

Dramaturgie québécoise. D'une naissance à une autre

Caroline Garand

Number 144, Winter 2007

La littérature québécoise 1940-1970

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/47544ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Garand, C. (2007). Dramaturgie québécoise. D'une naissance à une autre. *Québec français*, (144), 42–46.



© Médium saignant (Françoise Loranger)

Dramaturgie québécoise. D'une naissance à une autre

PAR CAROLINE GARAND*

Incertain et instable depuis la toute première représentation théâtrale en sol canadien – alors Nouvelle-France –, le théâtre québécois voit la mise en place, au cours de la décennie 1940-1950, des conditions qui lui assureront un développement plus aisé dans les deux décennies suivantes. En effet, des efforts parallèles, parfois opposés, du Père Émile Legault et de Gratien Gélinas, naît l'impulsion nécessaire à la consolidation d'un milieu jusque-là marqué par la précarité. Si la création de structures permanentes tout au long des années 1950 – institutions d'enseignement, compagnies durables, organismes de soutien – représente l'acquis le plus important, c'est « l'apparition » et la diversification de l'univers dramaturgique québécois qui seront au cœur du présent survol de la période. De *Tit-Coq* aux *Belles-sœurs*, il s'agit de voir les principaux chemins qu'emprunte la création dramatique au cours du processus parfois chaotique de la définition scénique de la spécificité québécoise.

Tit-Coq comme naissance

Si, comme l'exprimait si justement Jean-Marc Larrue lorsqu'il écrivait : « Je ne sais pas qu'il y ait eu dans l'Histoire beaucoup d'exemples d'un théâtre national qui soit né aussi souvent que le nôtre », l'histoire du théâtre au Québec s'est tout d'abord constituée à travers une succession d'espairs déçus, la création de *Tit-Coq* en 1948 transforme le paysage dramaturgique en donnant au peuple canadien-français son premier héros consistant. Entre le théâtre populaire tel que pratiqué sur la scène burlesque, alors dans sa période la plus glorieuse, et le mythe d'un grand théâtre aux accents universels tel que mis de l'avant par les Compagnons de Saint-Laurent, le public trouve peut-être divertissement et culture, mais non un espace au sein duquel l'identification et la reconnaissance seraient possibles. C'est d'avoir donné corps, pour la première fois, à cet espace qui explique la place qu'occupe *Tit-Coq* dans la dramaturgie québécoise. On peut certes reprocher à la pièce d'avoir été une

entreprise fort timide, considérant qu'elle a été représentée l'année même de la publication du manifeste *Refus global*, ou encore d'avoir mal vieilli, mais il n'en demeure pas moins que la veine populaire – certains disent populiste –, choisie et réclamée ouvertement par Gélinas, est celle qui réussit à créer le consensus. L'immense succès de son personnage de bâtard, d'abord au Québec, puis au Canada anglais, est aussi celui d'un peuple dont il donne une image réaliste, inspirée de la réalité nationale plutôt que d'un idéal esthétique importé de France.

