Document generated on 07/18/2025 10:36 a.m.

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

Pour servir à la petite histoire d'un mélodrame québécois : la leçon d'un tapuscrit

Dominique Lafon

Number 17, Spring 1995

De la conservation à l'analyse : La leçon des archives

URI: https://id.erudit.org/iderudit/041233ar
DOI: https://doi.org/10.7202/041233ar

See table of contents

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)
1923-0893 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lafon, D. (1995). Pour servir à la petite histoire d'un mélodrame québécois : la leçon d'un tapuscrit. *L'Annuaire théâtral*, (17), 37–52. https://doi.org/10.7202/041233ar

Tous droits réservés © Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1995

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Dominique Lafon

Pour servir à la petite histoire d'un mélodrame québécois: la leçon d'un tapuscrit

Le fonds d'archives a, pour les néophytes dont je fais partie, une double image. D'une part, il est identifié à un ensemble de dossiers poussiéreux, à l'entassement de la mémoire factuelle, feuilletage de mémos ou d'actes notariés. D'autre part, il est le lieu du fantasme qui assimile la recherche à la chasse au trésor; sous la poussière des registres, une correspondance intime, quelques photos viendront remettre en question les certitudes de trop officielles versions. Plus traditionnellement, les archives d'un auteur servent à l'établissement des textes, aux éditions critiques qui, par l'étude des manuscrits, mettent en évidence les étapes de la création. L'analyse s'apparente alors à une quête de la genèse ou des origines qui, elle aussi, peut révéler des filiations inattendues. D'une certaine façon, le manuscrit authentifie la paternité d'une œuvre. On peut en juger, a contrario, par les supputations les plus extravagantes que suscite l'absence de manuscrit. L'histoire théâtrale est féconde sur ce chapitre; les cas Shakespeare et Molière, acteurs-auteurs sans archives autographes, ne font-ils pas périodiquement l'objet de procès en paternité? Le cas de Julien Daoust devait-il s'ajouter à cette liste, telle est la question qu'une notice de dictionnaire[1] semblait soulever et que le sujet du colloque annuel de la SQET, *La Leçon des archives*, permettait d'approfondir. *La Conscience d'un prêtre*, mélodrame inédit de Julien

[1] La notice «Julien Daoust (1866-1943)», à la page 128 de l'*Oxford Companion to Canadian Theatre*, rédigée par Jean Cléo Godin, fait référence à *La Conscience d'un prêtre* en précisant: «A drama that inspired A. Hitchcock's film *I confess*.»

Daoust, avait-il servi de source à l'élaboration du scénario d'un film d'Alfred Hitchcock, *I confess*, film tourné à Québec en 1952? Cette question s'inscrivait également dans l'actualité cinématographique la plus immédiate, puisque Robert Lepage venait de réaliser à Québec ce qui aurait pu être un remake du film d'Hitchcock, un film intitulé *Le Confessionnal*. Tels furent les points de départ d'une enquête dont le fonds Julien Daoust fournissait un des éléments, à savoir le tapuscrit de *La Conscience d'un prêtre*. L'enjeu était de taille puisqu'aussi bien cette enquête pouvait servir à la réhabilitation d'une des figures marquantes de l'histoire théâtrale québécoise, injustement négligée par la postérité. Il s'agissait donc de rendre au québécois ce qui lui revenait en comparant film et tapuscrit.

La leçon des archives est aussi, on va le voir, une leçon d'humilité...

En effet, le générique du film d'Hitchcock ne donnait qu'une source à l'adaptation, une pièce de Paul Anthelme intitulée *Nos deux consciences*. Information prise, le film de Robert Lepage n'en était pas un remake, pas plus qu'il ne s'inspirait de la pièce de Julien Daoust. Les trois œuvres n'étaient en fin de compte, que vaguement liées par une thématique commune, le secret de la confession qui place un prêtre dans un dilemme moral opposant la justice des hommes et le devoir religieux. Était-ce la fin d'une enquête? C'en fut plutôt le début.

En un premier temps il fallait éclaircir l'inconnue, c'est à dire cette pièce *Nos deux consciences*. Retracer l'œuvre, ses représentations. Ce qui fut fait, non sans l'aide précieuse de collègues de la SQET plus rompus que je ne le suis aux arcanes des quêtes historiques[2]. L'histoire de ma recherche factuelle s'arrête ici;

---

[2] Ils me pardonneront, je l'espère, de leur témoigner ma reconnaissance en note infrapaginale. C'est, après tout, le lieu privilégié des doctes références. C'est donc grâce à mes collègues John Hare et Jean-Marc Larrue que j'ai pu tout savoir sur Paul Anthelme et entrer en possession de son texte.

j'en viens à l'analyse des données, à la comparaison de trois œuvres, triade fallacieuse constituée plutôt d'une œuvre originale et de ses deux adaptations.

