

***Patriots-on-Broadway. Denis le patriote* de Louis Guyon**

Lucie Robert

Volume 32, Number 3, Fall 1996

Québec, une autre fin de siècle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036038ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036038ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robert, L. (1996). *Patriots-on-Broadway. Denis le patriote* de Louis Guyon. *Études françaises*, 32(3), 77–93. <https://doi.org/10.7202/036038ar>

Article abstract

Créée au Théâtre National de Montréal le 15 septembre 1902, la pièce *Denis le Patriote* de Louis Guyon introduit au Québec une esthétique spectaculaire empruntée aux plus récentes innovations technologiques de Broadway. Elle le fait à propos d'un événement historique, la rébellion de 1837. L'analyse de la pièce montre un substrat plus ancien que celui de Broadway et l'on voit comment la dramaturgie québécoise de ces années emprunte toujours d'abord aux traditions théâtrales françaises contemporaines qui modifient le regard porté sur l'histoire et sur la société.

Patriots-on-Broadway. *Denis le patriote* de Louis Guyon

LUCIE ROBERT

À Montréal, le 15 septembre 1902, le Théâtre National Français affiche *Denis le patriote* de Louis Guyon. Depuis quelques jours déjà, les communiqués de presse annoncent la pièce, créée dans le cadre de la politique établie par le directeur du théâtre, Georges Gauvreau, d'«encourager tous les débutants de mérite¹»; les journaux soulignent le caractère patriotique de l'action dramatique et laissent entendre que la mise en scène de Paul Cazeneuve sera spectaculaire. À l'époque, on le sait, la mise en scène est d'abord affaire de scénographie, et le public semble attendre un grand déploiement de décors. Attire ainsi l'attention l'annonce suivante : « Le public assiste à une régates où le yacht du vainqueur, grandeur naturelle, vient manœuvrer sur la scène² [...] ». Dans les jours qui suivront la première, les comptes rendus de la pièce ne tariront pas d'éloges à propos de cette scène particulière qui, à elle seule, paraît avoir assuré le succès de l'entreprise. La pièce sera reprise plusieurs fois, sur la scène du même théâtre

1. « Un Drame Canadien Français au Théâtre National », *La Presse*, 13 septembre 1902, p. 2. Cet article est reproduit à la page ii de la pièce. Voir Louis Guyon, *Denis le patriote. Drame canadien*, Montréal, s.é. n.d., ii, 29 p. (Collection « Répertoire du Théâtre National »). Une copie de la pièce est conservée aux archives du Centre de recherche en littérature québécoise à l'Université Laval. Jan Doat a publié un extrait du prologue dans son *Anthologie du théâtre québécois 1606-1970*, Québec, les Éditions Laliberté, 1973, p. 188-192.

2. *Ibid.*

en mai 1906, mais aussi au Théâtre Populaire de Québec (mai 1908), au Nationoscope (janvier 1913), au Théâtre Canadien Français (novembre 1913), au Chanteclerc (novembre 1918) et au Monument National (octobre 1928).

De toute évidence, la création de *Denis le patriote* s'inscrit dans un travail théâtral qui introduit, sur la scène québécoise, une nouvelle esthétique. De celle-ci, Jean-Marc Larrue, le premier à l'avoir étudiée sérieusement, écrit qu'elle représente la «voie américaine³», par opposition à l'esthétique française des petits théâtres, encore largement amateurs, et dont les Soirées de famille, présentées au Monument National depuis 1898, représentent la forme la plus courante. Mise au goût des spectateurs, depuis 1875, par les tournées québécoises de nombreuses troupes venues du sud, cette voie américaine décrite par Larrue est double. Sur le plan dramaturgique, elle désigne des pièces «bien charpentées, mouvementées, menées par un héros supérieur, beau et sympathique, comportant bien entendu une intrigue amoureuse, des scènes de combat, des explosions, des naufrages, etc⁴.» Sur le plan proprement théâtral, elle engage un mode de production coûteux et exigeant, semblable à celui qui règne à Broadway : une nouvelle pièce chaque semaine (la saison est alors de 40 semaines par année) et une scénographie à grand déploiement, mettant en valeur les dernières innovations techniques. Plusieurs des grands succès américains sont eux-mêmes présentés sur les scènes montréalaises, dans une traduction française, parfois même dans une adaptation québécoise, et souvent dans une mise en scène calquée de la représentation originale.

Le Théâtre National Français, fondé par Julien Daoust en 1900, mais bientôt pris en charge par Georges Gauvreau et Paul Cazeneuve, est le creuset de cette esthétique dans le Montréal francophone du début du siècle. Le projet de fonder un théâtre national, que Daoust voulait à l'origine établir selon le modèle propre à la Comédie française et que les nouveaux animateurs copient plus aisément sur le théâtre américain, agit comme moteur dans la canadienisation de cette esthétique. Aussi le projet du National entraînera-t-il dans sa mouvance un certain nombre d'acteurs, scénographes et dramaturges, parfois issus du milieu amateur, que l'on mettra en contact étroit avec les grandes productions à succès, et qui seront chargés de les réinterpréter pour un destinataire pro-

3. Jean-Marc Larrue, «Entrée en scène des professionnels (1825-1930)», dans Renée Legris et al., *Le Théâtre au Québec 1825-1980. Repères et perspectives*, Montréal, vlb éditeur, Société d'histoire du théâtre du Québec et Bibliothèque nationale du Québec, 1988, p. 55.

