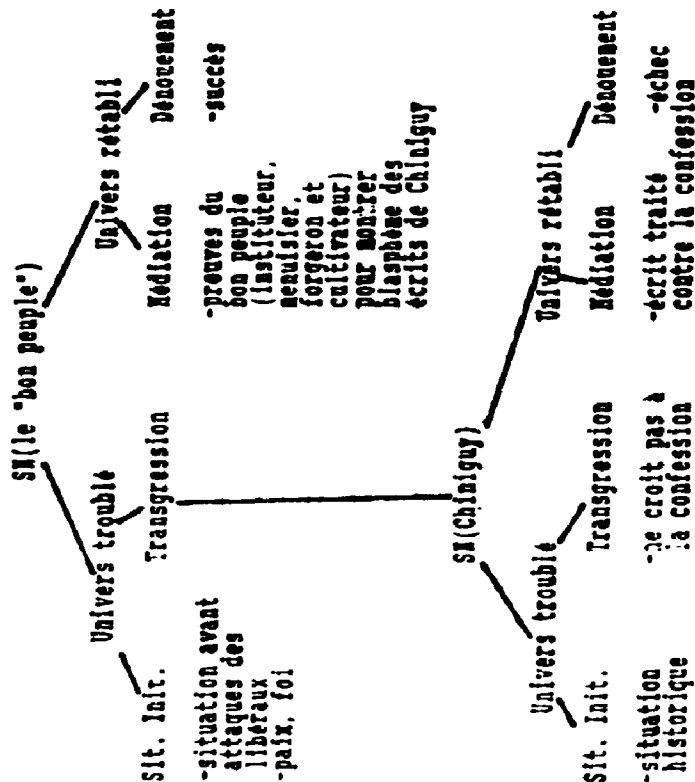
Verreau, Stanislas de Kostka, 1876



Villeneuve, La Comédie Infernale, 1871



Villeneuve, Contrepoison, 1875



BIBLIOGRAPHIE

1. TEXTES DRAMATIQUES

- Anonyme. Une alarme. Comédie en un acte. Québec, L'Événement, 1876. 16 p.
- Anonyme. Autour du drapeau, 2 mai, 1899. Montréal, Collège de Montréal, 1899. 35 p.
- Anonyme. "Conversation entre deux amis." In L'Électeur, 25 mai 1866, p. 3.
- Anonyme. "Conversation entre deux habitans canadiens." In Le Populaire, Journal des intérêts canadiens, Montréal, no 87, vendredi 27 octobre 1837, pp. 1-2.
- Anonyme. "La Crise: Petite Comédie en un acte." In L'Avenir, 30 mai 1856, p. 3; 5 juin 1856, p. 3.
- Anonyme. "La Dégringolade." Comédie en trois actes. In L'Avenir, 1 fév. 1856, pp. 1-2 (acte 1); 8 fév. 1856, pp. 2-3 (acte 2); 15 fév. 1856, p. 3 (acte 3); 22 fév. 1856, pp. 1-2 (suite acte 3).
- Anonyme. "Le Diable à Quatre: A propos d'une Tuque Bleue." In L'Avenir, 26 août 1848, pp. 1-2.
- Anonyme. "Dialogue entre un curé et un habitant." In Le Canadien, 20 mars 1822, pp. 66-67.
- Anonyme. "The Fourth Comédie du statu quo." Ed. L.E. Doucette. In Theatre History in Canada; Histoire du théâtre au Canada III, no 1, printemps 1982, pp. 33-42.
- Anonyme. La Sainte-Catherine et ses souvenirs, 25 novembre. Montréal, Librairie Saint-Joseph, 1887.
- Anonyme. Le Statu quo en déroute. Plattsburgh, New York, [juin 1834]; rpt. Ed. G. Bernier. Réédition Québec, 1969.
- Anonyme. Les trois Comédies du statu quo. Ed. N.E. Dionne. Québec, Laflamme et Proulx, 1909.
- Anonyme. "Une scène d'intérieur." In L'Avenir, 2 août 1848, pp. 1-2.

- Anonyme. "Veillée d'un candidat avec sa belle amie." In Le Canadien, 29 août 1807.
- Archambault, J.-L. Jacques Cartier ou Canada vengé. Drame historique en cinq actes. Montréal, Eusèbe Sénécal, 1879. 71 p.
- B... "Promettre c'est un. Tenir c'est un autre." In Le Foyer Domestique, Ottawa, juin 1878, vol. III, no 23, pp. 269-270.
- *Baillaigré, Charles. Berthuzabel, ou le diable devenu cuisinier. Comédie en 1 acte. Québec, C. Darveau, 1876. 100 p.¹
- Bayar, Ch. et E. Parage. Riel. Drame historique en quatre actes et un prologue. Montréal, Imprimerie de l'Étendard, 1886. 74 p.
- Berquin, M. L'Honnête Fermier. Drame en cinq actes à l'usage des écoles. Québec, Fréchette et Cie., 1833. 158 p.
- Berthelot, H. "Un Jour d'élection ou Scène de la vie cruelle." In La Vie Illustrée, 16 mars 1889, vol. I, no 6, p. 6.
- Braseau, Alphonsee-Victor. Chicot. Comédie en un acte. Montréal, C.O. Beauchemin et Fils, [1876]. 39 p.
- Brault, Stanislas. Le Triomphe de deux vocations. Drame en cinq actes. Montréal, Dépôt chez les Pères Oblats, 1898. 40 p.
- Brault, Stanislas. "Une Conversion." Drame en trois actes. In La Bannière de Marie-Immaculée, Ottawa, 1899, pp. 64-98.
- Brault, Stanislas. "Germaine Cousin." Drame en trois actes de Lady Georgiana Fullerton. In La Bannière de Marie-Immaculée, Ottawa, 1894, pp. 14-34.
- Caisse, Camille. Les Anciens Canadiens. Drame en trois actes. Montréal, C.O. Beauchemin et Fils, 1894. 50 p.
- Chagnon, Joseph-Antoine. La Vengeance de Dieu. Pièce en quatre actes. Marieville, s.é., 1878. 22 p.

¹Nous n'avons pas pu obtenir les textes indiqués par un astérisque (*). Cependant, nous voudrions inclure ces textes dans la bibliographie comme faisant partie du corpus dramatique du Québec au dix-neuvième siècle.

- Chagnon, Joseph-Antoine. Un mariage manqué ou les déboires d'un vieux garçon. Comédie. Marievalle, s.é., 1875. 46 p.
- Chagnon, Joseph-Antoine. "Les Tribulations de François." Moeurs canadiennes. Le Canard, Montréal, 27 mars 1880, III, no 26, pp. 1-2; 3 avril 1880, III, no 27, pp. 1-2.
- Chandonnet, abbé T.A. La Perle cachée. Drame en deux actes par le cardinal Wiseman. Poésie de P. LeMay. Musique de G. Couture. Rouses Point, N.Y., Lovell, 1876. 100 p.
- Conan, Laure. Si les Canadiennes le voulaient! Québec, C. Darveau, 1886; rpt: Ottawa, Leméac, 1974.
- Corbeil, abbé Sylvio. Chomedey de Maisonneuve. Drame chrétien en trois actes. Montréal, Cadieux et Derome, 1899. 76 p.
- Côté, Stanislas. La Chasse à l'héritage. Comédie en quatre actes en prose. Montréal, Gerhardt Berthiaume, 1884. 22 p.
- Dandurand, Mme Raoul. Ce que pensent les fleurs. Saynète enfantine. Montréal, C.O. Beauchemin et fils, [1895].
- Dandurand, Mme Raoul. La Carte postale. Saynète enfantine. Montréal, C.O. Beauchemin et fils, [1897?]. 31 p.
- Dandurand, Mme Raoul. Rancune. Comédie en un acte et en prose. Montréal, C.O. Beauchemin et fils, 1896. 54 p.
- *David, Félicien. Christophe Colomb. Montréal, Pigeon et Bureau, 1891. 16 p.
- David, Laurent-Olivier. Il y a cent ans. Drame historique en quatre actes et 20 tableaux. Montréal, Beauchemin et Valois, 1876. 104 p.
- Doin, Ernest. Le Désespoir de Jocrisse ou les folies d'une journée. Pièce comique en un acte. Montréal, Charles Payette, 1871. 27 p.
- Doin, Ernest. La Mort du duc de Reichstadt, fils de l'Empereur Napoléon 1er. Drame en un acte. Montréal, Beauchemin et Valois, 1878. 23 p.
- Doin, Ernest. Le Trésor, ou la paresse corrigée. Parade mise en pièce comique en 1 acte. In Trois Pièces comiques. Montréal, Chs. Payette, 1871, pp. 3-21.