Car, à l'origine du mélodrame québécois comme du film américain, il y avait bien une même pièce française *Nos deux consciences* représentée au Théâtre de La Porte Saint Martin, le 15 novembre 1902, publiée dans le supplément de *L'Illustration* la semaine suivante. Son auteur Paul Anthelme, pseudonyme de Paul Bourde (1851-1914), est un fonctionnaire colonial, chroniqueur littéraire puis correspondant au *Temps* où il signe des reportages et quelques articles sur la poésie symboliste. Néanmoins, ses propres œuvres l'identifient plutôt au mouvement naturaliste. Il est, en effet, l'auteur d'un roman paysan *La Fin du vieux temps*, qui oppose l'immobilisme du milieu paysan à la volonté de progrès des jeunes générations. Ce roman à thèse adapté pour la scène fut d'ailleurs présenté au Théâtre Libre d'Antoine le 8 juin 1892. *Nos deux consciences* tente de prolonger le succès d'estime de *La Fin du vieux temps* en opposant à nouveau deux attitudes morales symboliques des courants idéologiques qui agitent la société française de l'époque. La pièce repose sur un conflit plus théorique que dramatique, sur l'alternative incarnée par les figures exemplaires d'un prêtre et d'un médecin et que résume en ces termes un chroniqueur de l'époque:

> Nos deux consciences, ce sont la conscience chrétienne et la conscience révolutionnaire qui, depuis un siècle se disputent la France, et l'on peut dire le monde civilisé. La thèse secrète de l'auteur — il nous le dit lui-même — est que la Révolution est un système de croyance complet, pour tout dire en un mot, un système capable de fournir une réponse à tous les problèmes de la conscience et d'inspirer des héros et des martyrs[3].

Cette œuvre édifiante traversa très vite l'Atlantique puisqu'elle fut présentée au Théâtre des Nouveautés de Montréal dès le 20 janvier 1903, soit quelques mois à peine après sa création parisienne. Édifiante aussi est la lecture des

---

[3] Edmond Stoullic, *Les Annales du théâtre et de la musique, 1902*, Ollendorf, Paris, 1903, p. 292.

programmes du théâtre montréalais[4] qui, dans ses annonces successives, célèbrent tantôt les vertus civiques d'un auteur officier de la légion d'honneur, tantôt les vertus morales d'une «œuvre très consciencieuse (sic), entremêlée de conférences politico-sociales de la plus haute portée.» Seule concession au spectaculaire, un des programmes rappelle que le rôle du curé Pioux fut crée par Coquelin et que ce serait «la meilleure création que le célèbre artiste a faite [sic] depuis l'interprétation de Cyrano de Bergerac»[5]. Manifestement, la thèse fut décisive dans le choix de la pièce et ce, d'autant plus que l'intrigue qui l'illustre a pour ressort «le secret de la confession» et pour personnage «un bon curé de province, un curé tel que les ont toujours rêvés tous les gens qui sont de bonne foi». La figure du curé Pioux était, on peut le penser, un remarquable antidote aux caricatures de prêtre dont se nourissaient d'ordinaire les comédies. Sa force morale, composante obligée de sa caractérisation sacerdotale, n'était-elle pas indissociable d'une ouverture d'esprit qui lui permettait de dialoguer sereinement avec un des tenants de la morale «révolutionnaire»?

La représentation montréalaise de la pièce d'Anthelme explique que Julien Daoust, une vingtaine d'années plus tard, ait pu en présenter une adaptation dont l'analyse montrera qu'elle s'apparente de très près au plagiat. La rencontre d'Anthelme et d'Hitchcock est tout à la fois plus improbable et plus... romanesque. Hitchcock confie à Truffaut que l'idée du scénario de *I confess*, *La Loi du silence* en français, vient de Louis Verneuil: «Il m'a dit: 'J'ai une histoire qui pourrait vous intéresser.' [...] Verneuil est arrivé avec cette pièce, et il était probablement bon vendeur puisque je l'ai achetée!»[6]

La personnalité de «bon vendeur» n'est pas sans intérêt. Louis Verneuil (1893-1952) a laissé le premier tome d'une autobiographie qui retrace l'enfance

---

[4] Programmes qui me furent fournis par John Hare, dont les archives mériteraient de figurer dans quelque catalogue officiel...