4. *Ibid.*

prement canadien. S'engage alors un travail fondé sur l'emprunt du code⁵ théâtral américain, que l'on cherche à imposer, mais dans le but ultime de créer un code nouveau, canadien, encore à l'état de projet. La création de *Denis le patriote*, en 1902, représente un des premiers grands succès de cette entreprise. D'autres suivront, notamment *Montferrand* en 1903 et *Montcalm* en 1907, deux autres textes dramatiques de Guyon, dont Jean-Marc Larrue affirme encore qu'il est, parmi les dramaturges, celui «qui, de loin, domina cette glorieuse période⁶».

La reconnaissance de Guyon comme dramaturge modèle de l'école américaine laisse pourtant songeur, car son œuvre, bien que mal connue aujourd'hui, est beaucoup plus considérable que ne le laissent entendre les succès obtenus au Théâtre National. Déjà, en 1878, *Le Secret du rocher noir* avait contribué aux heures glorieuses du Cercle Jacques-Cartier, la plus importante des troupes de théâtre amateur de la fin du XIX^e siècle. Souvent reprise à Montréal et en province, la pièce avait été suivie par plusieurs autres, notamment *La Fleur de lys* (1879), *Un Drame à la Bastille* (1879), *Tony l'espion* (1880), *Luigi l'empoisonneur* (1881), toutes créées par le même groupe en l'espace de quelques années. Moins connues — parce que demeurées inédites — que les pièces de Joseph George W. McGown, fondateur de la troupe qui se spécialise dans l'adaptation de pièces françaises pour les cercles de jeunes gens, elles sont néanmoins emblématiques du travail propre au Cercle Jacques-Cartier.

La création de *Denis le patriote* survient après un hiatus de vingt ans dans l'œuvre de Guyon, qui relance alors sa carrière d'écrivain. Elle représente non pas le début, mais la rentrée au théâtre d'un dramaturge déjà connu des spectateurs plus âgés. Les journaux de l'époque le précisent d'ailleurs clairement. On peut alors croire que l'invitation lancée à Guyon par Paul Cazeneuve correspond à la reconnaissance d'une tradition dramaturgique locale qu'il entend raviver, en la retravaillant pour y fonder son projet propre. Dans cette perspective, le code théâtral canadien n'est pas seulement «à venir»; d'une certaine manière, il existe déjà, autrement. Il ne s'agirait donc plus exactement d'imposer au théâtre canadien le modèle américain, mais plutôt de le surimposer à une tradition

5. J'emploie ici le mot «code» comme l'entendait André Belleau, c'est-à-dire comme un ensemble de discours et de règles de discours qui, traversant le texte littéraire, y manifeste le «langage de la société». Voir «Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise», *Liberté*, # 134, XXIII, 2, mars-avril 1981, p. 15-20.

6. Jean-Marc Larrue, *loc. cit.*

déjà en place. L'opération est d'autant plus simple que le modèle américain dont Cazeneuve se réclame et la tradition dramaturgique qui a fait les beaux jours du Cercle Jacques-Cartier reposent tous deux sur un substrat commun : l'adaptation des grands succès de la scène française du XIX^e siècle.

De sorte que l'on peut se demander si la pièce « bien charpentée », à l'origine du modèle américain que décrit Jean-Marc Larrue, n'est pas elle-même empruntée à une souche plus ancienne, une souche française, établie deux fois en Amérique. Le modèle américain que tente d'imposer Cazeneuve concernerait alors l'interprétation à donner de ces textes et, en conséquence, il imprènerait davantage la structure de l'espace scénique que le code dramaturgique proprement dit. C'est alors la tension établie, au cœur du texte dramatique, entre l'anecdote (de tradition canadienne), la structure de l'action dramatique (de tradition française) et les matrices de représentativité⁷ (propres au modèle américain), qui fonderait le projet du Théâtre National. L'hypothèse d'un tel conflit de codes, puisque c'est de cela qu'il s'agit, mérite en tout cas d'être formulée puisqu'elle met en jeu un des moments clés de la fondation du théâtre professionnel au Québec.

De ce projet propre au Théâtre National, peu de choses nous sont parvenues : un édifice, rue Sainte-Catherine à Montréal, des mémoires d'acteurs, un certain nombre de fonds d'archives dispersés. Subsiste surtout la rumeur de son importance, rumeur qui nous a été transmise par les journaux et, plus encore, par la mémoire des historiens du théâtre⁸ qui, patiemment, depuis quinze ans, tentent d'en reconstituer le sens. Dans ce contexte, relire *Denis le patriote* en tant que pièce inaugurale de la deuxième phase de l'œuvre de Guyon, celle qui, précisément, introduit la variable américaine dans l'écriture dramaturgique québécoise, vise à donner corps au projet du Théâtre National à travers une autre de ses traces, celle d'un texte à succès dont l'écriture reste fortement marquée

7. L'expression est empruntée à Anne Ubersfeld qui utilise aussi l'expression « noyau de théâtralité » pour désigner ce qui, dans un texte, permet d'envisager sa représentation scénique. *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, « Classiques du peuple. Critique », n° 3, 1978, p. 20.

8. Sur ce sujet, voir Jean-Marc Larrue, « L'activité théâtrale à Montréal : de 1880 à 1914 », thèse de doctorat en études françaises, Montréal, Université de Montréal, 1987, 1021 f., et Denis Carrier, « Le Théâtre national, 1900-1923. Histoire et évolution », thèse de doctorat en littérature québécoise, Québec, Université Laval, 1991, xi-633 f. Ce dernier a publié un extrait de sa thèse sous le titre « Les circonstances de fondation du Théâtre National français de Montréal », dans *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, VII, 2, Fall 1986, p. 168-175.

par la commande de Paul Cazeneuve qui, de surcroît, en interprétait à la création le rôle-titre.

