

Le théâtre — Des Canadiens, des Québécois, une Acadienne ou de l'invisibilité du théâtre au théâtre

Denis Saint-Jacques

Volume 10, Number 2, May 1974

L'année littéraire québécoise 1973

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036572ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036572ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Saint-Jacques, D. (1974). Le théâtre — Des Canadiens, des Québécois, une Acadienne ou de l'invisibilité du théâtre au théâtre. *Études françaises*, 10(2), 151–159. <https://doi.org/10.7202/036572ar>

DES CANADIENS DES QUÉBÉCOIS UNE ACADIENNE

ou de l'invisibilité du théâtre au théâtre

DENIS SAINT-JACQUES

Ainsi va Leméac, ainsi vit l'édition dramatique au Québec et Leméac fait confiance à la référence nationale pour accrocher l'acheteur ; notre théâtre s'affiche donc canadien, acadien ou québécois sur les rayons des librairies¹. Le consommateur serait pourtant en droit de protester : l'étiquetage des produits n'en indique pas correctement la nature. En fait, c'est la longueur ou la brièveté de l'écrit qui décide du rattachement à l'une ou l'autre nationalité. Ainsi, par exemple *Alcide I^{er}*, d'André Ricard, fort de ses cent soixante quatorze pages, appartient au *théâtre canadien*, mais *Hôtel San Pedro* d'Ernest Pallascio-Morin, mince de soixante et onze seulement, figure dans le *répertoire québécois*. Il faut peut-être comprendre que la « québécoïté » manifeste au fond une qualité de

1. Tout ce qui sera recensé ici en vient sauf la pièce de Jacqueline Barrette : Jacqueline Barrette, *Flatte ta bédaine Ephrème*, Ottawa, Le théâtre actuel du Québec inc. et les Grandes éditions du Québec inc., 1973, 79 p.; Marcel Dubé, *De l'autre côté du mur* suivi de cinq courtes pièces, Montréal, Leméac, « Théâtre canadien », 1973, 214 p.; Marcel Dubé, *le Temps des lilas*, Edition scolaire pour l'enseignement du

théâtre

volume isolant d'une part de méchants « épais » Canadiens et de l'autre de malheureux « maigres » Québécois. Ainsi les collections de Leméac fonctionneraient en un système de métaphore éditoriale où la forme de la mise en marché rappellerait le mythe idéologique que véhicule le produit.

Considérez par exemple Antonine Maillet qui, inquiète sans doute de ce mode de sélection des nationalités et voulant éviter des malentendus en ce qui la concerne, obtient pour ses œuvres un intitulé à elle seule; il n'y a pas pour le moment d'autres dramaturges d'Acadie publiés sous cette étiquette où l'on retrouve deux rééditions qui marquent de façon claire la fortune actuelle d'Antonine Maillet. De *la Sagouine*, on a déjà beaucoup parlé à l'occasion de sa première parution en 1971 et du merveilleux spectacle qu'en donne Viola Léger; on a ici commenté déjà et j'ai pour ma part ailleurs rendu compte². Signalons dans cette nouvelle édition augmentée un panégyrique composé d'éloges de Léonard Forest, Michel Tétu, Marcel Dubé, Alain Pontaut, Claudette Maillet, André Belleau et Martial Dassylva : il paraît qu'il s'agit ici d'embaumer vivante l'auteur, mais qui a déjà entendu parler de pudeur publicitaire? En tout cas, s'il faut voir Viola Léger, lisez aussi le livre, où l'on trouve beaucoup qu'on n'entend

français langue seconde, préparée et annotée par Kelly Ricard, Montréal, Leméac, 1973, 167 p.; Marcel Dubé, *la Tragédie est un acte de foi*, Montréal, Leméac, « Documents », 1973, 120 p.; Marcel Dubé, *Textes et documents*, Montréal, Leméac, « Documents », 1973, 141 p.; Jacques Godbout et Pierre Turgeon, *l'Interview*, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1973, 59 p.; Antonine Maillet, *la Sagouine*, pièce pour une femme seule, notes et hommages de Léonard Forest. Michel Tétu, Marcel Dubé, Alain Pontaut, Claudette Maillet, André Belleau, Martial Dassylva, Montréal, Leméac, « Répertoire acadien », 1973, 154 p.; Antonine Maillet, *les Crasseux*, Montréal, Leméac, « Répertoire acadien », 1973, 95 p.; Ernest Pallascio-Morin, *Hôtel San Pedro*, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1973, 71 p.; Dominique de Pasquale, *Oui chef*, suivi de *l'Arme au poing ou l'arme à l'œil*, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1973, 94 p.; André Ricard, *la Vie exemplaire d'Alcide 1^{er} le pharamineux et de sa proche descendance*, Montréal, Leméac, « Théâtre canadien », 1973, 174 p.; Michel Tremblay, *Hosanna* suivi de *la Duchesse de Langeais*, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 106 p.