- Doin, Ernest. Les Deux Chasseurs et l'ours. Fables mises en pièce. In Trois Pièces comiques. Montréal, Chs. Payette, 1871, pp. 53-70.
- Doin, Ernest. Le Diner interrompu ou nouvelle farce de Jocrisse. Pièce comique en 1 acte. Montréal, Charles Payette, 1873. 45 p.
- Doin, Ernest. Le Divorce du tailleur. Pièce archi-comique en 1 acte. Montréal, Beauchemin et Valois, 1886. 18 p.
- Doin, Ernest. Le Pacha trompé ou les deux ours. Nouvelle pièce comique en un acte. Montréal, Beauchemin et Valois, 1878. 38 p.
- Doin, Ernest. Le Conscrit ou le retour de Crimée. Drame comique en deux actes. Montréal, Beauchemin et Valois, 1878. 40 p.
- Doin, Ernest. Joachim Murat, Roi des deux Séciles, sa sentence et sa mort. Drame historique et à sensation en un acte. Montréal, Beauchemin et Valois, 1879. 34 p.
- Ducharme, Charles M. Chou-légume et chou-ruban. Fantaisie comique. In Ris et croquis. Montréal, C.O. Beauchemin et fils, 1889, pp. 385-461.
- Faure, R.P.H. La Tour du Nord. Drame en trois actes. Montréal, C.O. Beauchemin et fils, 1897. 49 p.
- Feige, abbé L.. Marcella. Episode dramatique. Montréal, Eusèbe Senécal et fils, 1837. 15 p.
- Fontaine, Raphaël-Ernest. Un duel à poudre. Comédie en trois actes. St. Hyacinthe, Imprimerie du "Journal de St. Hyacinthe", 1868. 20 p.
- Fréchette, Louis-Honoré. Félix Poutré. Drame historique en quatre actes. Montréal, s.é., 1871. 59 p.
- Fréchette, Louis-Honoré. Papineau. Drame historique en 4 actes et 9 tableaux. Montréal, Chapleau et Lavigne, 1880. 100 p.
- Fréchette, Louis-Honoré. Le Retour de l'exilé. Drame en 5 actes et 8 tableaux. Montréal, Chapleau et Lavigne, 1880. 72 p.
- Geoffrion, Arthur. Amador de Latour. Drame historique canadien en trois actes, en vers. Montréal, C.O. Beauchemin et fils, 1900. 106 p.

- Gérin-Lajoie, Antoine. Le jeune Latour. Montréal, Cinq-Mars, 1844. 49 p.
- Germain, Auguste. L'Irresistible. In L'Egalité. Montréal, I, no 29, 24 mars 1898, pp. 4-5.
- *Gigot, l'abbé. Le Salve Regina. Drame en 3 actes. Société Anonyme de l'Imprimerie Saint-Joseph, 1892.
- *Grandmougin, Charles. La Vierge. Montréal, Société Chorale de Montréal, 1898.
- Guildry, G. L'Ut dièze. Comédie en un acte. Arrangée pour les Maisons d'Education et les Cercles de Jeunes Gens. Montréal, Imprimerie de l'"Etendard", 1886. 24 p.
- Hamon, Edouard. Exil et Patrie. Drame en 5 actes. Montréal, J. Chapleau et fils, 1882. 44 p.
- *Hamon, Edouard. Le Père Isaac Joques, ou l'évangile prêché aux Iroquois. s.l., s.é., 1870.
- Iovhanné, Joannes (pseud. de Jean-Baptiste Proulx). Edouard le Confesseur, roi d'Angleterre. Tragédie en cinq actes. Montréal, Beauchemin et Valois, 1880. 106 p.
- Iovhanné, Joannes. L'Hôte à Valiquet, ou le fricot sinistre. Tragi-comédie en trois actes. Montréal, Beauchemin et Valois, 1881. 51 p.
- Iovhanné, Joannes. Le Mal du jour de l'an, ou scènes de la vie écolière. Montréal, Beauchemin et Valois, 1882. 54 p.
- Iovhanné, Joannes. Les Pionniers de Lac Nominique, ou les avantages de la colonisation. Drame en trois actes. Montréal, Beauchemin et Valois, 1883. 53 p.
- Labelle, Elzéar. La Conversion d'un pêcheur (de la Nouvelle Ecosse). Opérette canadienne, musique de J.-B. Labelle. Montréal, A.J. Boucher, [1867]; rpt. in Mes Rimes. Québec, D.G. Delisle, 1876, pp. 117-148.
- *Labelle, Jean-Baptiste. Les Echos de Notre-Dame. Montréal, s.é., 1887.
- Laperrière, Augustin. Les Pauves de Paris. Drame en 4 actes, arrangé par A.L. Ottawa, Imprimerie des R.R. Soeurs du bon Pasteur, 1877. 67 p.
- Laperrière, Augustin. Une Partie de plaisir à la caverne de Wakefield, ou un Monsieur dans une position critique. Comédie en deux actes. Ottawa, Imprimerie du journal "Le Canada", 1881. 25 p.

- Laperrière, Augustin. Monsieur Toupet, ou Jean Bellequeue. Comédie en un acte. [Ottawa], s.é., [1884]. 23 p.
- Lareau, Edmond. Guillaume Tell, ou le serment des trois Suisses. Drame en trois actes. In Mélanges historiques et littéraires. Montréal, Eusèbe Sénécal, 1877, pp. 300-338.
- LaRue, Hubert. Le Défricheur de langue. Tragédie-bouffe en 3 actes et 3 tableaux. In Mélanges historiques, littéraires et d'économie politique. Québec, Garant et Trudel, 1870, pp. 93-112.
- Lebardin, l'abbé. L'Expiation. Drame en 3 actes avec chants et musique. Montréal, Librairie Beauchemin, [1896]. 58 p.
- Leblanc de Marconnay, Hyacinthe. Valentine ou la Nina canadienne. Comédie en un acte. Montréal, Imprimerie de l'Ami du peuple, 1836. 52 p.
- Leblanc de Marconnay, Hyacinthe. Le Soldat. Intermède en deux parties mêlé de chants. Montréal, Imprimerie d'Ariel Bowman, 1836. 8 p.
- LeMay, Léon-Pamphile. Sous les bois. In Rouge et bleu. Comédies. Québec, C. Darveau, 1891, pp. 5-45.
- LeMay, Léon-Pamphile. En livrée. In Rouge et bleu. Comédies. Québec, C. Darveau, 1891, pp. 48-173.
- LeMay, Léon-Pamphile. Rouge et bleu. In Rouge et bleu. Comédies. Québec, C. Darveau, 1891, pp. 176-288.
- LeMay, Léon-Pamphile. Les Vengeances. Drame en six actes. Québec, Léon Bossue, 1876. 44 p.
- Levêque, C.T.P. Le Joueur ou les deux frères. Comédie en trois actes et en prose. In Nouveau théâtre moral de la jeunesse. Tome I. Paris, Bray et Retaux, 1876, pp. 7-56.
- Levêque, C.T.P. Vildac. Comédie en trois actes. In Nouveau théâtre moral de la jeunesse. Tome I, pp. 57-112.
- Levêque, C.T.P. Le Proscrit. Drame en trois actes. In Nouveau théâtre moral de la jeunesse. Tome I, pp. 113-185.

- Levêque, C.T.P. Le Savetier et le financier. Vaudeville en un acte. In Nouveau théâtre moral de la jeunesse. Tome I, pp. 187-226.
- Levêque, C.T.P. Le Neveu. In Nouveau théâtre moral de la jeunesse. Tome I, pp. 227-284.
- Levêque, C.T.P. Peintre et musicien ou les deux cousins. In Nouveau théâtre moral de la jeunesse. Tome II, pp. 5-64.
- Levêque, C.T.P. Le Collège et le monde. Comédie en trois actes. In Nouveau théâtre moral de la jeunesse. Tome II, pp. 65-125.
- Levêque, C.T.P. La Malédiction. Drame-vaudeville en trois actes. In Nouveau théâtre moral de la jeunesse. Tome II, pp. 126-201.
- Levêque, C.T.P. La Famille du perruquier. Comédie-vaudeville en un acte. In Nouveau théâtre moral de la jeunesse. Tome II, pp. 203-241.
- Levêque, C.T.P. Alain Blanchard ou le siège de Rouen. Drame en trois actes. In Nouveau théâtre moral de la jeunesse. Tome II, pp. 245-318.
- Marchand, Félix-Gabriel. Fatenville. Pièce en un acte. La Revue Canadienne, VI, no 8, 1869, pp. 669-710; rpt. in Mélanges poétiques et littéraires. Montréal, C.O. Beauchemin et fils, 1899, pp. 197-251.
- Marchand, Félix-Gabriel. Erreur n'est pas compte, ou les inconvénients d'une ressemblance. Vaudeville en deux actes. Montréal, La Minerve, 1872; rpt. in Mélanges poétiques et littéraires. Montréal, C.O. Beauchemin et fils, 1899, pp. 253-300.
- Marchand, Félix-Gabriel. Un bonheur en attire un autre. Comédie en un acte et un vers. Montréal, Imprimerie de la Gazette, 1883; rpt. in Mélanges poétiques et littéraires. Montréal, C.O. Beauchemin et fils, 1899, pp. 1-34.
- Marchand, Félix-Gabriel. Les Faux Brillants. Comédie en cinq actes et en vers. Montréal, Prendergast et Cie., 1885; rpt. in Mélanges poétiques et littéraires. Montréal, C.O. Beauchemin et fils, 1899, pp. 35-149.
- Marchand, Félix-Gabriel. Le Lauréat. Opéra comique en deux actes, musique de Joseph Vézina. In Mélanges poétiques et littéraires. Montréal, C.O. Beauchemin et fils, 1899, pp. 151-195.