[5] En fait, à la création, les deux rôles principaux, celui du curé et celui du docteur Bordier, étaient joués par Coquelin père et fils. La distribution accusait, par la ressemblance des deux interprètes, le thème de l'alternative morale.

[6] *Hitchcock/Truffaut*, édition définitive, Ramsay, 1983, p. 167 et sq.

d'un jeune bourgeois que détourne du droit chemin de la haute finance la passion du théâtre[7]. Louis Collin du Bocage devint donc Louis Verneuil et connut quelques bonnes fortunes dont les plus profitables furent d'épouser la petite fille de Sarah Berhnardt un an après avoir écrit pour la divine handicapée un rôle de travesti assis, Daniel, dans la pièce du même nom. En 1937, il épouse en secondes noces la fille de Georges Feydeau avec laquelle il s'exila dès 1940 aux États-Unis. Pour la petite histoire, notons et retenons qu'il vécut à Montréal où il aurait collaboré à quelques journaux comme chroniqueur dramatique. Bon vendeur, Verneuil l'était assurément pour avoir déniché dans les tiroirs de sa prodigieuse mémoire théâtrale le souvenir de cette pièce dont certains ressorts narratifs s'apparentent, ainsi que le suggère Truffaut, à l'engrenage caractéristique des scénarios hitchcockiens. Comme dans *Strangers on a train*, (*L'Inconnu du Nord-Express*), tourné deux ans auparavant, il y a dans *I confess*, échange de meurtres ou plutôt échange de coupables sur la foi d'une coïncidence qui fait de la victime un maître chanteur qui persécutait le prêtre auquel le meurtrier vient se confesser! «Presque tous vos films», ajoute Truffaut, «racontent l'histoire d'un échange de meurtres. Il y a généralement sur l'écran celui qui a commis le crime et celui qui aurait pu le commettre»[8].

C'est bien cette caractéristique structurelle qui a pu séduire Hitchcock plus que le thème moral du secret de la confession. Plusieurs années plus tard, il attribuait l'échec relatif du film à la thématique religieuse, affirmant même qu'il n'aurait pas dû tourner ce film parce que

> non seulement le public, mais aussi beaucoup de critiques estiment qu'un prêtre conservant un secret au risque de sa propre vie est ridicule [...]. Nous savons, nous les catholiques, qu'un prêtre ne peut pas révéler un secret de la confession, mais les protestants, les athées, les agnostiques pensent: «C'est

---

[7] Louis Verneuil, *Rideau à neuf heures*. Souvenirs de théâtre, t. I: 1893-1911, Paris, Éditions des Deux Rives, 1945. Les t. II et III, annoncés dans le premier volume, n'ont jamais été publiés.

[8] *Hitchcock/Truffaut*, op. cit, p. 167.

ridicule de se taire; aucun homme ne sacrifierait sa vie pour une chose pareille[9].

Au contraire, lorsque, en 1925, Julien Daoust avait crée à Montréal *La Conscience d'un prêtre*, c'était dans un but apologétique que l'examen des remaniements fait clairement apparaître. Les remaniements fictionnels sont les plus explicites et permettent de distinguer l'œuvre originelle de ses adaptations en fonction de la fable commune aux trois œuvres dont la structure repose sur quatre événements majeurs: le meurtre, la confession, la procédure judiciaire (enquête/témoignage/procès), le triomphe de l'innocence (i.e. le dénouement).

Le meurtre sert, chez Anthelme, d'incident déclencheur antérieur au début de la pièce, sur un mode très classique qui privilégie la conséquence de l'événement à sa représentation. La version filmique, suggestion hitchcockienne oblige, ouvre la narration sur un travelling qui suit une silhouette de prêtre en soutane dans une rue de Québec. Il fait nuit et le spectateur n'aperçoit pas le visage de celui dont on ne sait pas encore qu'il vient de commettre un crime. Très habilement, le réalisateur introduit alors deux fillettes qui seront plus tard des témoins visuels de l'accusation, mais qui sont dans cette ouverture des spectatrices internes dont la perception est victime de l'apparence, à savoir du costume religieux. Le spectateur réel est donc d'emblée témoin et victime de l'ambiguïté relative à l'identité de l'assassin qui, non seulement assure la dynamique structurelle du scénario, mais aussi constitue, plus que le secret de la confession, son thème fondamental.