LE RÉCIT DES RÉBELLIONS

Denis le patriote n'est pas la première pièce à reconstruire le récit des rébellions de 1837 et 1838 et à mettre en scène des personnages de patriotes. L'avaient précédée sur ce sujet les trois pièces de Louis Fréchette : *Félix Poutré* (1862), *Papineau* (1880) et *Le Retour de l'exilé* (1880). Au début du XX^e siècle, entre avril 1902 et mai 1903, la programmation du Théâtre National affiche, outre la pièce de Guyon, trois autres drames traitant du même événement, tous mis en scène par Paul Cazeneuve : *Famille sans nom*, de Germain Beaulieu (adapté du roman de Jules Verne), *Madeleine*, d'Ernest Choquette (adapté de son roman *Les Ribaud*) et *Hindelang et De Lorimier*, de Colombine (Éva Circé-Côté). Il n'y en aura guère d'autres avant la parution, en 1958, des *Grands Soleils* de Jacques Ferron.

Depuis le milieu du XIX^e siècle, la dramaturgie québécoise est à la recherche de héros, c'est-à-dire de personnages forts, capables de porter un discours politique. Elle les trouve en premier lieu dans l'histoire canadienne et on distinguera, parmi ces héros nationaux, les figures de fondation (Montcalm, Maisonneuve, Dollard) et les figures de résistance (Papineau, Riel). C'est à la seconde catégorie qu'appartiennent les héros des rébellions, qu'ils soient de grands personnages ou des héros plus modestes (le cultivateur Félix Poutré ou, ici, l'avocat Denis Levasseur). Entre ces figures, la distinction est essentielle. Les récits de fondation renvoient à la Nouvelle-France, période mythique de l'histoire, âge d'or de la communauté française d'Amérique, à laquelle les guerres de la Conquête auraient mis un terme. Le regard est tourné vers le passé, vers la préservation de cette communauté et de ses valeurs religieuses et nationales. Par comparaison, les récits de résistance, nettement plus rares, posent la question de la légitimité politique et de l'autorité à propos des moments douloureux de l'histoire, lesquels engagent diverses formes de rupture à l'intérieur même de la communauté. Aussi, et depuis la toute première pièce de cette série — *Félix Poutré* (de Louis Fréchette) — se trouve au cœur de l'anecdote non pas le conflit politique lui-même, mais le problème de la réconciliation des opposants dans la reconstruction de la collectivité. Les récits de fondation sont surtout le fait d'écrivains conservateurs et ils fleurissent davantage sur les scènes de collège et auprès des cercles d'amateurs. En revanche, les récits de résistance sont l'œuvre des libéraux, modérés ou radicaux, et sont

d'abord présentés sur les grandes scènes publiques et professionnelles où ils côtoient des héros européens du même genre, tel Guillaume Tell, héros d'une pièce de Schiller (1804) plusieurs fois jouée sur les scènes québécoises. La figure est intéressante puisqu'elle met en place un des éléments importants de cette dramaturgie : la relation entre le père et le fils.

Toutefois, entre Fréchette et Guyon, la distance est grande. À la fin de *Félix Poutré* les patriotes renoncent à l'action politique par respect et obéissance au père. Le jugement est ici celui des pères, du passé. Au contraire, *Denis le patriote*, qui concentre le conflit armé dans le prologue, s'ouvre sur le testament du père à son fils. Le jugement appartient au fils, à l'avenir : « car ce sont nos enfants qui nous jugerons, Côme. [...] L'histoire nous approuvera d'avoir résisté aux fourberies d'un Aylmer, comme des hommes de cœur, et d'avoir répondu aux coups de bâtons d'un Colborne, par les armes⁹. » Cinquante ans plus tard, Jacques Ferron maintient cette idée d'un jugement par les fils, mais pour consacrer la lâcheté des pères. Situé chronologiquement à mi-chemin entre les textes de Fréchette et de Ferron, Guyon entend ainsi le renversement de l'histoire. En conséquence, le choix du héros modèle s'en trouvera décentré. Louis-Joseph Papineau, le héros modéré de Louis Fréchette, est plus proche de la figure paternelle. Chez Guyon, comme plus tard chez Ferron, le fils domine dans la figure de Jean-Olivier Chénier : « Si je dois succomber pour cette cause si chère, que ce soit comme Chénier Tu entends, Côme ? face-à-face, poitrine contre poitrine, avec ces maudits » (*D*, 5).

Mettre en scène le récit des rébellions pose toutefois une difficulté de taille. Les canons de la dramaturgie du XIX^e siècle exigent, en guise de conclusion, la victoire du héros et le rétablissement des valeurs bourgeoises. Or, dans l'histoire du Québec, les rébellions ont été des échecs. De Fréchette à Ferron, le récit des rébellions sera donc celui de la transformation d'une défaite en victoire¹⁰. Chez Fréchette, l'échec

9. Louis Guyon, *Denis le patriote. Drame canadien*, p. 7. Toutes les citations de la pièce de Guyon sont tirées de l'édition publiée par le Théâtre National, et les paginations seront désormais données entre parenthèses. Je cite le texte de Guyon dans son orthographe originale, encore marquée par les usages classiques français qui se sont maintenus au Québec tout au long du XIX^e siècle. On remarquera notamment l'usage des traits d'union et le dédoublement de certaines consonnes.

10. L'expression est de Ferron, qui la fait dire à Mithridate : « Il en a fallu de la patience aux générations, de la ruse, des détours, de l'obstination, du courage, pour mûrir une défaite et la transformer en victoire ! » Cf. *Les Grands Soleils*, dans *Théâtre I*, édition préparée par Jean Marcel, Montréal, L'Hexagone, « Typo théâtre », 1990, p. 539.

collectif était subsumé par la victoire personnelle de Félix Poutré sur les autorités britanniques. Chez Guyon, la réconciliation occupe les quatre actes de la pièce. Le conflit des pères y est revêcu par les fils. La mort de Denis sera vengée par Maurice, qui évince deux fois le Britannique, d'abord par une victoire sportive lors des régates de la Saint-Jean et ensuite en obtenant la main de Jeanne Dorvillier, jusque-là promise au capitaine McKay. Comme dans une autre pièce de Fréchette, *Le Retour de l'exilé*, le rétablissement des valeurs entraîne le recouvrement par le fils de la fortune du père, spoliée par le traître.

