

Pour une histoire de la dramaturgie québécoise

Lucie Robert

Numéro 5-6, automne 1988, printemps 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041069ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041069ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Robert, L. (1988). Pour une histoire de la dramaturgie québécoise. *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 163–169. <https://doi.org/10.7202/041069ar>

Lucie Robert

Pour une histoire de la dramaturgie québécoise

On ne peut pas dire que l'on se soit jusqu'ici véritablement intéressé à faire l'histoire de la dramaturgie québécoise. Il y a bien eu quelques études qui ont pris le texte de théâtre comme objet premier de leurs réflexions. Ainsi, parmi les plus connus et les plus intéressants, les deux volumes de Jean Cléo Godin et de Laurent Mailhot, *le Théâtre québécois* (1970) et *Théâtre québécois II* (1980), présentent une série d'articles portant sur la dramaturgie, articles de qualité, mais qui demeurent essentiellement une galerie de tableaux qui ne sauraient remplacer une histoire. Consacrés à la dramaturgie contemporaine, les deux volumes ne remontent pas avant *Tit-Coq* et ils esquissent à peine les relations entre les textes étudiés. On ne peut toutefois reprocher à Jean Cléo Godin et à Laurent Mailhot de n'avoir pas écrit l'histoire qu'ils n'ont jamais prétendu faire. Plus délicate est l'appréciation du cinquième tome des *Archives des lettres canadiennes* paru en 1977 et consacré au *Théâtre canadien-français*. Le livre est un ouvrage collectif, composé d'une série d'articles d'ordres divers, suivi d'une collection d'analyses, d'entrevues et de portraits puis d'une bibliographie. La perspective historique y est cependant réduite, dans la composition du livre, à l'ordre chronologique qui classe les sujets d'articles. L'absence de perspective historique dans la section qui concerne la dramaturgie, l'absence de liens entre les chapitres, ravalent l'ensemble à une galerie de portraits. Les *Archives des lettres canadiennes* représentent un fort utile instrument de travail, là était d'ailleurs sa fonction première, mais elles ne sauraient non plus tenir lieu d'une véritable histoire.

Par sa définition même et le mode de fabrication de ses cinq tomes parus entre 1978 et 1988 pour rendre compte de la production littéraire du Québec depuis 1534 jusqu'en 1975, le *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec* s'est interdit lui aussi tout développement d'une perspective historique qui soit autre chose qu'un ordre chronologique ou diachronique. Collection de comptes rendus qui permettent d'accorder une impor-

tance à chaque écrit analysé tout en relativisant l'ensemble des oeuvres les mieux connues, le *DOLQ* ne quitte guère le point de vue littéraire qui était le sien à l'origine. Les quelques pages consacrées, dans l'introduction à chaque tome, au théâtre et à la dramaturgie présentent bien une ébauche, des hypothèses, mais elles demeurent largement insuffisantes dans l'étude de notre dramaturgie et soumises à la vision d'ensemble de la littérature. Autrement, dans l'étude de la dramaturgie québécoise, nous disposons de quelques monographies, celles de Maximilien Laroche, de Michel Bélair, du dictionnaire d'Alain Pontaut, des recueils de chroniques de Martial Dassylva et de Yerri Kempf, d'un numéro d'*Études françaises*, «Théâtre des commencements» (1979), de la *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, «le Théâtre» (1983), d'*Études littéraires*, «Théâtre québécois: tendances actuelles» (1985), des dossiers que *Voix et Images* a consacré à Jean-Claude Germain et à Michel Tremblay, d'un ensemble d'articles publiés dans *l'Annuaire théâtral* et surtout dans les *Cahiers de théâtre Jeu*, mais le plus souvent dispersés dans l'ensemble des périodiques culturels québécois. Quel que soit l'intérêt de ces textes — certains sont des révélations, d'autres de simples notes — nous en sommes toujours à la galerie de portraits ou à la collection de comptes rendus¹.