Julien Daoust modifie radicalement les données fictives et spectaculaires du meurtre qui d'événement déclencheur, devient l'élément majeur de la représentation puisque il est présenté «en action» à la scène 4 de l'acte II. Afin de lui conférer tout le pathétique possible, la victime, quelque vieil usurier ou maître chanteur dans les autres versions, est une religieuse exemplaire dont la mansuétude et l'esprit charitable, en particulier à l'égard de l'assassin, se sont

---

[9] *Ibid.*, p. 169 et 170.

manifestés durant tout l'acte I. Parachevant le tout, le meurtre est commis sous les yeux innocents de la propre fille du criminel, une adorable enfant qu'on a pu voir tout occupée à cueillir des fleurs pour sa pauvre maman.

On trouve dans l'exposé des mobiles invoqués par les différents meurtriers les mêmes disparités qui confirment le traitement mélodramatique imposé par Daoust à l'intrigue socialisante d'Anthelme. Dans les trois versions, le mobile est au départ le même, à savoir l'argent. La pièce française justifie néanmoins la cupidité par la fatalité d'une extrême misère paysanne. Bressaud, le meurtrier, explique ainsi son geste à sa femme:

> C'est pour vous que j'ai marché. L'idée m'en est venue le soir où tu as battu tous les enfants, toi ordinairement si douce avec eux. J'étais au lit depuis deux mois, il n'y avait rien à manger à la maison et j'ai bien compris que si tu les battais, c'était pour les empêcher de demander pourquoi ils devaient se coucher sans dîner. Ça m'a tourné le cœur. J'avais découvert par hasard la cachette du père Fenaille [...]. Alors je me suis mis à penser [...] que cet argent ne servait à rien. Depuis, c'est comme si on m'avait jeté un sort; je n'ai plus pu penser à autre chose; il a fallu que je le prenne. Mais aussi vrai que je te parle, c'était pour vous autres...[10]

Cet aveu est aussi un plaidoyer qui fait appel aux sentiments paternels et fait du meurtrier une victime presque sympathique. De même Hitchcock, bien qu'il n'aille pas jusqu'à rendre le personnage sympathique et en accuse le caractère inquiétant par les gros plans saisissants du visage de O.E. Hasse, cherche néanmoins à lui donner quelques nobles mobiles. Le personnage d'Otto Keller est un réfugié allemand qui vit dans la crainte de voir son statut remis en question, mais souffre de voir sa femme contrainte à servir comme domestique. C'est pour lui assurer de meilleures conditions d'existence qu'il a tué son patron, un maître chanteur que la suite du film présentera comme un fieffé coquin. La justification fait ici appel à l'amour conjugal, Hitchcock attachant un soin tout

---

[10] *Nos deux consciences*, acte II, scène 2, *L'Illustration*, supplément au n° 3117, Paris, 22 novembre 1902, p. 10.

particulier au personnage de la femme de Keller à laquelle il donne le prénom de sa propre épouse, Alma.

Au contraire Julien Daoust fait de son meurtrier un affreux personnage sans foi — il est athée et s'en flatte — ni loi, il est joueur. C'est d'ailleurs pour s'acquitter d'une dette de jeu qu'il dérobe l'argent que la congrégation a réuni pour (détail touchant...) la construction d'un hôpital. Mais il y a plus! Lors d'une scène terrifiante son épouse doit s'interposer, une hache à la main, entre lui et leur fillette pour l'empêcher de la tuer. Voilà qui confère une touche ultime à un portrait déjà très noir sur fond de sang à vue et d'exhibition de cadavre féminin.

La dialectique de l'innocence et de la culpabilité est donc nettement accusée chez Daoust qui transforme le second élément de la fable (la confession) en une naïve confidence faite par la fillette témoin du crime paternel à son ami le curé. Il faut effectivement beaucoup de naïveté et de charme puéril pour rendre vraisemblable un dialogue au terme duquel l'enfant demande pénitence avant de rentrer tranquillement chez elle. Daoust, là encore, choisit d'exacerber les données fictives de la pièce d'Anthelme où c'est la femme du meurtrier qui vient se confesser au prêtre, ayant appris que le domestique de la victime a été arrêté. Se demandant si elle doit dénoncer son mari, elle sollicite, plus qu'une absolution, une permission, la permission de se taire. L'auteur, par la fausse piste du domestique, donne du poids à la logique narrative comme à l'ironie dramatique. La confession de l'épouse du meurtrier évite l'invraisemblance d'une confession du meurtrier lui-même et place spectateur et personnage principal dans le même statut d'omniscience impuissante.