En ce sens, Guyon reste largement tributaire des canons de la dramaturgie du XIX^e siècle, puisque le rétablissement se fait dans l'ordre du privé. Toutefois, il s'en dégage par l'interruption de l'action dramatique et la structure par enchâssement du récit. Denis Levasseur n'est présent sur scène, sous la forme d'un personnage, que dans le prologue, qui se termine sur sa mort. Les quatre actes qui suivent racontent la quête du fils. Toutefois, la présence du père y reste symboliquement marquée par un élément de décor, le puits sur lequel il s'est effondré et qui porte encore les traces de son sang. Ce puits sera au centre de la scène pendant trois actes, jusqu'à la mort de Procul, le fils du traître tombé au fond, et jusqu'à la reconnaissance par le fils (lui-même descendu dans le puits pour récupérer le cadavre de Procul) de son identité réelle, moment à partir duquel l'organisation spatiale de la pièce se transforme radicalement. À ce moment précis, pour conclure ces événements tragiques, apparaît la seule référence à une quelconque divinité, lorsque Côme, l'ami de toujours, conclut : « C'est Dieu qui venge le patriote » (*D*, 25). Elle sera peu après suivie d'une référence à la Loi, au nom de laquelle le traître est puni. Nous sommes bien au XX^e siècle, puisque Dieu lui-même et la Loi ont changé de camp.

VINGT ANS APRÈS (Ô DUMAS¹¹ !)

Alors que le récit des rébellions véhiculé par Guyon s'inscrit dans le prolongement de la première pièce de Louis Fréchette, *Félix Poutré*, la structure de l'action dramatique fait davantage appel à la suivante, *Le Retour de l'exilé*, créée quelque vingt ans plus tard. L'écart de vingt années se reproduit dans l'œuvre de Guyon et se répercute même dans l'action

11. Je reprends ici l'exclamation de Laurent Mailhot dans son article « *Denis le patriote*, drame de Louis Guyon », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome II, 1900-1939, Montréal, Fides, 1982, p. 349-350.

dramatique, par la rupture chronologique qui sépare le prologue du premier acte. L'idée, bien sûr, appartient à Alexandre Dumas père, dont les romans ont été adaptés au théâtre et fréquemment produits sur les scènes québécoises. Deux de ces adaptateurs ont marqué l'histoire du théâtre au Québec, Alfred Maugard et Paul Cazeneuve.

De générations différentes, ces deux hommes de théâtre ont en commun d'être nés en France et d'avoir fait carrière aux États-Unis. Ils ont tous deux découvert le Québec au cours d'une tournée. Maugard s'installe à Québec en 1871. En octobre 1876, sur la scène de l'Académie de musique, il met en scène *Les Trois Mousquetaires* (qu'il reprendra au Debar Opera House de Montréal en 1878, juste avant de rentrer en France) et, le mois suivant, il présente *Vingt ans après*¹². Pendant ce séjour au Québec, Maugard a contribué largement à répandre le répertoire mélodramatique français, en plus de créer un nombre important de textes d'auteurs québécois, tels ceux de Félix-Gabriel Marchand, Joseph Marmette (dont il adapte les romans) et Louis Fréchette. Pour sa part, Cazeneuve arrive à Montréal au cours d'une tournée et, en 1901, il est embauché par Georges Gauvreau au titre de gérant et acteur principal du Théâtre National. Il commence par traduire des succès européens : *Les Trois Mousquetaires*, *Le Comte de Monte-Cristo* et *Faust*¹³; c'est par la suite seulement qu'il fera parfois appel aux dramaturges locaux.

L'adaptation engendre l'adaptation et, d'une génération à l'autre, par le déplacement des gens de théâtre, d'une scène à l'autre, se maintient la mémoire du travail de Maugard et de celui du Cercle Jacques-Cartier (auquel Maugard lui-même avait fait appel pour les rôles secondaires de ses productions montréalaises). Outre Guyon lui-même, plusieurs des comédiens dont Cazeneuve s'entoure au National y ont fait leurs débuts. D'autres ont partie liée aux grands succès de Louis Fréchette, tels Blanche de la Sablonnière et Julien Daoust qui ont joué *Le Retour de l'exilé* en mars 1887. L'intervention de Cazeneuve renouvelle toutes ces traditions. De sorte que l'on ne s'étonne guère de trouver, dans *Denis le patriote*, des réminiscences françaises, celles du mélodrame et du drame historique à la Dumas, conjuguées à la mémoire du

12. Les renseignements sur Maugard sont tirés des recherches en cours en vue de la préparation du tome IV de *La Vie littéraire au Québec*, sous la direction de Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques. Ils sont tirés principalement du livre d'André Duval, *Place Jacques-Cartier ou Quarante ans de théâtre français à Québec 1871-1911*, Québec, Éditions la Liberté, 1984, 318 p.

