Document généré le 6 août 2025 10:52

Les Cahiers des Dix

Du théâtre en famille. Les Marchand et le théâtre de société
Family Theatre. The Marchand and the practice of Society Theatre

Lucie Robert

Numéro 73, 2019

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1067997ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1067997ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Éditions La Liberté

ISSN

0575-089X (imprimé)
1920-437X (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Robert, L. (2019). Du théâtre en famille. Les Marchand et le théâtre de société. *Les Cahiers des Dix*, (73), 161–194. https://doi.org/10.7202/1067997ar

Résumé de l'article

À la fin du XIX^{e} siècle, la famille de Félix-Gabriel Marchand, journaliste et homme politique, organise des représentations théâtrales au profit d'oeuvres de charité, à Saint-Jean, Québec ou Ottawa. Pour ces représentations, Félix-Gabriel lui-même et sa fille Joséphine écrivent plusieurs proverbes dramatiques qui, une fois publiés, sont diffusés largement et repris dans les autres régions du pays. À partir du cas des Marchand, dont l'activité s'étend sur trois générations, le présent article étudie la pratique du théâtre de société à la fois comme forme de socialité spécifique et comme esthétique particulière pratiquée par les amateurs.

Tous droits réservés © Les Éditions La Liberté, 2019

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/

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/

Du théâtre en famille. Les Marchand et le théâtre de société

LUCIE ROBERT

> Quiconque veut sérieusement étudier l'art du théâtre et sa fonction sociale fera bien de considérer également les formes variées que prend le jeu théâtral en dehors des grandes institutions, c'est-à-dire de considérer les efforts spontanés, informes et embryonnaires des amateurs.
> (Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*.)

Le 21 juin 1883, dans la salle d'Opéra de Saint-Jean d'Iberville, un groupe de jeunes gens de cette ville organise une soirée dramatique et musicale au bénéfice des familles des martyrs de la rébellion de 1837. Ce qu'on appelle « la souscription de Lorimier » suscite à l'époque plusieurs soirées de ce type comme en témoigne *La Tribune*, journal dirigé par Laurent-Olivier David : « Des soirées s'organisent en plusieurs endroits et tout fait espérer que nous aurons

le premier de juin le montant requis[1] ». Ainsi, le 22 mai, à la salle Nordheimer de Montréal, avait déjà eu lieu une soirée littéraire et musicale sous l'égide de la Société Saint-Jean-Baptiste et le 18 juin, une autre soirée avait occupé la salle Jacques-Cartier dans le faubourg Saint-Roch de Québec, en présence du poète Louis Fréchette, de Laurent-Olivier David et de Wilfrid Laurier. D'autres activités sont annoncées à Saint-Sauveur, Sainte-Scholastique et quelques autres paroisses. Les journaux, dont *La Tribune*, font état des sommes recueillies et publient parfois le nom des donateurs.

Le programme de cette soirée du 21 juin est bien garni. Le rideau se lève sur « L'hymne aux martyrs de 1837[2] », pièce en vers de Félix-Gabriel Marchand, alors député de Saint-Jean à l'Assemblée législative de la Province de Québec et membre de la Société royale du Canada, dite sur une musique de Napoléon Legendre et exécutée par un chœur mixte de jeunes gens, dont fait partie Gabriel Marchand fils. Laurent-Olivier David, venu de Montréal pour assister à cette soirée, prononce un discours où il rappelle les événements de 1837 et 1838, l'emprisonnement et la mort de Chevalier de Lorimier, souligne les démarches qu'il a entreprises pour venir en aide aux familles éprouvées et salue l'initiative des artistes. Suit *Un bonheur en attire un autre*, proverbe comique en un acte, dû également à la plume de Félix-Gabriel Marchand et interprété par Hélène, Ida et Joséphine Marchand avec l'aide de leur frère Gabriel et de Jules Quesnel, fils d'un ami de la famille. L'interlude est assuré par Louis Fréchette, qui récite son poème « Notre histoire[3] », et Honoré Mercier, « qui ne parla que quelques instants[4] ». En deuxième partie, la

1. « Souscription au profit de la veuve et des filles du patriote Chevalier de Lorimier, l'une des plus héroïques victimes de 37-38 », *La Tribune*, 5 mai 1883, p. 2.
2. Le texte de l'« Hymne aux martyrs de 1837 » paraît en même temps que le programme de la soirée dans *Le Franco-Canadien*, « Notes locales », 19 juin 1883, p. 2 ; 21 juin 1883, p. 2.
3. Le poème de Louis Fréchette est extrait de *La légende d'un peuple*, préface de Jules Claretie, Paris, À la Librairie illustrée, 1880, p. 13-21.
4. « Souscription De Lorimier », *La Tribune*, 7 juillet 1883, p. 2. Le journal reproduit le compte rendu préparé par *Le Protectionniste* de Saint-Jean.

troupe présente *Les terreurs de M. Peters*, une opérette de salon en un acte, livret de Louis Morel, musique de Charles Poisot, chantée par un groupe d'artistes parmi lesquels se trouvent encore Gabriel et Ida Marchand que leur sœur Joséphine accompagne au piano. Le compte rendu de *La Tribune*, qui paraît le 7 juillet, est élogieux. Le correspondant constate avec bonheur qu'il y a « ici, au milieu de nous, des voix excellentes[5] » et il poursuit : « La salle était littéralement remplie. Nous dirions même qu'elle était trop petite pour contenir tous ceux qui auraient voulu s'y rendre[6]. » Le rédacteur du *Franco-Canadien* conclut pour sa part : « Il était plus de minuit lorsque l'auditoire se retira, enchanté de la soirée et plein de reconnaissance pour les dévoués organisateurs de cette belle fête[7]. » La soirée aurait permis de verser 40 $ aux organisateurs de la souscription.

Le compte rendu de *La Tribune* se termine sur une invitation : « Le dévouement que [les organisateurs] ont montré leur fait certainement le plus grand honneur, mais ils ajouteraient encore au mérite qu'ils ont déjà, s'ils répétaient ailleurs, à Chambly par exemple, les belles et bonnes choses qu'ils ont fait entendre à St. Jean […][8] ». Pourquoi pas, en effet ? Le 29 août a donc lieu à Chambly Bassin, sous le patronage d'un groupe de dames, une « Grande soirée dramatique et musicale au profit des bonnes œuvres. Avec le concours d'amateurs distingués de St. Jean[9] », appuyés par la Fanfare du Canton. Au programme de la soirée est reprise la comédie *Un bonheur en attire un autre*, à laquelle est ajoutée *Le violoneux*, opérette en un acte de Jacques Offenbach sur un livret de Eugène Mestépès et Émile Chevalet. Ce soir-là, dans l'assistance, le journal note la présence de Félix-Gabriel Marchand et de son épouse Hersélie Turgeon, venus assister au succès de leurs enfants, Hélène, Ida, Joséphine et Gabriel,

5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. « Soirée De Lorimier », *Le Franco-Canadien*, 26 juin 1883, p. 2. Il est probable que le rédacteur de l'article soit Gabriel Marchand fils.
8. « Souscription De Lorimier », *La Tribune*, 7 juillet 1883, p. 2.
9. Texte de l'annonce qui paraît dans *L'Étendard*, 29 août 1883, p. 3.

toujours accompagnés de Jules Quesnel. Le compte rendu du *Temps* précise que, après le concert, « le vieux fort de Chambly a été illuminé au feu de Bengale » et que « les acteurs ont reçu une foule de bouquets[10] ». Dans son journal, Joséphine Marchand confirme :

> Le vingt-neuf août dernier, nous répétions à Chambly, la comédie que nous avons jouée ici [à Saint-Jean], le vingt et un juin, et de plus, l'opérette d'Offenbach, *Le violoneux*. Pour ma part j'ai mieux joué qu'ici. Nous avons été très applaudis. Papa est enchanté de l'appréciation de sa pièce par le public de Chambly, qui en a saisi les nuances les plus délicates et a applaudi avec un tact intelligent. On nous a jeté une foule de bouquets. La salle était bondée. L'opérette a fait fureur[11].

Le théâtre de société

L'événement qu'est la création d'*Un bonheur en attire un autre* n'est pas exceptionnel dans le Québec de la fin du XIXe siècle. Il y a déjà alors plusieurs années que des jeunes filles et des jeunes gens ont pris l'habitude d'occuper les années qui séparent la fin des études au collège ou au couvent et la vie professionnelle ou le mariage en organisant des activités de nature artistique. Soirées musicales, littéraires et dramatiques occupent ainsi une part importante des loisirs en ville, mais encore plus souvent hors des centres urbains, dans les nouvelles paroisses périphériques nées de l'industrialisation, en banlieue et en région, où ces amateurs assurent la seule programmation artistique significative en l'absence d'activité professionnelle régulière. De semaine en semaine, les journaux[12] révèlent

10. « Soirée à Chambly », *Le Temps*, 31 août 1883, p. 2.

11. Joséphine Marchand, *Journal intime 1879-1900*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 2000, p. 46.

12. Nous disposons de plusieurs répertoires, établis à partir du dépouillement des journaux, faisant état de ce type d'activité en région. Voir notamment Marcel Fortin, « Le théâtre d'expression française dans l'Outaouais, des origines à 1967 ». Thèse de doctorat (lettres françaises), Université d'Ottawa, 1986, 2 vol. ; Denise Gagnon et Line Lévesque, *Le répertoire des activités théâtrales dans l'Est du Québec 1867-1980*, Université du Québec à Rimouski, 1981 ; Simon Savard, « Le théâtre à Saint-Hyacinthe de 1850 à 1900 ». Mémoire de maîtrise (études québécoises), Université

le dynamisme de ces amateurs, dont on trouve aussi des traces dans les biographies, mémoires et journaux intimes.