Les années 1950, première partie : Marcel Dubé

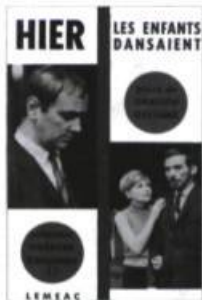
Cette représentation réaliste des milieux populaires, à cent lieux de ce qui se fait en France à l'époque, est aussi celle qui caractérise la première période de Marcel Dubé. Souvent qualifié de « père du théâtre québécois », Dubé est l'auteur qui domine les années 1950, bien que d'autres voix se fassent entendre qui, si elles n'ont pas le même succès et n'auront pas la même influence historiquement, viennent diversifier et enrichir le répertoire. Le Dubé de ces années-là, celui de *Zone*, de *Florence* et surtout d'*Un simple soldat*, participe de la dynamique d'identification et de reconnaissance en mettant en scène l'univers d'où il provient, univers des quartiers pauvres de Montréal dans lesquels évolue toute une faune aliénée, mais non désespérée, prête à défoncer des portes pour changer sa condition. Sans qu'il soit question de joul, la langue est une langue populaire, marquée par les manques et les erreurs, à l'image de ceux qui l'emploient. Même remaniée et nettoyée dans les éditions plus tardives, elle demeure simple et parvient mieux à engendrer l'émotion que ne le fera la langue normalisée dont Dubé se réclamera dans la décennie suivante. Aussi, Joseph Latour atteint-il, dans sa rage maladroitement exprimée, un tragique que recherche souvent en vain l'auteur dans son œuvre ultérieure : « Y a quelqu'un qui a triché quelque part, y a quelqu'un qui a fait que la vie maltraite toujours les mêmes ! Y a quelqu'un qui a mêlé les cartes, Émile, va falloir le trouver. Va falloir le battre à mort, Émile... [...] J'en ai assez de traîner l'enfer derrière moi ». Alors que les univers de *Zone* et de *Florence* avaient encore le rêve à offrir et celui du *Temps des lilas*, l'amour, l'univers de Joseph Latour, raté qui va se faire tuer au loin pour au moins faire quelque chose de sa vie, est vide et sans espoir. Presque dix ans après Tit-Coq, soldat comme lui, il en est le dépassement dans la mesure où aucun curé n'endiguera sa révolte qui, si elle résulte en sa mort, ne l'en amène pas moins là où il souhaitait aller : ailleurs.

Les années 1950, seconde partie : Voix divergentes

Parallèlement à Dubé, à qui revient le poids de créer la première œuvre dramatique canadienne-française, des essais en tous genres commencent à se faire, souvent assez conventionnels. Parmi eux, les œuvres de Jacques

Languirand et de Jacques Ferron sont possiblement les plus intéressantes ou, du moins, celles qui suscitent le plus d'intérêt auprès du public d'aujourd'hui. Claude Gauvreau écrit aussi à la même période, mais outre *Bien-Être*, dont il assure la création avec Muriel Guibault en 1948, aucun de ses textes dramatiques ne connaît de représentation scénique avant 1964 et, encore là, s'agit-il d'une lecture publique au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, organisée par Marcel Sabourin. Avant les années 1960, seuls ses textes radiophoniques sont diffusés, aucun théâtre ne pouvant courir le risque de monter Gauvreau en cette période où un public suffisant et régulier n'est pas encore un acquis. Pour sa part, fraîchement revenu de Paris, où il a été conquis par l'avant-garde, Jacques Languirand connaît un succès immédiat, quoique mitigé de critiques sévères, avec son théâtre s'inscrivant dans la lignée de l'absurde. En effet, sa première pièce, *Les insolites*, remporte, à sa création en 1956, cinq prix dont celui de la meilleure pièce canadienne au Festival national. Détonnant par rapport aux productions qui lui sont contemporaines, cette pièce ne représente en rien le milieu socioculturel dans lequel elle voit le jour. Ne cherchant ni l'identification par le réalisme comme Gélinas ou Dubé, ni la critique sociale comme Éloi de Grandmont ou Yves Thériault, Languirand s'occupe plutôt de tourner en ridicule tout autant les conventions que les grands thèmes (amour, relations humaines, mort). L'œuvre est intéressante en tant que première réalisation d'un jeune auteur, mais ne parvient ni à choquer, ni à provoquer la réflexion, pas plus qu'elle n'atteint le but que s'était donné son auteur de construire une action dont le déroulement serait déterminé par les associations verbales libres. Plus consistante est *Les grands départs* dont le registre, passant du comique au tragique, plutôt qu'essentiellement parodique, permet une exposition de la dimension dérisoire de l'expérience humaine, qu'il s'agisse des relations interpersonnelles ou de la réalisation individuelle, menant à un réel questionnement. La vaine attente des démenageurs par tous les membres de la famille d'Hector, maître du langage tout imprégné d'orgueil et de vent, attente ponctuée de remises en question et de règlements de compte, n'apporte aucun changement, sinon l'affirmation silencieuse du mépris par le grand-père, seul personnage à quitter la scène avant la tombée du rideau. Après l'échec des *Violons de l'automne*, de Languirand quitte le monde de l'écriture dramatique, après s'être distingué comme l'initiateur de l'avant-garde théâtrale au Québec.