13. Sur Cazeneuve, on lira l'article de Jean-Marc Larrue dans *The Oxford Companion to Canadian Drama and Theatre*, Toronto, Oxford et New York, Oxford University Press, 1989, p. 81.

texte de Fréchette, lui-même fortement marqué à cette enseigne. Pour *Le Retour de l'exilé*, Fréchette avait en effet été accusé de plagiat, ayant repris l'anecdote de *La Bastide rouge*, roman d'Élie Berthet. De toute évidence, c'est à Maugard et à sa pièce *Les Brigands du Cap-Rouge*, jouée en 1876, qu'il emprunte toutefois les principes généraux de l'adaptation de cette anecdote au Québec, en faisant du spoliateur le chef de ces brigands. Dans la même tradition, Guyon reprend l'anecdote du *Retour de l'exilé*, en situant l'action de sa pièce à la même date que celle de Fréchette, c'est-à-dire en 1858, au moment du retour. Toutefois, l'exilé de Guyon est le fils, qui avait fui avec sa mère vers la France, à bord de l'*Amélie*, et non le père. Le récit de cet exil et l'action principale de la pièce de Guyon se croisent au moment où est dévoilée l'identité réelle de Maurice Lenormand, devenu Maxime Levasseur, et où les biens du patriote sont restitués à son héritier légitime. Telle était également la fin de la pièce de Fréchette.

Le déplacement de l'anecdote a pour effet premier de faire du personnage principal un Français. Visiblement commandée par Cazeneuve, qui interprète le rôle et dont l'accent est fortement marqué, cette transformation entraîne du même coup un discours sur les relations entre la France et le Canada, sous le signe traditionnel d'un quiproquo de nature linguistique :

Angélique : [...] Est-ce toi, Zéphyr ?

Maurice : Non, mademoiselle, ce n'est pas le zéphyr, mais c'est un bon vent qui m'amène au port ; car si je ne me trompe pas, c'est bien ici que demeure M. Dorvillier ? (*D*, 12)

La scène se prolonge et l'on aura le temps d'y distinguer le « fiancé » du « cavalier », la « bonne » de la « fille engagère », les « coiffes » des « bonnets blancs ». Elle se termine par une réplique d'Angélique : « Je vais prévenir le bourgeois (*à part*) c'est un Français » (*D*, 12). Le constat est curieux puisqu'il aurait dû venir bien plus de l'opposition des accents et s'entendre à l'oreille au lieu de faire l'objet de toute cette discussion. La scène est suivie d'une série de clichés qui rappelle les relations qui lient les habitants de l'Hexagone à leurs « cousins » installés sur les bords du Saint-Laurent.

La séduction du Français opère ainsi, dès son entrée en scène, sur les personnages féminins : Maurice est accueilli avec humour et sympathie par Angélique, Martine et Pauline, et avec passion par Jeanne Dorvillier, qui en tombe amoureuse. Elle agit également sur les anciens patriotes qui perçoivent immédiatement une vague ressemblance avec Denis,

ressemblance physique d'abord, mais aussi morale, que consacrent le récit du sauvetage de Pauline et la lecture du livre militaire. En revanche, le bureaucrate Simon Dorvillier, père de Jeanne, reste méfiant. Après un premier refus, il se rallie à l'opinion publique et embauche Maurice : après tout, dit-il, les « salaires sont très bas en France, cela ne me coûtera pas cher ». (D, 13). La chose lui coûtera cependant toute sa fortune.

La relation entre Maurice et le Britannique McKay se place sous le signe de la confrontation et renvoie à l'histoire militaire des deux pays d'origine. Elle se manifeste ainsi d'abord par le commentaire de Maurice rectifiant l'interprétation donnée par McKay au rôle de l'armée française, qui aurait « secondé » l'armée britannique à la bataille d'Inkerman : « Pardon ! capitaine, c'est sauvé que vous voulez dire. La langue vous aura fourchée (*sic*). » (D, 13). La confrontation se poursuit ensuite par la bataille navale entre les deux flottes que représentent, dans ce contexte, les régates de la Saint-Jean : « Souvenez-vous, Maurice, que Saint-Jean porte aussi le nom de d'Iberville : un illustre marin canadien. Il était, comme vous, fils de Dieppois. Imitiez-le » (D, 18). Les navires se nomment respectivement le *Martin-pêcheur* et le *Britannia* : si le premier désigne un frêle oiseau, le second porte en lui toutes les valeurs de l'Empire. L'aspirant de deuxième classe, devenu soldat dans l'infanterie puis préposé aux écritures à la Préfecture maritime de Brest et, enfin, « secrétaire de M. le commandant Peyron, à bord du Lavoisier », décroche néanmoins la victoire sur son adversaire, capitaine et fils de colonel de l'armée britannique. Ainsi, l'alliance entre le Canada et la France passe par une vision populiste, mettant en jeu des personnages modestes aux petits moyens. Contre eux se dresse un empire qui unit le haut-commandement de l'armée britannique et la bourgeoisie financière.

Vingt ans après, Simon Dorvillier a transféré l'amitié qu'il portait au colonel McKay sur le fils, à qui il destine sa fille Jeanne. Son filon dilapide la fortune familiale dans des pratiques sportives de tradition britannique. La francophilie des personnages patriotes, qui, restés fidèles à la mémoire de Denis, applaudissent aux exploits de Maurice en distribuant « tout un assortiment d'insignes de la dernière fête de la Saint-Jean-Baptiste, pas trop défraîchies » (D, 18), s'oppose du même coup à l'anglomanie des bureaucrates. Là est l'enjeu politique premier de la pièce : en effet, la réconciliation, qui clôt le récit des rébellions, passe par le rétablissement d'un paradigme canadien francophile, homogène à toutes les classes sociales. « Les bureaucrates et les patriotes de trente-sept se sont souvenus (*sic*) qu'ils étaient enfants de la même