- *Marmette, Joseph. François de Bienville. Dramatisation préparée par R.P. J-M. Marsile. Copie aux Archives du Séminaire de Québec.
- *Marmette, Joseph. L'Intendant Bigot. Deux dramatisations aux Archives du Séminaire de Québec.
- Massicotte, Edouard-Zotique. Les Cousins du député. Comédie de moeurs canadiennes en 4 actes. Montréal, C.O. Beauchemin et fils, 1896. 112 p.
- McGown, J.G.W. Le Forgeron de Strasbourg. Drame en 5 actes. Arrangé pour les Cercles de jeunes gens. Montréal, s.é., 1882. 84 p.
- *McGown, J.G.W. L'Homme à la fourchette. Comédie en 1 acte. Montréal, s.é., 1882. 30 p.
- McGown, J.G.W. Les Pirates de la savane. Drame à grand spectacle en 5 actes et 6 tableaux. Arrangé pour les Cercles de jeunes gens. Montréal, Librairie Beauchemin, [1882]. 88 p.
- *McGown, J.G.W. La Prière des naufragés. Drame en 5 actes. Montréal, s.é., 1882. 85 p.
- McGown, J.G.W. L'Homme de la forêt noire. Drame en trois actes. Montréal, Beauchemin et Valois, 1883. 101 p.
- McGown, J.G.W. Jean le Maudit, ou le fils du forçat. Drame en trois actes et un prologue. Arrangé pour les cercles de jeunes gens. Montréal, C.O. Beauchemin et fils, [1883]. 69 p.
- McGown, J.G.W. Les Enfants du Capitaine Grant. Pièce en quatre actes et un prologue. Montréal, s.é., 1889. 78 p.
- McGown, J.G.W. Cartouche. Drame en trois actes. Arrangé pour les Cercles de jeunes gens. Montréal, s.é., 1890. 71 p.
- *McGown, J.G.W. La Bande du Cheval-noir. Drame en 5 actes et 7 tableaux. Montréal, s.é., 1890. 104 p.
- *McGown, J.G.W. Le Tour du monde en 80 jours. Pièce en 4 actes. Montréal, s.é., 1890. 75 p.
- *McGown, J.G.W. Habit, veste et culotte. Comédie en 4 actes. Montréal, s.é., 1891. 48 p.
- *McGown, J.G.W. Le Siège de Colchester. Drame en 1 acte. Montréal, s.é., 1891. 27 p.

- McGown, J.G.W. Les Brigands de Franconie. Drame en cinq actes. Arrangé pour les Cercles de jeunes gens. Montréal, s.é., 1894. 56 p.
- McGown, J.G.W. Michel Strogoff. Pièce à grand spectacle en 5 actes et 8 tableaux. Montréal, C.O. Beauchemin et fils, 1898. 98 p.
- McGown, J.G.W. Le Crime de Maltaverne. Pièce en trois actes et un prologue. Arrangé pour les Cercles de jeunes gens. Montréal, [Librairie Beauchemin], [189?]. 69 p.
- McGown, J.G.W. Les Frayeurs de Tigruche. Comédie en un acte. Montréal, s.é., s.d.. 25 p.
- *McGown, J.G.W. Un habit par la fenêtre. Comédie en 1 acte. Montréal, s.é., s.d. 31 p.
- *McGown, J.G.W. Le Naufrage de Méduse. Drame en 5 actes. Montréal, s.é., s.d. 92 p.
- McGown, J.G.W. Les Nuits de la Seine. Mélodrame en 5 actes dont un prologue. Montréal, Beauchemin et Valois, [189?]. 115 p.
- McGown, J.G.W. Le Sonneur de Saint-Paul. Drame en 4 actes. Montréal, s.é., [189?]. 80 p.
- McGown, J.G.W. Les Trois Juges, ou le Marquis de Lauzon. Comédie en un acte. Montréal, s.é., [189?]. 36 p.
- Paquin, Elzéar. Riel. Tragédie en quatre actes. Montréal, C.O. Beauchemin et fils, 1886. 143 p.
- Petitclair, Pierre. Griphon, ou la vengeance d'un valet. Comédie en trois actes. Québec, William Cowan, 1837. 91 p.
- Petitclair, Pierre. La Donation. Comédie en deux actes. In L'Artisan, I, no 20, 15 déc. 1842; no 21, 19 déc. 1842; no 22, 22 déc. 1842; no 23, 26 déc. 1842; no 24, 29 déc. 1842; rpt. in Le Répertoire national. Montréal, Valois, 1893. Tome 2, pp. 262-304.
- Petitclair, Pierre. Une partie de campagne. Québec, Joseph Savard, 1865. 61 p.
- Prud'homme, Firmin. Napoléon à Sainte-Hélène. Scènes historiques. Montréal, Ludger Duvernay, Imprimerie de la "Minerve", 1831. 16 p.

- Quesnel, Joseph. Colas et Colinette, ou le bailli dupé.
Comédie en trois actes et en prose, mêlée d'ariettes.
Québec, John Nielson, 1808. 75 p.
- Quesnel, Joseph. L'Anglomanie, ou le diner à l'anglaise.
In Le Canada français, XX, nos 4,5,6, 1932-1933, pp.
341-350, 448-460, 549-557; rpt. in La Barre du jour, I,
nos 3-4-5, juillet - décembre 1965, pp. 117-141.
- Quesnel, Joseph. Les Républicains français. In La Barre du
jour, no 25, été 1970, pp. 60-88.
- Routhier, Adolphe-Basile. La Sentinelle du Vatican. Pièce
en un acte. In Causeries du dimanche. Montréal, C.O.
Beauchemin et Valois, 1871, pp. 273--292.
- Roy, Régis. Consultations gratuites. Farce en un acte à
trois personnages. Montréal, Librairie Beauchemin,
1896. 48 p.
- Roy, Régis. Le Sourd. Dialogue bouffe en 1 acte.
Montréal, Beauchemin et fils, 1896. 13 p.
- Roy, Régis. Nous divorçons. Comédie en un acte. Montréal,
C.O. Beauchemin et fils, 1897. 24 p.
- Roy, Régis. On demande un acteur. Farce en un acte.
Montréal, C.O. Beauchemin et fils, [1896]. 30 p.
- Roy, Régis. L'Auberge du numéro trois. Farce en un acte à
quatre personnages. Montréal, C.O. Beauchemin et fils,
1899. 40 p.
- Roy, Régis. La Tête de Martin. Comédie en un acte.
Montréal, C.O. Beauchemin et fils, 1900. 42 p.
- Symphorien, Louis (pseud. de Jacques Roberge). Dollard.
Drame historique en cinq actes en vers. Texte copié
sur l'original conservé aux archives des Frères des
Ecoles chrétiennes. Mont-Saint-Louis, s.é., 1899.
41 p.
- *Symphorien, Louis. La Découverte du Canada. Mont-Saint-
Louis, 1899. 61 p.
- Symphorien, Louis. Le Meurtre de Cain. Série de quatre
tableaux bibliques en vers. Texte copié sur l'original
conservé aux archives des Frères des Ecoles
chrétiennes. s.l., s.é., s.d. 30 p.
- Tremblay, Rémi. A trompeuse, trompeur et demi. Comédie en
1 acte. In Poésies diverses, boutades et rêveries.
Fall-River, Mass., Société de Publication de
l'Indépendant, 1893, pp. 291-316.

*Vekeman, Gustave. Les Trois Orphelines, ou qui donne aux pauvres prête à Dieu. Saynète. Woonsocket, s.é., 1900. 37 p.

Verreau, Hospice-Anselme-Jean-Baptiste. Stanislas de Kostka. Pièce en 5 dialogues. Montréal, Bureaux de la "Revue de Montréal", 1878. 58 p.

Villeneuve, Alphonse (Pseud. de l'Illuminé). La Comédie infernale, ou Conjuración libérale aux enfers. En plusieurs actes. Montréal, Imprimerie du "Franc-Parleur", 1871-1872. 532 p.

Villeneuve, Alphonse. Contre-poison. Faussetés, Erreurs, Impostures, Blasphèmes de l'apostat Chimiquy. Dialogue sur la confession. Montréal, Imprimerie du "Franc-Parleur", 1875. 34 p.

2. BIBLIOGRAPHIES, REPERTOIRES ET DICTIONNAIRES

Audet, François-J. et Gérard Malchelosse. Pseudonymes canadiens. Montréal, Ducharme, 1936.

Audet, Mario. Répertoire des collections et des fonds d'archives en théâtre québécois. Trois-Rivières, Centre de Documentation en lettres québécoises de l'Université de Québec à Trois-Rivières, 1979. 172p.

Ball, John et Richard Plant. A Bibliography of Canadian Theatre History, 1583-1975. Toronto, The Playwright's Co-op, 1976.

Barbeau, Victor et André Fortier. Dictionnaire bibliographique au Canada français. Montréal, Académie canadienne-française, 1974. 246p.