L'Église catholique a sur cette activité une position ambivalente. D'un côté, l'épiscopat interdit aux jeunes filles de se produire sur scène, y compris au profit d'œuvres de charité. D'un autre côté, les curés de paroisses et leurs associations caritatives profitent des recettes ainsi recueillies tout en assurant une sorte de mentorat voire de surveillance active de cette jeunesse en liberté. L'organisation de ces événements, étroitement surveillés par les mères de famille, est encouragée en particulier dans les familles bourgeoises, par exemple les Dessaulles[13] à Saint-Hyacinthe, les Marchand à Saint-Jean d'Iberville et les Routhier à Québec. Si les premières occurrences de ce « théâtre de société » révèlent une série de représentations assurées par les jeunes gens seuls, dans des pièces sans rôles féminins ou dans des pièces où les rôles féminins sont interprétés par des travestis, les années 1880 voient de plus en plus souvent la formation de troupes mixtes.

Ces jeunes gens et ces jeunes filles se sont familiarisés avec les arts de la scène au cours de leurs années d'études. L'histoire du théâtre nous a révélé depuis longtemps la riche activité qui anime les événements et fêtes des collèges classiques où tout, depuis la fête du supérieur jusqu'à la remise des prix de fin d'année, est prétexte à un récital ou à une

---

du Québec à Trois-Rivières, 1983 ; Rémi Tourangeau, *Tables provisoires du théâtre de Drummondville. Index établi d'après les articles et les comptes rendus de presse parus dans les périodiques drummondvillois*, Trois-Rivières, Éditions Cédoleq, coll. « Guides bibliographiques du théâtre québécois », 1980 ; *Le théâtre à Nicolet 1803-1969. Bibliographie régionale. Première série*, Trois-Rivières, Éditions Cédoleq, coll. « Guides bibliographiques du théâtre québécois », 1982 ; *Fêtes et spectacles du Québec. Région Saguenay–Lac Saint-Jean*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993.

13. Henriette Dessaulles fait quelques allusions à ces représentations dramatiques dans son journal. Voir en particulier les entrées du 30 décembre 1877, 7 janvier 1878, 26 et 27 août 1880. *Journal*, édition critique préparée par Jean-Louis Major, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », p. 381, 384, 568-569. Dans une lettre datée du 25 août 1880, elle écrit : « Nous sommes à faire revivre Louis XI et sa famille – Maman et Louise s'occupent de théâtre, de la scène, et je suis *la chef* d'atelier pour la confection des costumes. » Elle souligne. *Ibid*., p. 570, note 26.

représentation dramatique où sont conviés les parents et amis d'élèves, les professeurs et collègues, parfois les curés et prélats. Bien que, encore une fois, l'Église catholique ait eu sur ce plan des positions fluctuantes – le théâtre collégial a été interdit par exemple entre 1850 et 1870 –, celle-ci n'est jamais parvenue à éliminer complètement les représentations réclamées par les parents d'élèves. L'on a cependant parfois restreint le public aux seules proches de la famille, évité le déploiement des décors et éliminé les rôles féminins complètement, ce qui a entraîné du même coup un important travail d'adaptation et de réécriture[14]. Dans les couvents, l'interdit du théâtre est demeuré valable bien au-delà de 1870. Encore en 1889, Mgr Fabre réitère cette interdiction et « prohibe de nouveau toute représentation de théâtre dans les couvents[15]. » L'archevêque de Québec est cependant un peu moins sévère puisqu'il n'interdit pas les saynètes et que seules les représentations publiques sont bannies. À Nicolet, les couvents sont d'abord contraints de réduire leur activité théâtrale à une seule représentation publique par année jusqu'à ce Mgr Gravel se ravise et rappelle le Décret XVII du 6e Concile provincial, *De puellarum in religiosis domibus educatione,* qui interdit simplement tous « les amusements dans nos pensionnats de jeunes filles[16]. » Dans la lettre précitée adressée au clergé de son diocèse, Mgr Fabre ajoutait : « En général, il sera sage pour vous de ne pas encourager des séances (même données pour des œuvres de charité) où des femmes et des filles devraient

14. Sur ces adaptations pour jeunes gens, voir Glen Freeman Nichols, « Textual adaptations for amateur performance in Quebec : 1875-1908 ». Thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 1992, 368 f. ; René Dionne, « Appendice 1. Note sur le théâtre dans les collèges au XIXe siècle », *Antoine Gérin-Lajoie, hommes de lettres*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1978, p. 323-328.

15. Mgr Édouard-Charles Fabre au clergé de son diocèse, 15 avril 1889, dans *Mandements, Lettres pastorales, Circulaires et autres Documents publiés dans le diocèse de Montréal depuis son érection,* vol. X, p. 526-528. Cité par Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979, p. 192.

16. Mgr Elphège Gravel au clergé de son diocèse, 22 décembre 1896, dans *Mandements [Lettres pastorales et circulaires] des évêques de Nicolet*, *op. cit.*, p. 420. Cité par J. Laflamme et R. Tourangeau, *op. cit.*, p. 194.

figurer sur scène[17] », incluant dans cet avis les représentations hors du couvent, notamment ce qu'il nomme les « théâtres de famille ».

On a ainsi longtemps cru que le théâtre au XIX[e] siècle avait été réservé aux garçons des collèges. Les recherches récentes ont cependant montré que les religieuses ne sont restées ni insensibles aux requêtes des parents ni aveugles aux minces ouvertures que leur laissaient les prélats. Rémi Tourangeau note des représentations théâtrales au couvent du Bon-Pasteur de Chicoutimi dès 1881[18], alors que Julie Plourde fait remonter à 1850 la représentation de « dialogues », « conversations » et « saynètes » chez les Dames de la Congrégation[19]. Et si Mgr Taschereau a dû écrire à la supérieure du Couvent des Ursulines à Québec pour lui demander de supprimer les représentations dramatiques du couvent, c'est qu'il y en avait[20]. Ainsi, dans ses *Réminiscenses et actualités*, Blanche Gagnon rappelle avoir joué, à l'âge de onze ou douze ans, le rôle du jeune Claude dans une vie de Marie de l'Incarnation : « Transportons-nous, par la pensée, dans la salle de répétition du couvent des Ursulines. Au tableau des souvenirs réapparaît une scène intime du cloître vers la fin du siècle dernier. La Mère Saint-Joseph (les anciennes s'en souviennent encore) exerce un groupe d'élèves pour la représentation du plus émouvant épisode de la vie de Marie de l'Incarnation, fondatrice du monastère de Québec[21]. » Le répertoire, difficile à identifier tant les religieuses ont été discrètes sur cette activité y compris dans leurs

17. Mgr É. C. Fabre au clergé de son diocèse, 15 avril 1889, *op. cit.*

18. R. Tourangeau, *Fêtes et spectacles du Québec. Région Saguenay–Lac Saint-Jean*, *op. cit.*, p. 111.

19. Julie Plourde, « Un genre en construction : féminité et théâtre à la Congrégation Notre-Dame de Montréal », *Cahiers d'histoire*, 32, 1 (été 2013), p. 35-56. Joséphine Marchand étudie chez les Dames de la Congrégation à Saint-Hyacinthe.

20. *Ibid.* Voir également Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques [dir.], *La vie littéraire au Québec*, tome IV, « Je me souviens », Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1999, p. 174.

21. Blanche Gagnon, *Réminiscences et actualités*, Québec, Librairie Garneau, limitée, 1939, p. 69. Blanche Gagnon est née en 1867, ce qui placerait cette représentation en 1878 ou 1879.

archives, est souvent l'œuvre des religieuses elles-mêmes[22], mais on trouve fréquemment des références à *Esther* et *Athalie*, les deux pièces que Jean Racine avait écrites pour les pensionnaires de la Maison royale de Saint-Louis, fondée en France au XVII^e^ siècle par Madame de Maintenon pour les jeunes filles nobles, mais sans fortune[23].

Ce théâtre de société se caractérise normalement par l'espace dans lequel il se déploie. Fort répandu en France depuis le XVII^e^ siècle, mais triomphant au XVIII^e^ siècle, il est joué dans un espace privé ou semi-privé et se distingue des scènes subventionnées et commerciales en ce que, d'une part, les artistes et artisans y sont des amateurs (bien qu'un professionnel puisse à l'occasion prêter main-forte), que les représentations sont occasionnelles, sans programmation régulière, et que le public y est formé d'invités qui, par conséquent, ne paient pas leur place[24]. Avec la conversation, la bonne chère et le jeu, le théâtre de société a été un des plaisirs les plus prisés des salons littéraires de ce siècle, dont la fonction première fut d'occuper les nombreuses heures de loisir dont disposait une classe sociale généralement oisive[25]. Comme ces salons, les théâtres de société ont été l'occasion d'une intense activité culturelle et artistique. Ils ont survécu aux aléas des révolutions qui marquent la fin du XVIII^e^ siècle et le début du XIX^e^ siècle en France, mais ils y ont forcément été renouvelés.

---

22. Celles-ci signent le plus souvent « Une Religieuse », ce qui ne nous permet guère de les identifier. Voir Lucie Robert, « Les stratégies éditoriales des premières auteures dramatiques », dans Chantal Savoie [dir.], *Histoire littéraire des femmes. Cas et enjeux*, Québec, Nota bene, coll. « Séminaires », 2010, p. 105-131.

23. Anne Piéjus, *Le théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du grand siècle*, Paris, Société française de musicologie, 2000, p. 128-129.

24. Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e^ siècle*, Genève, Slatkine, et Paris, Champion, 1988 ; Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Champion, 2003 ; M. E. Plagnol-Diéval et Dominique Quéro [dir.], *Les théâtres de société au XVIII^e^ siècle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005 ; Jean-Claude Yon, « Le Théâtre de société au XIX^e^ siècle : une pratique à redécouvrir », dans J. C. Yon et Nathalie Le Gonidec [dir.], *Tréteaux et paravents : le théâtre de société au XIX^e^ siècle*, Créaphis éditions, 2012, p. 13-28.

