

Bulletin d'histoire politique

L'art de transformer une défaite en victoire La représentation des Rébellions dans le théâtre de Louis Fréchette

Lucie Robert



Volume 12, numéro 1, automne 2003

Les Patriotes de 1837-1838

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1060645ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1060645ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Bulletin d'histoire politique
Lux Éditeur

ISSN

1201-0421 (imprimé)
1929-7653 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Robert, L. (2003). L'art de transformer une défaite en victoire : la représentation des Rébellions dans le théâtre de Louis Fréchette. *Bulletin d'histoire politique*, 12(1), 16–27. <https://doi.org/10.7202/1060645ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2003

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

L'art de transformer une défaite en victoire

La représentation des Rébellions dans le théâtre de Louis Fréchette

LUCIE ROBERT
Université du Québec à Montréal

À Québec, le 22 novembre 1862, le public de la Salle de musique assiste à la création de *Félix Poutré*, une pièce de Louis Fréchette. Le Théâtre des Familles, qui signe la représentation, est, selon l'expression de l'époque, une troupe « d'amateurs distingués » qui, depuis 1850, présente un ou deux spectacles par année¹. La salle, construite en 1853 et dessinée par l'architecte Charles Baillargé, compte 1500 places. Ce soir-là, parmi les spectateurs, on note la présence de Félix Poutré lui-même, dont les souvenirs ont été publiés un peu plus tôt dans l'année sous le titre *Échappé de la potence. Souvenirs d'un prisonnier d'État canadien en 1838*². L'ouvrage connaît un succès retentissant. Il en est de même pour la production théâtrale. Les deux auteurs — puisque la pièce est une adaptation des souvenirs de Poutré — sont ovationnés. Aussi la troupe reprend-t-elle la pièce le mois suivant (le 20 décembre) avant de la jouer en tournée, ailleurs en ville et dans les campagnes. Publiée en 1871, *Félix Poutré* sera par la suite l'objet de nombreuses reprises, devenant un classique du théâtre d'amateurs jusqu'au milieu du XX^e siècle, bien après que les historiens eussent semé le doute quant aux agissements réels de Poutré, en 1838, dans la prison de Montréal³.

En 1880, Fréchette signe deux autres pièces qui renvoient aux Rébellions. Le 7 juin, *Papineau* et *Le retour de l'exilé* prennent l'affiche de l'Académie de musique de Montréal, une salle de 2000 places. Jouées en alternance pendant une semaine, puis à Québec un peu plus tard dans le même mois, ces deux pièces sont interprétées par les meilleurs acteurs de l'époque: Victor Brazeau, Louis Labelle et Paul Dumas. Pour le premier rôle féminin de chaque pièce — il s'agit des premiers rôles féminins du répertoire québécois — Fréchette s'est assuré la collaboration de la cantatrice Rosita Del Vecchio, qui fait alors ses débuts dans le théâtre dramatique. La mise en scène répond aux exigences du théâtre à grand déploiement, dans la tradition new-yorkaise que le public connaît par les troupes américaines dont les tournées s'arrêtent à Montréal⁴. La production est un triomphe et les

journaux sont élogieux, surtout pour *Papineau*, qui attise les sentiments patriotiques et qui est reprise par un grand nombre de troupes d'amateurs et de professionnels jusqu'au milieu du XX^e siècle. La carrière du *Retour de l'exilé* est plus modeste. La pièce est dénoncée par l'Église dès sa création⁵ et, en 1893, l'auteur est accusé d'y avoir plagié *La Bastide rouge*, du romancier français Élie Berthet. La pièce sera l'objet de rares reprises, uniquement par des troupes professionnelles.

UNE DRAMATURGIE ROMANTIQUE

L'auteur de *Félix Poutré* est un tout jeune homme de 23 ans, étudiant en droit dans un des cabinets les plus en vue de Québec⁶. À cette époque, il a déjà publié plusieurs poèmes dans les journaux et il a collaboré au *Journal de Québec* (1861-1862). Au moment où la pièce est créée, il vient tout juste d'être nommé traducteur au Parlement. Dix-huit ans plus tard, l'auteur de *Papineau* et du *Retour de l'exilé* est un écrivain bien établi, reconnu pour sa poésie, ses contes et son sens de la polémique. En 1880, alors même que sont jouées ses deux pièces, il apprend que l'Académie française vient de lui attribuer le prix Montyon, reconnaissance de sa contribution au rayonnement de la langue française hors de France. Sa carrière d'avocat et d'homme politique bat de l'aile, ce qui ne l'empêche pas d'épouser la fille d'un riche marchand, nièce du maire de Montréal, Jean-Louis Beaudry. Que représente, pour lui, le théâtre ?

