## Québec français

# Québec français

## Les dramaturgies francophones du Canada

## Louise Ladouceur

Numéro 154, été 2009

La francophonie dans les Amériques

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1814ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

**ISSN** 

0316-2052 (imprimé) 1923-5119 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Ladouceur, L. (2009). Les dramaturgies francophones du Canada.  $\it Qu\'ebec$  français, (154), 51–55.

Tous droits réservés  ${\mathbb C}$  Les Publications Québec français, 2009

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/







Bien qu'elle soit relativement récente, l'histoire des dramaturgies francophones canadiennes a connu un développement rapide dont le parcours met en relief les enjeux de l'écriture dramatique et de la création théâtrale d'expression française en Amérique du Nord. Chargé de faire résonner sur la place publique une langue menacée, le théâtre est un site privilégié d'affirmation et de résistance culturelle pour toutes les communautés francophones du Canada. De l'inauguration d'une dramaturgie québécoise dont la spécificité s'affirme dans le recours à la langue vernaculaire locale jusqu'aux dialogues bilingues des pièces récentes de l'Ouest canadien, la langue qui résonne sur les scènes francophones à travers le Canada est variée, car elle est façonnée par les différents contextes dont les pièces sont issues et les dynamiques sociale, culturelle et politique propres à ceux-ci.

ien que l'histoire de chaque dramaturgie suive un itinéraire qui lui est particulier, les répertoires franco-canadiens ont en commun d'avoir adopté une langue vernaculaire locale pour souligner leur spécificité québécoise, acadienne, franco-ontarienne, franco-manitobaine ou, plus récemment, franco-albertaine. Il faut dire que la langue vernaculaire possède une valeur distinctive très élevée pour les petites littératures qui s'écrivent dans une grande langue littéraire comme le français puisqu'elle leur permet de se réapproprier cette langue prestigieuse tout en revendiquant leur différence. En contexte canadien, le recours à un français oral populaire est d'autant plus avantageux qu'il permet d'affirmer cette différence sur deux fronts : en opposition à la domination de l'anglais et à la norme franco-française1. Dans le cas des dramaturgies francophones hors Québec, on doit aussi se distinguer par rapport à la norme franco-québécoise, qui

domine le marché des productions culturelles francophones au Canada<sup>2</sup>.

Au Québec, dès 1948, Gratien Gélinas met en scène des personnages en mal d'une identité légitime à laquelle s'amarrer. Ainsi, dans la pièce Tit-Coq3, créée au Monument-National de Montréal la même année, un bâtard rêve de fonder une vraie famille afin d'échapper à la marginalité à laquelle une société dévote et rigide l'a relégué. Encore soucieux des règles du bon parler français en vigueur au Québec, l'auteur, qui interprète aussi le rôle principal, s'exprime dans une langue mi-correcte, mi-populaire, agrémentée de tournures pittoresques empruntées au parler des quartiers ouvriers de Montréal. Si la pièce annonce « la véritable naissance d'un théâtre populaire québécois4 », il faut attendre encore vingt ans avant que l'institution théâtrale se mette en place et soit suffisamment structurée pour pouvoir mettre à distance le modèle français, qui

La trilogie des dragons (Ex Machina, www. lacaserne.net/)

<sup>2</sup> Tit-Coq, Monument National 1948 (Bibliothèque et Archives Canada, www. collectionscanada.gc.ca)







- 1 Les belles-sœurs, Théâtre du Rideau-Vert, 1968 (Canadian Theatre Encyclopedia, www. canadiantheatre.com/)
- 2 Marc Prescott, Big; Bullshit; Sex, Lies et les Franco-Manitobains, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 2001.
- 3 Le chien, Salle Fred-Barry, 1988 (Roy Dupuis Online www.roydupuis-online. com/)
- 4 Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans, Espace Go, 1992 (Canadian Theatre Encyclopedia, www.canadiantheatre. com/



dominait auparavant sur les scènes canadiennesfrançaises, et promouvoir sa propre dramaturgie.

La lecture des Belles-sœurs de Michel Tremblay le 4 mars 1968 sous l'égide du Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD), organisme créé à Montréal en 1965 pour favoriser l'écriture dramatique en français, et la création de la pièce au Théâtre du Rideau-Vert cinq mois plus tard inaugurent un répertoire qui va désormais se qualifier de « québécois ». La pièce, rédigée et interprétée dans un « joual » typique des quartiers populaires de l'est de Montréal, réunit quinze femmes occupées à coller le million de timbresprimes que Germaine Lauzon vient de gagner dans un concours. Rongées par la jalousie, les préjugés et la frustration, elles s'entre-déchirent avec une cruauté parfois comique tout en dérobant à Germaine sa précieuse marchandise. Le recours à une langue populaire très marquée sur la scène cause alors de vives controverses au Québec, mais le « joual » réussit à s'imposer comme langue de la dramaturgie québécoise des années 1970. La canonisation de la langue populaire comme langue littéraire et dramatique contribue alors à affirmer une spécificité langagière québécoise et, par conséquent, une identité francophone distincte, participant ainsi au mouvement d'émancipation nationale qui a mené au référendum sur la souveraineté du Ouébec en 1980.