Dans la compréhension plus globale de la dramaturgie québécoise, les sémioticiens et les sémioticiennes ont parfois fait des percées intéressantes. Les travaux d'Annie Brisset, de Josette Féral, de Louis Francoeur, de Dominique Lafon ou de Louise Vigeant, entre autres, ont permis d'énoncer un certain nombre d'hypothèses, quoique là aussi l'effet de dispersion dans l'étude du corpus, effet causé d'abord par l'aspect théorique des préoccupations, se soit fait sentir.

Paradoxalement, c'est hors du Québec que l'intérêt pour l'histoire de la dramaturgie s'est le plus manifesté. Peut-être est-ce parce que le texte est tout ce qui reste du théâtre québécois hors des frontières. Jacques Cotnam et Pierre Gobin ont chacun publié des études diachroni-

¹ J'ai volontairement éliminé de cette liste les ouvrages généraux portant sur la littérature québécoise et traitant notamment de dramaturgie non parce qu'ils manquent d'intérêt, mais parce qu'ils n'offrent pas une réflexion sur la dramaturgie comme écriture spécifique.

ques utilisant comme vecteurs la contestation politique dans le premier cas et les figures du fou dans le second. En anglais, quoique pas toujours par des anglophones, nous avons eu plus récemment les livres d'Élaine Nardocchio, de Jonathan Weiss et de Léonard Doucette qui s'intéressent tous trois aux manifestations du nationalisme et des monographies de Renata Usmiani sur Gratien Gélinas et sur Michel Tremblay.

J'arrête ici cet état de la question en m'excusant d'avance auprès de tous ceux et de toutes celles que j'aurais omis de citer. En regard de la proposition que j'ai énoncée en guise de titre à cette communication, «Pour une histoire de la dramaturgie québécoise», trois problèmes généraux demeurent importants.

Le premier est la fragmentation de notre lecture de la dramaturgie québécoise, lecture faite essentiellement de comptes rendus et de chroniques, d'articles, de monographies. Le *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec* et les *Archives des lettres canadiennes* ont, en outre, publié d'importantes bibliographies qui s'ajoutent aux répertoires préparés par Édouard G. Rinfret, Renée Legris, Pierre Pagé et quelques autres. Il me semble qu'il est temps de passer aux analyses et même d'envisager des problématiques qui dépassent celles du repérage du corpus et de l'actualité théâtrale.

Le deuxième problème concerne l'absence d'une perspective historique sur notre dramaturgie qui semble continuellement se lire au présent. La grande majorité des travaux porte sur le théâtre contemporain, sur la jeune dramaturgie, celle qui est «en-train-de-s'écrire». Rares sont les études qui remontent aux textes qui précèdent ceux de Michel Tremblay, quelques-uns allant jusqu'à *Tit-Coq*, c'est-à-dire qu'elles couvrent une dramaturgie qui porte toutes les marques d'une contemporanéité d'après-guerre, y compris celle du professionnalisme. Ceux et celles qui consacrent une partie de leur temps au texte de théâtre souffrent du même symptôme de l'ahistoricité que les autres spécialistes de théâtre condamnés par le présent de la représentation, par les impératifs de cette représentation, à actualiser plutôt qu'à analyser le texte dramatique. Il faut bien reconnaître à ce propos que Jean-Claude Germain est le seul à avoir tenté de saisir la distance et le sens de la distance qui séparent la

dramaturgie d'avant-guerre de celle qui s'est écrite dans le prolongement de la Révolution tranquille. Mais cela a donné d'autres textes dramatiques.

Celles des analyses dont nous disposons, et là est le troisième problème, sont également marquées par la formation littéraire de leurs auteur-es. Elles ne prêtent que peu d'attention à la dimension spectaculaire du texte de théâtre. On a pris un peu trop à la lettre la proposition d'Anne Ubersfeld, de lire le théâtre, écrit-elle, «comme un roman», (ce qu'elle ne fait pas elle-même heureusement) en se concentrant sur le récit, sur les personnages, sur les thèmes. La dramaturgie reste ici sous l'emprise de la tradition francophone de la sémiotique narrative développée pour rendre compte des récits.