Dans un tout autre registre, Jacques Ferron propose un théâtre ludique et littéraire aux accents, lui aussi, plus universels que locaux, du moins jusqu'à l'écriture des *Grands soleils* en 1958. Œuvre étrange, destinée plus à la lecture qu'à la scène, quoique quelques-unes de ses courtes pièces aient été montées, elle est reconnue comme importante du seul fait de sa publication. Qu'il



s'agisse de *L'ogre* (1949), du *Dodu* (1950), du *Cheval de Don Juan* (1957), ce qui ressort, c'est l'humour si singulier, parfois irrévérencieux, de Ferron, les références joyeuses à la culture universelle, autant savante que populaire, le jeu sur les conventions théâtrales et littéraires. Si elle n'exclut pas l'humour, sa pièce la plus importante, *Les grands soleils* (1958), prend une dimension plus sérieuse en ce qu'elle célèbre la patrie à venir. Il ne s'agit pas cependant de militer ou de moraliser, mais de donner à voir une société, ses rêves, ses doutes, ses peurs surtout. Avec *Les grands soleils* de Ferron, pour la première fois dans le théâtre québécois, le combat des Patriotes prend toute sa dimension politique et historique. Écartés de la scène depuis le début du siècle, après les trois essais de Louis Fréchette et un certain nombre de productions au Théâtre National, dont *Denis le Patriote* de Louis Guyon, ils reprennent vie. À l'aube de la Révolution tranquille, Ferron arrive à point et fournit à la scène une nouvelle figure emblématique, à même de soutenir l'idéal identitaire qui commence à envahir le Québec. Ainsi Jean-Olivier Chénier et les Patriotes remplacent les Montcalm et Dollard si chers aux dramaturges antérieurs. Publiée, la pièce est acclamée, mais cela prendra dix ans avant qu'elle ne soit représentée. La seconde pièce politique de Ferron, *La tête du roi* (1963), ne le sera jamais en son entier.

Transition : Gélinas et Dubé

À la fin des années 1950, le géniteur et le père du théâtre québécois amorcent tous deux un virage qui expliquera, à rebours, leur chute dans la faveur du public. En effet, tous deux, écoutant peut-être trop les critiques qui leur reprochent leur accent populiste, polissent

leur langue, moins Gélinas que Dubé, et délaissent les milieux populaires pour attaquer l'hypocrisie des plus aisés. Déjà présente dans *Florence* (1957), à travers le personnage d'Eddy, patron qui séduit puis qui abandonne l'héroïne, la bourgeoisie s'installe définitivement dans l'univers de Dubé avec *Bilan*, en 1960. La pièce, présentée en téléthéâtre, pour autant qu'elle ne provoque pas l'acclamation générale, n'en attire pas moins de bonnes critiques. *Les beaux dimanches* (1965) et *Au retour des oies blanches* (1966), dont le succès est indéniable, constituent les deux sommets de cette seconde période de Dubé. La première, au-delà du portrait sans compassion d'une classe sociale au sein de laquelle règne la loi du plus fort, est aussi le lieu de l'exposition des débats politiques qui agitent l'époque. Le personnage d'Olivier, médecin aussi cynique que beau parleur, se fait le porte-parole de l'échec de sa génération à créer le pays rêvé par les Patriotes, dans une longue tirade où il relate l'histoire politique du Québec, et exprime l'espoir que la génération de Dominique, jeune indépendantiste, ait le courage qui leur a manqué. Marginal dans une action centrée principalement sur les vices de personnages pour qui plus rien ne compte vraiment, sinon la dérisoire satisfaction de l'ego et des pulsions, le discours politique sera au cœur d'*Un matin comme les autres* en 1968. Mais, avant cela, *Au retour des oies blanches* s'inscrit comme la concrétisation par excellence des ambitions tragiques de Dubé. Alors que la dernière mise en scène de l'œuvre, encore à l'affiche au Théâtre du Rideau Vert, à l'automne 2006, semble démontrer que sa force tragique s'est effritée avec les années, cette force ne fait aucun doute pour la critique de 1966, qui déclare la pièce meilleure œuvre de Dubé. Au