2. Laurent Mailhot dans *Études françaises*, novembre 1972, p. 423. Denis Saint-Jacques, texte sur *la Sagouine* communiqué au congrès de l'A.C.E.L.F. de 1972, à paraître dans *Voix et images du pays VIII*.

pas à la scène : le spectacle ne présente pas la moitié du texte écrit. *Les Crasseux* nous reviennent aussi une deuxième fois mais de plus loin, du cinquième numéro de *Théâtre vivant* paru en 1968, au moment où tout le monde se préoccupant des *Belles-sœurs*, on n'avait pas bien perçu qu'il faudrait dorénavant aussi compter avec Antonine Maillet. Voilà une pièce plus conforme à la tradition, conçue pour la scène, moralité comique assez brechtienne, si on peut imaginer Brecht naïf. On avait alors remarqué que la fin heureuse devait beaucoup à la générosité optimiste de l'auteur et assez peu à la probabilité des événements évoqués : les pauvres d'un village roulent à leur propre jeu les bourgeois qui les exploitent.

Passons maintenant à une situation trouble, celle de Marcel Dubé, l'empereur actuel et, comme tous les empereurs, peu intéressé à préciser la nation à laquelle il appartient, frayant d'une part avec la Société royale du Canada, faisant la louange du lieutenant-colonel de Salaberry, publié par les soins d'un certain Yves Dubé (ne voyez-là bien entendu que coïncidence) dans le *Théâtre canadien*, et plus inquiétant encore en édition scolaire biculturelle pour anglophones, mais se frottant à la Société Saint-Jean-Baptiste, écrivant « pour notre délivrance » et publié dans le *Répertoire québécois* d'autre part. Le prix David qu'il vient d'obtenir en couronnement d'une œuvre importante et les éloges que cette attribution a suscités incitent à faire le point. Les quatre titres qui sont l'occasion de ce réexamen renvoient d'ailleurs pour la plupart à des rééditions ou à d'anciens inédits. Je parlerai ici pour ceux qui n'enseignent pas Dubé, qui ne l'étudient pas, ne vont pas voir ses pièces ni ne les lisent, ou le moins possible. Ceux qui, injustes parce qu'agacés, rejettent une œuvre dont le succès leur paraît dû à un malencontreux accident historique, à mettre au compte du retard culturel d'un certain public. Le succès a toujours quelque chose de choquant quand on est hors du coup, et les empereurs sont là pour qu'on les renverse, cela va de soi. Mais il y a plus : cette œuvre offre un aspect spécifique vraiment inquiétant pour un amateur de théâtre, et les essais de Dubé à propos de son métier

permettent assez bien de saisir de quoi il retourne : *Marcel Dubé ne s'intéresse pas au théâtre* ou du moins fait tout comme si c'était bien là la dernière chose qui le préoccupait. Paradoxe si l'on veut, il est assez facile de le vérifier. Pour Dubé, *la Tragédie est un acte de foi* qui se constitue d'une prise de conscience de soi-même et de son milieu, le *Problème du langage pour le dramaturge* oppose le joual au français en une crise d'ordre purement idéologique, « *le Coup de l'Étrier* n'est pas un sombre drame à rebondissements multiples. C'est tout simplement une histoire ordinaire [...] racontée » (*Textes et Documents*, p. 40). Il n'est partout question que de l'auteur lui-même, de son histoire et de celle de son milieu, de problèmes moraux et idéologiques à résoudre, dont celui de la langue même; mais de théâtre, point : le spectacle, la représentation, pudeur sur tout cela. En cherchant patiemment, j'ai trouvé ceci : « L'expérience du théâtre m'a appris qu'une œuvre n'existait qu'une fois créée. Sans l'incarnation et la présence réelle, sans la magie de la représentation scénique, on n'y trouve que des mots qui n'ont aucune signification » (*Textes et Documents*, p. 36). D'abord, c'est faux; sinon, pourquoi publie-t-il? Mais de toutes façons, ce dogme de la dramaturgie comme phénomène magico-religieux est un cliché passablement éculé, on n'en est plus là. Dubé produit-il des messes ou des pièces? En quoi est-il dramaturge? Où voit-on qu'il s'y intéresse? Son œuvre n'est-elle qu'« acte de foi », « histoire racontée », « bilan de connaissances », « illusion trouvant des formes de réalité »? À la lire, on aurait tendance à s'accorder là-dessus avec son auteur et à chercher ailleurs le théâtre. Peut-être en fin de compte, le théâtre n'a-t-il pas non plus d'intérêts à Marcel Dubé? Il reste pourtant qu'on le joue, qu'on le publie, qu'on l'enseigne et qu'on l'honore. Rendons à César ce qui est à César... et attendons le Messie.