En France, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, le théâtre est le genre dominant pour quiconque veut gagner sa vie par l'écriture. Fréchette, qui a des prétentions littéraires très tôt, suit un plan de carrière calqué sur le modèle romantique, investissant à la fois le milieu politique et le milieu littéraire. Comme Victor Hugo, qu'il admire, il sera à la fois écrivain et homme politique, poète et auteur dramatique. Selon ce modèle, c'est par le théâtre que s'atteignent gloire et fortune, alors que la poésie rejoint un public plus intime, mais mieux informé. Dans le contexte canadien-français de l'époque, « gloire » et « fortune » sont de bien grands mots pour qualifier une carrière d'auteur dramatique, mais il reste que, à Québec comme ailleurs, le théâtre crée son propre public et que celui de la Salle de musique de Québec est suffisamment important pour assurer une réputation littéraire à un auteur qu'il apprécie.

La stratégie fonctionne bien. Le succès de *Félix Poutré*, qui est aussi un succès commercial, sert les deux auteurs. Poutré vend ses mémoires au public du théâtre et, par le miracle des représentations théâtrales successives, il demeure un héros populaire jusqu'à sa mort, en 1881. Quant à Fréchette, le succès de la pièce lui vaut une première notoriété, mais aussi quelques revenus intéressants. On croit d'ailleurs que c'est avec les droits de représentations de

Félix Poutré, qu'il a pu, l'année suivante, publier son premier recueil de poèmes, *Mes loisirs*. De même, la création de *Papineau* et du *Retour de l'exilé*, en 1880, consacre la carrière *montréalaise* de Fréchette (jusque-là identifié au Mouvement littéraire de Québec) et contribue à faire de lui un écrivain « national », bien au-delà du cercle d'intimes que forme le milieu littéraire. C'est ce succès, obtenu sur la scène montréalaise, qui lui sert de tremplin pour rencontrer Sarah Bernhardt et lui proposer le manuscrit d'une pièce écrite pour elle, *Véronica*. L'affaire ne sera pas conclue, mais on saisit bien néanmoins le mouvement de cette carrière, où rien n'est laissé au hasard.

Quoi qu'il en soit, ce jour de novembre 1862, le public de la Salle de musique se laisse séduire par ce drame historique en quatre actes inspiré des souvenirs du héros éponyme. L'adaptation pour le théâtre de récits de diverses provenances est alors une pratique courante. S'il emprunte aux mémoires de Poutré la structure de la fable et de l'anecdote, Fréchette n'en construit pas moins une œuvre autonome, conçue et structurée selon les lois propres du théâtre. Il s'inspire en cela des grands principes du théâtre romantique (du mélodrame au drame historique), empruntant à Victor Hugo et à Alexandre Dumas surtout. Comme ses modèles, il entend représenter le monde dans sa totalité, mélangeant les classes sociales et les registres de la langue; campant des décors qui, en alternance, ouvrent sur le salon et le tribunal, mais aussi sur la campagne, la rue, l'auberge et la prison; créant des effets d'atmosphère par le bruit des orages ou du canon. Tous ces éléments forment la toile de fond devant laquelle paraissent les héros et les traîtres, personnages confrontés à des circonstances qui les dépassent, mais sur lesquelles ils tentent néanmoins d'agir. Ces circonstances, Fréchette les situe en 1837-1838. Il est le premier auteur dramatique à mettre en scène les Rébellions. Le choix de ces événements, comme lieu et comme temps de référence, révèle à la fois le sentiment d'une nécessité historique, celle de faire revivre un moment de l'histoire nationale, mais aussi la saisie d'un conflit dont la valeur dramatique est suffisamment forte pour servir de support à une œuvre dramatique originale, la seule du siècle à avoir connu une quelconque durée.

Romantique, le théâtre de Fréchette l'est ainsi résolument, d'une part par son esthétique, qui s'inscrit en faux contre les formes classiques de la tragédie ou de la petite comédie de mœurs qui forment l'essentiel du répertoire dramatique québécois de la première moitié du XIX^e siècle, et d'autre part par sa visée, en ce que ce théâtre traite avant tout de la question du rapport de l'individu à l'État et qu'il représente le passé pour mieux penser le présent⁷.