Bellerive, Georges. Nos Auteurs dramatiques, anciens et contemporains. Répertoire analytique. Québec, Garneau, 1933. 162p.

Cantin, Pierre, Normand Harrington, Jean-Paul Hudon. Bibliographie de la critique de la littérature québécoise dans les revues des XIXe et XXe siècles. I: Etudes; II: Auteurs A-C; III: Auteurs D-G; IV: Auteurs H-M; V: Auteurs N-Z. Documents de travail. Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, 1979.

Deland, Berthe. Bio-bibliographie de M. Félix-Gabriel Marchand, premier ministre de la Province de Québec. Montréal, Ecole de bibliothéconomie de l'Université de Montréal, 1946. 43p.

Deschamps, Marcel et Denys Tremblay. Dossier en théâtre québécois. Première partie, bibliographie. Jonquière, Presses collégiales de Jonquière, 1972. 230p.

Doat, Jan. Anthologie du théâtre québécois 1606-1970. Québec, Editions La Liberté, [1973]. 505 p.

Dubois, Jean. Dictionnaire de linguistique. Paris, Larousse, 1973.

Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris, Seuil, 1972.

- Dupriez, Bernard. Gradus. Les procédés littéraires. (Dictionnaire). Paris, Union Générale d'Éditions, 1980. 542 p.
- Duval, Etienne-F. Anthologie thématique du théâtre québécois au XIXe siècle. Montréal, Leméac, 1978.
- Hamel, Réginald, John Hare et Paul Wyczynski. Dictionnaire pratique des auteurs québécois. Montréal, Fides, 1976. 723p.
- Hare, John. "Bibliographie du théâtre canadien-français (des origines à 1973)." In Archives des lettres canadiennes. Tome V. Montréal, Fides, 1976, pp. 951-999.
- Huston, James (éd). Le Répertoire national, ou Recueil de littérature canadienne. 4 Tomes. Montréal, Lovell & Gibson, 1848-1850; rpt. Montréal, Valois, 1893.
- Laperrière, Lucienne. Bio-bibliographie de Joseph Quesnel, le "Père des Amours". Montréal, Université de Montréal, 1943. 44p.
- Lavoie, Pierre. Pour suivre le théâtre au Québec. Les ressources documentaires. Documents de recherche no 4. Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1985. 521 p.
- Lemire, Maurice et al. Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec. Tome I: Des origines à 1900. 2e édition. Montréal, Fides, 1978. 918 p.
- Lemire, Maurice et Kenneth Landry. Répertoire des spécialistes de littérature canadienne française. Archives de littérature canadienne. [Québec], Université Laval, 1971.
- Ouellet, Thérèse. Bibliographie du théâtre canadien-français avant 1900. Québec, [s.é.], 1949. 54 p.
- Pontaut, Alain. Dictionnaire critique du théâtre québécois. Collection Documents. Ottawa, Leméac, 1972. 161 p.
- Rinfret, Edouard G. Le Théâtre d'expression française. Répertoire analytique des origines à nos jours. 4 Tomes. Collection Documents. Ottawa, Leméac, 1975-1978.
- Robert, Georges et Paul-Émile Senay. "Nos auteurs dramatiques, leurs noms et leurs oeuvres." In Le Canada français, XXI, no 3, 1933, pp. 237-243; rpt. in La Barre du jour, I, 1965, pp. 3-5.

Tougas, Gérard. A Checklist of Printed Materials Relating to French-Canadian Literature, 1763-1968. Vancouver, University of British Columbia Press, 1973. 174p.

3. CRITIQUES DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

3.1 Livres

- "Le Théâtre", Revue d'Histoire littéraire du Québec et du Canada français, V. Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, hiver-printemps 1983.
- Aubry, Suzanne. Le Théâtre au Québec 1. L'émergence d'une dramaturgie nationale. Centre québécois de l'Institut international du théâtre, 1983. 33p.
- Baillargeon, Samuel. Littérature canadienne-française. Montréal, Fides, 1962. 526 p.
- Beaudouin, Réjean. Naissance d'une littérature. Essais sur le messianisme et les débuts de la littérature canadienne-française (1850-1900). Montréal, Boréal Express, 1989.
- Béraud, Jean [pseud. Jacques Laroche]. 350 Ans de théâtre au Canada français. Coll. "L'Encyclopédie du Canada français" no 1. Montréal, Cercle du livre de France, 1958. 361p.
- Brunet, Berthelot. Histoire de la littérature canadienne-française. Montréal, L'Arbre, 1946.
- Burger, Baudoin. L'Activité théâtrale au Québec (1765-1825). Coll. "Aspects" no 24. Montréal, Parti Pris, 1974. 410p.
- Cantin, Guy. Pierre Petitclair et les débuts du théâtre canadien. Québec, Université Laval, 1967.
- Costisella, Joseph. L'Esprit révolutionnaire dans la littérature canadienne-française de 1837 à la fin du XIXe siècle. Montréal, Beauchemin, 1968.
- Cotnam, Jacques. Le Théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique. Coll. "Etudes littéraires". Montréal, Fides, 1976. 124p.
- Darveau, Louis-Michel. Nos Hommes de lettres. Montréal, Stevenson, 1873.
- Dionne, René. Antoine Gérin-Lajoie. Homme de lettres. Sherbrooke, Editions Naaman, 1978.
- Le Québécois et sa littérature. Sherbrooke, Editions Naaman, 1984. 462 p.

- Doucette, Leonard E. Theatre in French Canada: Laying the Foundations, 1606-1867. Coll. "University of Toronto Romance Series" no 52. Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, 1984. 290 p.
- Ducharme, Charles-Marie. Ris et croquis. Montréal, Beauchemin, 1889. 462p.
- Duval, André. Place Jacques-Cartier ou quarante ans de théâtre français au Québec. 1871-1911. Québec, Editions de la Liberté, 1984. 318 p.
- Duval, Etienne-F., éd. Aspects du théâtre québécois au XIXe siècle. Collection "Théâtre d'hier et d'aujourd'hui". Série: "Conférences" no 1(2). Trois-Rivières, Université de Québec à Trois-Rivières, 1978. 142p.
- Duval, Etienne-F. Le Sentiment national dans le théâtre canadien-français de 1760 à 1930. Trois-Rivières, les Presses de l'Université du Québec, 1972. 437p.
- Edwards, Murray. A Stage in Our Past: English Language Theatre in Eastern Canada from the 1790's to 1914. Toronto, University of Toronto Press, 1968.
- Fortin, Lionel. Félix-Gabriel Marchand. St-Jean sur Richelieu, Editions Mille Roches, 1979.
- Gobin, Pierre. Le Fou et ses doubles: Figures de la dramaturgie québécoise. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978. 263p.
- Graham, Franklin Thomas. Histrionic Montreal: Annals of the Montreal Stage, with Biographical and critical Notices of the Plays and Players of a Century. Montreal, Lovell, 1902; rpt. New York, Benjamin Blom, 1969. 303 p.
- Grandpré, Pierre de. Histoire de la littérature française du Québec. Tome 1. 1534-1900. Montréal, Beauchemin, 1967.
- Houle, Léopold. Histoire du théâtre au Canada: Pour un retour aux classiques. Montréal, Fides, 1945. 172p.
- Klinck, George A. Louis Fréchette, prosateur: Une Réestimation de son oeuvre. Lévis, Le Quotidien, 1955. 238p.
- Laflamme, Rémi et Rémi Tourangeau. L'Eglise et le théâtre au Québec. Montréal, Fides, 1979. 356 p.
- Lareau, Edmond. Histoire de la littérature canadienne. Montréal, Lovell, 1874.

- Larrue, Jean-Marc. Le Théâtre à Montréal à la fin du XIXe siècle. Montréal, Fides, 1981. 141p.
- Lemire, Maurice. Les Grands Thèmes nationalistes du roman historique canadien-français. Collections "Vie des lettres canadiennes". Québec, Presses de l'Université Laval, 1970. 283p.
- Marion, Séraphin. Les Lettres canadiennes d'autrefois. Ottawa, Ed de l'Université d'Ottawa, 1939-1954. 8 vols.
- Nardocchio, Elaine F. Theatre and Politics in Modern Quebec. Edmonton, University of Alberta Press, 1986.
- Palmieri [pseudo. Joseph Archambault]. Mes Souvenirs de théâtre. Montréal, Les Editions de l'Etoile, 1944. 116p.
- Robert, Georges. L'Annuaire théâtral 1908-1909. Montréal, Robert, 1909. 240p.
- Robert, Guy. Aspects de la littérature québécoise. Montréal, Beauchemin, 1970. 191p.
- Roy, Camille. Nos Origines littéraires. Québec, L'Action Sociale, 1909.
- Sainte-Marie-Eleuthère (soeur). La Mère dans le roman canadien-français. Collection "Vie des lettres canadiennes". Québec, Presses de l'Université Laval, 1964. 214 p.
- Tougas, Gérard. Histoire de la littérature canadienne-française. Paris, Presses Universitaires de France. [1960], 1967. 312p.
- Wagner, Anton, éd. Canada's Lost Plays, IV: Colonial Quebec: French-Canadian Drama, 1606-1966. Toronto, Canadian Theatre Review Publications, 1982. 334 p.
- Weiss, Jonathan. French-Canadian Theatre. Boston, Twayne Publishers, 1986. 179 p.
- Wyczynski, Paul, Bernard Julien et Hélène Beauchamp-Rank, Ed. Le Théâtre canadien-français: évolution, témoignages, bibliographie. Collection "Archives des lettres canadiennes." V. Montréal, Fides, 1976. 1005 p.