Cette curieuse fortune dramatique n'a rien d'une manifestation isolée; un colloque de deux jours sur le théâtre québécois organisé par les étudiants de français de Sir George Williams University à Montréal, cet automne, a fonctionné de manière identique. En deux après-midi de séances,

on nous a appris d'abord que le théâtre québécois est québécois, et que sa langue est le joul; par la suite, le débat n'est pas sorti du plan idéologique. Le lendemain, on nous a affirmé que le théâtre québécois avait à améliorer son mode d'insertion sociale afin d'avoir une action plus efficace sur le plan politique, intention louable sur laquelle tous tombèrent d'accord. Mais quand un pauvre malheureux, de toute évidence non initié au rite qui se déroulait là, osa suggérer qu'on s'intéresse un peu aux moyens dramatiques eux-mêmes, on lui répliqua, scandalisé, que c'était là affaire de basse cuisine qui touchait les praticiens et qu'il serait malséant d'en rabaisser ces nobles palabres. Parler théâtre, pensez-vous, et qui plus est dans un colloque sur le théâtre, allons donc! Non, le théâtre, Leméac le sait, est question nationale; Dubé aussi à sa façon en tient compte, comme la plupart de nos nouveaux dramaturges : ce colloque l'a bien fait voir. Il faut s'y résigner : le théâtre, c'est la question nationale. Et vice-versa?

Brassard, par exemple, qui met en scène Tremblay, était invité au colloque : il n'y vint pas. Est-ce que Tremblay et lui ne sont pas assez nationaux? Non, tout le monde au Québec sait aujourd'hui que Tremblay, c'est nous, le joul, c'est nous, *les Belles-sœurs*, c'est nous, que Tremblay reproduit fidèlement notre réalité et que son théâtre n'est ainsi que l'accident d'une prise de conscience collective. Malheureusement, n'en déplaise à tout le monde et à son représentant Michel Bélair, on doit considérer cela comme une séduisante vue de l'esprit, mais archifausse. Le théâtre de Tremblay se manifeste faux lui-même, trompeur, truqué, tout en fausses apparences, d'où au reste sa valeur de théâtre véritable, qui sait tricher. Tremblay a déjà réussi à faire croire que la famille québécoise se composait exclusivement de femmes, et il a eu des salles pleines d'hommes ne doutant pas de leur virilité, qui ont ainsi trouvé dans *les Belles-sœurs* une image adéquate de leur situation sociale. À ceux qui ont cru que s'exprimait là la démission de l'homme québécois en société matriarcale, je recommanderais de lire la pièce. Qui laisse tomber une prostituée trop vieille? Qui ferme la ligne au nez de la jeune fille qui l'a fait attendre? Qui fait un enfant à une autre jeune fille et