LA DÉFAITE DU PEUPLE

Sous-titrée «drame historique» dès la première édition, *Félix Poutré* présente cependant des effets de comique qui l'apparentent à la comédie de satire sociale. À la manière du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, où le serviteur, en se déguisant, trompe son maître, elle opère le renversement des classes sociales en scène: en feignant la folie, un paysan canadien illettré trompe les représentants de l'État. Toutefois, cette intrigue à caractère comique ne rend compte que de la deuxième partie de la pièce. Avant d'être arrêté et emprisonné pour trahison, Félix Poutré a d'abord rejoint les Patriotes et, avec eux, il a prêté le serment de «chasser les Anglais du sol du Canada, et ne [s']arrêter que lorsqu'il n'en restera plus un seul dans ses limites⁸».

Comme tout drame historique, celui-ci s'ouvre sur le programme d'une action collective à mener. Nous sommes toutefois au théâtre et ce programme doit être ramené à un projet individuel, porté par le héros. Dans les mots mêmes de Poutré, il s'agit à la fois de «renverser le gouvernement et de faire avaler une pilule évacuative à Messieurs les Anglais [...]» (p. 43). La pièce superpose ainsi deux programmes, l'un est dramatique («renverser le gouvernement») et porté par un sujet collectif (les Patriotes), l'autre est comique («faire avaler une pilule évacuative aux Anglais») et porté par un sujet individuel (Poutré). La fin de l'acte II marque l'échec du programme dramatique. Avec ses compagnons d'armes (Bécharde, Cardinal, Duquette, Toinon et un collectif de Patriotes non identifiés), Poutré est arrêté et jeté en prison. L'acte III et l'acte IV mettent en scène la réalisation du programme comique. Feignant la folie, Poutré adopte l'identité d'un prêtre puis celle du Gouverneur général de la colonie pour tromper successivement ses camarades puis son père, mais aussi et surtout les représentants de l'État: le géôlier, le docteur Arnoldi, le shérif et le juge. Le programme comique est couronné de succès: alors que ses camarades Cardinal et Duquette sont exécutés, Poutré est libéré pour insanité. La parole a ainsi réalisé ce qui n'avait pu être obtenu par les armes, mais pour un individu seul. Comme le dit Toinon: «C'est ça, ces années icitte, les fous ont plus de chance que les fins!...» (p. 110).

Si la pièce présente deux programmes d'action et deux sujets, elle propose forcément deux traîtres. C'est la structure dramatique même qui impose l'individualisation des anti-sujets en traîtres, dans une structure à rôles codés. *Félix Poutré* tend à nous les donner en paires oppositionnelles. Nous avons deux héros et deux sujets; le sujet du programme collectif (les Patriotes) et le sujet du programme individuel (Poutré). Nous aurons donc, en symétrie, un traître au programme collectif (le docteur Côté) et un traître au

programme individuel (Camel). On notera ici le fait que l'adversaire du héros collectif n'est pas lui-même un personnage collectif. On ne verra pas la présence scénique des Anglais dans les deux premiers actes puisque les Rébellions nous sont présentées par un récit. Là où on attend la personification des Anglais, ne se présente qu'un personnage, un Canadien, le docteur Côté qui s'est enfui sans avoir livré les armes promises. C'est Poutré lui-même qui qualifie le geste du docteur Côté : « Nous étions trahis » (p. 57). Quant à Camel, qui a tous les traits du traître de mélodrame, il réussit dans un premier temps à livrer les Patriotes aux Anglais mais, dans un deuxième temps, il échoue à dénoncer la fausse folie de Poutré. Le conflit apparaît donc d'abord comme interne à la collectivité nationale. Ce sont ces Canadiens qui interdisent la réalisation du programme collectif.

La pièce met également en scène deux bouffons : Toinon et le docteur Arnoldi. Le premier a rejoint les Patriotes ; c'est à lui que revient de commenter, pour faire rire, les agissements de Poutré. Sa langue et son discours se distinguent résolument de ceux du personnage principal : Toinon utilise un langage populaire, qui appartient au registre du grotesque, alors que Poutré opère dans le registre du sublime⁹. Or les deux personnages sont, au plan sociologique, parfaitement identiques : ce sont deux paysans illettrés du même âge. En ce sens, Toinon agit comme le double bouffon du personnage principal. De même, le docteur Arnoldi, représente le double bouffon du docteur Côté. Il est convoqué par les serviteurs de l'État, que sont les anonymes geôlier, shérif et juge, pour témoigner de la santé mentale du héros. Toutefois, sa faible connaissance de la langue française ne lui permet guère de bien saisir ce que lui raconte Poutré, qu'il finit par déclarer fou. D'une certaine manière, Arnoldi a trahi la hiérarchie anglaise en n'accomplissant pas entièrement le travail pour lequel il est désigné. Sa négligence mène à la libération du héros. Dans un cas comme dans l'autre, le traître est un médecin, un notable qui trahit aussi bien le pouvoir que le peuple.