À l'issue du référendum, les auteurs dramatiques vont délaisser les thèmes régionaux et la langue populaire pour explorer de nouvelles thématiques à travers une parole débridée qui fait dorénavant appel à toutes les ressources du français. Parallèlement au théâtre de l'image, qui privilégie l'aspect visuel du spectacle, se développe alors au Québec un théâtre de la parole dont l'esthétique langagière exubérante est aux antipodes de la langue quotidienne qu'était le joual. Dégagée de l'obligation de faire vrai, l'écriture dramatique passe ainsi de l'affirmation de la langue à l'exploration de la parole<sup>5</sup>. On découvre alors le lyrisme effréné de Jovette Marchessault, les imbroglios narratifs de René-Daniel Dubois, les acrobaties énonciatives du Théâtre Ubu et le vertige incantatoire de Normand Chaurette, dont la pièce Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans témoigne des préoccupations du théâtre de l'époque. S'éloignant du collectif pour examiner plutôt l'individu, la pièce situe l'action à l'extérieur du Québec et fait appel à une langue hyper-littéraire. À travers une succession de scènes formant un rituel autoréférentiel, Charles Charles, interné depuis 19 ans dans une clinique de Chicago, rejoue dans sa tête la pièce meurtrière qu'il a écrite et jouée avec deux compagnons le soir de ses 19 ans. Il s'agit d'un classique de la dramaturgie québécoise qui a acquis « le statut d'un chef-d'œuvre<sup>7</sup> » et qui a fait l'objet de nombreuses productions depuis sa création à Montréal au Café-théâtre Nelligan, en septembre

Cinq ans plus tard, Michel-Marc Bouchard connaît un succès phénoménal avec Les feluettes ou la répétition d'un drame romantique, une coproduction du Centre national des Arts et du Théâtre Petit à Petit, présentée à la Salle Fred-Barry, en septembre 1987. Cette production « marque le coup d'un nouvel âge théâtral : celui du retour de l'âme. Et de l'émotion8 ». Elle met en scène un groupe d'ex-prisonniers chargés de reconstituer les faits qui ont mené quarante ans plus tôt à la mort d'un jeune homme, pour lequel l'un d'entre eux a été injustement condamné. Tous les rôles féminins et masculins sont interprétés par ces ex-prisonniers, ce qui donne lieu à certaines performances éblouissantes et propose une lecture multidimensionnelle des personnages représentés sur scène. La pièce donne à entendre des registres de langue très variés puisque s'y côtoient le patois des gens de Roberval - petite ville de la région du Lac-Saint-Jean, au Québec -, les préciosités d'une comtesse française très attachée à ses origines aristocratiques et le raffinement langagier d'une élégante demoiselle parisienne en vacances à Roberval.

Créée la même année au Festival de théâtre des Amériques, la version originale de *La trilogie des dragons* consacre Robert Lepage sur les scènes nationales et internationales. Cette pièce, qui nous transporte du quartier chinois de Québec dans les

années 1930 à celui de Toronto au milieu du siècle pour aboutir au Chinatown de Vancouver cinquante ans plus tard, enjambe les lieux et les époques en tissant un fil d'images qui dévoile le lien ténu unissant les personnages les uns aux autres. Dans ce théâtre visuel, où l'image et le geste ont pris le relais des mots pour véhiculer le message, on fait appel à des esthétiques verbales plurilingues qui contribuent au spectacle sans être le moteur principal de l'action. Ainsi, La trilogie des dragons met en présence des personnages qui parlent québécois, anglais, chinois, français et japonais9, construisant une architecture plurilingue destinée à créer des sonorités nouvelles au sein d'un spectacle où les langues constituent « une composante éventuelle de l'environnement sonore10 ». Devenus accessoires dans la conception du spectacle, les dialogues cèdent le pas aux prouesses technologiques d'un théâtre qui se veut avant tout spectaculaire. En 1993, Lepage fonde à Québec la compagnie multidisciplinaire Ex Machina, qui s'installe à la Caserne, un lieu équipé des installations multimédias nécessaires pour générer de nouvelles formes artistiques et « devenir le laboratoire l'incubateur - d'un théâtre qui puisse toucher les spectateurs du nouveau millénaire11 ».