l'abandonne? Qui réussit à baiser quotidiennement sa femme malgré elle? Un homme dominé? On voit que ce n'est pas si simple. Maintenant, à la suite de *la Duchesse de Langeais*, Tremblay nous propose *Hosanna*. Il faudra bien un jour commencer à s'interroger : le Québec s'analyse-t-il rigoureusement en femmes prolétaires, monde des « clubs » et homosexuels, ou si Tremblay nous mène où il veut? Quoi de plus truqué qu'une pièce entièrement machinée pour qu'un travesti prenne conscience qu'il est un homme, alors qu'il s'agit là d'une vérité banale qui n'a pour fonction que d'arrêter le spectacle, spectacle de deux homosexuels qui dans un magnifique et sordide jeu des apparences s'entredéchirent comme on ne l'avait pas vu depuis Genêt? Comme chez Genêt, le spectacle s'y présente sur le mode du paraître et on n'y trouve pas dans quelque profondeur une vérité à extraire. Le vrai se trouve à la surface dans l'illusion même, le théâtre s'y constitue d'apparence et plus il triche, mieux il joue. Dans *Hosanna*, vous chercherez à comprendre les mobiles de Cuirette et Hosanna, attentifs à tout ce qu'on vous proposera et vous verrez des choses (ou même ne ferez que les lire) que vous vous appliquerez à déchiffrer; mais vous sentirez qu'il y a beaucoup moins à comprendre, qu'à éprouver le ballet verbal de deux homosexuels plus cruels l'un pour l'autre que ne l'est la société bien pensante, et qui s'aiment. Michel Tremblay reste notre meilleur dramaturge, et j'oserai penser que ce n'est pas par sa québécoïté, mais par son sens de la scène, sens dont il y a plusieurs! Pourtant, je ne sais même pas si Tremblay souscrirait à cette téméraire opinion.

Mais le seul Tremblay ne saurait suffire au théâtre québécois; il reste à parler des autres nouveaux dramaturges. Les trouvera-t-on du côté de cet *Hôtel San Pedro* d'Ernest Pallascio-Morin, dont une sage publicité nous décrit ainsi les vertus : « solidement construits et dialogués, les trois actes [...] œuvre abondante et généreuse [...] Ernest Pallascio-Morin dévoué depuis des années aux Affaires culturelles du Québec »? On se demande laquelle de ces qualités a assuré la publication? Le commerce du livre a ses mobiles; doit-on souhaiter que cet investissement s'avère rentable?

Ces nouveaux dramaturges, les trouvera-t-on plutôt du côté de Godbout et Turgeon, dont *L'Interview* — œuvre très québécoise, 46 pages à peine de texte — propose une fiction radiophonique à la fois très sensible à une actualité réaliste et à la forme choisie sur le plan de l'expression. À noter, entre autres, le titre : cela aurait pu s'appeler *Chico ou la mort de killer Tremblay*. Mais Godbout fait du cinéma ; il semble savoir que les idées restent d'un certain ordre et que de l'autre se trouvent des moyens de production dont se constitue une forme. Il est bien malheureux pour le théâtre que cette attitude de Godbout le conduise justement plutôt vers le cinéma que vers la scène. La dramaturgie au Québec aurait besoin qu'on la prenne plus souvent pour une forme d'expression.

On ne saurait faire à Jacqueline Barrette de reproche en ce sens. On perçoit immédiatement *Flatte ta bedaine Éphrème* comme représentation, comme théâtre, ce qui, je m'empresse d'ajouter, n'empêche en rien la « québécutude » de s'affirmer. Qui penserait que le théâtre actuel du Québec ferait publier par les Grandes éditions du Québec autre chose que la plus québécoise des pièces. Œuvre dont il s'avère autrement assez difficile de parler, car le texte que cette édition nous livre reste trop morcelé, désorganisé, la vie de la réalisation lui manque trop. On ne peut pas à la lecture imaginer le spectacle, ce qui enlève tout plaisir à la lecture. On pourra donner à cette publication valeur d'archives, mais guère plus. La littérature n'y trouve pas son compte ; c'est ennuyeux, si l'on songe qu'il s'agit justement d'un livre.

Jeune auteur, Dominique de Pasquale, joué en 1967 avant Tremblay, exporté en France en 1969 avant Tremblay, ne perce pas aussi rapidement, malgré la valeur certaine de sa production et l'attention qu'il a dès le début attirée sur sa démarche. Que le nom ne trompe pas, son œuvre trouve une place méritée dans le *Répertoire québécois* où l'auteur s'annonce, tout comme ses confrères, d'abord paré de ses opinions politiques : pour lui, l'extrême-gauche anarchiste. Mais non seulement se permet-il des idées politiques plus précises que