Double de son bouffon (Toinon), Félix Poutré est également doublé de son père qui porte le même nom que lui. Figure mise en place à l'acte II, le père représente un important marqueur de temporalité historique et il est doté d'une fonction de focalisation bien précise : il détient le discours moral et c'est lui qui, au nom des générations passées, distribue les jugements. C'est également à lui que revient la tâche de qualifier les héros (« pauvres enfants », p. 53 ; « de braves gens qui n'ont été que trompés », p. 64) et de désigner le traître : « Les vrais coupables, écoute, Camel, ce sont ceux qui vendent et livrent leurs compatriotes pour de l'argent, des honneurs ou des titres » (p. 63). Sa position sur la légitimité des Rébellions évolue à mesure que se dégrade la situation de son fils, depuis sa position initiale : « Je n'ai pas bougé, moi ; j'ai cru que c'était une folie » (p. 62), jusqu'à la position finale :

« je leur cracherais à la figure [aux Anglais] s'ils étaient ici présents » (p. 113).

Dans l'ensemble, *Félix Poutré* montre une société fondamentalement divisée, incapable de résoudre cette fracture par ses valeurs. C'est par hasard que Camel est puni. C'est par son ingéniosité que Poutré est sauvé. La rébellion est écrasée ; ses héros (Duquette et Cardinal, mais aussi Hindenlang et de Lorimier, cités sans être mis en scène) sont exécutés. La fable signe ainsi la défaite du peuple, écrasé par l'ordre social, trahi par ses élites, tandis qu'une revanche est permise au héros seul. S'il y a réconciliation à la fin, c'est dans la réunification des paysans (Béchar, Toinon et Poutré), libérés tous les trois, et dans celle de la famille Poutré, où père et fils ont trouvé un terrain d'entente en célébrant la mémoire des vaincus et en remettant l'avenir aux soins de la Providence.

LA SOLITUDE DU GRAND HOMME

Le couple antithétique formé par Félix Poutré et Camel était marqué par la similitude des objectifs personnels des deux hommes : « Dans six mois, Félix Poutré sera mort ou sera un grand homme » (p. 47) ; « Camel, tu es un grand homme ! » (p. 38). Dans *Papineau*, cependant, le « grand homme » n'advient pas. Seul, l'appel des condamnés cite, mais à distance, les noms d'Hindenlang et de de Lorimier. Or « l'évocation lyrique de l'histoire se doit de produire un certain nombre de noms propres, d'identifier les " flambeaux " d'un siècle qui sont sa gloire ou son malheur, mais à coup sûr sa grandeur »¹⁰. Tel est précisément le propos de *Papineau*. Au héros éponyme, se joignent ici les figures de Wolfred Nelson et de Philippe Pacaud.

Papineau reprend l'intrigue des *Anciens Canadiens*, le roman de Philippe Aubert de Gaspé, bien qu'il la déplace dans le temps et dans l'espace. George, le patriote canadien, et Hastings, l'officier anglais, sont des amis de collègue que les circonstances opposent et qui devront s'affronter sur le terrain militaire. Or Hastings est amoureux de Rose, la sœur de George, laquelle, compte tenu des circonstances (« Il y aura du sang entre nous »¹¹), refuse d'abord sa demande en mariage. À la différence du roman toutefois, la fin de la pièce est heureuse et le mariage de Rose et de Hastings se fera tout de même, scellant l'union des deux peuples fondateurs du Canada : « [...] nous réaliserons par l'harmonie ce que nous n'avons pu obtenir par les armes » (p. 153). Une telle action dramatique est cependant une métonymie. Elle ramène à une opposition entre deux individus un conflit dont la nature collective est affirmée par le titre de la pièce et par la présence scénique des chefs patriotes, dont le capitaine George Laurier est le mandataire chargé de réaliser concrètement le programme politique et militaire¹². De même, le

personnage de Camel, qui réintroduit ici la figure du traître créée dans *Félix Poutré*, est le mandataire d'un « Inconnu » qui l'engage à assassiner Papineau.