Destinés à circuler sur la scène internationale, les spectacles de Lepage intègrent souvent des procédés de traduction scénique qui peuvent s'adapter aux nombreux publics visés. Lorsque la compréhension du dialogue est jugée essentielle, la traduction peut prendre diverses formes : des surtitres sont projetés sur un écran ou sur un accessoire transformé en écran<sup>12</sup>, un personnage se métamorphose en traducteur sur scène et une cabine téléphonique devient un poste de traduction<sup>13</sup>. Ces techniques de traduction offrent l'inestimable avantage de pouvoir adapter le spectacle à des publics de cultures et de langues variées en exigeant de la part des interprètes un minimum d'adaptation linguistique.

Dans les années 1970, d'autres dramaturgies francophones émergent ailleurs au Canada. Des auteurs du Nouveau-Brunswick tels qu'Antonine Maillet et Laval Goupil14 avaient déjà mis la langue populaire à profit dans des pièces inspirées de réalités acadiennes afin de créer un répertoire qui soit spécifiquement acadien. La Saguouine est une série de monologues que Maillet a d'abord écrits pour la radio et qui ont été produits sur scène en 1969 par la troupe des Feux-Chalins à Moncton. Fille et épouse de pêcheurs, la Sagouine est une femme de ménage âgée de 72 ans qui lave les planchers tout en racontant l'histoire des gens qui l'entourent. Elle le fait dans la langue « chiac », un métissage d'anglais et de vieux français typique de la classe populaire acadienne. La production remporte un grand succès en versions française et anglaise partout au Canada, au point où « la Sagouine est devenue un mythe, l'expression de la révolte des Acadiens15 ».



En Ontario, l'auteur francophone le plus en vue en ce moment est sans doute Jean-Marc Dalpé, lauréat du prix du Gouverneur général à trois reprises, dont une première fois pour sa pièce Le chien, créée au Théâtre du Nouvel-Ontario en 1987. Dans cette œuvre qui raconte le retour du fils dans sa ville natale du nord de l'Ontario pour y découvrir les ravages causés par la violence du père, la langue affiche un haut degré d'oralité, avec des élisions, un lexique, une grammaire et des anglicismes semblables à ceux qu'on retrouve dans le joual de Tremblay. Ce qui distingue toutefois le vernaculaire de Dalpé, ce sont les expressions et répliques en anglais qui parsèment le texte français. Cette alternance de codes est représentative d'un contexte francophone minoritaire où l'anglais est la langue de l'espace public, alors que le français est réservé aux échanges privés ou aux activités de rares organismes culturels francophones. Chez Dalpé, toutefois, les alternances codiques sont rares et accessoires puisqu'elles ne livrent aucune information nécessaire à la compréhension du récit.

Plus on se déplace vers l'Ouest, plus les vernaculaires francophones se montrent perméables à l'anglais et donnent à entendre diverses modalités de bilinguisme exprimant des réalités spécifiques à chaque communauté. En 1975, Roland Mahé, directeur du Cercle Molière, compagnie de théâtre francophone fondée à Saint-Boniface en 1925, met en scène « la première véritable pièce franco-manitobaine, Je m'en vais à Régina16 de Roger Auger [...] où l'on voyait pour la première fois sur scène une famille de Franco-Manitobains [...]. On voyait ce que c'était de vivre dans un milieu minoritaire17 ». Cette pièce donne à voir une famille francophone bilingue dont les membres passent aisément d'une langue à l'autre pour exprimer leur désaccord sur les façons dont chacun gère son bilinguisme. Comme le souligne Roger Léveillé : « Si Tremblay peut faire parler en joual les gens des quartiers populaires de Montréal, pourquoi les Franco-Manitobains ne pourraient-ils pas s'entendre parler sur scène en français ou en anglais selon la réalité de leur milieu?<sup>18</sup> ». L'alternance codique des personnages franco-manitobains est ainsi mise dans un rapport d'équivalence avec le joual montréalais comme représentation d'une réalité linguistique propre aux francophones du Manitoba. Dans cette pièce, certains passages en anglais ont une valeur diégétique<sup>19</sup> élevée puisqu'ils véhiculent une information essentielle pour faire avancer l'action et qui n'est pas transmise en français.