3.2 Articles et chapitres de livres

- Auteil, Georges Henri d'. "Premières tentatives au théâtre (1830-1860)." In Pierre Grandpré, Histoire de la littérature française du Québec. I. Montréal, Beauchemin, 1967, pp. 184-186.
- . "Le Théâtre (1860-1900)." In Pierre Grandpré, Histoire de la littérature française du Québec. I. Montréal, 1967, pp. 261-264.
- Beaulieu, Germain. "Soirées de famille." L'Annuaire théâtral 1908-1909. Ed. Georges Robert, pp. 58-68.
- Bélanger, Reine. "L'Hôte à Valiquet ou le Fricot sinistre." Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec. I. Montréal, Fides, 1980, pp. 379-380.
- . "Valentine ou la Nina canadienne, comédie d'Hyacinthe Leblanc de Marconnay." Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec. I. Montréal, Fides, 1980, p.746.
- . "Papineau, drame historique de Louis Fréchette" et "Le Retour de l'exilé, drame de Louis Fréchette." Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec. I. Montréal, Fides, 1980, pp. 561-563.
- . "Riel, tragédie d'Elzéar Paquin." Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec. I. Montréal, Fides, 1980, pp. 661-662.
- Bellerive, Georges. "Nos auteurs dramatiques. Leurs noms et leurs oeuvres." Le Canada Français, XX, no 8, avril 1933, pp. 748-757.
- . "Dr. Elzéar Paquin." In Nos Auteurs dramatiques, anciens et contemporains. Répertoire analytique. Québec, Garneau, 1933, pp. 28-29.
- Bonenfant, Jean-Charles. "Théâtre de collège." Revue Dominicaine, no 52, janv. 1946, pp. 27-32.
- Burger, Baudouin. "Théâtre, littérature et politique en 1837-1838." Aspects du théâtre québécois. Ed. Etienne Duval. Trois-Rivières, Université de Québec à Trois-Rivières, 1978, pp. 1-24.
- . "Louis-Joseph Quesnel." La Barre du jour, no 25, 1976, pp. 60-63.

- . "Les Spectacles dramatiques en Nouvelle-France (1606-1760)." In Le Théâtre canadien-français. Montréal, Fides, 1976, pp. 33-37.
- Corriveau, Jeanne. "Le théâtre collégial au Québec: l'apport de Gustave Lamarche." In Le Théâtre canadien-français. Montréal, Fides, 1976, pp. 169-201.
- Davelny, Marie-Claire. "Deux pionniers du théâtre canadien." La Revue moderne, Montréal, no 3, janv. 1933, p. 7.
- Dionne, René. "Note sur le théâtre dans les collèges au XIXe siècle." In Antoine Gérin-Lajoie. Homme de lettres. Sherbrooke, Editions Naaman, 1978, pp. 323-328.
- . "Le jeune Latour d'Antoine Gérin-Lajoie. (31 juillet 1844)." Le Théâtre canadien-français. Montréal, Fides, 1976, pp. 119-125.
- Doucette, Leonard E. "Les Comédies du statu quo (1834): Political Theatre and Paratheatre in French Canada. I." Histoire du Théâtre au Canada, II, no 2, automne 1981, pp. 83-92; "II." Ibid., III, no 1, printemps 1982, pp. 21-33.
- . "Théâtre, parathéâtre et théâtre politique, 1847-1868." Revue d'Histoire littéraire du Québec et du Canada français, V, 1983, pp. 23-42.
- . "Louis Riel sur scène: L'Etat de la dramaturgie québécoise en 1886." Histoire du Théâtre au Canada, VI, no 2, automne 1985, pp. 123-132.
- DuBerger, Jean. "Griphon ou la vengeance d'un valet, comédie de Pierre Petitclair." Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec. Tome I: Des origines à 1900. Montréal, Fides, 1978, pp. 299-300.
- . "Les Républicains français ou la Soirée du cabaret, comédie de Joseph Quesnel." Ibid., p. 653.
- Filion, Pierre. "Du traître au héros ou du drame à la comédie." In Félix Poutré. Collection Théâtre Canadien. Ottawa, Leméac, 1974, pp. 9-25.
- Fitzpatrick, Marjorie A. "La présence de Molière au Canada." Le Théâtre canadien-français. Montréal, Fides, 1976, pp. 399-416.

- Forsyth, Louise. "Three Moments in Quebec Theatre History. Les Faux Brillants by Félix-Gabriel Marchand and by Jean-Claude Germain." Theatre History in Canada, II, no 1, printemps 1981, pp. 3-18.
- Gobin, Pierre. "Le Papineau de Fréchette: absence de tête, absence de chef, absence de pays." Canadian Drama, VII, no 1, 1981, pp. 12-18.
- Godin, Jean Cléo et Laurent Mailhot. "350 ou 25 ans de théâtre?" In Le Théâtre québécois. Montréal, HMH Hurtubise, 1970, pp. 19-27.
- Hare, John E. "Le Choix d'un répertoire théâtral et le goût du public: Recherche d'une méthode sociologique." Aspects du théâtre québécois. Ed. Etienne Duval. Trois-Rivières, Université de Québec à Trois-Rivières, 1978, pp. 57-69.
- . "Panorama des spectacles au Québec: De la Conquête au XXe siècle." Le Théâtre canadien-français. V. Montréal, Fides, 1976, pp. 59-107.
- . "Le Théâtre de Société à Montréal, 1789-1791." Bulletin du Centre de Recherche en civilisation canadienne-française, no 16, avril 1978, pp. 22-26.
- . "Le Théâtre québécois des origines à 1930." Le Québécois et sa littérature. Ed. René Dionne. Sherbrooke, Editions Naaman, 1984, pp. 216-241.
- Hayne, David M. "Le Théâtre de Joseph Quesnel." Le Théâtre canadien-français. Montréal, Fides, 1976, pp. 109-117.
- . "Problèmes d'histoire littéraire du XIXe siècle québécois." Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français, no 2, 1980-1981, pp. 44-52.
- Klein, Owen. "The Opening of Montreal's Theatre Royal." Theatre History in Canada, I, printemps 1980, pp. 24-36.
- Laflamme, Jean. "Idéologies dominantes et théâtre québécois au XIXe siècle." L'Annuaire théâtral. Aspects du théâtre québécois au dix-neuvième siècle. Montréal, Editions Maxime, 1988, pp. 81-91.
- Lalonde, Michèle. "Le Mythe du père dans la littérature québécoise." Interprétation, III, no 1-2, janv.-juin 1969, pp. 215-245.

- Larrue, Jean-Marc. "Il faut tuer Broadway: création du Her Majesty's theatre et des soirées de famille du Monument National." L'Annuaire théâtral. Aspects du théâtre québécois au dix-neuvième siècle. Société d'histoire du théâtre du Québec. Montréal, Editions Maxime, 1988, pp. 11-46.
- Leblanc, Alonzo. "La Tradition théâtrale à Québec." In Le Théâtre canadien-français. Montréal, Fides, 1976, pp. 203-238.
- Le Marinel, Jacques. "La Figure du père dans le nouveau théâtre." Etudes Françaises, IX, no 2, mai 1973, pp. 137-145.
- Mailhot, Laurent. "Prolégomènes à une histoire du théâtre québécois." Revue d'Histoire littéraire du Québec et du Canada français, V, 1983, pp. 13-21.
- Marion, Séraphin. "Notre première tragédie." Lettres canadiennes d'autrefois. Ottawa, Eds de l'Université d'Ottawa. 1939-1954, pp. 91-107.
- Massicotte, Edouard-Zotique. "1800 à 1850: Vieux théâtres de Montréal." La Revue Populaire, 7, juillet 1909, pp. 63-69.
- "Les Théâtres et les lieux d'amusement à Montréal pendant le XIXe siècle." L'Annuaire théâtral, 1908-1909, pp. 83-96.
- "Les Théâtres à Montréal à la fin du XVIIIe siècle. Un théâtre dans l'ancienne résidence des Jésuites." La Revue Moderne, XIV, no 6, avril 1933, p. 5.
- Montpetit, Raymond F. "La Construction des théâtres à Montréal au dix-neuvième siècle--critique de l'historiographie." Aspects du théâtre québécois. Ed. Etienne Duval. Trois-Rivières, Université de Québec à Trois-Rivières, 1978, pp. 41-55.
- Moy, James S. "The Opening of Montreal's Theatre Royal, 1825." Theatre History in Canada, I, no 1, printemps 1980, pp. 24-38.
- Noël, Jean-Claude. "Le Théâtre de Pierre Petitclair." Le Théâtre canadien-français. Montréal, Fides, 1976, pp. 127-136.
- Page, Raymond. "Le Héros dans le théâtre québécois au dix-neuvième siècle." Aspects du théâtre québécois. Ed. Etienne Duval. Trois-Rivières, Université de Québec à

Trois-Rivières, 1978, pp. 25 - 40.