25. Antoine Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e^ siècle*, Paris, Fayard, 2005.

Depuis que, en 1789, Joseph Quesnel, né et formé à Saint-Malo, a fondé à Montréal son Théâtre de Société[26] (ici au singulier et avec les majuscules), la pratique du théâtre de société a été naturalisée par une succession de troupes d'amateurs qui ont joué « pour leur amusement particulier, et celui de leurs amis, et pour contribuer en même temps au soulagement des indigents[27] ». On leur doit l'essentiel de la vie théâtrale francophone du Canada, hors des collèges, jusque vers 1870. De sorte que, s'il reste encore une pratique essentiellement non lucrative, portée par des amateurs, le théâtre de société au XIX^e^ siècle est peut-être plus à saisir dans sa dimension associative que dans son caractère privé et intime et dans la sociabilité partagée entre les membres d'une communauté, ici une communauté de notables, qu'on évitera de définir autrement que ne l'ont fait les communautés elles-mêmes en leur temps. Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval le caractérise par le fait que « ce théâtre dans son ensemble est le lieu de convergence d'une mise en scène du moi social (comme commanditaire, hôte, auteur amateur ou professionnel, acteur, spectateur, voire critique) et de la "société" […] qui l'engendre, l'accueille et le répercute[28]. » Il s'agit donc d'un théâtre conçu non pas « *pour* les membres de la société, mais *par* elle[29]. »

De ce point de vue, le théâtre de société dont nous parlons ici, et qui se déploie dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, reste proche de son ancêtre du XVIII^e^ siècle. Car il ne saurait être question de déployer une quelconque activité professionnelle, qui verrait par exemple les comédiennes, musiciennes et chanteuses recevoir un cachet, ni même une activité commerciale où les artistes et artisans pourraient espérer partager la recette d'une soirée. Les spectacles se déroulent dans des

26. Édouard-Zotique Massicotte, « Un théâtre à Montréal en 1789 », *Bulletin des recherches historiques*, 23, 6 (juin 1917), p. 191-192 ; Baudoin Burger, *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal, les Éditions Parti pris, 1974 ; L. Robert, « Monsieur Quesnel ou le bourgeois anglomane », *Voix et images*, 20, 2 (hiver 1995), p. 362-387.

27. *Le Spectateur canadien*, 25 décembre 1815, p. 2. Cité par B. Burger, *op. cit.*, p. 154.

28. M. E. Plagnol-Diéval, « Mise en scène de soi et du groupe. Les théâtres de société », *Dix-huitième siècle*, 49, 1 (2017), p. 89.

29. *Ibid.*, p. 90.

lieux publics, mais il faut prendre note de la nature de ces lieux : salles paroissiales, hôtels de ville, salles académiques des couvents et collèges sont des salles communautaires bien distinctes des salles de cabaret, d'auberges ou de cafés, qui sont résolument commerciales. Elles accueillent des troupes et associations qui réunissent des jeunes gens et des jeunes filles issus des « meilleures familles » de la ville ou de la municipalité, familles bourgeoises, familles de notables, familles de professionnels, qui forment aussi souvent des familles politiques dont l'orientation est bien connue des contemporains. On ne trouve pas là de comédiens et encore moins des comédiennes qui seraient nés dans une famille paysanne ou une famille ouvrière, terreaux plus propices aux carrières professionnelles des troupes américaines de tournées. Enfin le patronage des sociétés et associations caritatives donne sa légitimité particulière au théâtre de société du XIX^e^ siècle en lui assurant un public formé de parents et d'amis qui ne paient pas leur place, mais qui contribuent à une activité philanthropique à la hauteur du prix d'une place, et qui se rencontrent au cours de l'événement hautement socialisé et mondain qu'est une sortie au théâtre. Le prix de ces places est d'ailleurs assez élevé, comparable en cela au prix demandé par une troupe de répertoire, professionnelle et de tournée. Vers 1880, d'une ville à l'autre et même en région, d'une représentation à l'autre, on note des prix allant de 25 cents à 50 cents, pouvant atteindre 75 cents voire 1 $, alors que, par comparaison, le *dime theatre,* qui s'adresse aux classes populaires, doit son nom à son prix, qui est de 10 cents.

Aussi, dans les journaux de l'époque, on désignera les artistes et artisans de cette forme de théâtre comme des « amateurs de qualité », dont les spectacles commandent un « public de qualité », ce qui n'empêche pas les prélats de tempêter à répétition, visiblement sans succès, contre ces théâtres qui se produisent sous le couvert des sociétés de bienfaisance. Il est fréquent que les comptes rendus de ces spectacles désignent les spectateurs les plus en vue par leur nom, ce que fait précisément *Le Temps* dans sa livraison du 31 août 1883 en signalant la présence des

parents Marchand (Félix-Gabriel et Hersélie) et que, au contraire, les artistes et artisans restent anonymes. Ainsi, au lendemain de la représentation de *Un bonheur en attire un autre* à Saint-Jean, en juin 1883, on lit dans *Le Franco-Canadien* que les artistes n'auraient « consenti à paraître en public que dans un but de charité et de patriotisme » et, en conséquence, le journal ne fera « pas le détail des qualités de chacun[30] ». Fréquemment encore, le journal publie le montant d'argent recueilli par les acteurs, remerciant les spectateurs de leur appui. Ainsi : « Il y avait foule compacte dimanche soir [31 août 1883] à la salle du théâtre, et l'œuvre des dames et messieurs qui jouaient le rôle de la charité en cette occasion, a été couronnée d'une jolie recette, au-delà de 125 $[31]. » Ce soir-là, un groupe de jeunes gens [sans les Marchand] jouait justement une autre comédie de Félix-Gabriel Marchand, *Fatenville*[32].

Le proverbe dramatique

La création à Saint-Jean de *Un bonheur en attire un autre* n'est qu'un épisode dans la carrière théâtrale des différents membres de la famille Marchand. En juin 1883, au moment où est créée la pièce, Félix-Gabriel Marchand est déjà reconnu comme un des auteurs dramatiques les plus importants de sa génération. Étudiant au collège de Saint-Hyacinthe, il a appris la musique (la flûte), et il a été membre d'un petit ensemble (une « bande[33] ») qui se produisait lors de cérémonies académiques ou

30. « Soirée De Lorimier », *Le Franco-Canadien*, 26 juin 1883, p. 2. Le journal reproduit le compte rendu préparé par *Le Monde* de Montréal.

31. « Une jolie soirée », *Le Courrier de St-Hyacinthe*, 4 novembre 1884, p. 1.

32. « Samedi, le onze, nous allions à Chambly à un concert d'amateurs. On jouait *Fatenville*. La pièce fut bien rendue par mesdemoiselles Gagnon : Rose ; Marie-Louise Vallée : Lisette. Les autres acteurs jouaient passablement. » J. Marchand, *op. cit.*, p. 47.

33. Lettre de Félix-Gabriel Marchand à ses parents, Saint-Hyacinthe, 29 novembre 1845. Correspondance de Félix-Gabriel Marchand avec sa famille, Fonds Félix-Gabriel Marchand, P174,S2,P161. Toutes les lettres citées proviennent de ce fonds. BAnQ numérique. Archives textuelles.

religieuses[34]. À la fin de ses études, un voyage en Europe l'a conduit en Angleterre, notamment à Bath, où il s'est arrêté avec bonheur – « si je partais pour l'Angleterre, je préférerais voir cette ville seule à toutes les autres[35] » – et où il a admiré le tombeau de James Quin (1693-1766), un acteur britannique célèbre en son temps, prenant le temps de noter les épigraphes, dont quelques-unes reprenaient des vers signés par Garrick, un autre acteur britannique célèbre en son temps. À Paris aussi, il a fréquenté les théâtres bien qu'il en parle moins. Marchand a aussi commencé à s'intéresser à la littérature assez tôt. Encore étudiant, il a publié quelques poèmes dans *La Ruche littéraire illustrée* (1853-1859).

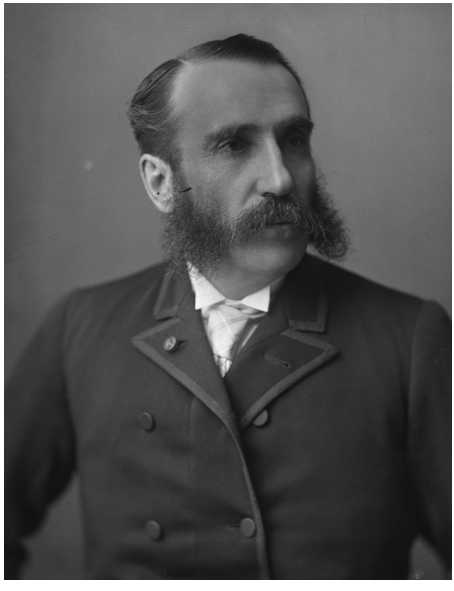
En 1869, alors qu'il siège comme député de Saint-Jean à l'Assemblée législative à Québec, il écrit à Hersélie : « Envoie-moi bien enveloppé, par la poste, sans payer le port, mon cahier contenant la comédie de *Fatenville* qui est dans la bibliothèque[36]. » La pièce paraît dans la *Revue canadienne*, périodique à caractère littéraire et scientifique sous la direction de Napoléon Bourassa, publié à Montréal et imprimé par Eusèbe Sénécal. Dans l'article qu'il consacre aux revues du XIXe siècle, Maurice Lemire soutient que c'est Bourassa qui aurait invité Marchand à soumettre un ouvrage à la rédaction, lequel, à cette occasion, leur livre *Fatenville*. Ces revues, rappelle-t-il, sont les organes de cercles littéraires plus ou moins formels qui poursuivent le projet de contribuer à créer une littérature nationale au Canada français en publiant, souvent par tranches, des œuvres qui, en l'absence d'éditeurs commerciaux pour le livre, seraient autrement restées inédites. Ces revues « jouent un double rôle ; elles rassemblent des écrivains qui partagent certaines visions et elles contribuent à former des réputations en consacrant des œuvres[37]. » En outre, la *Revue canadienne* est une des rares à verser des

34. « Je vais jouer ce matin de la flûte à la messe en l'honneur du congé que nous avons. » Lettre de F. G. Marchand à ses parents, Saint-Hyacinthe, novembre 1846. P174,S2,P165.

35. Lettre de F. G. Marchand à ses parents, Saint-Hyacinthe, 12 juin 1850. P174,S2,P182.

36. Lettre de F. G. Marchand à Hersélie Turgeon, Québec, [1869]. P174,S2,P113.

37. Maurice Lemire, « Les revues littéraires au Québec comme réseaux d'écrivains et instances de consécration littéraire (1840-1870) », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 47, 4 (printemps 1994), p. 521-550.



