

## Le théâtre

Maximilien Laroche

Number 21, March 1976

Un panorama de la littérature québécoise

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/56770ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Les Publications Québec français

### ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Laroche, M. (1976). Le théâtre. *Québec français*, (21), 21–22.

# un panorama de la littérature québécoise\*

## LE THÉÂTRE

L'histoire du théâtre, au Québec, commence «le quatorzième de novembre 1606» quand «Marc Antoine Lescarbot présenta sur mer et sur terre, à Port-Royal d'Acadie, sous le titre de *Théâtre de Neptune*, un divertissement en chansons et danses sur un sujet allégorique». Il s'agissait d'un spectacle avec une «distribution mixte de voyageurs et d'Indiens» organisé pour saluer le retour du sieur de Poutrincourt, à son retour d'une expédition dans la Baie de Fundy. Neptune, monté sur une machine mi-chariot mi-barque, se présentait tout d'abord pour personnifier la mer que venait de parcourir de Poutrincourt. Suivaient ensuite des tritons qui prenaient à leur tour la parole. Puis l'auteur faisait se déplacer un canot afin que quatre indigènes puissent dire leur compliment et offrir des cadeaux à de Poutrincourt: «un quartier d'élan et d'orignal, des peaux de castor, des écharpes et des bracelets». De Poutrincourt remerciait alors et invitait tout le monde à l'accompagner au fort prendre part au banquet qui était organisé. Ce que l'on faisait avec accompagnement de chants, sonnerie de trompette et bourdonnement de canon, est-il dit. Aux éloges de l'heureux arrivant se mêlaient comme de bien entendu la louange de la France, de ses découvertes, de ses marins, de Poutrincourt et de ses compagnons, sans oublier les grandes qualités du Roy.

Comme on peut s'en rendre compte, sous une forme même rudimentaire, il s'agissait pour les habitants de la Nouvelle-France dont Lescarbot se faisait ici le porte-parole, d'une théâtralisation de cette action qu'ils étaient en train de vivre; la découverte, l'occupation et la colonisation de cette portion de l'Amérique du Nord dont Cartier avait fait l'exploration et pris possession au nom du Roy de France.

De ce jour de novembre 1606 à aujourd'hui, le phénomène théâtral a connu au Québec une évolution inséparable de celle de la société québécoise puisque l'on doit tenir tout théâtre, comme l'a bien fait voir Jean Duvignaud, pour une image qu'une société se donne à elle-même de son projet, c'est-à-dire de ses angoisses et de ses espérances. Ce qui nous conduit, liant ainsi l'histoire du théâtre à celle de la société, à distinguer quatre grandes périodes dans ces 300 ans et plus de théâtre au Canada français: une première période qui va de 1606 à 1760; la seconde de 1760 à 1880; la troisième de 1880 à 1940 et la dernière qui a commencé vers 1940 et se poursuit encore aujourd'hui.

Dans un premier temps qui couvre ce qu'il est convenu d'appeler le Régime français et qui va de la première du spectacle de Lescarbot (1606) à cet affrontement éminemment dramatique qu'a été la bataille des plaines d'Abraham (1760), le théâtre en Nouvelle-France suit les goûts et reflète même les querelles qui ont cours dans la mère-patrie.

Corneille sera d'abord à la mode puisque c'est par le répertoire cornélien qu'on s'attaquera véritablement au théâtre. On commencera bien entendu par une représentation du *Cid* qui eut lieu le 31 décembre 1646, soit dix ans après la création de la pièce. Il y eut des reprises et par la suite on joua *Héraclius* et *L'illusion comique*. Cette popularité de Corneille n'a rien qui doive nous étonner. L'atmosphère héroïque de ses pièces convenait sans doute fort bien à l'esprit dans lequel les colons de la Nouvelle-France vivaient leur aventure en terre américaine.