- , "Mise en scène de l'Histoire: un siècle de fleurons glorieux (1837-1937)." L'Annuaire théâtral. Aspects du théâtre québécois au dix-neuvième siècle. Montréal, Editons Maxime, 1988, pp.11-46.
- Poirier, Pascal. "Le théâtre au Canada." Nouvelles soirées canadiennes. Recueil de littérature nationale, mai 1886, pp. 193-198.
- Roux, Jean-Louis. "Le théâtre québécois." Europe, "Littérature du Québec", XLVII, no 478-479, fév.-mars 1969, pp. 222-228.
- Savoie, Claude. "Louis Joseph Quesnel." La Barre du jour, I, no 3-5, 1965, pp. 113-115.
- Sulte, Benjamin. "The Historical and Miscellaneous Literature of Quebec, 1764-1830." Mémoires de la Société Royale du Canada, 2e série, III, no 2, 1897, pp. 269-278.
- , "L'Ancien théâtre canadien." In L'Annuaire théâtral 1908-1909. Montréal, Robert, 1909, pp. 50-56.
- Tourangeau, Rémi. "Louis-Joseph Papineau et Louis-Honoré Fréchette." In L.H. Fréchette. Papineau. Montreal, Leméac, 1974, pp. 9-24.
- , "L'Eglise et le théâtre au Québec ou l'apparent paradoxe du clergé." Canadian Drama, VII, no 1, printemps 1981, pp. 19-28.
- Tremblay, Rémy. "Le Théâtre français au Canada." In L'Annuaire théâtral 1908-1909. Montréal, Robert, 1909, pp. 47-48.
- Usmiani, Renate. "From the 17th to the 20th Century in Three Decades: The Accelerated evolution of French Canadian Society as Reflected in Its Theatre." Ariel, X, no 3, juillet 1979, pp. 20-37.
- Wagner, Anton. "Theatre and national identity. French Canadian political theatre: 1606-1971." Alive, 31, 1973, pp. 17-21.
- Wyczynski, Paul. "Louis Fréchette et le théâtre." Le Théâtre canadien-français. Montréal, Fides, 1976, pp. 137-165.

3.3 Thèses

- Aroichane, Foutna. "Le Père dans le théâtre québécois moderne." Thèse de maîtrise. Université de Montréal, 1973. 265 p.
- Bisson, Mary Margaret. "Le Théâtre français à Montréal, 1878-1931." Thèse de doctorat. Université McGill, 1931. 137 p.
- Duval, Etienne F. "Le Sentiment national dans le théâtre canadien-français de 1760 à 1930." Thèse de doctorat, Université de Paris, 1967; rpt. texte photocopié, Trois-Rivières, 1972.
- Fitzpatrick, Marjorie Ann. "The Fortunes of Molière in French Canada." Thèse de doctorat. Université de Toronto, 1968. 518 p.
- Gravel, Jacques. "Le Théâtre au Québec de 1830 à 1839." Thèse de maîtrise. Université de Montréal, 1978.
- Noël, Jean-Claude. "Pierre Petitclair, sa vie son oeuvre et le théâtre de son époque." Thèse de doctorat. Université d'Ottawa, 1975. 466 p.
- Pagé, Raymond. "Le Héros dans le théâtre québécois du dix-neuvième siècle." Thèse de doctorat. Université Paris-Sorbonne, 1975. 354 p.
- Plante, Jean-Rene. "L'Échec de la littérature québécoise au XIXe siècle. (Les Anciens Canadiens comme révélateur de la problématique littéraire québécoise de l'époque)." Thèse de doctorat. Université McGill, 1982.
- Tatroff, Daniel Peter. "Themes in French Canadian Theatre." Thèse de maîtrise. University of Columbia, 1968.
- Trudeau, Claudette Suzanne. "Le Théâtre canadien-français à Montréal, 1867-1914: Historique, dramaturgie, idéologie." Thèse de doctorat, 1980. 349 p.

4. LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE: ASPECTS HISTORIQUES, SOCIOLOGIQUES, POLITIQUES ET IDEOLOGIQUES

4.1 Livres

Archambeault, Alfred. L'Autorité sociale. Sa nature, sa nécessité, son origine, son exercice. Québec, L'Action Sociale, 1909. 40p.

Beaubien, Henry des Rivières. Traité sur les lois civiles du Bas-Canada. 3 Tomes. Montréal, Ludger Duvernay, 1832.

Bernard, Jean-Paul, Ed. Les Idéologies québécoises au XIXe siècle. Montréal, Boréal Express, 1973. 151p.

----- . Les Rouges: libéralisme, nationalisme et anticléricalisme au milieu du XIXe siècle. Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1971.

Brunet, Michel. La Présence anglaise et les Canadiens. "Etudes sur l'histoire et la pensée des deux Canadas". Montréal, Beauchemin, 1958; rpt: 1964. 325p.

Dumont, Fernand, Jean-Paul Montminy, Jean Hamelin, Ed. Idéologies au Canada français, 1850-1900. Coll. "Histoire et sociologie de la Culture" 1. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1971. 327p.

Dumont, Fernand et Laurier L. Lapierre. L'Eglise et le Québec. Montréal, Les Editions du Jour, 1961. 157p.

Fessard, Gaston. Autorité et bien commun. Coll. "Recherches Economiques Sociales". Paris, Aubier-Montaigne, 1945; rpt: 1969.

Hamelin, Jean et Jean Provencher. Breve Histoire du Québec. Montréal, Boréal Express, 1981. 173p.

Lafleche, Louis-François. Quelques considérations sur les rapports de la société civile avec la religion et la famille. Montréal, Eusèbe Senécal, 1866.

----- . Louis-François Lafleche. Textes choisis et présentés par André Labarrère-Paulé. Coll. "Classiques canadiens". Montréal, Fides, 1970. 96p.

Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert. Histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la Crise (1867-1929). Québec, Boréal Express, 1979. 660p.

- Mehl, Roger. De l'autorité des valeurs. Essai d'éthique chrétienne. Paris, Presses de l'Université de France, 1957. 272p.
- Monière, Denis. Le Développement des idéologies au Québec, des origines à nos jours. Montréal, Editions Québec/Amérique, 1977. 382p.
- Ouellet, Fernand. Histoire économique et sociale du Québec, 1760-1850. Montréal, Fides, 1966. 639p.
- . Le Bas Canada 1791-1840. Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1976.
- Parizeau, Gérard. La Société canadienne-française au XIXe siècle. Essais sur le milieu. Montréal, Fides, 1975. 550p.
- Voisine, Nive. Histoire de l'Eglise catholique au Québec (1608-1970). "Commission d'études sur les laïcs et l'Eglise". Montréal, Editions Fides, 1971. 112p.
- Wade, Mason. The French Canadians, 1760-1967. Vol. I: 1760-1911; Vol. II: 1911-1967. Toronto, Macmillan, 1955; rpt. dans 2 vol. 1968.

4.2 Articles et chapitres de livres

- Arès, Richard. "Mission de l'Eglise et ordre temporel." Relations, XIII, fév. 1953, pp. 33-36.
- "Autorité". La Grande Encyclopédie Larousse. 1972.
- Bernard, Jean-Paul. "Définition du libéralisme et de l'ultramontanisme comme idéologies." Revue d'histoire de l'Amérique française, XXV, no 2, 1971, pp. 244-246.
- Bouchard, Gérard. "Apogée et déclin de l'idéologie ultramontaine à travers le journal Le Nouveau Monde, 1867-1900." In Idéologies au Canada français 1850-1900. Ed. Fernand Dumont et al. Québec, Presses de l'Université Laval, 1971, pp. 117--148.
- Bourque, Gilles et Nicole Frenette. "La Structure nationale québécoise." In Les Idéologies québécoises au XIXe siècle. Ed. J.P. Bernard. Montréal, Boréal Express, 1973, pp. 99-126.