Félix-Gabriel Marchand.
Source : BAnQ Québec, Fonds J. E. Livernois, Portraits et autres photos-reportages, P560,S2,D1,P1659

cachets aux auteurs et le fait d'y avoir soumis *Fatenville*, qui paraît en septembre 1869, montre que Marchand ne prenait pas son œuvre à la légère et même qu'il était animé d'une certaine ambition.

La plupart des journaux accusent réception de cette première pièce avec bienveillance, sans plus. Néanmoins, *Fatenville* est créée à l'hôtel de ville de Saint-Jean, le 24 mars 1870, par des amateurs de cette ville (dont fait partie Gabriel Marchand fils) au profit des sœurs de la Charité. La pièce est jouée au cours d'un programme entièrement canadien, qui comprend aussi *La conversion d'un pêcheur de la Nouvelle-Écosse*, opérette en un acte de Elzéar et Jean-Baptiste Labelle. *Le Franco-Canadien* écrit que « *Fatenville*, grâce aux talents de ceux qui s'étaient chargés de l'interpréter, a obtenu un succès auquel son auteur était loin de s'attendre[38]. » Le jugement, qui pourrait paraître trop élogieux étant donné le rôle que la famille Marchand a pu jouer dans l'histoire de ce

38. [Sans titre], *Le Franco-Canadien*, 26 mars 1870, p. 2.

journal[39], est relayé par *L'Ordre*, qui ajoute : « *Fatenville* est une charmante comédie qui a été fort goûtée par le public et qui a été très-bien rendue par les acteurs qui en étaient chargés […][40] ». On trouve de nombreuses représentations de cette pièce entre 1870 et 1930, un peu partout au Québec, toujours par des troupes d'amateurs[41], ce qui en fait sans doute la pièce la plus jouée de Marchand, d'autant que sa publication en assure une efficace diffusion puisque les abonnés de la *Revue canadienne* appartiennent au même groupe social que les acteurs du théâtre de société. Ceux-ci sont en effet toujours en quête de pièces à jouer[42], privilégiant les pièces comiques et légères en un ou deux actes, qui commandent un décor minimal, demandent peu de travail de mise en scène et sont accessibles aux acteurs non professionnels. Or, les pièces de qualité dans ce registre sont rares et, encore à la fin du siècle, les éditeurs canadiens, comme la Librairie Beauchemin, n'éditent qu'un répertoire pour jeunes gens assez usé.

Car le théâtre de société a ses exigences propres en matière de répertoire. À l'origine, ce théâtre était un jeu de salon où le texte dramatique, souvent improvisé, reproduisait des tranches de conservation ne roulant sur à peu près rien d'autre que l'idée d'illustrer une fable, une charade ou un proverbe que le spectateur devait identifier. Nous sommes alors loin d'une pratique signifiante, et on rappellera que « le proverbe appartient à l'origine à la grande famille des distractions sans

39. André Beaulieu et Jean Hamelin, *La presse québécoise, des origines à nos jours*, tome II, *1860-1879*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1976, p. 4-7 ; Dominique Marquis, « Le journal régional, organe politique et outil de développement. L'exemple du *Franco-Canadien* et du *Canada français* de Saint-Jean », *Mens. Revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, 17, 1-2 (automne 2016-printemps 2017), p. 79-106.

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

41. Le comédien Ovila Légaré raconte avoir joué *Fatenville* avec les Artisans canadiens-français en 1920, alors qu'il était encore un amateur. Jules Clorizel, « Le coin des amateurs de théâtre. […] Monsieur Ovila Légaré », *Montréal qui chante*, novembre 1920, p. 13.

42. « Nous avions cherché une comédie à trois ou cinq personnages et nous n'avions rien trouvé à notre convenance. » J. Marchand, *op. cit.*, p. 22.

réelle ambition littéraire comme la farce, le théâtre de foire, la parade[43]. » L'histoire du genre, depuis la fin du XVIII[e] est donc celle de sa prise en charge par des auteurs dramatiques plus engagés, qui le dotent d'une action cohérente (bien que très concentrée et sans péripéties secondaires) ainsi que d'un dialogue élégant mettant à profit le jeu d'esprit, et qui les publient dans des recueils destinés aux acteurs et aux troupes qui veulent bien en tirer profit. Encore jeu mondain et divertissement élégant chez Louis de Carmontelle, qui en a écrit plusieurs centaines[44], le proverbe, désigné par le titre ou cité en guise de conclusion, apparaît au XIX[e] siècle comme un genre libéré des règles académiques. Sont bien connus les textes d'Alfred de Musset, qui a beaucoup exploré cette forme dramatique dans des pièces importantes et en trois actes comme *On ne badine pas avec l'amour* (1834), et d'autres plus légères et en un acte comme *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (1845)[45].

Dans ce genre, *Fatenville*, pièce en un acte et en prose, rappelle la fable de La Fontaine « Le rat des villes et le rat des champs » puisqu'elle repose sur l'évident mépris qu'entretient le prétendant, venu de la ville, envers les bourgeois de la campagne, alors qu'il est lui-même fauché et rejeté de la bonne société. Elle est aussi l'illustration du proverbe « Les apparences sont trompeuses », phrase qui revient à plusieurs reprises dans la pièce, sous une forme ou sous une autre, notamment dans la bouche de Duclos, le père, qui énonce du même coup la morale de la

43. Sylvain Ledda, « Notes sur la poétique du proverbe à l'époque romantique », *Théâtres en liberté du XVIII[e] au XX[e] siècle. Genres nouveaux, scènes marginales ?* Actes du colloque international organisé les 31 mai et 1er juin 2013, Publications numériques du CÉRÉdI, coll. « Actes de colloques et journées d'étude », n° 19, 2017. En ligne : http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?theatres-en-liberte-du-xviiie-au.html. Voir aussi dans le même ouvrage, l'article de Valentina Ponzetto, « Définitions et modes d'emploi du proverbe. Entre discours paratextuels et représentations métathéâtrales ».

44. M. E. Plagnol-Diéval, « Les proverbes de Carmontelle : jeu de miroir et jeu de société », *Revue d'histoire du théâtre*, 194 (2[e] trimestre 1997), p. 163-178 ; Frank Lestringant, « *Proverbes dramatiques de Carmontelle* », *Théâtres en liberté du XVIII[e] au XX[e] siècle. Genres nouveaux, scènes marginales ?*, *op. cit*.

45. Alfred de Musset, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.

pièce : « On est trop souvent porté, lorsque l'on n'a pas l'expérience du monde, à se tromper sur les apparences[46]. » Car Duclos, riche homme d'affaires de la campagne, s'est laissé berner par un coureur de dot, Fatenville, qui lui-même s'est mépris sur les qualités des jeunes filles et jeunes gens de la campagne, ni aussi naïfs ni aussi mal équarris qu'il l'avait espéré.

Si les proverbes dramatiques ont cessé d'être un jeu au XIX^e^ siècle, c'est qu'ils mettent de l'avant une sorte de peinture fidèle des mœurs contemporaines de sorte que scène et salle se reflètent parfaitement l'une dans l'autre, comme dans un miroir. Telle identité est renforcée par la distribution des rôles et la scénographie. Dans certains cas, personnages et acteurs partagent la même identité : des jeunes filles et des jeunes gens interprètent des rôles de jeunes filles et de jeunes gens du même âge qu'eux, dans un décor (un salon ou un jardin) identique à celui de leur vie quotidienne. On peut d'ailleurs croire que les meubles et objets qui occupent la scène sont empruntés à leurs familles. Dans d'autres cas, domine à l'inverse le principe de composition qui accentue l'écart entre le personnage et l'acteur : ces mêmes jeunes filles et jeunes gens interprètent des personnages plus âgés (le père et le vilain) ou des personnages plus pittoresques (fermiers ou domestiques), faisant valoir leur talent. L'emportent alors la caricature et le carnaval qui ridiculisent et font rire le public. Le proverbe, comme toutes les comédies classiques, évite de choquer le public. La fin de la pièce doit rétablir l'équilibre des valeurs partagées par la communauté tout entière tendue vers les objectifs à atteindre : recueillir des fonds et se divertir (ou l'inverse). Ainsi, dans *Fatenville*, Rose peut épouser Arthur comme elle le souhaitait depuis le début de la pièce puisque Duclos père apprend par un vieil ami que Fatenville est un imposteur et que Arthur va réaliser un riche héritage. Marchand ne néglige pas l'ironie finale, car, si Duclos avoue à Arthur que « [u]n trop grand amour des richesses m'avait rendu

46. F. G. Marchand, « Fatenville », *Mélanges poétiques et littéraires*, Montréal, C. O. Beauchemin & Fils, libraires-imprimeurs, 1899, p. 212. Dans les paragraphes qui suivent, la pagination entre parenthèses, précédée de l'initiale *F,* renvoie à cette édition.

aveugle et injuste à votre égard » (*F*, p. 251), les prétendants restent à ses yeux interchangeables. Lui, qui n'entendait déjà pas doter Rose quand il la promettait à Fatenville, n'aura pas à faire de meilleures conditions à Arthur. Le comique est respecté jusqu'à la fin, pour le plus grand plaisir du spectateur.

« Voilà donc en peu de mots l'esthétique du proverbe : un sujet simple, mais capable d'avoir un effet en même temps agréable, moral et instructif sur le spectateur ; une action et des personnages actuels, voire quotidiens, donc proches du public, de ses expériences et de ses préoccupations[47]. » Le jeu des comédiens tend ainsi spontanément au naturel et à la simplicité. Il faut quand même rappeler les travaux de Jean Duvignaud qui, dans sa *Sociologie de l'acteur*, met en valeur « le rôle joué par le comédien et la comédienne dans l'élaboration directe de la création dramatique », cette « complicité créatrice » qui désigne « ces interférences des valeurs et des expressions corporelles, dans la mesure où le corps du comédien, support de significations ordonnées en conduites, est un corps social, si l'on peut dire, un aspect de la totalité de l'expérience[48]. » Ainsi, les textes dramatiques destinés au théâtre de société reposent en grande partie sur la relation que l'auteur entretient avec cette catégorie sociale que sont les jeunes gens et les jeunes filles de son entourage. De sorte que l'écriture de Félix-Gabriel Marchand est vraisemblablement déterminée par la relation qu'il a entretenue avec ses parents et par celle qu'il entretient avec ses enfants, en particulier avec ses filles, qu'on imagine mal dans des rôles de potiches. Aussi une grande partie de l'intérêt de ses proverbes tient-elle à la consistance de ses rôles féminins, des jeunes filles toujours orphelines de mère, qui tiennent tête à leurs pères, défiant son autorité jusqu'à la limite des convenances, telle Rose, qui se dresse devant lui contre la fatuité de Fatenville. Son fiancé Arthur n'est pas plus dupe quand il déclare : « j'ai

47. V. Ponzetto, « Définitions et modes d'emploi du proverbe. Entre discours paratextuels et représentations métathéâtrales », art. cit.