cœur du drame familial, cette fois, la quête de vérité de Geneviève qui, occupée à livrer au grand jour les crimes du père, provoque elle-même la révélation qui lui sera fatale.

La transition, chez Gélinas, apparaît plus marquée du fait qu'il n'écrit qu'une pièce par décennie. Et si l'écart est grand de *Tit-Coq* à *Bousille et les justes*, il le sera encore plus de *Bousille* à *Hier, les enfants dansaient*. La famille, dans *Bousille*, n'est plus celle, aimante et accueillante, dont Tit-Coq avait été exclu plus par faiblesse humaine que par méchanceté, mais une entité sans scrupule, prête à toutes les bassesses pour préserver les apparences. Il ne s'agit pas encore des bourgeois, qui ne prendront le devant de la scène, chez Gélinas, qu'en 1966, pourtant il n'est déjà plus question de gens simples et de valeurs traditionnelles. Au naïf personnage principal, symbole de tous les petits dont l'honnêteté provoque la perte, répondent les Justes, dignes représentants d'une société hypocrite où la moralité n'est qu'un mot dont le privilège de la définition appartient au plus riche. La fortune scénique de *Bousille* dépassa celle de *Tit-Coq* et la pièce, pour beaucoup, marque un progrès dans la maîtrise de la composition dramatique. Pourtant, ce que le propos gagne en qualité critique, il le perd peut-être en émotion et en humanité. Enfin, avec *Hier, les enfants dansaient*, dont le succès relatif fut le fait du nom de l'auteur plutôt que de l'œuvre elle-même, Gélinas transporte le drame dans le cadre fermé d'une famille bourgeoise déchirée entre l'ambition politique du père et l'idéal indépendantiste des fils, donnant corps aux affrontements idéologiques du moment.

Mutation scénique

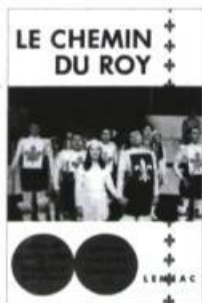
L'itinéraire créatif de Françoise Loranger est à l'exact opposé de ceux de Gélinas et Dubé, ce qui fait d'elle celle qui, à travers une œuvre dramatique unique, incarne probablement avec le plus de force l'évolution spectaculaire des formes théâtrales dans les années 1960. Entre 1965, date officielle de son entrée sur les planches, et 1971, date à laquelle elle signe son dernier texte dramatique, elle est passée d'un théâtre psychologique assez traditionnel, qu'elle-même qualifie de bourgeois, à un théâtre éclaté, fortement engagé et dont les formes s'inscrivent dans la lignée du théâtre de participation. Ses deux premières pièces, *Une maison... un jour* (1965) et *Encore cinq minutes* (1967), rappellent, par leur réalisme psychologique, la dramaturgie de Dubé, mais sans en avoir la noirceur : plutôt que d'être écrasés par les institutions, ses personnages s'en sortent en prenant conscience de leur individualité. Loranger attribue ce besoin de réalisation personnelle, cette conquête de l'autonomie à la collectivité québécoise dans *Double jeu*, psychodrame qui permet à l'auteur de dépasser le cadre de la représentation traditionnelle en invitant le public à participer à des improvisations basées sur un test de comportement psychologique. *Médium saignant*,

présentée en 1970, participe aussi de l'exploration des formes possibles du théâtre de participation et, cette fois, l'expérience est d'autant plus concluante que l'action, s'articulant autour d'un débat sur le bilinguisme, rejoint les préoccupations immédiates d'un public divisé à propos de la Loi 63. Mais la plus grande réussite de Loranger est sans contredit *Le chemin du Roy*, écrite en collaboration avec Claude Levac, à la suite de la visite du Général de Gaulle, et mise en scène trois mois après *Hamlet, prince du Québec* de Robert Gurik, inspirée du même événement.