- Brunet, Michel. "Trois Dominantes de la pensée canadienne-française: l'agriculturisme, l'anti-étatisme et le messianisme." In La Présence anglaise et les Canadiens. Montréal, Beauchemin, 1964, pp. 113-166.
- Carrière, Gaston. "L'Eglise canadienne-française vers 1841." Revue de l'Université d'Ottawa, no 24, 1954, pp. 257-279.
- Dumont, Fernand. "Idéologie et conscience historique dans la société canadienne-française du XIXe siècle." In Les Idéologies québécoises au XIXe siècle. Ed. J.P. Bernard. Montréal, Boreal Express, 1973, pp. 61-82.
- Dumont-Johnson, Micheline. "Histoire de la condition de la femme dans la province de Québec." Tradition culturelle et histoire politique de la femme au Canada. Etude no 8 préparée pour la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada. Ottawa, Information Canada, 1971. 57p.
- Falardeau, Jean-Charles. "Evolution des structures sociales et des élites au Canada-français." Structures sociales du Canada-français. Ed. Guy Sylvestre. Toronto, Les Presses de l'Université de Toronto, et Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1966, pp. 3-13.
- ". "Rôle et importance de l'Eglise au Canada-français." Esprit, XX, août-sept. pp. 214-229.
- Galipeau, Pierre. "La Gazette des Campagnes." In Idéologies au Canada français 1850-1900. Ed. Fernand Dumont et al. Québec, Presses de l'Université Laval, 1971, pp. 149-178.
- Girard, Mathieu. "La Pensée politique de Jules-Paul Tardivel." Revue d'histoire de l'Amérique française, XXI, no 3, déc. 1967, pp. 397-429.
- Hardy, René. "L'Ultramontanisme de Laflèche: genèse et postulats d'une idéologie." In Idéologies au Canada français, 1850-1900. Ed. F. Dumont et al. Québec, Presses de l'Université Laval, 1971, pp. 53-62.
- ". "Libéralisme catholique et ultramontanisme au Québec: Eléments de définitions." Revue d'histoire de l'Amérique française, XXV, no 2, 1971, pp. 247-251.
- Lemieux, Denise. "Les Mélanges Religieux, 1841-1852." In Idéologies au Canada français, 1850-1900. Ed. F. Dumont et al. Québec, Presses de l'Université Laval, 1971, pp. 63-92.

- Mathieu, Jacques-Pierre. "Idéologie des Annales de la Société Saint-Jean-Baptiste de Québec, 1880-1902." In Idéologies du Canada français 1850-1900. Ed. Fernand Dumont et al. Québec, Presses de l'Université Laval, 1971, pp. 294-304.
- Ouellet, Fernand. "Nationalisme canadien-français et laïcisme au XIXe siècle." In Les Idéologies québécoises au XIXe siècle. Ed. J.P. Bernard. Montréal, Boreál Express, 1973, pp. 37-60.
- Rioux, Marcel. "Sur l'évolution des idéologies au Québec." Revue de l'Institut de Sociologie (Bruxelles), XLI, no 1, 1968, pp. 95-124.
- Ross, Vincent. "La Structure idéologique des manuels de pédagogie québécois." In Idéologies au Canada français, 1850-1900. Ed. Fernand Dumont et al. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1971, pp. 27-52.
- Sylvain, Philippe. "Quelques aspects de l'antagonisme libéral-ultramontain au Canada-français." In Les Idéologies québécoises au XIXe siècle. Ed. J.P. Bernard. Montréal, Boreál Express, 1973, pp. 127-149.
- . "Quelques aspects de l'ultramontanisme canadien-français." Revue d'histoire de l'Amérique française, XXV, no 2, 1971, pp. 239-244.

5. ASPECTS THEORIQUES ET TECHNIQUES

5.1 Livres

- Austin, John L. Quand dire, c'est faire. Trad. par Gilles Lane. (How to do Things with Words). Londres, Oxford University Press, 1962; rpt. version française: Coll. "L'Ordre Philosophique". Paris, Editions du Seuil, 1970. 187p.
- Barthes, Roland, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, et Philippe Hamon. Poétique du récit. Paris, Editions du Seuil, 1977. 183p.
- Benveniste, Emile. Problèmes de linguistique générale. Paris, Gallimard, Vol. I, 1966; Vol. II, 1974.
- Bergson, Henri. Le Rire. Essai sur la signification du comique. Paris, Presses Universitaires de France, 1940; rpt. 1985. 158p.
- Bloomfield, Leonard. Language. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1933.
- Cohen, Jean. Structure du langage poétique. Paris, Flammarion, 1966. 236p.
- Corti, Maria. An Introduction to Literary Semiotics. Bloomington et Londres, Indiana University Press, 1978. 192p.
- Coulthard, Malcolm. An Introduction to Discourse Analysis. Londres, Longman, 1977.
- Courtes, José. Introduction à la sémiotique narrative et discursive. Paris, Hachette, 1976. 114p.
- Démougin, Jacques, Ed. Sémiotique narrative et textuelle. Collection Larousse. Paris, Larousse, 1973. 224p.
- Eco, Umberto. A Theory of Semiotics. Bloomington, Indiana University Press, 1976. 368p.
- Elam, Keir. The Semiotics of Theatre and Drama. London et New York, Methuen, 1980. 246p.
- Féral, Josette, Jeannette Lailou Savona, Edward A Walker, Ed. Théâtralité, écriture et mise en scène. Coll. "Breches". Québec, Hurtubise HMH, 1985.
- Frye, Northrop. Anatomy of Criticism. Four Essays. Princeton, Princeton University Press, 1957, rpt. 1973.

- Genette, Gérard. Figures. Paris, Seuil, Vol. I 1966; Vol. II, 1969.
- Greimas, A.J. Du Sens. Essais sémiotiques. Paris, Editions du Seuil, 1970. 318p.
- , Sémantique structurale. Recherche de méthode. Paris, Librairie Larousse, 1966. 262p.
- Guiraud, Pierre. Essais de stylistique. Paris, Klincksieck, 1969.
- , La Sémiologie. Coll. "Que sais-je?" Paris, Presses Universitaires de France, 1971.
- Helbo, André, Ed. Sémiologie de la représentation. Bruxelles, Complexe, 1975.
- Issacharoff, Michael. Le Spectacle du discours. Paris, Librairie Corti, 1985. 176 p.
- Jakobson, Roman. Essais de linguistique générale. Paris, Minuit, 1963.
- Kattan, Naïm. Le Réel et le théâtral, essai. Montréal, HMH Hurtubise, 1980. 188p.
- Kennedy, Andrew K. Dramatic Dialogue. The Duologue of Personal Encounter. Cambridge, Cambridge University Press, 1983. 283p.
- Kowzan, Taduesz. Littérature et spectacle. "Approaches to semiotics" no 58. Paris, Mouton, 1975. 240p.
- Larthomas, Pierre. Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés. Paris, Librairie Armand Colin, 1972. 478p.
- Lefevre, H. Le Langage et la société. Paris, Gallimard, 1966.
- Pavel, Thomas G. La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille. Recherches et propositions. Paris, Klincksieck; Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1976. 159p.
- Pavis, Patrice. Problèmes de sémiologie théâtrale. Montréal, Les Presses de l'Université de Québec 1976, 170p.
- Pratt, Mary Louise. Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse. Bloomington, Indiana University Press, 1977.

- Propp, Vladimir. Morphologie du conte. Traduit du russe par Claude Ligny. Coll. "Bibliothèque des sciences humaines". Morfologija skazki, Leningrad, 1928; rpt. Paris, Seuil, 1965.
- Reboul, Olivier. Langage et idéologie. Paris, Presses Universitaires de France, 1980. 228p.
- Schmid, Herta et Aloysius Van Kesteren, Ed. Semiotics of Drama and Theatre. Amsterdam et Philadelphia, John Benjamins Publishing Co., 1984. 548p.
- Searle, John R. Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language. Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- Sebeok, Thomas A., Alfred S. Hayes, et Mary C. Bateson, Ed. Approaches to Semiotics. Le Hague, Mouton, 1964.
- Souriau, Etienne. Les Deux Cent Mille Situations dramatiques. Paris, Flammarion, 1950.
- Thomasseau, Jean-Marie. Le Mélodrame. Coll. "Que sais-je?" Paris, Presses Universitaires de France, 1984. 127p.
- Todorov, Tzvetan. Littérature et signification. Paris, Larousse, 1967. 120p.
- Ubersfeld, Anne. Lire le théâtre. Paris, Editions Sociales, 1978. 309p.
- Voltz, Pierre. La Comédie. Coll. "U". New York, St. Louis, San Francisco, McGraw-Hill, Armand Colin, 1964. 472p.

4.2 Articles et chapitres de livres

- Alter, Jean. "From Text to Performance. Semiotics of Theatricality." Poetics Today, II, no 3, printemps 1981, pp. 113-140.
- Barker, Donald. "A Structural Theory of Theatre." Yale/Theatre, VIII, no 1, pp. 55-61.
- Barthes, Roland. "Eléments de sémiologie." In Le Degré zéro de l'écriture. Paris, Bonthier, 1964.
- , "Introduction à l'analyse structurale des récits." Communications, no 8, 1966; rpt. R. Barthes, W. Kayser, W. Booth, Ph. Hamon. Poétique du récit. Paris, Editions du Seuil, 1977, pp. 7-57.