Autrement dit, la dramaturgie souffre de sa double appartenance institutionnelle qui la lie d'une part au théâtre et aux études théâtrales, où elle n'est qu'un des éléments de la représentation, et d'autre part, à la littérature et aux études littéraires, où elle n'est qu'un genre parmi les autres, pas même le plus intéressant pour des pratiques d'analyse centrées le plus souvent sur le récit. Une histoire de la dramaturgie suppose ainsi qu'on s'intéresse aux enjeux, aux problématiques et aux ruptures qu'elle manifeste. Pour une pièce dont on dit qu'elle est la première du répertoire québécois, dont on dit qu'elle fonde la dramaturgie québécoise contemporaine, *Tit-Coq* n'a reçu qu'une bien mince attention. Et qui a jamais porté un intérêt quelconque aux variantes qui distinguent les deux éditions des *Belles-Soeurs*? Il me semble que la dramaturgie mérite mieux que cette marginalisation.

Faire l'histoire d'une chose c'est la voir dans ses contradictions propres, inscrite dans un temps et un lieu donné. C'est en comprendre la singularité, analyser ses conditions d'émergence, mettre au jour son mode d'existence particulier, déceler les conditions de son dépérissement. Faire l'histoire de la dramaturgie québécoise ne saurait donc se réduire à une mise à jour de *350 ans de théâtre au Canada* de Jean Béraud, paru en 1958, et qui énumère chacun des textes présentés sur les scènes québécoises en les caractérisant en quelques mots. Cela ne saurait non plus se confondre avec la rédaction d'un chapitre d'une nouvelle histoire de la littérature québécoise ni même avec la composition d'un quelconque récit qui tracerait l'évolution du genre.

Faire l'histoire de la dramaturgie québécoise c'est en tout premier lieu prendre conscience de l'existence d'un objet spécifique, un objet «dramaturgie», en tant que forme d'expression particulière qui sert à dire des choses qui ne pourraient pas l'être autrement. Qu'on appelle cette forme spécifique un «genre» si on veut. Pour l'instant je ne m'avancerai ni dans la critique de cette notion, ni même dans une définition précise de ce qu'est la dramaturgie, travail qui reste à faire, mais qui aurait davantage à s'alimenter notamment aux travaux d'Anne Ubersfeld sur le texte dramatique et de Jeannette Laillou Savona sur la dramaturgie en tant qu'acte de parole où le perlocutoire aurait une fonction tout à fait particulière².

En effet, l'enjeu premier de toute dramaturgie réside dans l'usage qu'elle fait du langage et de la parole. Elle manifeste tout aussi bien un référent que les rapports de force entre les personnages, les contradictions entre l'oralité et l'écriture. Le mode particulier d'échange verbal que la dramaturgie institue entraîne une analyse des relations entre les personnages, entre les personnages et le public, entre l'auteur-e et ses personnages, entre l'auteur-e et le public. Ainsi, *l'Anglomanie ou le Dîner à l'anglaise* de Joseph Quesnel, écrite au début du dix-neuvième siècle, questionne les velléités d'assimilation des classes dominantes au Québec. *Félix Pouré* de Louis Fréchette met en scène un patriote qui réalise par un acte de langage ce qu'il a échoué à faire sur le champ de bataille, c'est-à-dire vaincre l'armée anglaise. *Les Belles-Soeurs* et *l'Impromptu d'Outremont* de Michel Tremblay, interrogent la relation des personnages à la langue et à la culture française classique. *La Déposition* d'Hélène Pednault oppose deux versions d'un même événement, celle d'une femme et celle d'un homme, dont l'une devra nécessairement l'emporter sur l'autre. La dramaturgie québécoise pose de manière obsessionnelle, et sous toutes les formes possibles, la question de la langue. Elle n'en finit plus de demander comment parler? dans quelles circonstances? pour dire quoi? avec quels effets? dans quelle langue? Qu'est-ce que cette obses-

² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1978, et Jeannette Laillou Savona, «Narration et Actes de parole dans le texte dramatique», *Études littéraires*, XIII, 3 [décembre 1980], pp. 471-493.

sion nous apprend sur nous-mêmes en tant que collectivité? Surtout si l'on considère le rôle fondamental qu'a joué la dramaturgie dans la codification des usages québécois de la langue française.