À côté d'eux, Fréchette personnifie le grotesque du petit peuple au parler coloré qui combat avec cœur : les figurants, « Patriotes, Volontaires, Femmes du peuple » (p. 28), le couple de bouffons, Dulac et Desrousselles, et le petit Jules, sorte de Gavroche des campagnes. Le statut de l'Amérindien Michel est plus ambigu, puisqu'il n'agit pas au nom du peuple ou à la demande des chefs patriotes : il ne répond qu'à Rose, dont il prend à cœur les intérêts, mais sur un strict plan personnel. C'est à celle-ci, décrite comme une « héroïne de roman » (p. 36), « une Romaine qui s'est exaltée en voyant les maux de sa patrie » (p. 37), voire comme une « sainte » (p. 47), que revient la tâche de réunir ces deux mondes, celui des « grands », auxquels elle appartient, mais sans pouvoir décisionnel puisqu'elle est une femme, et celui des « petits », qui lui vouent une affection et un respect sans limites. Aussi l'action, telle qu'elle est mise en scène, est-elle menée par les « petits » : « les femmes, qui font les générations fortes, et les enfants, qui sont notre avenir » (p. 64). Ce sont eux qui se lancent à l'assaut et qui sortent victorieux de la bataille de Saint-Denis, représentée au sixième tableau. Il y a là l'affirmation d'un sujet vainqueur, mais dont la victoire est ponctuelle, sans conséquence réelle sur l'Histoire, puisque qu'elle est suivie par la défaite de Saint-Charles et la déroute des Patriotes.

On le voit, Louis-Joseph Papineau n'est pas celui par lequel l'action dramatique s'accomplit. Pour Wolfred Nelson, qui se décrit lui-même comme un soldat, Papineau est d'abord un homme d'État et un tribun, comparé successivement à O'Connell, Washington et Guillaume Tell. Son œuvre tient à sa capacité de réconcilier, d'unifier le peuple autour de lui. En ce sens, le grand homme est la figure fondatrice de l'unité nationale. Toutefois, Papineau reste un chef isolé dans sa sphère, sans grand contact avec ses hommes et encore moins avec le peuple. Concrètement, il n'a pas sa place dans l'action dramatique, et c'est ce que lui signifie Nelson : « vous ne pouvez pas rester ici pour la raison toute simple que vous n'avez pas le droit d'exposer votre vie » (p. 116). S'il est ainsi évincé de l'espace dramatique qui ne lui appartient pas — ce qui lui interdit toute action décisive sur le déroulement de l'histoire — Papineau entretient cependant un rapport particulier au temps et sa fonction discursive réside dans l'articulation du temps de l'action et du temps de la mémoire. Aussi est-il porteur de ce qu'Anne Ubersfeld appelle le « dire prophétique »¹³. En effet, Papineau possède les attributs du prophète : il se présente comme « un humble instrument entre les mains de la Providence » (p. 62), et il est comparé au Christ (p. 63-64). Il prévoit les conséquences des gestes posés et il juge les événements à la lumière de l'avenir : « L'histoire dira... » (p. 87) ; « L'histoire dirait... » (117) ; « L'avenir

le prouvera ». (p. 140). Aussi résiste-t-il tant à l'idée de prendre les armes qu'à celle de fuir au moment de la bataille. En outre, à la fin de la pièce, c'est à lui que revient de bénir le mariage de Rose et de Hastings. Il le fait en ces mots : « le jour n'est pas loin peut-être où l'Angleterre, mieux éclairée sur ce qui se passe ici, appréciera la justice de notre cause, et fera la réparation éclatante et généreuse. [...] avant qu'il soit un demi-siècle peut-être, notre jeune nation s'épanouira libre et puissante au grand soleil de l'indépendance » (p. 141). Prophète laïc, Papineau se trouve devant une histoire écrite d'avance, un avenir déjà-là. C'est pourquoi le personnage apparaît figé, sans initiative, coincée dans une histoire dont il ne peut que prophétiser l'advenue.

Comme *Félix Poutré*, *Papineau* met en scène des personnages qui cherchent à « réaliser ce qu'[ils n'ont] pu obtenir par les armes ». Poutré accusait une petite victoire sur les représentants de l'État despotique. Dans ce cas-ci, c'est Rose et Hastings qui, par leur mariage, réussissent l'union des « deux races », comme une sorte de sublimation du conflit à l'origine des Rébellions. Nous avons donc ici la répétition d'une même structure fondamentale : à l'échec du programme collectif (les Rébellions) répond le succès d'un programme individuel qui agit comme une synecdoque et qui, par là, parvient à transformer une défaite en victoire.