L'année 1968

Comme beaucoup de nationalistes, Loranger vit avec ferveur la visite de De Gaulle, allant jusqu'à écrire, dans sa présentation de la pièce, qu'elle est le « symbole même de notre vie collective humiliée et soudain, hors de tout espoir, glorifiée [...] et qui va jusqu'à changer non seulement le cours des choses mais chacun de nous individuellement ». En fait, l'événement revêt assez d'importance quand, dans l'urgence de l'immortaliser sur scène, le travail sur *Double jeu*, déjà en chantier, est repoussé à plus tard. La forme choisie par Levac et Loranger tient d'abord du théâtre-documentaire : il s'agit de présenter l'opposition de deux groupes, les politiciens fédéraux (Lester B. Pearson, Jean Marchand, John Diefenbaker et Judy Lamarsh) et les politiciens provinciaux (Lévesque, Johnson, Lesage), chacun commentant à sa façon la visite du Général et son discours. Là où les choses vont devenir plus intéressantes, formellement, c'est quand le metteur en scène, Paul Buissoneau, propose de représenter l'affrontement des deux groupes à travers la métaphore du jeu de hockey, ce qu'acceptent les auteurs, réécrivant une partie du texte en conséquence. L'utilisation formelle du hockey, sport national, permet au public de s'identifier et de participer à la représentation dans une dynamique ludique, mais aussi, comme le soulignait Denis Saint-Jacques, de poser les bases mêmes du conflit qu'avait exalté De Gaulle, puisque, si les Québécois se reconnaissent dans le hockey, ils y jouent selon les règles canadiennes.

Essentiellement différent est le *Hamlet, prince du Québec* de Gurik, puisque, satire politique mise à part, les deux œuvres n'ont à peu près aucun trait commun. La parodie de Gurik est à la fois fort respectueuse, ne malmenant pas le chef-d'œuvre shakespearien qui devient outil beaucoup plus que cible, et audacieuse dans sa représentation de la vie politique canadienne. Il eût été facile de se laisser emporter par l'anecdote, mais l'auteur s'en garde bien, ne serait-ce qu'en évitant de donner des doubles précis aux trois personnages principaux, comme il le fait avec tous les autres (Polonius / Pearson, Ophélie / Jean Lesage, etc.). L'usage d'abstractions (*Hamlet* / Québec, Gertrude / Église, Claudius / Anglophonie) est, dans ces cas-ci, beaucoup plus efficace et permet à la pièce d'être toujours lisible



aujourd'hui autrement que dans une perspective documentaire. Assez mordante pour satisfaire les francophones, malgré le fait qu'elle utilise une œuvre phare de la culture dominante, mais assez modérée en son propos politique et respectueuse à l'égard de Shakespeare pour plaire aussi aux anglophones, *Hamlet, prince du Québec* connaît à sa création une chaleureuse réception des uns et des autres.

Réjean Ducharme n'aura pas ce respect de l'œuvre source qui, quelques mois après Gurik, donne lui aussi dans la parodie avec *Le Cid maghané* en juin 1968. Outrancière, iconoclaste, la pièce inaugure, plus encore que celle de Gurik, le mouvement de récupération/appropriation/destruction des chef-d'œuvres étrangers comme entreprise de décolonisation culturelle dont Jean-Claude Germain se fera le champion. Là où réussit *Le Cid maghané* dans le rapport à la culture étrangère, cependant, échoue *Le marquis qui perdit* (1970) dans la sphère des figures patriotiques trop longtemps célébrées par les livres d'histoire. L'année 1968, pour Ducharme, c'est aussi la création d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, seule de ses œuvres dramatiques à mettre en scène son univers romanesque.