Un autre dramaturge franco-manitobain se fait connaître de plus en plus sur les scènes canadiennes avec un répertoire fortement imprégné d'hétérolinguisme. La pièce de Marc Prescott Sex, Lies et les Franco-Manitobains, créée à Saint-Boniface en 1993, met en scène trois personnages, dont deux francophones bilingues et un cambrioleur anglophone unilingue, qui se retrouvent tous les trois dans le même appartement. Comme le cambrioleur ne parle et ne comprend que l'anglais, on doit lui parler en anglais ou traduire pour lui les répliques échangées en français entre les deux autres personnages. Ici, la présence d'un personnage unilingue anglophone dans la pièce agit non seulement sur la forme des dialogues, mais sur tout le déroulement de l'action. Il s'agit d'un hétérolinguisme essentiel dont on ne peut faire l'économie puisqu'il informe la structure même de la pièce et de l'histoire qu'elle raconte. L'imbroglio linguistique auquel la pièce donne lieu est l'occasion d'échanges corsés sur la condition du français et les

n petit village dans l'ouest du Massachusetts. Un centre de yoga. Une présentation portant sur l'effet de la nourriture sur l'humeur humaine. Un homme dans la cinquantaine qui pose une question. Je reconnais son accent : c'est celui d'une de mes amies, une Franco-Américaine d'origine acadienne de Fort Kent avec laquelle j'ai partagé un appartement pendant nos études à la maîtrise en littérature française, à l'Université du Maine à Orono. Je suis seule au centre depuis mon arrivée, allant d'une séance de yoga et de méditation à une autre sans jamais me sentir à l'aise parmi tous ces gens venant de partout dans le monde qui, pourtant, partagent les mêmes intérêts que moi. Et puis cette voix dont l'accent m'est cher. Voilà quelqu'un avec qui je partage une histoire, une culture et une langue. Voilà quelqu'un qui pourrait me comprendre et que je pourrais comprendre sans même qu'on prononce un seul mot.

Dans un monde devenu de plus en plus homogène, où on peut traverser plusieurs frontières en une seule journée, il est facile de se sentir un peu perdu, seul, et de regretter la communauté d'où on vient. Pour moi qui suis toujours en mouvement depuis que j'ai quitté la maison familiale, pour moi qui ai vécu et travaillé en France et à Québec, c'est ma langue maternelle qui m'a très souvent sauvée de l'ennui et de la tristesse. Cette langue, c'est le français parlé dans ma ville natale de Jay, dans le Maine, c'est la langue de mes ancêtres québécois venus s'installer dans cette ville, il y a maintenant plus de 100 ans, c'est la langue que mes parents m'ont transmise comme elle leur a été transmise avant ma venue.

Ainsi, pour moi, le français n'est pas qu'une simple langue de communication; c'est celle qui me permet de gagner ma vie comme professeure de français. C'est ce qui rend, à mes yeux, le monde plus petit, ce qui me permet de me sentir partout chez moi. Grâce à cette belle et riche langue française, que j'ai pu facilement adapter à la variété de l'Hexagone puis à la variété québécoise moderne, je suis fière de faire partie d'une grande communauté regroupée dans le vaste univers de la Francophonie et qui a en commun cette langue. Qu'il s'agisse du Haïtien conducteur de taxi à Boston, de jeunes Québécois rencontrés à la fin du demi-marathon à Portland dans le Maine, de cette famille originaire de la France et qui arpente en même temps que moi le Grand Canyon ou du Franco-Américain que je côtoie après une présentation portant sur la nourriture au centre de yoga dans un petit village paumé de l'ouest du Massachusetts, j'ai non seulement le sentiment mais encore la certitude d'avoir de la « famille » aux quatre coins du monde. Puisqu'une telle communauté – ou une telle famille – est à ma portée, peu importe où j'habite, partout où je voyage, comment puis-je me sentir seule?

#### Adèle Saint-Pierre

Professeure de français, The Brooks School (North Andover, Massachusetts) et doctorante en linguistique, Université Laval façons de concevoir son identité francophone en milieu minoritaire.

Une autre pièce de Prescott, Fort Mac20, créée par l'UniThéâtre d'Edmonton en avril 2007, raconte les déboires de Québécois venus chercher fortune dans le boom pétrolier de Fort McMurry en Alberta. Des productions théâtrales récentes explorent aussi d'autres réalités sociales, culturelles et linguistiques des francophones de l'Ouest canadien. Ainsi, Cow-boy poétré de Kenneth Brown, une création de l'UniThéâtre présentée à Edmonton en avril 2005, se situe dans le monde du rodéo et donne à entendre un aller-retour entre les langues fort révélateur de la condition des francophones de l'Ouest. L'institution théâtrale et littéraire franco-albertaine ne disposant pas encore de structure d'édition pouvant imprimer et faire circuler ces textes, ils demeurent peu connus et difficiles d'accès.