UNE SOCIÉTÉ RÉCONCILIÉE

Bien qu'il soit lui aussi présenté comme un « drame historique », *Le retour de l'exilé* est un mélodrame au sens le plus strict, mais un mélodrame qui se déroule sur fond historique. C'est même le premier mélodrame de la dramaturgie québécoise. La structure de la pièce est classique du genre. Le récit des Rébellions est fait au premier acte par un voyageur attablé dans une auberge de Sillery. Exilé aux Bermudes en 1838, laissant derrière lui le cadavre de son beau-frère et sa fiancée enceinte, Auguste DesRivières est revenu au pays pour réclamer l'héritage de son père après toutes ces années passées à parcourir le monde. Il trouve, installés chez lui, Jolin, l'ancien commis de son père, ainsi que deux femmes, madame de Saint-Vallier et sa fille Berthe, que Jolin cherche à épouser mais qui est amoureuse d'un jeune clerc, Armand. Une suite d'événements révélera qu'Armand est le fils d'Auguste, qu'il a en sa possession les papiers attestant de son héritage et que Jolin est le chef des brigands du Cap-Rouge.

Genre codé, le mélodrame tend à réduire la société à la famille. La pièce s'ouvre ainsi sur une famille désunie ; elle se clôt sur une famille réunie. Le père est le personnage central, persécuté par le traître, mais il est en fin de compte rétabli dans ses droits. La loi du genre impose également que le dramaturge distingue les questions sociales et les questions morales, que les

premières soient ramenées aux secondes. Aussi les forces d'opposition sont-elles celles du mal (le père a été spolié de ses biens par un *voleur*). Comme dans *Félix Poutré*, le conflit est interne à la société nationale : héros et vilain sont Canadiens. Toutefois, à l'origine de la désunion familiale se trouve une action politique, mais celle-ci est désormais située dans un passé lointain dont la mémoire s'estompe. Aussi Auguste est-il d'abord présenté comme « un mauvais sujet qui s'était mêlé aux troubles de 37 [et] avait été exilé »¹⁴ et non comme un héros. Ce qui n'empêche pas le fils Adrien de remarquer : « il y a en lui quelque chose qui m'inspire je ne sais quelle confiance » (p. 37).

L'enjeu de la pièce est dans la restitution de l'espace, ce que laisse entendre, dès le titre, la référence à l'exil. Expulsé de son pays et de ses terres, l'exilé est contraint à une socialité de hasard, vécue dans des lieux qui présentent à la fois un fort potentiel de convivialité (fut-elle d'occasion) mais aussi de violence : le port de mer, l'auberge et la taverne. Ce que l'exilé vient quérir après vingt ans est, au contraire, un lieu de convivialité policé par les traditions et les règles serrées de la vie sociale : la maison et surtout le salon. « Espace visiblement masculin et populaire, la taverne offre ainsi une image bruyante et animée d'un monde où les mœurs, costumes et décors contrastent avec ceux du salon, cadre déjà démarqué comme un lieu de sociabilité féminine et aristocratique »¹⁵.

L'auberge créée par Fréchette n'est pas le lieu des réunions et des débats politiques (ce qu'elle est dans le théâtre de Hugo et de Dumas), mais elle est tout de même le lieu de tous les complots. Cette auberge de Sillery a été ouverte « justement quèque temps après les troubles. Doit ben y avoir une vingtaine d'années » (p. 25). Elle est donc née du désordre politique et elle reste le témoin d'un monde qui a volé en éclats. En ce sens, la volonté d'Auguste de reconquérir son espace original et d'en chasser l'usurpateur peut être lue comme la volonté de rétablir l'ordre social antérieur. Comme dans les autres pièces de Fréchette, le programme politique est ramené à un projet individuel, qui agit comme une synecdoque. Il y a bien résistance au pouvoir, mais à un pouvoir présenté comme un voleur et non comme un ennemi politique. L'action, cependant, dépasse le simple rétablissement des Patriotes exilés dans leurs terres et dans leurs droits. L'usurpateur, en effet, s'est attaqué, en amont, à « l'héritage [du] père » (p. 51), et, en aval, au projet du fils, Adrien, dont il convoite la fiancée. La démarche qu'entreprend Auguste a donc pour destinataire le tout de la collectivité. S'il lui faut d'abord revendiquer l'héritage de son père, c'est pour le transmettre à son fils et ainsi, assurer l'avenir de la famille. S'il faut chasser l'usurpateur, c'est pour rétablir l'ordre de transmission, dont le fil a été rompu.