À la veille de la création officielle des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay sur la scène du Rideau Vert, qui, bien qu'écrites depuis 1965, n'avaient connu jusque-là que l'unique mais célèbre lecture publique de mars 1968 au Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD), le milieu théâtral québécois est en pleine effervescence dans la mesure où se dessinent les grandes orientations qu'il prendra tout au long de la décennie 1970 : théâtre politique avec Robert Gurik, Roland Lepage, André Major, Jean-Robert Rémillard ; dénonciation d'une culture étrangère dont il faut se libérer avec Jean-Claude Germain, Jean Barbeau, Michel Tremblay ; retour sur l'histoire de la nation avec Germain, Rémillard, Jean Provencher ; exploration des rapports scène / salle avec la création collective et le théâtre expérimental. Avec la bombe des *Belles-sœurs*, Tremblay met en scène la parole des femmes, qui trouvera enfin sa place et s'affirmera dans les années 1970 comme l'une des plus puissantes et prolifiques avec Pol Pelletier, Marie-Claire Blais, Nicole Brossard, Denise Boucher, Anne Hébert, Antonine Maillet ; Tremblay provoque aussi la « querelle du joul », dont le dénouement sera certes plus heureux que celui de « l'affaire du *Tartuffe* », débouchant sur un renouvellement des codes théâtraux et une exploration de l'oralité qui caractérise, par exemple, toute l'œuvre de Michel Garneau.

Conclusion : *Les belles-sœurs* comme naissance

Il peut sembler convenu de clore l'étude de la période 1940-1970 par un arrêt sur *Les belles-sœurs*, mais, à ce jour, personne n'est encore parvenu à mettre en doute leur valeur de point tournant dans l'évolution du théâtre au Québec, de même que les années n'ont pas diminué



© *Les belles-sœurs* (Michel Tremblay)

leur impact scénique. En ces circonstances, il est difficile d'ajouter foi à l'affirmation rétrospective de Tremblay, lorsqu'il confie à Luc Boulanger, en 2001 : « Je pense que si, en 1968, l'élite avait produit un nouvel auteur de génie, un Claudel québécois, j'aurais peut-être pris mon trou⁴ ». Dans la tourmente identitaire et politique qui secoue le Québec des années 1960, on peut en effet douter que l'élite ait été en mesure d'imposer un théâtre à même de rallier un public qui tarde de voir s'affirmer sa spécificité. Déjà dans les années 1950, on préfère le drame populaire de Dubé à l'art désincarné de Paul Toupin, à peu près tombé dans l'oubli aujourd'hui. Non, Michel Tremblay n'arrive pas seulement au bon moment, il condense à l'intérieur d'une seule œuvre l'expression douloureuse d'un peuple colonisé, aliéné, les moyens originaux de cette expression et une voix intensément personnelle qui lui permet d'éviter le statut de phénomène sociologique et de traverser l'épreuve du temps. S'il n'a pas tout inventé, il donne l'impulsion nécessaire à un théâtre renouvelé, libéré des carcans traditionnels, il contribue à la création d'un espace théâtral où même l'œuvre longtemps ignorée de Gauvreau peut trouver sa place.

* *Chargée de cours en théâtre à l'Université Laval et responsable du théâtre au Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec.*

Notes

- 1 « Mémoire et appropriation : essai sur la mémoire théâtrale au Québec », *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6 (automne 1988/printemps 1989), p. 61-72.
- 2 Marcel Dubé, *Un simple soldat*, Montréal, Quinze, 1981, p. 119. (coll. « Québec 10/10 »).
- 3 *Le chemin du Roy. Comédie patriotique*, Montréal, Leméac, 1969, p. 8.
- 4 *Pièces à conviction. Entretien avec Michel Tremblay*, Montréal, Leméac, 2001, p. 20.