On peut conclure en souhaitant que les dramaturgies francophones qui se développent à travers le Canada et les nouveautés esthétiques ou thématiques qu'elles proposent à partir des contextes spécifiques dont elles sont issues puissent être connues et reconnues sur les marchés culturels nationaux et internationaux. Qu'elles s'élaborent dans la marge ou au centre de l'institution théâtrale francophone canadienne, elles donnent à entendre des voix et des discours qui contribuent tous de façon essentielle à la mosaïque que compose la francophonie des Amériques. □

#### Notes

- Pascale Casanova, La république mondiale des Lettres, Paris, Seuil, 1999, p. 385-386.
- 2 Louise Ladouceur, « Bilinguisme et performance : traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien », Alternative francophone, vol. 1, n° 1 (2008). www.arts.ualberta.ca/ AlternativeFrancophone/index.php/af
- Gratien Gélinas, Tit-Coq, Montréal, Beauchemin. 1950.
- 4 Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, Le théâtre québécois, Montréal, Hurtubise, 1973, p. 29.
- 5 Louise Ladouceur, « De la langue à la parole sur les scènes francophones du Canada », dans André Fauchon [dir.], L'Ouest: directions, dimensions et destinations. Actes du vingtième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface, 2005, p. 273-284.
- 6 Paul Lefebvre, « Introduction », dans Robert Wallace [dir.], Quebec Voices, Three Plays, Toronto, Coach House, 1986, p. 10.
- 7 Rodrigue Villeneuve, « Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans, à la lettre », Cahiers de théâtre Jeu, n° 64 (1992), p. 123-125.
- 8 Jean Barbe, « Les feluettes. Le retour de l'âme », Montréal, Voir, 3 septembre 1987, p. 6.
- 9 Voir Solange Lévesque, « Tenir l'univers dans sa main », Cahiers de théâtre Jeu, n° 45 (1987), p. 111-120, et Louise Ladouceur, « Write to Speak : accents et alternances de codes dans les textes dramatiques écrits et traduits au Canada », Target, International Journal of Translation Studies vol. 18, n° 1 (2006), p. 49-68.
- 10 Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, La face cachée du théâtre de l'image, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, p. 89.
- 11 Ex Machina, www.lacaserne.net/index2.php/ exmachina/
- 12 Robert Lepage et Marie Brassard, Le polygraphe, texte manuscrit déposé à la Caserne, Québec, 1992.
- 13 Robert Lepage et Ex Machina, The Seven Streams of the River Ota, Londres, Methuen Drama. 1996.
- 14 Laval Goupil, Le Djibou, Moncton, Éditions d'Acadie, 1975.

- 15 Archives de Radio-Canada, La Sagouine, http://archives.radio-canada.ca/arts\_culture/ litterature/clips/12022/
- 16 Roger Auger, Je m'en vais à Régina, Montréal, Leméac, 1976.
- 17 Roger Léveillé, Parade ou les autres, Saint-Boniface, Éditions du blé, 2005, p. 345.
- 18 Ibid., p. 347.
- 19 Selon la narratologie élaborée par Gérard Genette, la « diégésis » est le « récit pur » et l'univers diégétique est le « lieu du signifié », Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, 1983, p. 13.
- À paraître aux Éditions du blé, Saint-Boniface, Manitoba.

### Pour en savoir plus

Théâtre français, site Web Arts vivants : www.artsalive.ca/fr/thf/

Le Centre des auteurs dramatiques : www.cead.qc.ca/index.html

Ex Machina: www.lacaserne.net/index2.php/ exmachina/

Site officiel de Michel Marc Bouchard : www.michelmarcbouchard.com/

BOVET, Jeanne, « Une impression de décalage : le plurilinguisme dans la production du Théâtre Repère ». Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1991.

PARÉ, François, « La dramaturgie francoontarienne, la langue et la Loi », Cahiers de théâtre Jeu, n° 73 (1994), p. 28-32.

GODIN, Jean-Cléo et Dominique LAFOND, Dramaturgies québécoises des années quatrevingt: Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette, René-Daniel Dubois, Marie Laberge, Montréal, Leméac, 1999.

Le Cercle Molière : www.cerclemoliere.com/

L'UniThéâtre: www.lunitheatre.ca/

L'Association des théâtres francophones du Canada : http://atfc.ca/



Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises

www.crilcq.org



Université de Montréal

**UQÀM** 

Professeure au Campus Saint-Jean de l'Université de l'Alberta