48. Jean Duvignaud, *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Écriture, coll. « L'Archipel », 1993 [1965], p. 95-96.

l'espoir que si la fortune me revient, les bonnes grâces de votre père me reviendront aussi. » (*F*, p. 230)

La deuxième pièce de Marchand, *Erreur n'est pas compte*, reprend en deux actes le même canevas. Le genre cette fois est beaucoup mieux identifié puisque le proverbe se trouve dans le titre même de la pièce qui comprend quatre rôles, dont un rôle féminin. L'anecdote est proche de la précédente : un père veut marier sa fille sans lui demander son avis à un homme assez riche alors que cette fille entend bien n'en faire qu'à sa tête et épouser l'homme qu'elle aime. Le hasard veut que leur regard à l'un et à l'autre se soit porté sur le même homme, qui a le malheur d'avoir un frère jumeau qui débarque de manière impromptue et entend bien tirer profit de la confusion qu'entraîne chez le bourgeois (et un bref moment chez sa fille) sa ressemblance avec son frère. La pièce est annoncée en création à l'hôtel de ville Saint-Jean le 4 avril 1872, mais les journaux n'en rendent pas compte[49]. Elle est reprise à Québec le 4 et le 11 décembre 1872, par la Compagnie française de Québec[50], sous le patronage de l'Assemblée législative. Voilà qui pousse un cran plus loin la logique du théâtre de société lequel, une fois installé en ville, peut trouver des lieux, artistes et commanditaires plus prestigieux. Les journaux de la capitale sont unanimes à apprécier favorablement la comédie de Marchand, y compris ses adversaires

49. *Le Franco-Canadien* ne paraît pas entre le 29 mars, date à laquelle paraît l'annonce de la pièce, et le 30 avril 1872. Il est alors trop tard pour en rendre compte.

50. Dans un article intitulé « Un vaudeville de l'honorable F.-G. Marchand », le *Bulletin des recherches historiques (BRH)*, 42, 8 (août 1936), p. 488-489, écrit plutôt : « Le 4 mars 1872, pendant la session de la législature, on représentait pour la première fois à Québec et dans tout le pays, un vaudeville de M. Marchand : *Erreur n'est pas compte*. » *BRH* donne comme référence *L'Électeur* du 6 septembre 1872 et du *Canadien* du 6 décembre 1872. L'un et l'autre (l'article de *L'Électeur* est du 6 décembre et non du 6 septembre) renvoient à la représentation du 4 décembre. Sur la Compagnie française de Québec, voir Antoine Roy, « Visiteurs français de marque à Québec (1850-1885) », *Les Cahiers des Dix*, nº 22 (1957), p. 220-221 ; Séraphin Marion, « Dramaturges français et moralistes canadiens », *Les lettres canadiennes d'autrefois*, tome VII, Montréal, Hull, Éditions de l'Éclair, 1954, p. 146-165 ; André-G. Bourassa, « Les visiteurs au pouvoir. Le théâtre au Québec, 1850-1879. 1re partie. Un théâtre à reconstruire », *Bulletin d'histoire politique*, 13, 2 (hiver 2005), p. 191-216.

politiques : « […] nous autres conservateurs, nous n'avons aucune objection à ce que les électeurs de St. Jean élisent perpétuellement M. Marchand, à condition qu'il emporte avec lui à la capitale, tous les ans, au milieu d'un tas de vilains *bills* que nous désapprouvons, une pièce de théâtre aussi bien faite qu'*Erreur n'est pas compte*, que nous avons applaudie de tout cœur[51]. » Le lendemain, dans sa lettre à Hersélie, Félix-Gabriel écrit :

> Nous avons eu, hier soir, la représentation de mon vaudeville. Le succès a été complet. La salle était remplie. L'auditoire n'a fait que rire et applaudir pendant toute la représentation. À la fin, la salle entière m'a appelé avec enthousiasme et j'ai été obligé, pour mettre fin au tapage, de monter sur une banquette et de saluer. […] Après la représentation, une foule d'amis sont venus me féliciter on m'a fait entrer dans l'Hôtel St. Louis, où nous avons pris un verre en l'honneur de mon succès. Les connaisseurs prétendent que la pièce est parfaite qu'elle vaut les meilleures pièces françaises et qu'elle ferait honneur au théâtre parisien. Un Anglais présent en est tellement enthousiaste qu'il veut la traduire en anglais pour la faire jouer à Londres. […] Ce qui manquait à mon bonheur était le plaisir de vous avoir auprès de moi[52].

La pièce paraît quelques mois plus tard, sous la forme d'une brochure[53], et attire l'attention des commentateurs qui lui consacrent, cette fois, plusieurs lignes. Ainsi le *Journal de l'instruction publique* écrit : « Les pièces de M. Marchand sont très-morales, ce qui n'en exclut pas l'esprit et les fines observations, bien au contraire. *Erreur n'est pas compte* a une marche plus assurée et plus rapide que *Fatenville* ; mais nous

51. *Le Canadien*, 6 décembre 1872, p. 2. Dans l'articlé cite à la note précédente, *BRH* attribue ce texte à Israël Tarte. Voir aussi « French Company », *Quebec Daily Mercury*, 13 décembre 1872, p. 2 : « The performance of the French Company on Wednesday evening wad attended by a large audience, eager to witness once more M. Marchand's celebrated comedy *Erreur n'est pas compte*. »

52. Lettre de F. G. Marchand à Hersélie Turgeon, Québec, 5 décembre 1872. P174,S2,P191.

53. F. G. Marchand, *Erreur n'est pas compte ou Les inconvénients d'une ressemblance. Vaudeville en deux actes*, Montréal, Des presses à vapeur de « La Minerve », 1872, 57 p.

croyons que cette dernière comédie l'emporte sous le rapport des caractères qui sont plus frappés[54]. »

Un bonheur en attire un autre, pièce avec laquelle nous avons commencé cet article, qui raconte « l'histoire d'une lettre d'amour égarée entre les mains d'une jeune femme mariée, à qui une amie l'a confiée et que son mari soupçonne d'infidélité[55] », est ainsi la troisième pièce de Félix-Gabriel Marchand et elle connaîtra aussi une longue carrière sur les scènes d'amateurs un peu partout au Québec, après avoir été lue à la Société royale du Canada[56], dont la première réunion a lieu en mai 1883, tandis que paraît dans la première livraison des *Mémoires* de cette société un extrait d'une nouvelle pièce, *Les faux-brillants*, proverbe en cinq actes (« Tout ce qui brille n'est pas or »). Faucher de Saint-Maurice écrit :

> Ainsi que pour l'honorable M. Chauveau, la politique a tourné l'honorable M. Marchand vers la littérature ; à cette différence près : le parlement lui a donné le goût du théâtre. Au sortir d'un discours, il se délasse en écrivant une comédie, et notre répertoire s'est augmenté ainsi de pièces et de vaudevilles fort bien tournés. *Erreur n'est pas compte, Fatenville, Les faux-brillants* sont là pour promettre à la Société Royale du Canada que M. Marchand ne s'arrêtera pas en chemin[57].

Toutes ces pièces offrent une satire de la nouvelle bourgeoisie marchande canadienne-française, qui aspire à s'élever dans la hiérarchie sociale par imitation des codes culturels (connaissances, savoir-faire et

54. « Bulletin bibliographique », *Journal de l'Instruction publique*, 17, 3 (mars 1873), p. 44. Compte rendu reproduit dans *L'Opinion publique*, 21 mai 1873, p. 9.

55. Ainsi la résume Jean Béraud, dans *Trois cent cinquante ans de théâtre au Canada Français*, Montréal, Cercle du livre de France, 1958, p. 53.

56. « Lettres de la capitale », *Le Courrier du Canada*, 25 mai 1883, p. 2 ; « Sous presse », *L'Électeur*, 27 novembre 1883, p. 1 ; Charles Baillairgé, *Mémoires lus devant de la Société royale du Canada, 1882 & 1883*, Québec, C. Darveau, 1884.

57. Narcisse-Henri-Édouard Faucher de Saint-Maurice, « La Société royale du Canada », *La Nouvelle-France*, 1, 11 (1er mars 1882), p. 171. Marchand fait partie des membres fondateurs de la Société. Voir Victor Morin, « Les origines de la Société royale », *Les Cahiers des Dix*, nº 2 (1937), p. 157-198 ; Pierre Rajotte, « Les associations littéraires au Québec (1870-1895). De la dépendance à l'autonomie », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 50, 3 (hiver 1997), p. 375-400.

savoir-vivre) anglo-protestants[58]. Elles laissent voir la tension particulière qui traverse les rapports de parenté à l'occasion des mariages, que les pères transforment en contrats d'affaires où les filles apparaissent comme des valeurs d'échange, ce qui est le cas de l'action principale des deux premières pièces de Marchand, mais aussi l'enjeu de la lettre d'amour écrite par une amie et tombée entre les mains de la jeune femme mariée de *Un bonheur en attire un autre*. L'action dramatique repose alors sur l'absence de la mère (il n'y a pas de mères dans le théâtre québécois du XIX^e^ siècle) qui aurait pu tempérer le climat, le caractère ridicule du père et le caractère têtu de la fille qui, tout en clamant son absolue obéissance, n'en fait pas moins chaque fois à sa tête dans le choix d'une vie et d'un mari. Quand le conflit paraît insoluble, le hasard – généralement un héritage, parfois un jugement de droit – viendra arranger les choses. Quoi qu'il en soit, après avoir connu le succès sur scène, *Un bonheur en attire un autre* connaît un certain succès critique puisque Hector Fabre juge utile d'en offrir un long commentaire dans *Paris-Canada* : « Cette comédie est écrite en fort bon style et révèle une entente parfaite du théâtre. M. Marchand est un auteur heureux et un poète élégant et facile. Il ne peut employer les loisirs que lui laisse la politique plus utilement qu'à enrichir la littérature canadienne[59]. »

Le théâtre de société au féminin

Le théâtre de société est une activité où les femmes jouent un rôle essentiel. Dames patronnesses, directrices de production, scénographes, musiciennes, chanteuses et comédiennes, elles sont nombreuses, plus encore que les hommes, à s'y illustrer. Dans la famille Marchand, toutes

58. Alex Tremblay Lamarche, « La transformation des capitaux culturel et social en région au XIX^e^ siècle dans un contexte de renouvellement des élites : l'exemple de Saint-Jean-sur-Richelieu », *Mens. Revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, 17, 1-2 (automne 2016-printemps 2017), p. 41-77.