Si la figuration de l'auberge réinscrit, même en sourdine, le motif politique, l'ensemble de la pièce opère toutefois en lui substituant un discours

d'ordre moral. À l'acte IV, la mémoire d'Auguste lui fait revivre les Rébellions comme une déception amoureuse : « Si rien n'eût fait obstacle à mon amour, j'eusse pu devenir un homme simple et bon, utile à ses semblables, obéissant aux lois de la société » (p. 86). À l'acte V, au moment où Adrien songe à enlever Blanche pour la soustraire à Jolin, Auguste l'arrête sur ces mots : « Prenez garde, chers enfants ; en entrant dans cette voie de révolte contre la société, contre l'autorité maternelle, savez-vous où vous pouvez être entraînés ? » (p. 102). Il insiste : « Les circonstances ne sauraient justifier une faute [...] N'attaquez pas de front les règles établies ; un jour vous le regretteriez amèrement » (p. 103). Ainsi Auguste, fils repent, devient-il un chef de famille responsable, figurant une société enfin réconciliée par le triomphe des valeurs civiques et morales.

TRANSFORMER UNE DÉFAITE EN VICTOIRE

La valorisation d'un héros traversant les épreuves et gagnant son combat par la seule force de son talent personnel est une vision caractéristique du théâtre bourgeois depuis la première moitié du XIX^e siècle : elle favorise l'identification du public, reflète ses aspirations et ses valeurs (la morale, le droit, le travail) sans les remettre en question. La structure de l'interprétation est fermée : il n'y a aucun doute quant à qui détient la justice et le droit ; les personnages sont univoques, comme les valeurs. C'est ce qui explique que le théâtre de Fréchette, comme d'ailleurs celui de Dumas, soit aujourd'hui tombé dans l'oubli. Ce qui reste particulier au théâtre de Fréchette est toutefois la construction d'une action dramatique où l'univocité est créée par la mise en scène d'un traître imaginaire : Camel, personnage à peine esquissé dans les mémoires de Félix Poutré et auquel Fréchette confère un rôle essentiel. Car *Félix Poutré* et *Papineau* reposent sur une vision qui conserve certaines ambivalences. Sans Camel, en effet, Félix Poutré est un personnage qui se désigne lui-même comme un héros ; de même, Nelson usurpe l'action dramatique alors que Papineau fuit le conflit militaire. La fonction de Camel est ainsi de rétablir l'ordre des choses en désignant les héros, soit en les dénonçant comme tels, soit en cherchant à les éliminer. L'introduction de cet élément particulier de fiction dans l'événement historique contribue, plus que tout autre, à transformer la défaite en victoire mais en une victoire individuelle laissant pendante la question politique.

Le retour de l'exilé présente une structure dramatique où le conflit est entièrement résolu. Cependant, on l'a vu, cette résolution s'obtient par l'élimination du politique et sa réduction à la morale. La formule mise au point par Fréchette dans cette pièce n'a pas valu au poète sa renommée d'auteur dramatique, mais elle a servi de matrice à une série d'autres mélodrames

à succès. Ainsi, au cours des deux saisons théâtrales qui couvrent les années 1902 et 1903, au moins six pièces sont créées qui racontent les Rébellions de 1837 et 1838 sur un mode semblable, où la victoire s'obtient dans une action secondaire fortement individualisée: *Les Patriotes* de Léon-Pamphile Lemay, *Une de perdue, deux de retrouvées*, adaptation par Cartal et Delaunay du roman de Georges Boucher de Boucherville, *Famille sans nom* de Germain Beaulieu (d'après le roman de Jules Verne), *Hindelang et de Lorimier* de Colombine (Éva Circé-Côté), *Madeleine* d'Ernest Choquette (d'après son roman *Les Ribaud*) et *Denis le patriote* de Louis Guyon¹⁶. Cette série de six pièces sur le thème des Rébellions marque du même coup le dépérissement du propos.

Seule une vision épique (plutôt que dramatique) a pu renouveler la représentation des Patriotes au théâtre. Dans *Les grands soleils*, publié en 1958, et mis en scène dix ans plus tard, Jacques Ferron revient au personnage de Félix Poutré, mais pour condamner le père et donner la victoire à son fils, désormais prénommé François. Dans la pièce de Ferron, le personnage féminin réapparaît sous la figure d'Élizabeth, qui n'épouse pas un Anglais, mais qui envisage de refaire sa vie avec François. De même, Michel devient Mithridate, non plus un amériquien-enfant, mais un personnage mythique, possédant les pouvoirs de la prophétie. Et enfin, le grand homme est Joseph-Olivier Chénier, un autre médecin, qui substitue à la figure impuissante de Papineau celle d'un héros qui a mené sa guerre jusqu'au bout, jusqu'à la mort, sans fuite, sans doute, et qui observe avec un certain étonnement sa statue érigée dans le parc Viger: « 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 victoire¹⁷ ».