race, dit Côme au premier acte, et ils se sont serrés (*sic*) la main » (D, 9). Avec la mort de Procul s'éteint la lignée des Dorvillier et, par conséquent, l'héritage des bureaucrates. L'élimination du capitaine McKay au titre de prétendant à la main de Jeanne, par suite de la révélation de son statut de coureur de dot, libère Dorvillier de sa promesse au colonel McKay d'unir les deux familles et rompt du même coup l'alliance entre les bureaucrates et la bourgeoisie financière. La restauration de la fortune des Levasseur répare la trahison de 1838, et le mariage entre Jeanne et Maurice scelle une nouvelle alliance. À ce moment, et à ce moment seulement, Côme et Simon se serreront la main, dans le dernier geste de la pièce. Le paradigme canadien bilingue, qui animait encore la dramaturgie de Fréchette, en particulier dans *Papineau*, est déconstruit au profit d'un paradigme canadien-français. Ce sera la victoire finale de Maurice qui restera, aux yeux de Jeanne : « Un Canadien avec l'âme d'un Français... » (D, 29).

LA RUMEUR DE LA VILLE

À l'acte II, scène 3, Jeanne Dorvillier entre en scène avec un livre à la main, cadeau de McKay. Il s'agit de *Corinne ou l'Italie*, roman de Madame de Staël (1807). Elle demande alors à Maurice : « Que pensez-vous de son choix ? » (D, 15). À la réponse de Maurice (« mademoiselle, je ne le trouve pas très heureux »), Jeanne réagit vivement : « Vraiment ! Ah ! je comprends, une petite Canadienne comme moi ne comprendra pas grand chose, là-dedans. Un classique, pensez-donc. C'est *Geneviève de Brabant* ou les *Contes* de Perrault qu'il faudrait, n'est-ce pas ?... » (*Ibid.*) Le moment est important puisque c'est celui de la déclaration d'amour de Maurice à Jeanne, ce qui fera dire à Justine : « C'est toujours en discutant les livres que les amoureux débutent » (D, 16). Mais surtout, la référence met en jeu les codes textuels de la pièce. D'autres œuvres seront ainsi convoquées. Aux romans que lit Jeanne (outre *Corinne*, un roman de Delphine de Girardin), s'ajoutent la déclamation de Procul, citant Jean Racine (« À ses fureurs, Oreste s'abandonne !... (*riant*) Donnez-moi les clefs cela me fournira une entrée... » D, 24.) et les poèmes du capitaine McKay, qui, selon Jeanne, « dit de jolies poésies : il en dit trop même, c'est un madrigal ambulante » (D, 20).

Paradoxalement, c'est aux héritiers des bureaucrates qu'il appartient de citer les grandes œuvres classiques et romantiques de la littérature française. Du côté des patriotes, le seul écrit évoqué est le testament olographe de Denis Levasseur. On se rappellera cependant que Maurice a été interprète, préposé aux écritures et secrétaire. Comme son père,

avocat, il détient ainsi la maîtrise d'une langue et d'une écriture transitives, c'est-à-dire orientées vers la transmission d'un message, plutôt que dominées par une valeur esthétique. Il a néanmoins les compétences voulues pour commenter les œuvres littéraires citées et il voit rapidement dans *Corinne* la mise en abyme des amours de Jeanne et de McKay :

Il y a dans ce livre, un monument impérissable élevé à la gloire de l'Italie et au génie de ses enfants, mais au milieu de ces pages, il se déroule un roman détestable : Oswald Grenfell, officier écossais, en est le héros. Il est tantôt Lovelace, tantôt Puritain ; il aime une française qui lui donne sa vie, et il l'abandonne [...] Ah ! tenez, après avoir lu ce livre, on éprouve le désir de souffleter un Anglais [...] (*D*, 15-16).

C'est d'ailleurs ce qu'il fera, (« souffleter un Anglais »), mais pas avant d'avoir disposé de l'ensemble des discours littéraires évoqués.

Au moment où se déroulent ces discussions sur la littérature, Maurice est encore un Français et, en ce sens, ses jugements forment un système doxique auquel la « petite Canadienne » devra se rallier. La tragédie, le madrigal et le roman, qui imprégnaient les discours de Procul, McKay et Jeanne, disparaissent, dénoncés par Maurice. Ne résiste pratiquement au jugement, que le « monument élevé à la gloire de l'Italie et au génie de ses enfants », c'est-à-dire, une fois éliminée l'anecdote romanesque et le travail esthétique de la langue, ce qui relève de la description et de l'histoire. L'histoire, on l'a vu, est représentée dans la pièce par le testament de Denis Levasseur, véritable monument à la mémoire des patriotes, et par la reconstitution des références françaises du paradigme national. La description soulève la question de l'œil regardant, c'est-à-dire du point de vue, qu'il reste à identifier.

Au théâtre, en effet, la description n'existe pas. Elle est remplacée par une construction immédiatement donnée à voir, que le texte dramatique ne fait qu'évoquer dans l'énoncé du décor. *Denis le patriote* présente de nombreux décors, dont les changements reposent sur une logique rigoureuse. Le prologue, le premier et le troisième acte se déroulent en extérieur, dans le jardin qui donne sur la forge de Côme. Le deuxième et le quatrième acte ont lieu en intérieur, dans les deux salons de Simon Dorvillier. Les quatre changements à vue adviennent tous pendant ces deux actes. Ils représentent successivement, au deuxième acte, une rue de Saint-Jean et les régates sur la rivière Richelieu et, au quatrième acte, deux fois la place Jacques-Cartier de Montréal. On voit ainsi les person-

nages transiter dans l'espace, se transporter de la campagne vers la ville, mais aussi de l'espace privé à l'espace public, c'est-à-dire du salon au jardin et à la rue. La structure de l'ensemble est parfaitement symétrique.