Seul Hitchcock a osé l'improbable, la confession, par le meurtrier lui-même, au prêtre qui sera accusé à sa place. Bien sûr, il y a là abus de coïncidence, usage excessif de l'échange de culpabilité. Comme chez Anthelme, le meurtrier se confessera aussi à sa femme dont il obtiendra le mutisme sinon la complicité ainsi que le montrera le dénouement. Le film policier, et particulièrement l'œuvre d'Hitchcock, se nourrit aisément de ces coïncidences artificieuses qu'accepte le spectateur fasciné par le montage de l'engrenage diabolique dans

lequel le héros risque de se perdre. Telles sont les vertus du suspens. Il n'en demeure pas moins que Truffaut n'hésite pas à en faire reproche au réalisateur, voyant dans cette construction la principale faiblesse du scénario.

Troisième élément de la fable, la procédure judiciaire. Anthelme et Hitchcock en compliquent à l'excès le déroulement par l'ajout de ce qui est, en fait, une intrigue secondaire. Dans *Nos deux consciences*, comme le titre l'indique, il y a deux figures héroïques, le prêtre et son ami d'enfance le docteur Bordier. L'intrigue secondaire sert à la caractérisation du héros laïc. Si le curé Pioux n'a pas d'alibi pour la soirée du meurtre, c'est qu'il était en compagnie de M^me^ Bordier, poursuivie comme lui par les lettres de menaces de Fenaille, la victime. La solidarité entre les deux victimes du maître chanteur s'explique en outre par le fait que M^me^ Bordier a eu, avant son mariage, une liaison avec le frère du curé Pioux. De cette liaison est né un fils dont M^me^ Bordier a caché l'existence et que son oncle, le curé, prenait soin d'élever, donnant à la mère coupable périodiquement des nouvelles. (Patiente, ô mon lecteur...) Ce soir là donc, le soir du meurtre, bien sûr, il annonçait la mort de l'enfant à sa mère éplorée... Coïncidence, vous avez dit coïncidence? En fait tout ceci n'est que la mélodramatique préparation de l'aveu de M^me^ Bordier à son député de mari qui, au mépris de sa carrière politique, n'écoutant que sa conscience (celle du titre), autorise sa femme à témoigner au procès de son ami le curé afin de lui fournir l'alibi qui lui fait si cruellement défaut. Las! Loin de le disculper, ce témoignage fournit à l'accusation le mobile qui lui manquait. Le curé Pioux se serait débarrassé d'un maître chanteur qui menaçait sa réputation comme celle de ses amis.

Hitchcock actualise l'intrigue secondaire en substituant au frère du prêtre, le prêtre lui-même. Le père Logan et M^me^ Grandfort ont eu une liaison qu'évoque avec délices un long flash-back qui permet au réalisateur d'exploiter les qualités physiques, le sex appeal, de ses interprètes, Anne Baxter et Montgomery Clift. La grandeur d'âme du mari est rapidement présentée alors que, chez Anthelme, elle constitue un des ressorts essentiels de la thèse qu'expose la pièce.

Julien Daoust évite toute problématique sentimentale qui, de près ou de loin, par personnage interposé, pourrait affaiblir la caractérisation conventionnelle du bon curé. Le procès se résume à l'audition de témoins de moralité dont la simplicité d'esprit s'accommode mal des subtilités procédurières. D'où quelques scènes de genre au nombre desquelles le faux témoignage du coupable, scène obligée qui parfait la caractérisation.

Le côté rudimentaire du traitement qu'inflige Daoust à la pièce d'Anthelme s'accentue au dénouement. Force est de reconnaître que des trois versions, qui toutes ont recours — sujet oblige — à un deus ex machina, *La Conscience d'un prêtre* remporte la palme du dénouement bâclé. Chez Anthelme, Bressaud bourrelé de remords et bouleversé par le pardon que le curé Pioux lui avait accordé au terme d'une ultime confession dans sa cellule, Bressaud donc se suicide. Sa femme peut alors venir en scène innocenter le prêtre sublime d'abnégation et de résignation. Toutes ces ultimes péripéties se résument chez Daoust à deux répliques par lesquelles la femme du meurtrier vient à l'avant-dernière scène annoncer que «sur ses instances son mari vient de se livrer à la justice» ajoutant: «Mais ce ne fut pas sans peine que je l'y ai décidé.»