Soulignant, cent ans plus tard, sa filiation avec le théâtre de Fréchette, Ferron parvient ainsi à accomplir le projet que s'était initialement fixé le poète: transformer une défaite en victoire. Il y parvient, à distance, en ouvrant l'avenir sur l'histoire du peuple en tant que collectivité, histoire encore à écrire et même à accomplir. La dramaturgie québécoise connaîtra encore d'autres pièces qui mettent en scène les Rébellions — on pense à *La plainte des hivers rouges* (1974) de Roland LePage, au *Cérémonial funèbre sur le corps de Jean-Olivier Chénier* (1974) de Jean-Robert Rémillard ou au *Tréteau des apatrides* (1995) d'André Ricard — mais aucune n'ira aussi loin en ce sens ou ne procédera autrement.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. John Hare, « Le théâtre comme loisir au Québec. Panorama historique avant 1920 », *Loisir et société/ Leisure and Society*, vol. VI, no. 1, printemps 1983, p. 57.

2. Félix Poutré, *Échappé de la potence. Souvenirs d'un prisonnier d'État canadien en 1838*, Montréal, imprimé pour l'auteur par de Montigny & Cie, 1862, 130 p.
3. Jean-Pierre Gagnon et Kenneth Landry, « Poutré, Félix », *Dictionnaire biographique du Canada*, tome XI, p. 785-586.
4. Jean-Marc Larrue, « Les créations scéniques de Louis-Honoré Fréchette : juin 1880 », *Theatre History in Canada/ Histoire du théâtre au Canada*, vol. VII, no. 2, automne 1986, p. 161-167.
5. Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979, p. 190.
6. Jacques Blais, « Fréchette, Louis », *Dictionnaire biographique du Canada*, tome XIV, p. 388-392.
7. Sur le théâtre romantique, voir Louis Arzac, *Le théâtre français du XIXe siècle*, Paris, Ellipse, 1996 ; Florence Naugrette, *Le théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, 2001 ; et Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, Paris, Belin, 1993.
8. Je cite d'après l'édition la plus facilement accessible, Montréal, Leméac, 1974, préface de Pierre Filion, p. 45. Désormais la pagination apparaîtra entre parenthèses.
9. Lucie Robert, « La langue est la métaphore de l'histoire. Dire, au théâtre », *Les Cahiers d'histoire du Québec au XXe siècle*, no. 9, printemps 1998, p. 42-48.
10. Franck Laurent, « La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, no. 100, 1998, p. 63.
11. Je cite d'après l'édition la plus facilement accessible, Montréal, Leméac, 1974, préface de Rémi Tourangeau, p. 75. Désormais la pagination apparaîtra entre parenthèses.
12. Ce n'est certainement pas anodin s'il a donné à George le nom de Laurier. En 1880, Fréchette, d'allégeance libérale, travaille à l'élection de Wilfrid Laurier et l'identité des patronymes contribue certainement à poser la figure de Wilfrid comme celle d'un héritier du « grand homme ».
13. Anne Ubersfeld, « Le dire prophétique dans le *Cromwell* de Victor Hugo », *Le théâtre et la Cité. De Corneille à Kantor*, Bruxelles, Collection de l'Association internationale pour la sémiologie du spectacle (AISS-IASPA), 1991, p. 181-195.
14. Je cite d'après l'édition la plus facilement accessible, Montréal, Leméac, 1974, préface d'Alain Pontaut, p. 26. Désormais la pagination apparaîtra entre parenthèses.
15. Barbara T. Cooper, « Tavernes et auberges : éléments du spectacle romantique dans *Kean* et autres pièces de Dumas, Hugo et Musset », Georges Zaragoza (dir.), *Dramaturgies romantiques*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1999, p. 11.
16. Lucie Robert, « Patriots-on-Broadway : la dramaturgie de Louis Guyon », *Études françaises*, vol. XXXII, no. 3, automne 1996, p. 77-94.
17. Jacques Ferron, *Les grand soleils*, dans *Théâtre I*, Montréal, Typo, 1990, p. 539.