59. Hector Fabre, « Notes diverses », *Paris-Canada*, 1, 2 (18 juin 1884), p. 3. Reproduit dans *Le Franco-Canadien*, 4 juillet 1884, p. 2.

les filles ont à un moment donné ou l'autre, interprété une pièce de leur père[60]. Bientôt, elles font de même pour les pièces de leur sœur Joséphine, une des premières et rares femmes connues à l'époque pour avoir mis sa plume au service de la scène. Il semble bien que Joséphine Marchand ait commencé à écrire des textes dramatiques assez tôt. Dans son *Journal*, le 30 juillet 1882, elle écrit : « Nous jouerons dimanche prochain [le 6], à pareille heure, ma petite comédie devant un grand public. C'est la première fois que je pratique l'art dramatique ; j'en ignore les premières règles[61]. » Elle a vingt et un ans. L'année suivante, le 23 mai 1883, elle note encore dans son journal : « Je suis à songer que le proverbe que j'inventais l'année dernière pour faire le sujet d'une comédie, je le répète cette année (je viens de l'écrire sur la page précédente), mais avec plus de conviction et de ferme propos[62]. » De ces pièces, nous ne savons rien. Joséphine persiste dans sa volonté d'écrire et, le 27 juillet 1888, elle annonce : « Je commence à retravailler ma petite comédie : *Quand on s'aime, on se marie*. Si j'en faisais quelque chose de bien, elle pourrait être jouée l'hiver prochain, à Québec, au cours d'une soirée dramatique que maman veut organiser au profit de son hôpital[63]. »

En effet, le 20 février 1889, à l'Académie de Musique de Québec, est donnée une soirée dramatique et musicale sous le patronage du lieutenant-gouverneur, où est créée la pièce de Joséphine Marchand (qui, entre-temps, a épousé l'avocat Raoul Dandurand), dans une soirée dont le programme comprend aussi, en reprise, *Les terreurs de M. Peters*, interprété avec le concours du Septuor Haydn. Le compte rendu qui paraît le lendemain dans *L'Électeur* souligne d'abord la présence, « aux premières rangées de banquettes du parterre, [de] la fine fleur de la

60. Elles sont cinq filles : Eugénie (1856-1926), Joséphine (1861-1925), Hélène (1863-1953), Ida (1865-1951) et Ernestine (1869-1943). Gabriel (1859-1910) est le seul fils.

61. J. Marchand, *op. cit.*, p. 22. Le 8 août, elle confirme : « Enfin ma comédie a été jouée et tout a bien marché. L'élite de notre société y était et un bon nombre d'amis de Montréal. » (p. 23)

62. *Ibid.*, p. 42.

63. *Ibid.* p. 150.

société québecoise », qui assiste à la création d'une « primeur toute canadienne, comédie de genre, très psychologique, très délicatement contournée, anonyme d'abord, mais finalement signée par l'auteur, Mme Raoul Dandurand, sur les instances du public qui l'a littéralement couverte de fleurs[64]. » De manière générale, la critique souligne la qualité de l'interprétation donnée par Ernestine Marchand dans le rôle principal, ainsi que la qualité des voix de Gabriel et Ida qui chantent l'opérette. Aucun compte rendu n'omet de remercier madame Marchand mère, Hersélie Turgeon, pour son travail d'organisation.

Représentation de *Quand on s'aime, on se marie* (1889), avec Ernestine Marchand, Charles Archer et C.-Édouard Dorion.
Source: BAnQ Québec Fonds Félix-Gabriel Marchand, Documents iconographiques de la famille Marchand. Cote: P174,S5,P14

64. *L'Électeur*, [sans titre], 21 février 1889, p. 1. Voir aussi « Madame Marchand's Concert », *Quebec Morning Chronicle*, 21 février 1889, p. 3 ; « Notes », *La Justice*, 21 février 1889, p. 3.

Les femmes qui écrivent pour le théâtre de société restent le plus souvent anonymes de sorte qu'il est impossible d'évaluer leur nombre. En effet, ces femmes écrivent d'abord pour *leur* société et pour *leur* famille. Elles y sont déjà connues et il semble bien que dépasser ce cadre ne leur paraisse pas nécessaire. Aussi la pièce de Joséphine Marchand est d'abord annoncée sans signature, et c'est bien la notoriété croissante de sa famille et de son mari qui la révèle au public, ce que relate le compte rendu de *L'Électeur*. *Quand on s'aime, on se marie* est reprise fréquemment, le plus souvent par les membres de la famille Marchand, ainsi le 13 mars 1890, à la salle Jacques-Cartier, par Ernestine Marchand, Charles Archer et Adjutor Rivard, qui reprend le rôle d'Adolphe, créé par C.-Édouard Dorion. Cette soirée est organisée « par une dame charitable de Saint-Roch qui nous cache son nom », écrit *L'Électeur*, qui déplore que l'« [a]uditoire [n'ait] pas [été] assez nombreux pour une telle soirée[65]. » C'est qu'il y avait plusieurs fois, cette saison-là, que la pièce était présentée devant le même public !

Sous le titre *Une rancune*, elle est jouée encore le 17 octobre 1895, à la grande kermesse de l'hôpital Notre-Dame de Montréal, dans l'annexe de la galerie des Beaux-Arts « qui était comble[66] », toujours par Ernestine, accompagnée cette fois de Charles Beaubien et Édouard Surveyer. C'est sous ce titre que la pièce est finalement publiée en 1896[67]. Cet après-midi-là, en une matinée pour enfants, avait été présentée une saynète intitulée *Langage des fleurs*, avec une distribution entièrement composée d'enfants, parmi lesquels se trouvait Gabrielle Dandurand, la fille de Joséphine, qui représente donc une troisième génération de cette famille à monter sur les planches dans le cadre du théâtre de société. Dans cette troisième génération, Gabrielle est parfois accompagnée de son cousin Paul Larocque, fils d'Eugénie Marchand. C'est pour eux deux

65. « À la salle Jacques-Cartier. *Quand on s'aime, on se marie* », *L'Électeur*, 15 mars 1890, p. 2.

66. « La Kermesse. Le succès augmente toujours […] », *La Presse*, 18 octobre 1895, p. 1.

67. J. Marchand Dandurand, *Rancune. Comédie en un acte et en prose*, Montréal, C.-O. Beauchemin & fils, libraires-imprimeurs, 1896, 54 p.

que Joséphine a écrit cette saynète, publiée sous le titre *Ce que pensent les fleurs*, et c'est aussi à eux qu'elle destine *La carte postale*[68], piécette créée au Théâtre Royal de Saint-Jean le 26 août 1897. Pourtant, Joséphine avait écrit dans son journal : « En principe, je suis opposée à la production de ma fille en public. Je me suis toujours promis de ne jamais l'exhiber sur un théâtre […] ». Elle ajoutait aussitôt cependant : « mais [pas] moyen de résister à la prière de maman, qui voulait faire un concert pour son hôpital avant de quitter Saint-Jean[69]. » Il y aura donc une deuxième représentation de *La carte postale* par les enfants, à Québec, au bazar des sœurs franciscaines organisé par Clorinde Mondelet Routhier, qui a elle-même demandé à Hélène Marchand (qui vit à Québec depuis son mariage à Gustave Grenier) d'intervenir auprès de Joséphine : « j'ai été bien forcée de consentir, vu qu'Hélène y joint ses instances. Hélène pense faire une sensation dans le monde québécois avec Paul et Gaby dans *La carte postale*[70]. »

Comme la plupart des femmes auteurs dramatiques en France et en Angleterre à la même époque, Joséphine écrit un répertoire moral, destiné à un public plus jeune, et vraisemblablement plus féminin, que celui auquel elle s'adresse dans ses chroniques journalistiques[71]. La littérature, y compris la littérature dramatique, est pour elle l'occasion

68. J. Marchand Dandurand, « Ce que pensent les fleurs », *Le coin du feu*, 3, 12 (décembre 1895), p. 401-403 ; *Ce que pensent les fleurs. Saynète enfantine*, Montréal, C.-O. Beauchemin, [1896], 14 p. ; *La carte postale. Saynète enfantine*, Montréal, C.-O. Beauchemin et fils, 1897, 31 p. Joséphine Marchand est la seule femme à être publiée dans la collection de « Théâtre pour jeunes gens » de la Librairie Beauchemin.

69. J. Marchand, *Journal*, *op. cit*., p. 173. Voir aussi *Le Canada français*, 28 août 1897, p. 4.

70. *Ibid*. Tout de suite, elle ajoute, parlant d'elle-même à la troisième personne : « "Quand je pense !" s'écrie la vieille comédienne, avec son accent nasillard et ses yeux blancs au ciel, "quand je pense que la fille joue une comédie que sa mère a composée !" » *Ibid*. p. 173. La représentation a lieu le 30 novembre 1897. Voir le compte rendu qui paraît dans *Le Soleil*, « Au bazar des sœurs franciscaines. Brillante […] La soirée de Madame Marchand », 1er décembre 1897, p. 4.