Malgré sa maladresse, ce dénouement est particulièrement intéressant dans la mesure où il confère à la femme du meurtrier un rôle déterminant qui, pour la première fois, permet d'établir des liens avec le scénario d'Hitchcock. C'est Alma Keller qui dénonce son mari au cours d'une séquence tout à la fois très hitchcockienne et très caractéristique de mœurs américaines. Une foule hostile entoure le père Logan au sortir du tribunal alors qu'il vient d'être innocenté par le jury. Elle ne croit pas à son innocence pas plus que le juge qui n'a pas hésité à mettre en doute l'équité du verdict. La menace d'un lynchage est très perceptible. Alma Keller s'avance dans la foule et sauve le père Logan en accusant son mari qui l'abat d'un coup de revolver. La longue traque qui suit ne relève plus de la problématique de l'adaptation dans la mesure où le réalisateur donne libre cours à sa virtuosité ayant trouvé dans le Chateau Frontenac un cadre digne de ses mouvements de caméra. Seul souvenir de la pièce d'Anthelme, l'ultime confession du meurtrier abattu par la police et l'absolution dispensée par le père Logan.

Au terme de cette comparaison des trois œuvres, un constat semble s'imposer qui n'est pas à l'honneur du dramaturge québécois. Des deux adaptations de l'œuvre d'Anthelme, la plus pauvre est sans conteste la sienne, aussi bien sur le plan thématique que sur le plan dramaturgique. En effet, les implications idéologiques de *Nos deux consciences*, à savoir l'alternative de deux systèmes de valeurs, l'un «révolutionnaire», l'autre religieux, avaient été délibérément ignorées par Julien Daoust. Il lui avait substitué un manichéisme primaire dont les ambitions pédagogiques sont plus évidentes qu'efficaces. Le meurtrier est un mécréant caricatural dont l'athéisme est synonyme de malhonnêteté foncière et de violence domestique. Le député Roger d'Harcourt, personnage inspiré du docteur Bordier, «libre penseur comme un franc-maçon», voit son rôle réduit à la plus simple expression. Alors que chez Anthelme le personnage de Bordier a un poids scénique et discursif presque équivalent à celui du curé, chez Daoust il n'apparaît que dans quatre scènes sur trente, scènes dans lesquelles il sert de faire-valoir plutôt que d'interlocuteur au prêtre. Dans *Nos deux consciences*, chaque acte est organisé autour d'une longue scène de délibération qui réunit les deux protagonistes autour du débat idéologique qui soutend la thèse de l'auteur[11]. En fait le personnage de Bordier est le seul qui échappe au mode de figuration pittoresque qui commande l'apparition des autres personnages; ceux-ci ont, en général, moins de cinq présences sur les quarante et une scènes que comporte la partition. Son poids discursif est très limité tant sur la quantité que sur la portée idéologique. Ainsi, à la scène 5 de l'acte I, le père Renaud et d'Harcourt tentent une polémique théologique. Au sermon du curé, d'Harcourt n'oppose qu'un anticléricalisme primaire et circonstanciel: «On vient d'arrêter un prêtre qui a avoué ses crimes.» Les nécessités dramaturgiques, l'annonce quelque peu grossière des péripéties ultérieures, l'emportent sur

[11] Bordier défend les idéaux de la Révolution française tout empreints de la croyance en l'homme et de la foi dans le progrès. Ce credo s'énonce dans les termes suivants: «Nous croyons que la nature humaine est bonne; de là une notion bien claire du devoir envers soi-même qui est de cultiver toutes nos facultés et non de les mutiler; nous croyons que l'homme a le droit de prétendre au bonheur ici-bas; de là une notion bien claire du devoir envers le prochain, car, pour qui a cette conviction, tout dommage fait à autrui, toute souffrance dans un être sensible devient un scandale impossible à tolérer. Nous croyons que le progrès est incessant dans la création...»

l'argumentation. Simple témoin de moralité au procès, il n'a pas d'épouse à sacrifier aux exigences de la vérité, il fera, au denouement, la preuve de la toute puissance de la religion. Face à l'héroïsme de son ami, il avouera:

> ROGER: La force de tes théories démontre la faiblesse des miennes. Quand la matière croule ainsi qu'un oiseau dont l'aile se brise... nous nous abîmons dans l'aile du néant.
>
> LE CURÉ: Alors tu crois que j'ai raison?
>
> ROGER, *s'agenouillant*: Je crois... ce que tu crois[12].

Conversion rapide, certes, mais exemplaire des ressorts implicites du mélodrame, tout entier voué à l'édification rudimentaire de foules acquises au propos.