Au prologue, Saint-Jean n'est qu'un village, peuplé non de cultivateurs mais d'artisans. Le décor de la scène représente la forge de Côme dont on ne voit que l'extérieur, c'est-à-dire le jardin, qui donne sur celui des Dorvillier. Ce jardin, où poussent des groseilliers, n'est pas la terre, du moins pas la terre paternelle, selon la référence essentielle de la littérature québécoise du XIX^e siècle, lieu de travail et d'appartenance nationale. C'est un lieu de passage entre diverses maisons ou un lieu de villégiature, jouxtant la résidence secondaire des bourgeois de Montréal. Le premier acte reprend le même décor, mais vingt ans plus tard. Le jardin, qui forme une des deux structures stables de l'espace scénique, donne sur la rivière Richelieu, « en perspective, dans le fond ». Au cours du deuxième acte, un changement à vue modifie le décor pendant une courte scène et accorde la première place à la rivière : « La scène représente le Richelieu. Le fond représente la rivière, à gauche, on aperçoit des îles, sur la gauche, le bout d'une estrade, formant angle obtus » (*D*, 19). Au dernier acte, le même paysage demeure en toile de fond. Cette fois, cependant, la référence a changé. C'est le fleuve qui se profile dans cet acte, le seul qui se déroule à Montréal. Plus qu'un simple décor, la rivière et le fleuve structurent l'action dramatique engageant d'abord le sauvetage de Pauline, puis les régates. Ni l'un ni l'autre ne sont évoqués pour leur fonction de voie de communication. C'est le train qui relie Montréal et Saint-Jean. Ils sont là, donnés à voir dans la fonction normalement exercée par la terre et par les montagnes dans le paysage littéraire québécois.

Le portrait de Saint-Jean est ainsi tracé par Maurice, qui le voit comme une campagne française en bordure de la ville. C'est aussi de cette manière que McKay voit le paysage de Saint-Jean. Il n'y vient que l'été, pour visiter les Dorvillier dans leur maison de campagne. L'œil qui regarde, qu'il soit celui de Maurice ou de McKay, est ainsi résolument urbain, fort distant des réalités régionales du Québec, dont il ne perçoit que les apparences (puisque l'espace des patriotes est entièrement extérieur), et en rupture complète avec le code pictural du régionalisme, alors en voie de constitution, et qui triomphera dix ans plus tard dans *Maria Chapdelaine*, œuvre de cet autre Français qu'est Louis Hémon.

La construction ainsi imaginée par Louis Guyon, à laquelle la mise en scène de Paul Cazeneuve donne une dimension spectaculaire, opère un renversement des codes de

représentation du paysage québécois. Entre les pièces de Fréchette et *Denis le patriote*, le déplacement essentiel mène de la terre à la ville. L'action dramatique se déroule en deux lieux, Saint-Jean et Montréal. Un seul rappel sera fait, à la toute fin de la pièce, aux lieux réels des rébellions par la référence à l'incendie du village de Saint-Charles en 1837. Mais c'est dans le faubourg de Québec (*D*, 5), quartier de Montréal, que Denis, fuyant l'armée britannique, s'est d'abord réfugié avant d'arriver à Saint-Jean. La vérité historique fait ainsi place à une fiction selon laquelle les rébellions auraient éclaté en ville, comme la révolution française, à laquelle d'ailleurs on les comparera.

Par la suite, la rumeur de la ville s'entend de diverses manières. Elle se perçoit dans le récit très détaillé que fait Zéphyr de son voyage à Montréal, puis dans les nouvelles apportées par le journal : l'action se passe en 1858 et c'est *Le Pays*, «l'évangile des vieux patriotes» (*D*, 10) que reçoivent Côme et Simon, lequel y a placé son offre d'emploi. Mais, surtout, la ville pénètre à Saint-Jean avec les citadins qui, chaque été, en modifient le paysage. Au quatrième acte, la perspective est inversée, Montréal se donne à voir et à entendre sans médiation, à travers les bruits de la place Jacques-Cartier ou, en trompe-l'œil, par la fenêtre du salon de Dorvillier. Cinquante ans plus tard, Jacques Ferron opposera lui aussi l'espace du village de Saint-Eustache à celui de la ville, qu'il représente également par la place Jacques-Cartier, mais il le fera dans une esthétique épique entièrement nouvelle. Néanmoins, chez Guyon comme chez Ferron plus tard, la représentation de l'espace est aussi celle du temps de l'histoire : rien dans l'anecdote n'oblige le passage à la ville du quatrième acte ; rien sinon, précisément, la nécessité d'illustrer le présent du public et d'y situer le lieu de la mémoire.

BROADWAY-ON-RICHELIEU

On le voit, si *Denis le patriote* met en scène l'histoire du Canada à travers le récit des rébellions de 1837 et 1838, tous les codes esthétiques de la pièce restent résolument français. Que reste-t-il alors de la voie américaine sur laquelle s'ouvrirait notre réflexion ? Une voie, justement. Les esthétiques théâtrales françaises mises en œuvre dans la pièce de Guyon pénètrent toutes au Québec *via* les États-Unis. Maugard et Cazeneuve y commencent leur carrière avant de s'installer à Montréal. Les drames historiques d'Alexandre Dumas et les mélodrames français sont joués au Québec par des troupes américaines ou franco-américaines, souvent dans une retraduction de la version anglaise (et non dans leur version

originale). Le mode de gestion du Théâtre National emprunte les formes du *stock system* américain, déjà introduit par Maugard, c'est-à-dire qu'il repose sur un acteur-gérant autour duquel est constituée une troupe permanente avec, à la marge, un certain nombre d'amateurs chargés des petits rôles. Dans ce mode de production est déjà inscrite la structure de l'anecdote : le personnage principal français et masculin, le nombre de rôles importants, féminins et masculins...