Un deuxième enjeu de l'histoire de la dramaturgie québécoise me paraît se situer dans la relation qu'elle entretient avec le théâtre, avec les autres dramaturgies, avec sa propre histoire. L'auteur-e dramatique exprime ici ses préférences, s'inscrit dans une tradition, reconnaît ses filiations, s'approprie des pratiques qu'il transforme. Le théâtre de collège écrit dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle est composé en grande partie de pièces qui réécrivent, à l'usage des étudiants, les textes classiques des dramaturgies latine, grecque, anglaise et française. Ils éliminent les rôles féminins, transposent les situations, modifient la thèse. Quelles sont les implications de ces changements dans la perception que ces étudiants et leur public peuvent avoir de la vie quotidienne, de la culture classique, de l'art dramatique? Doit-on s'étonner de retrouver ce travail de réécriture à d'autres moments de notre histoire, sous d'autres formes, dans le *Brutus* de Paul Toupin par exemple sur le mode de la servilité culturelle, dans la *Suite de Britannicus ou les Remords de Néron* de Gustave Lamarche sur le mode de la tragédie burlesque, deux pièces des années cinquante? Ou encore dans la dramaturgie d'après la Révolution tranquille, dans des textes aux titres aussi évocateurs que *Hamlet prince du Québec*, *le Cid maghané*, *Manon Lastcall*, *le Grand Poucet*, *Émile et une nuit*, *Une marquise de Sade et un lézard nommé King Kong*, *l'École des rêves*. J'en passe et des meilleures. Il me semble trouver ici un rapport à l'Autre tout à fait problématique, inscrit dans une tentative de distanciation dont a parlé un jour Laurent Mailhot³, mais très/trop rapidement, rapport de distanciation donc, mais aussi d'appropriation et d'exorcisme tout à la fois, qui ne trouve pas d'équivalent dans les autres formes de l'écriture québécoise.

Un troisième enjeu réside dans la relation que les dramaturges entretiennent avec leur public. D'une certaine manière, on pourrait postuler qu'il y a toujours un moment, dans un texte dramatique, où

³ Tel est l'objet de la conclusion qu'il a écrite dans *Théâtre québécois II*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980.

l'action n'est que la métaphore de l'acte théâtral lui-même, où une voix devient celle de l'opinion publique, celle de l'opinion *du* public. Le phénomène se retrouve dans le rapport à la conviction, dans les formes d'argumentation, dans la rhétorique qui permet à un prêtre catholique, par exemple, d'entreprendre une campagne d'abonnement au journal *l'Action catholique* ou de lancer un mouvement de tempérance, par la présentation d'un drame ou d'une comédie où le public est appelé à s'identifier à un personnage. Il se trouve encore dans l'usage des chœurs relativement fréquent dans la dramaturgie québécoise et dans certains personnages qui ne paraissent avoir pour fonction que cette représentation du public, que cette fonction de miroir, telle la Lisette de Courval des *Belles-Soeurs*, venue et sortie des classes populaires, mais qui, en châtiant son français pour prendre ses distances commet l'irréparable qui la ramène à ses origines en disant: «je suis-t-allée en Europe». Une des choses remarquables en effet dans la dramaturgie québécoise est la tardive apparition et la faiblesse de la fonction de divertissement et l'encore plus tardive consécration de ce divertissement dans une forme particulière comme celle du théâtre d'été.

Je ne peux évidemment pas conclure cette ébauche d'histoire. Je n'en peux conclure que la présentation en espérant avoir soulevé quelque intérêt pour ces réflexions et en rappelant que l'histoire de la dramaturgie québécoise soulève des questions théoriques qui renvoient au statut de l'énonciateur comme à celui de l'énonciataire, au référent et au dialogisme dont il faudra bien trouver la forme spécifiquement dramatique. Elle soulève également des questions beaucoup plus vastes quant à notre relation, en tant que collectivité, à la langue, à la culture, au monde.