Aussi, il n'est nul besoin de recherches spectaculaires ou dramaturgiques. Daoust gère en chef de troupe nécessiteuse le capital scénique dont il s'inspire. L'économie des moyens est manifeste à tous les niveaux. Aussi bien dans la diminution du nombre de personnages (quinze au lieu de vingt-six), que dans

---

[12] Cette scène existe également dans l'œuvre d'Anthelme. Mais la position des deux protagonistes n'y connaît aucun revirement:

LE CURÉ: Bordier, te rappelles-tu notre dernière discussion, il y a trois mois? Je te demandais cinq minutes pour démontrer la fausseté de tes théories, en est-il besoin maintenant? [...] La conscience serait-elle autre chose qu'une duperie monstrueuse, si, croyant donner ma vie pour la vérité, je ne la donnais que pour un fantôme de mon imagination? Réponds-moi, je l'exige. Crois-tu que je donne ma vie pour rien?

BORDIER: Non, nous sommes faits pour accomplir ce que nous concevons comme notre devoir [...]. Je ne comprends pas la nécessité de ton sacrifice, c'est pourquoi mon amitié aurait voulu t'arracher à la mort, mais je n'en suis pas moins convaincu qu'en te dévouant à tes croyances, tu remplis ce qui est la vraie fonction de l'homme; tu n'es pas dupe.

LE CURÉ: Mon ami, mon frère, me laisseras-tu partir sans me donner la joie de te tirer de l'erreur?

BORDIER: Je ne fais que ce que tu fais. Je suis fidèle à ce qui est ma foi! N'insiste pas.

celle du nombre de scènes (trente au lieu de quarante et une). Il y a plus grave que cette restructuration imposée par les réalités financières. L'adaptation manifeste un sens assez limité de la construction dramaturgique qui privilégie le tableau de genre (le passage d'un cortège de religieuses, à la fin du premier acte, les scènes comiques du procès) aux dépens de l'enchaînement narratif. L'analyse de la filiation des trois œuvres faisait de *La Conscience d'un prêtre* le parent pauvre de la généalogie des adaptations. On était, on le voit, loin de la réhabilitation d'un dramaturge injustement oublié.

Cependant, au delà de la qualité intrinsèque de chaque œuvre, quelques faits troublants demeurent au terme d'une analyse qui ne prétendait pas, dans ses prémisses, mettre au jour de nouvelles données. Ces faits semblent être les indices d'une autre filiation entre les trois adaptations, filiation hypothétique, certes, mais justifiée par la lecture attentive du tapuscrit et du scénario de *I confess*. La leçon de l'archive serait en l'occurrence une hypothèse formulée comme suit: l'adaptation d'Hitchcock, tout en s'appuyant essentiellement sur la pièce d'Anthelme, s'est en outre inspirée de la version de Julien Daoust. Pourquoi? Comment?

En raison, tout d'abord, de la personnalité des protagonistes qui ont présidé à sa conception. Louis Verneuil, le bon vendeur du sujet, a vécu à Montréal et a fort bien pu connaître la pièce de Daoust, lié qu'il était au milieu théâtral montréalais. Sinon on comprend mal le choix de Québec comme lieu de tournage; inversement, le lieu de tournage a pu, s'il est antérieur à la lecture de Daoust, inspirer un examen de la version québécoise de l'œuvre d'Anthelme[13]. Mais au delà de ces hypothèses circonstancielles , et venant cependant les appuyer, il n'en demeure pas moins que le scénario d'Hitchcock présente de

[13] Je pense même que Verneuil a pris connaissance de l'œuvre d'Anthelme par le biais de l'œuvre de Daoust. Ses mémoires, qui constituent une manière de chroniques des représentations parisiennes, année après année, ne débutent qu'en 1911. Le succès d'estime que connut la pièce lors de sa création en 1902, le fait qu'elle n'ait été jamais reprise, son mode de publication, la modeste carrière de son auteur, sont des faits qui minimisent la possibilité d'une prestigieuse réputation dont Verneuil serait le dépositaire.