71. Christine Mongenot, « Du jeu mondain des proverbes au proverbe pédagogique : un transfert culturel au seuil du XVIIIe siècle ? », dans *Théâtres en liberté du XVIIIe au XXe siècle. Genres nouveaux, scènes marginales ?*, *op. cit.* ; Odile Krakovitch, « Les femmes dramaturges et les théâtres de société au XIXe siècle », dans J. C. Yon et N. Le Gonidec, *op. cit*., p. 183-200.

de diffuser sa conception de l'éducation, mais aussi celle d'exposer la conception qu'elle se fait du rôle et de la place des femmes. Les pièces ainsi écrites restent brèves comme l'exige le théâtre de société. Celles qui sont destinées aux enfants le sont encore plus, puisqu'il s'agit de saynètes et même de tableaux vivants. Elles contiennent peu de personnages, trois ou quatre au plus, présentent un décor unique, exigent très peu de déplacements, mais le dialogue est enlevé. Les pièces destinées à être jouées par les enfants ne sont pas à proprement parler des proverbes, bien qu'elles en citent quelques-uns. En revanche, *Rancune*, ou *Quand on s'aime on se marie*, comme son titre l'indique, appartient au genre des proverbes dramatiques. Elle met en scène deux amoureux, n'ayant pour chaperon que le parrain de la jeune fille, qui ne parviennent pas à s'avouer leur amour, elle, parce qu'elle exige qu'on la traite comme une adulte responsable, lui, parce qu'il a été plus d'une fois éconduit. De cette manière, Joséphine Marchand offre à son public un modèle féminin, qui doit se doter de principes de conduite adaptés à la vie contemporaine, où les relations amoureuses se vivent de manière autonome, hors de l'autorité parentale immédiate.

Jouer à l'hôtel de ville de Chambly, sous le patronage de la maîresse, et jouer à Québec à l'Académie de Musique devant le lieutenant-gouverneur et le premier ministre est d'une certaine manière remplir une tâche filiale, puisque Joséphine répond aux vœux de sa mère. Écrire pour les enfants, *a fortiori* pour sa fille et son neveu, est aussi une tâche filiale où la contrainte pédagogique est cependant d'autant plus forte qu'elle s'allie aux responsabilités parentales. Telle n'est plus la situation quand Joséphine Marchand entreprend de monter une nouvelle pièce, *Victimes de l'idéal*, en un acte et en vers, dans la grande salle du Sénat à Ottawa en avril 1907. Plusieurs années se sont écoulées depuis la création de *Quand on s'aime, on se marie*. Joséphine a publié ses *Contes de Noël* (1889), fondé *Le coin du feu* (1893-1896), première revue de langue française à être dirigée par une femme pour un public féminin ainsi que l'*Œuvre des livres gratuits* (1898) et elle a réuni ses chroniques

journalistiques dans *Nos travers* (1901). Membre du Conseil national des femmes du Canada, elle a occupé et occupe toujours à cette époque diverses fonctions dans le comité exécutif montréalais, parfois au comité national, et elle est désormais prise à partie par Jules-Paul Tardivel qui ne manque aucune occasion de la fustiger dans son journal, *La vérité*[72]. En 1900, elle a fait partie de la délégation des femmes de lettres canadiennes à l'Exposition universelle de Paris[73]. Parallèlement, son mari Raoul Dandurand est devenu président du Sénat. La représentation de la pièce a lieu dans « le décor d'un mignon théâtre installé au Sénat rajeuni pour le spectacle[74] », une salle qui réunit 800 spectateurs, formant « un auditoire aux trois quarts anglais[75] », « au milieu de l'éclat des toilettes et des habits noirs hachés et plastrons blancs[76] ». Robertine Barry (Françoise) en parlera comme de « l'événement littéraire de la saison[77] », ce que tend à confirmer la nature même de la couverture de presse puisque les grands quotidiens montréalais y ont délégué des correspondants qui rendent compte longuement de cette soirée dans les pages éditoriales.

Seul un fragment du texte de la pièce a été publié dans le *Journal de Françoise* et il faut se fier aux résumés qu'en offrent les comptes rendus. On comprend ainsi qu'elle met en scène quatre jeunes filles à

72. L. Robert, « L'actrice et le journaliste. Les ultramontains et le théâtre », dans Stéphanie Bernier, Marie-Pier Luneau et Pierre Rajotte [dir.], *Liberté et contraintes dans la littérature québécoise. Mélanges en hommage aux travaux de Pierre Hébert* [sous presse].

73. Line Gosselin, « Marchand Joséphine (Dandurand) », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 15, Université Laval/University of Toronto, 2005, consulté le 20 oct. 2019, http://www.biographi.ca/fr/bio/marchand_josephine_15F.html. Voir aussi C. Savoie, « L'exposition universelle de Paris (1900) et son influence sur les réseaux des femmes de lettres canadiennes », *Études littéraires*, 36, 2 (2004), p. 17-30 ; *Les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du XX^e siècle*, Montréal, Nota Bene, coll. « Essais critiques », 2014.

74. « *Les victimes de l'idéal*. Une fête mémorable », *La Presse*, 10 avril 1907, p. 4.

75. Pascal Poirier, « *Victimes de l'idéal* », *Le Journal de Françoise*, 6, 3 (4 mai 1907), p. 40-41.

76. Fernand Rinfret, « *Les victimes de l'idéal*. Une conclusion pratique à tirer de la comédie de madame Dandurand », *Le Canada*, 10 avril 1907, p. 4.

77. Françoise [pseudonyme de Robertine Barry], « Un événement littéraire », *Le Journal de Françoise*, 6, 2 (20 avril 1907), p. 23.

marier qui, héritières de la vieille noblesse française, vivent dans un monde détraqué où elles rêvent de preux chevaliers. Il faudra tout le doigté des voisins pour leur faire comprendre qu'il vaut mieux vivre dans le temps présent et trouver un mari adapté au monde contemporain, autrement « Fleur qu'on ne cueille pas meurt triste et solitaire ». Encore plus fortement que dans son précédent proverbe, Joséphine Marchand fournit un *exemplum* moderne aux jeunes filles de son temps. Cette fois, elle prend le temps de détruire les modèles anciens offerts autant par les tragédies que par les contes de fées, stratégie qu'elle avait utilisée déjà dans *Le coin du feu*, déployant une pensée plus immédiatement féministe. Pascal Poirier, lui-même poète et sénateur, ne ménage pas ses éloges et il lui offre une véritable critique, la seule qu'elle obtiendra de son vivant : « Elle a fait ce que très peu, au Canada, ont su faire avant elle, une vraie comédie, d'une heureuse invention, bien trouvée, bien présentée, bien ordonnée, spirituelle au surplus, et en vers. […] Les vieillards de la Chambre Rouge oncques ne s'étaient trouvés à pareil régal ; et les "snobs" de la capitale n'en croyaient pas leurs yeux, démesurément écarquillés[78]. »

Joséphine Marchand Dandurand.
Source : Collection Centre d'archives de Québec, Documents iconographiques, P1000,S4,D83,PD10.

78. P. Poirier, art. cit.

Franchir les frontières du théâtre amateur ?

Peut-on croire qu'il ne se soit jamais développé chez les Marchand des ambitions plus grandes que celles de ces représentations d'amateurs au profit d'œuvres de charité ? Peut-on croire que les grandes scènes de la ville n'aient jamais opéré une séduction telle qu'elles auraient conduit les Marchand vers une carrière professionnelle ? Il est certain que, dans la bourgeoisie d'affaires à laquelle appartiennent les Marchand, *a fortiori* dans les milieux politiques, une activité scénique professionnelle d'interprète ne se conçoit que dans le domaine de la musique classique – et encore ! –, alors que Gabriel et Ida se produisent plutôt dans des opérettes légères, offrant aussi dans les entractes des romances à la mode. Eugénie, Hélène et Ernestine ont des carrières exclusivement menées au théâtre de société, où elles interprètent de brèves comédies de situation, semblables à celles que leur écrivent Félix-Gabriel et Joséphine. Reste alors l'écriture dramatique. Tout porte à croire que le projet d'une carrière d'auteur dramatique joué sur les scènes professionnelles et commerciales ait été partagé, un temps au moins, par Félix-Gabriel, Joséphine et Gabriel fils.

Déjà, on l'a vu, *Erreur n'est pas compte* est joué par la Compagnie française, qui exerce une activité soutenue, offrant une programmation régulière sur les scènes de la ville de Québec. Cette activité est néanmoins de courte durée et les difficultés financières répétées contraignent la troupe à multiplier les soirées-bénéfice, peu rentables, mais assurant néanmoins la fidélité du public et la rentabilité de la salle. D'autres démarches sont entreprises par la suite. Le 9 juin 1881, Félix-Gabriel écrit ainsi à Hersélie : « J'ai eu une longue entrevue avec Molina et Mme Clarence. Ils m'ont assuré que ma pièce sera, de suite, mise à l'étude. […] M. Malina surtout me laisse le choix définitif des rôles et leur distribution. La pièce sera jouée d'ici à deux ou trois semaines. Je m'ennuie ; écrivez-moi[79]. » Cette production par une troupe d'acteurs

79. Lettre de F. G. Marchand à Hersélie Turgeon, Québec, 21 juin 1881, P174,S2,P92.

professionnels n'aura pas lieu pour des raisons que les sources ne précisent pas.