Dominé par des impératifs commerciaux, le Théâtre National, comme toutes les autres industries, planifie l'obsolescence de manière à entretenir le désir et la soif des spectateurs : l'usage du cliché prédomine dans des pièces qui se succèdent à un rythme infernal. Il faut écrire vite et abondamment, quitte à répéter, à emprunter, voire à plagier, ce qui entraîne une logique de l'adaptation dans la constitution du répertoire mis en scène. L'adaptation du texte a néanmoins ses limites et ce sont alors les innovations techniques de la scénographie qui prennent le relais. Elles aussi sont adaptées, mais de Broadway directement, sans souche française. Comme les autres, la pièce de Louis Guyon est construite autour de ces prouesses techniques : la scène nautique appartient à l'ordre des « scènes à faire » et elle est au centre de la pièce dont elle constitue manifestement le clou¹⁴. Autour d'elle, les machinistes s'affairent, installant la machinerie, déplaçant les décors, derrière les toiles en trompe-l'œil des changements à vue, cependant que les comédiens principaux changent de costume. Interviennent alors des scènes intercalées, scènes de promenade, sans grande importance pour le déroulement de l'action, mais essentielles à la construction de l'espace, qui permettent d'ajouter à la couleur locale les personnages pittoresques de Rosalie et de Pitoche ou les amoureux Angélique et Zéphyr.

Dans ce contexte, le transit des esthétiques françaises par les États-Unis représente la condition même de leur transformation. Elles s'y trouvent révisées, remodelées, déplacées, corrigées, inscrites dans une logique commerciale et technologique propre à séduire les nouveaux publics. De sorte que le conflit des codes, qui détermine toute l'écriture de *Denis le patriote*, se perçoit non seulement dans l'opposition entre

14. « C'est la première fois que le Théâtre de Gauvreau se risquait dans une scène dite nautique. Celle-ci, « exécutée avec une perfection qui donne l'illusion de la réalité », constituait le clou de la représentation. On ne sait pas si Cazeneuve alla jusqu'à faire flotter ses maquettes grandeur nature sur un véritable bassin d'eau, comme cela se faisait sur les scènes anglaises. Jean-Marc Larrue, « L'activité théâtrale à Montréal : de 1880 à 1914 », thèse citée, f. 834.

l'institution française et l'appareil à l'américaine, pour établir ici une analogie à la manière d'André Belleau¹⁵, mais il se présente aussi dans l'homologie qu'on retrouve constamment entre la structure du texte et celle du champ culturel¹⁶. Nulle part cette homologie n'est mieux marquée que dans l'ordre des personnages, où l'on voit mourir la petite-bourgeoisie traditionnelle du Québec avec Denis Levasseur et triompher de ses ennemis celui qui, mieux que tous les autres, peut être identifié à la nouvelle petite-bourgeoisie urbaine des cols blancs, noyau de ces nouveaux publics de théâtre : Maurice, le « préposé aux écritures ». Avec lui triomphe du même coup l'*american way of life*, l'ascension sociale fondée sur le mérite personnel : « Allez au Canada, m'avait-on dit [...] Là, pas de préjugés, pas de distinctions sociales comme il en existe chez nous [en France], pas de conventions mesquines et étroites, la seule royauté est celle de l'intelligence » (*D*, 15).

Est-il nécessaire de rappeler, à ce propos, le rêve américain des rebelles et leur exil dans les contrées du sud, le mouvement annexionniste porté par les libéraux dès après l'Acte d'Union (1840), la séduction exercée par les États-Unis sur Louis Fréchette lui-même qui s'y installe entre 1866 et 1871 ? Les références circonstanciées sont nombreuses et on pourrait ainsi les multiplier. La rupture avec le XIX^e siècle que manifeste *Denis le patriote*, dans la transformation du récit traditionnel des rébellions et le recours à une esthétique théâtrale plus américaine que française, n'est donc pas radicale : la pièce emprunte le parcours du libéralisme dont elle reconstruit en quelque sorte le grand récit, depuis le libéralisme politique des Rouges, en résistance constante à l'Empire britannique et aux destinées qu'il impose au Canada, jusqu'au libéralisme économique, plus proprement américain, qui triomphe, ici, avec éclat. En ce sens, Guyon réussit mieux que Louis Fréchette à évoquer cette tradition qui les réunit : sa

15. Dans l'article cité plus haut, Belleau caractérisait la littérature québécoise par le conflit entre l'institution française et l'appareil québécois.

16. J'emprunte cette idée d'une homologie entre le texte et le champ à Jacques Dubois qui écrit : « S'il y a donc, du champ au texte, homologie, celle-ci, toute interactive, ne vaut que pour deux ensembles imbriqués l'un dans l'autre et qui s'entredéterminent. On parlerait aisément de deux espaces à autonomie emboîtée. Cela signifie, par exemple, que la tension entre institué et instituant se reproduit du champ au texte [...] » Cf. « L'institution du texte », dans *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*, sous la direction de Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 143. Cependant, dans le cas présent, j'hésite à définir le champ comme littéraire puisque le texte dramatique doit répondre aussi bien aux exigences du champ théâtral. C'est pourquoi j'utilise ici l'expression de « champ culturel », qui permet la création d'un lieu commun à la fois au théâtre et à la littérature.

légende est celle *du* siècle, mais comme une épopée tournée vers l'avenir, ou plutôt, vers l'*advenir* puisque, en réalité, et là est son échec à lui, son futur (notre présent) n'en a rien retenu. Fondé sur une esthétique de l'obsolescence, propre aux économies libérales sans mémoire, et qui, elles, ont survécu, le texte de Guyon a sombré dans l'oubli.