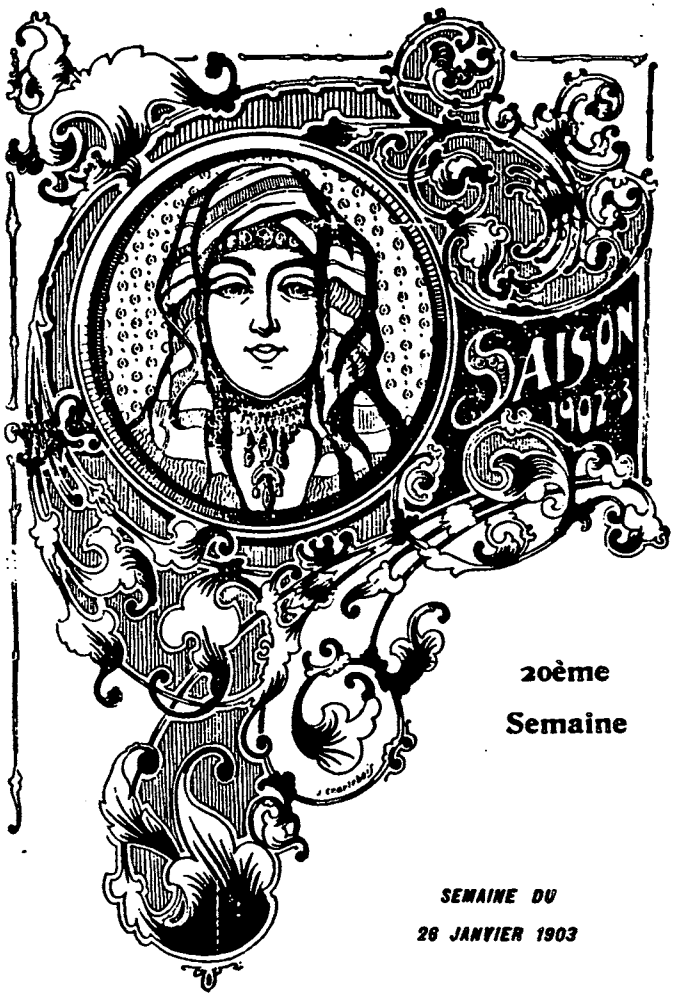
singulières similitudes avec l'œuvre de Daoust, indépendamment de leur source commune, la pièce d'Anthelme.

Ainsi, dans les deux récits, le rôle de la femme du meurtrier est-il déterminant dans la résolution finale. Ce sont elles qui, respectivement, force à se dénoncer, ou dénonce leur mari qui manifeste à leur égard la même violence meurtrière. Dans les deux œuvres, des fillettes jouent un rôle de témoin. La conception scénographique est, elle aussi, très similaire qui situe l'essentiel de l'action dans le cadre d'une congrégation religieuse d'une part, d'un presbytère occupé par trois prêtres, d'autre part. Autre indice, Daoust fait du meurtrier le bedeau de la cure, Hitchcock, l'homme à tout faire, le jardinier. Chez Anthelme, il est menuisier et sans aucun lien professionnel avec le curé Pioux. Le choix du jardinier a pu être inspiré aux adaptateurs américains par la présence très haute en couleurs d'un personnage secondaire de jardinier justement qui, dans *La Conscience d'un prêtre*, monopolise tout le premier acte et tire, dans la dernière scène, la leçon des événements. Un dernier détail, plus infime mais aussi très spécifique vient corroborer ce faisceau de convergences. Julien Daoust donne à son meurtrier un patronyme qui est une sorte d'antonomase par antiphrase, puisque cet être violent s'appelle Ledoux. Le père Renaud, le jardinier, n'hésite pas à ironiser sur ce nom si peu conforme à la nature du personnage. Dans le film d'Hitchcock tous les principaux patronymes sont étrangers au contexte, c'est à dire anglophone ou allemand: le père Logan, Otto Keller. L'antipathique victime et le député magnanime ont, eux, des patronymes français qui sont aussi des antonomases puisqu'ils se nomment respectivement Vilette[14] et Grandfort. Ces indices minuscules, cette onomastique étrange qui sacrifie très peu à la vraisemblance de la couleur locale peuvent être lus comme les traces mnémoniques d'une lecture cursive de la pièce de Daoust fournie par Verneuil aux adaptateurs qui n'en retiennent que les particularités les plus exotiques: une filette dans un jardin de couvent, un mari trahi par sa femme et

[14] Joué par Ovila Legaré, dans une distribution qui ne compte que trois acteurs québécois dans des rôles secondaires (ceux des prêtres, bien sûr).

violent avec elle; comme ils n'ont retenu de l'intrigue secondaire de *Nos deux consciences* que la présence féminine et ses «glamoureuses» possibilités.

Les archives disent parfois plus que les génériques de film ou les apparences, même si elles ne recèlent pas les trésors que les néophytes rêvent d'y découvrir. N'importe, la leçon était bonne, même si l'œuvre de Daoust l'était moins. La lecture attentive du tapuscrit n'a-t-elle pas servi à la petite histoire du mélodrame édifiant à défaut de servir à son édification...



20ème
Semaine

SEMAINE DU
26 JANVIER 1903

" Nos deux consciences "

Drame en 5 actes

de

M. PAUL ANTHELME