- Bogatyrev, Petr. "Semiotics in the Folk Theatre." In Ed. Matejka et Titunik. Semiotics of Art: Prague School Contributions. Cambridge, MIT Press, 1976, pp. 33-49.
- Bremond, Claude. "Le Message narratif." Communications, no 4, 1964.
- . "La Logique des possibles narratifs." Communications, no 8, 1966, pp. 60-76.
- Bruzy, Claude. "Les Sémioses du théâtre." Degrés, X, no 31, été 1982, pp. e1-e11.
- Bunjevaz, Milan. "La marque de la théâtralité." Degrés, X, no 32, automne 1982, pp. e1-e6.
- Campeanu, Pavel. "Un Role secondaire: le spectateur." In Ed Helbo. Sémiologie de la représentation. Bruxelles, Complexe, 1975, pp. 96-111.
- Coppieters, Frank. "Performance and Perceptions." Poetics Today, II, no 3, spring 1981, pp. 35-48.
- Corvin, Michel. "Approche sémiologique d'un texte dramatique: La Parodie de A. Adamov." Littérature, 9, pp. 86-100.
- . "La Redondance du signe dans le fonctionnement théâtral." Degrés,
- Dinu, Mihai. "La Stratégie des personnages dramatiques à la lumière du calcul propositionnal bivalet." Poetics, X, 1974, pp. 147-159.
- Dolezel, Lubomir. "Toward a Structural Theory of Content in Prose Fiction." In Ed. S. Chatman. Literary Style: A Symposium. Londres et New York, Oxford University Press, 1971, pp. 95-110.
- Durand, Régis. "Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale." In Ed. Helbo. Sémiologie de la représentation. Bruxelles, Complexe, 1975, pp. 12-121.
- . "Sémiologie et relations dans le champ du spectaculaire." Degrés, X, no 29, hiver 1982, pp. d1-d5.
- Eco, Umberto. "Semiotics of Theatrical Performance." The Drama Review, no 21, 1977, pp. 107-117.
- Fischer-Lichte, Erika. "Theatrical Communication." Degrés, X, no 29, hiver 1982, pp. f1-f9.

- Francoeur, Louis. "Théâtre, culture et sémiotique." Etudes littéraires, XIV, no 1, avril 1981, pp. 163-191.
- Gauvin, Lise. "Vers une typologie théâtrale." Etudes françaises, XV, no 1-2, avril 1979, pp. 7-13.
- Genette, Gérard. "Vraisemblance et motivation." In Figures, II, Paris, Editions du Seuil, 1969, pp. 71-99.
- Goldschläger, Alain. "On ideological discourse." Semiotica, LIV, no 1/2, 1985, pp. 165-176.
- . "Towards a Semiotics of Authoritarian Discourse." Poetics Today, III, no 1, 1982, pp. 11-20.
- . "Le Discours autoritaire." The Canadian Journal of Research in Semiotics, II, no 4, hiver, 1974, pp. 41-62.
- Guarino, Raimondo. "Le Théâtre du sens. Quelques remarques sur 'fiction' et 'preception'." Degrés, X, no 31, été 1982, pp. 91-110.
- Grésolin, Louis. "Problématique des travaux sur le discours politique." Langages, no 23, 1971, pp. 3-24.
- . "Types de discours, ou fonctionnements discursifs?" Langages, no 41, 1976, pp. 3-11.
- Guiraud, Pierre. "Temps narratif et temps dramatique: le récit dramatique." In Essais de stylistique. Paris, Klincksieck, 1969, pp. 151-173.
- Hamon, Philippe. "Pour un statut sémiologique du personnage." In R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon. Poétique du récit. Paris, Editions du Seuil, 1977, pp. 151-180.
- . "Héros, héraut, hiérarchies." In Le Personnage en question. Actes du IVe Colloque du S.E.L. Toulouse, 1-3 décembre 1983, Toulouse, Université de Toulouse-le Mirail, Service des Publications, 1984, pp. 387-397.
- Harris, Zellig S. "Discourse Analysis." Language, XXVIII, no 1, 1952, pp. 1-30.
- . "Discourse Analysis: A Sample Text." Language, XXVIII, 1952, pp. 474-494.
- Helbo, André. "Le Code théâtral." In Sémiologie de la représentation. Bruxelles, Complexe, 1975, pp. 12-27.

- . "The Semiology of the Theatre or: Communication swamped." Poetics Today, II, no 3, printemps 1981, pp. 105-111.
- Hogendoorn, Wiebe. "Notes on deixis and simultaneity in theatre performance". Degrés, X, no 30, printemps 1982, pp. e1-e5.
- Honzl, Jindrich. "Dynamics of the Sign in the Theatre". In Ed. Matejka et Titunik. Semiotics of Art: Prague School Contributions. Cambridge, MIT Press, 1976, pp. 74-95.
- Ingarden, Roman. "Les Fonctions du langage au théâtre." Poétique, VIII, 1971, pp. 531-538.
- Issacharoff, Michael. "Space and Reference in Drama." Poetics Today, II, no 3, printemps 1981, pp. 211-224.
- . "Lucienne et le boucher: (sémio)logique du mélo." Magazine littéraire, no 103-104, pp. 22-27.
- Jansen, Steen. "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique." Langages, no 12, 1968, pp. 71-93.
- Laroche, Maximilien. "Le Héros ambigu et le personnage contradictoire." Voix et Images du Pays, IV, Montréal, Le Presses de l'Université du Québec, 1971, pp. 27-52.
- Larsen, Svend Erik. "Genre et dialogue. La sémiologie du théâtre a propos de G Büchner: Woyzeck." Degrés, X, no 30, printemps 1982, pp. f1-f15.
- Laughlin, Karen. "Théâtre et récits internes: le cheminement de la théâtralisation dans Le Personnage combattant de Vauthier." In Ed. Josette Féral, et al. Théâtralité, écriture et mise en scène. Québec, Hurtubise HMH, 1985, pp.217-229.
- Laillou Savona, Jeannette. "La Didascalie comme acte de parole." In Ed. Josette Féral et al. Théâtralité, écriture et mise en scène. Québec, Hurtubise HMH, 1985, pp. 231-245.
- Lecointre, Simone. "Le rôle du traître: de la représentation personnelle au prétoire." Le Personnage en Question. Actes du IVe Colloque du S.E.L., Toulouse 1-3 décembre 1983. Toulouse, Université de Toulouse-le Mirail, Service des Publications, 1984, pp. 23-32.
- Marcus, Salomon. "Quelques problèmes de la stratégie des personnages dramatiques." Communication au Séminaire de semictique théâtrale du CISL, Urbino, 1974.

- Maurand, Georges. "Le Personnage: du nommé à l'innommé." Le Personnage en Question. Actes du IVe Colloque du S.E.L., Toulouse 1-3 décembre 1983. Toulouse, Université de Toulouse-le Mirail, Service des Publications, 1984, pp. 75-84.
- Melançon, Joseph. "Le théâtre comme pratique sémiotique." In Ed. Josette Féral, et al. Théâtralité, écriture et mise en scène. Québec, Hurtubise HMH, 1985, pp. 207-216.
- Nicoll, Allardyce. "Dramatic Dialogue." In Ed. Calderwood et Toliver. Perspectives on Drama. New York, London, Toronto, Oxford University Press, 1968, pp. 339-371.
- Olson, Elder. "The Elements of Drama: Plot." In Ed. Calderwood et Toliver. Perspectives on Drama. New York, London, Toronto, Oxford University Press, 1968, pp. 284-297.
- Pavel, Thomas G. "Observations sur les grammaires narratives de base." The Canadian Journal of Research in Semiotics, II, no 2, 1974, pp. 41-60.
- , "Structure profonde et postulats narratifs dans Bazajet." In Racine, Mythes et Réalités. Actes du colloque tenu à l'Université de Western en mars 1974. Société d'études du XVIIe siècle et Western, 1976, pp. 121-133.
- , "Move-grammar: explorations in literary semiotics." Working Paper, no 4, Victoria University, Toronto, 1978. pp. 1-26.
- , "Possible Worlds in Literary Semantics." Journal of Aesthetics and Art Criticism, XXXIV, no 2, 1975, pp. 165-176.
- , "Phèdre: Outline of a Narrative Grammar." Language Sciences, no 28, 1973, pp. 106.
- Pavis, Patrice. "Remarques sur le discours théâtral." Degres, X, no 31, été 1982, pp. h1-h10.
- , "Problems of a Semiology of Theatrical Gesture." Poetics Today, II, no 3, printemps 1981, pp. 65-93.
- Searle, John R. "A Taxonomy of Illocutionary Acts." In Ed. Keith Gunderson. Language, Mind, and Knowledge. Vol VII. Coll. "Minnesota Studies in the Philosophy of Science." Minneapolis, University of Minnesota Press, 1975, pp. 344-369.

- . "The Logic of Fictional Discourse." New Literary History, b, 1975, pp. 319-332.
- Segre, Cesare. "Narratology and Theatre." Poetics Today, II, no 3, printemps 1981, pp. 95-104.
- Serpieri, Alessandro, Keir Elam, Paolo Gulli Publiatti, Tomaso Kemeny, Romana Rutelli. "Toward a Segmentation of the Dramatic Text." Poetics Today, II, no 3, printemps 1981, pp. 163-200.
- Spariosu, Mihai. "Literature and Play: A Socio-Cultural Approach." Degrés, X, no 31, été 1982, pp. 11-16.
- Tindemans, C. "Coherence. Putting 'pieces' together." Degrés, X, no 31, été 1982, pp. 11-16.
- Veltrusky, Jiri. "Dramatic text as a Component of Theatre." In Ed. L. Matejka and I. Titunik. Semiotics of Art. Cambridge, MIT Press, 1976.