l'ambigu « Québec souverain » de bon ton ; il y ajoute encore une esthétique dramatique explicitement abstraite, échappant au carcan réaliste et au symbolisme politique univoque où se complaît le nouveau théâtre québécois tel que le rêve Michel Bélair. Ce qu'on peut illustrer ainsi par exemple : tels que les opère l'écriture de *l'arme au poing...*, les jeux de permutation des rôles produisent un effet de sens dont la valeur ne se laisse pas aisément réduire à telle ou telle signification qu'on voudrait rapidement proposer pour oublier l'épaisseur que cette perturbation de fonctionnement a pu révéler dans la forme. Les jeux du signifiant sont, au théâtre comme ailleurs, censurés. Mais de Pasquale semble pressentir que pour la révolution qu'il désire, le sens institué, dramatique ou autre, doit d'abord être déconstruit. Cela en fait un dramaturge difficile, et qui ne réussira pas facilement, mais intéressant.

Comme prime de plaisir, reste *la Vie exemplaire d'Alcide 1^{er} le pharamieux et de sa proche descendance* d'André Ricard. J'ai déjà ailleurs³ réclamé une édition de cette remarquable pièce baroque qui ne ressemble à rien de ce qui se joue sur nos scènes, et je ne suis pas loin de considérer sa publication comme l'événement de l'année dans l'édition dramatique au Québec, devrais-je dire au Canada, étant donné la collection où elle paraît, *Théâtre canadien*. On peut rappeler pour mémoire que le Trident en a presque fait un four en 1972 ; le ton d'*Alcide 1^{er}* n'a rien à voir avec le réalisme critique axé sur l'actualité auquel Paul Hébert a habitué son public au Grand Théâtre de Québec. Le ton d'*Alcide 1^{er}* n'a rien à voir avec celui des dramaturges québécois auxquels nous nous sommes faits : grinçant, ronflant, grandiloquent, burlesque, verbeux, n'évitant pas le mauvais goût, le recherchant même par provocation ; théâtre de la parole, on le constate, mais où le spectacle se développe aussi irrépressible, nombreux, imprévu, explosif et excessif. On pense à cette pièce d'un autre poète, Gauvreau, ces *Oranges...* que le temps et l'espace de la représentation contraignaient,

3. Denis Saint Jacques, *l'Exemple d'Alcide 1^{er}*, dans *Nord*, nos 4 5, p. 29-37.

alors que tant de nos écrivains de théâtre n'arrivent qu'à peine à les occuper. On pense à Gauvreau, mais en moins agressif et évitant ces allusions si explicites et naïves à une autobiographie dont on a voulu se contenter, s'émouvant romantiquement sur la si tragique mort d'un poète, alors qu'on était au *spectacle*. Donner sa mort en représentation, voilà ce qui aurait dû retenir l'attention. Et Ricard ne joue pas si clair le jeu des allusions, plus rusé, forçant les spectateurs à regarder ce qui se passe sur la scène : les renvois à une autre scène, politique québécoise, n'étant jamais suffisamment conformes à nos habitudes réalistes pour que la sécurité idéologique permette enfin le sommeil de l'intelligence. Faut-il croire qu'au lieu de singer la réalité, le spectacle dramatique pourrait chercher à l'inquiéter en la déformant? Et André Ricard prend les choses de haut. Concevez-vous, entre autres, que l'espace qu'il engage dans sa fiction déborde les précieuses limites territoriales du Québec? Si l'on songe que vivant, écrivant et se faisant jouer à Québec, ce qui est déjà une marque de mauvais goût en cette époque de montréalité culturelle, il n'écrit pas non plus comme à Montréal, ce qui semble encore plus grave, qu'ayant derrière lui à peine treize ans de métier à la scène (mais toujours à Québec, cela devient choquant), il ose prétendre à l'attention avec un spectacle prolix, bavard, tape-à-l'œil, menant une profusion de personnages dans les multiples intrigues d'une action disproportionnée, on se dit qu'il exagère, qu'on ne le lira pas beaucoup plus qu'on ne l'a vu, que les gens ont autre chose à faire que de s'intéresser à quelque chose de nouveau et de vraiment différent. Donnez-nous du nouveau théâtre, nous en voulons, mais auquel nous sommes déjà habitués; qu'il soit québécois, acadien ou canadien, ça nous comprendrons, mais théâtral... non, vraiment, au théâtre! Tout de même, ils exagèrent.