Il faut aussi s'interroger sur la structure de cette pièce qu'est *Les faux-brillants*, dont l'étendue en cinq actes, les péripéties secondaires et les changements de décor dérogent aux règles du répertoire destiné au théâtre de société. En son temps, Molière, parvenu à la cour de Louis XIV, avait aussi modifié la structure de ses petites comédies en y insérant les règles rhétoriques propres à la tragédie. À partir de *L'École des femmes*, ses comédies sont en cinq actes et en vers, et elles répondent aux exigences académiques de l'époque. Marchand fait le même travail avec son dernier proverbe, qui est donc destiné à une autre forme de théâtre que celui des « amateurs de qualité », mais encore une fois les démarches entreprises avec les comédiens professionnels échouent. La carrière politique de Marchand nuit sans doute à sa carrière d'auteur dramatique : si la publicité qu'obtient un député de l'opposition peut séduire la Compagnie française en 1872, d'autres hésitent peut-être à se compromettre et promouvoir la carrière de l'orateur de l'Assemblée législative, du chef de l'opposition et du premier ministre. Ce n'est donc qu'après son décès, survenu en 1900, que les dernières pièces sont jouées, toujours par des amateurs. *Les faux-brillants* sont finalement créés en février 1905 par le Cercle dramatique des auteurs canadiens, formés des anciens élèves du Conservatoire Lassalle, qui possèdent donc la compétence pour entreprendre ce projet, alors que son opéra-comique, *Le lauréat*, musique de Joseph Vézina, est aussi créé par une troupe non professionnelle à Québec en mars 1906.

Eût-il vécu plus longtemps que Marchand aurait peut-être tenté de profiter de ces nouveaux théâtres qui ouvrent à Montréal entre 1895 et 1905, décennie que plusieurs ont qualifiée d'« âge d'or[80] », tant se

80. J. Béraud, *op. cit.*, p. 98 ; John Hare, « Panorama des spectacles au Québec : de la Conquête au XXe siècle », *Archives des lettres canadiennes*, tome V, Montréal, Fides, 1975, p. 239 ; Eugene Benson et Leonard W. Conolly [dir.], *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Oxford University Press, 1989, p. 174 ; J. Laflamme et R. Tourangeau, *op. cit.*, p. 225 ; Jean-Marc Larrue, *Le théâtre à Montréal, à la fin du XIXe*

multiplient les scènes, les troupes et les acteurs. Deux de ces théâtres, en particulier, auraient pu l'intéresser : le Théâtre National, fondé en 1900 dans l'intention de donner une scène nationale au théâtre canadien, et le Théâtre des Nouveautés, fondé en 1902 dans le but de doter Montréal d'une prestigieuse scène de répertoire. Au Théâtre National qui, en 1904, organise un concours de pièces en un acte, Joséphine soumet un proverbe intitulé *Chacun son métier*, joué le 5 mai en guise de lever de rideau. L'année précédente, le Théâtre des Nouveautés avait créé *Le Timide*, pièce en un acte de Gabriel Marchand fils, aussi en lever de rideau. Aucune de ces deux productions n'aura de suite pour les Marchand et les deux pièces, jamais reprises, sont restées inédites[81]. À vrai dire, rares sont les auteurs canadiens qui trouveront là l'occasion d'une carrière réelle, car ces théâtres et ces troupes sont à peu près tous composés d'actrices et d'acteurs français, embauchés pour une saison entière, qui arrivent à Montréal avec leur propre répertoire[82]. De sorte que, au cours de cette décennie dite de l'« âge d'or », où plusieurs centaines de spectacles sont présentés chaque année, jamais la part du répertoire écrit et composé par les Canadiens français ne dépassera 3 %[83].

La carrière au théâtre des membres de la famille de Félix-Gabriel Marchand illustre ainsi les divers aspects de la pratique du théâtre de société. On les retrouve à l'organisation d'événements, à la musique, à l'interprétation, à l'écriture. Ils offrent une programmation régulière

siècle, Montréal, Fides, 1981, p. 122. Selon les auteurs, les dates liminaires de cet âge d'or peuvent varier légèrement.

81. Sur le concours du Théâtre National, voir M. Lemire et D. Saint-Jacques [dir.], *La vie littéraire au Québec*, tome V, *1895-1918.* « Sois fidèle à ta Laurentie », Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 357-358 ; Édouard-G. Rinfret, *Le théâtre canadien d'expression française*, Montréal, Leméac, 1975, tome I, p. 209, et tome III, p. 47, 231. BAnQ possède le programme du *Timide*, Montréal, Théâtre des Nouveautés, Saison 1902-3, 23e semaine, 16 février 1903, 16 p. Collection patrimoniale de programmes de spectacles : http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/1941225.

82. L. Robert, « Sur le chariot de Thespis. Le répertoire dramatique à Montréal, 1895-1914 », dans Marie-Pier Luneau et Josée Vincent [dir.], *Passeurs d'histoire(s). Figures des relations France-Québec en histoire du livre*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Cultures québécoises », 2010, p. 211-219.

83. E. Benson et L. W. Conolly [dir.], *op. cit.*, p. 174.

pouvant atteindre quatre ou cinq productions par année et, comme en 1883, il leur arrive de partir en tournée, présenter un spectacle dans les municipalités et paroisses autour de Saint-Jean, leur point d'attache. Installés par la suite à Québec, où les entraîne la carrière politique de Félix-Gabriel, ils poursuivent cette activité sur les scènes plus prestigieuses de cette ville, mais toujours en amateurs et au profit de diverses œuvres de charité. Arrivée à Montréal puis à Ottawa, où la mène la carrière de son mari, Joséphine ne fera pas autrement. Ce théâtre de société, dans le dernier quart du XIXe siècle, se révèle particulièrement favorable aux femmes de la famille, leur offrant des rôles et responsabilités qui font l'objet d'une reconnaissance publique. Joséphine fait là un apprentissage de la vie publique, qui lui sera fort utile quand il s'agira de prendre la parole au Congrès national des femmes[84].

À la différence de nombreuses autres familles, cependant, les Marchand montrent de sérieuses préoccupations esthétiques. Quelle que soit la compétence des journalistes qui rendent compte de leurs spectacles et quelle que soit la flagornerie qui peut avoir motivé un jugement favorable, l'on saisit néanmoins à travers ces comptes rendus que les Marchand consacrent les ressources et le temps nécessaires à la production de spectacles de qualité, s'adjoignant des interprètes, parents et amis, dont plusieurs poursuivent par la suite d'intéressantes carrières. Ainsi, Jules Quesnel, allié des premières années, continue de chanter avec l'Orphéon de Saint-Jean, dont il devient le secrétaire en 1888, alors que Adjutor Rivard[85], deuxième interprète du rôle d'Adolphe dans *Quand on s'aime, on se marie*, devient un des fondateurs de la Société du parler

84. « J'avais déjà eu un petit triomphe à Québec, en 1888, quand on m'appela sur la scène après la représentation de ma comédie ; mais là [au Conseil National des femmes], j'étais trop effarouchée pour ressentir rien d'agréable. À Ottawa, ma vanité était déjà plus en possession d'elle-même. Ce sera certainement là, un des souvenirs piquants de ma jeunesse. » J. Marchand, *op. cit.*, p. 170.

85. « À la salle Jacques-Cartier », *Le Canadien,* 14 mars 1890, p. 2. Le journal écrit : « Sa diction pure, châtiée, ses gestes simples et naturels en font l'un de nos meilleurs diseurs. »

français au Canada. Les pièces écrites par Félix-Gabriel et Joséphine sont construites avec attention : elles présentent une structure rigoureuse, une poétique maîtrisée et une langue aussi soignée que vivante. Elles répondent très précisément aux exigences des troupes et acteurs qui ont à les représenter : les rôles sont à peu près de même longueur ; ils reflètent comme en miroir la condition de leurs interprètes et même celle de leur public, et elles font rire, ce qui n'est pas si simple. Enfin, la plupart des pièces, surtout celles qui sont destinées au théâtre de société, ont été publiées, leur assurant une importante diffusion auprès des autres troupes du même genre et garantissant leur mémoire pour la postérité.

Sans doute faudrait-il cependant réfléchir davantage au rôle qu'ont pu jouer les théâtres de société en cette fin de siècle où est en train de se redéfinir la sociabilité bourgeoise et ses rapports de parenté, ce que révèlent les textes rédigés par les Marchand, père et fille. Favorisant l'art de sortir de chez soi, le théâtre de société contribue à recomposer autrement la division entre l'espace privé et l'espace public, ce que montre bien la trajectoire des femmes de la famille Marchand. Les femmes y sont appelées à jouer un rôle déterminant, précisément à la jonction des deux, bien que leur comportement soit toujours réglé par les stricts principes de la morale et de la bienséance, qui n'interdisent pas le succès mais dans les limites des convenances. En outre, parce qu'elle est dégagée des impératifs commerciaux, parce qu'elle est partagée avec la communauté et exercée au profit de la communauté, cette activité théâtrale décentralisée réduit la fracture entre les grands centres urbains, métropole et capitale, et les plus petits centres régionaux voire la campagne. Elle circonscrit ainsi un espace culturel actif dont les historiens de cette culture n'ont sans doute pas encore pris toute la mesure.

Lucie Robert

Résumé / Abstract

Lucie Robert (6e Fauteuil) : ***Du théâtre en famille. Les Marchand et le théâtre de société*** *[Family Theatre. The Marchand and the practice of Society Theatre]*

À la fin du XIXe siècle, la famille de Félix-Gabriel Marchand, journaliste et homme politique, organise des représentations théâtrales au profit d'œuvres de charité, à Saint-Jean, Québec ou Ottawa. Pour ces représentations, Félix-Gabriel lui-même et sa fille Joséphine écrivent plusieurs proverbes dramatiques qui, une fois publiés, sont diffusés largement et repris dans les autres régions du pays. À partir du cas des Marchand, dont l'activité s'étend sur trois générations, le présent article étudie la pratique du théâtre de société à la fois comme forme de socialité spécifique et comme esthétique particulière pratiquée par les amateurs.

Mots-clés : Félix-Gabriel Marchand – Joséphine Marchand Dandurand – théâtre de société – théâtre amateur – proverbe dramatique – philanthropie – sociabilité

*

At the end of the nineteenth century, the family of Félix-Gabriel Marchand, journalist and politician, organized theatrical performances for charity in Saint-Jean, Québec or Ottawa. For these performances, Félix-Gabriel himself and his daughter Josephine wrote several dramatic proverbs which, once published, circulated widely and were restaged in other parts of the country. Based on the case of the Marchands, whose activity spans three generations, this article examines the practice of society theatre both as a specific form of sociality and as a particular æsthetic practiced by amateurs.

Key Words : Félix-Gabriel Marchand – Joséphine Marchand Dandurand – associative theatre – amateur theatricals – dramatic proverb – philanthropy – sociability