Molière aussi connaîtra la vogue auprès du public, mais paradoxe, ce sera beaucoup plus tard et à partir seulement du régime britannique. Car à la suite de la querelle du *Tartuffe* qui aura ses répercussions en terre d'Amérique, un long interdit pèsera sur l'œuvre du grand comique et cela jusqu'à la fin du régime français. Voici comment les choses se passèrent. Le gouverneur de Frontenac, pour taqui-

ner, semble-t-il, Mgr de Saint-Vallier, eut l'idée de faire présenter le *Tartuffe* au Château Saint-Louis ainsi qu'au Séminaire et dans les communautés. Nous sommes en 1694. En France, depuis 1669, la pièce de Molière ne rencontrait plus d'opposition officielle. Mais en Nouvelle-France, le Clergé réagit tout autrement. L'évêque de Saint-Vallier lança deux mandements contre la pièce et ceux qui prétendaient la faire jouer, et après force tractations parvint à en interdire pour longtemps la représentation. Comme le dit Jean Béraud: «c'est Molière qui fut en tout cela la victime expiatoire, car il fallut attendre de longues années avant que son nom pût paraître à l'affiche».

Le paradoxe dont je parlais tantôt consiste dans le fait que c'est avec les comédies de Molière que «le théâtre renaîtra à Montréal, une fois le Canada passé à la domination anglaise». Les acteurs amateurs de la garnison anglaise joueront en français les pièces du comique français, parmi lesquelles l'histoire ne nous dit malheureusement pas s'il faut inclure le *Tartuffe*.

Faut-il voir plus qu'une coïncidence entre ces deux orientations du répertoire: cornélien et héroïque, pendant le régime français, divertissant et comique dans les premiers temps du régime britannique? Il y a là de toute évidence un paradoxe que l'on pourrait tout d'abord s'expliquer en se disant qu'après la défaite des plaines d'Abraham, l'humeur des colons français était sans doute davantage à l'oubli et au divertissement qu'à l'espoir d'une revanche impossible alors. Cela permet, en tout cas, de comprendre la popularité, à cette époque, d'un auteur comme Joseph Quesnel dont une des pièces, *l'Anglomanie* ou le dîner à l'anglaise (1802), est une fantaisie satirique sur les difficultés de la co-existence pacifique entre Anglais et Français dans l'Amérique du Nord britannique.

A Joseph Quesnel, le dramaturge fantaisiste, on a souvent opposé Antoine Gérin-Lajoie, l'auteur plus sérieux du *Jeune Latour* (1842),

\* Ces textes ont été prononcés le 28 décembre 1975 à La Nouvelle-Orléans lors du 3<sup>e</sup> Congrès mondial de la Fédération internationale des professeurs de français.

pièce qui traite du même problème que *l'Anglomanie*. Ce parallèle fait à tout le moins voir qu'à partir de 1760, une certaine réalité sociale devient problématique puisqu'elle peut être simultanément représentée sur les deux modes du plaisant et du sérieux. Ce bouleversement historique qu'a été le passage du régime français au régime britannique a, sans aucun doute, constitué pour les habitants d'origine française du Québec actuel, le choc qui a donné naissance à une nouvelle forme d'illusion théâtrale.

En tout cas ce qui caractérise cette deuxième période de l'histoire du théâtre québécois qui va de 1760 à 1880, c'est l'apparition de facteurs nouveaux qui contribuent à infléchir la sensibilité et les goûts du public. Après 1760, l'activité théâtrale au Québec ne tire plus son inspiration de la mode parisienne. Elle consiste dans les représentations que donnent les nouveaux dirigeants britanniques et se déroulera dans les salles qu'ils tiennent. Ainsi, ne doit-on pas considérer comme un épisode significatif qu'en février 1792 ce soit «le patronage du duc de Kent, père de la future reine Victoria, qui en assistant à une représentation de deux pièces de Molière, sauva celui-ci, selon le mot de Jean Béraud, d'une nouvelle indignité», en l'occurrence, l'interdiction que continuait de faire peser le clergé local sur son œuvre ?

On peut donc dire qu'avec la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une nouvelle période commence quand des comédiens français, dont la grande Sarah Bernhardt, entreprendront des tournées au Québec, et cela de plus en plus régulièrement. D'ailleurs au cours de cette période qui va des années 1880 jusqu'aux années 1940, l'activité théâtrale deviendra de plus en plus intense. Tournées de troupes étrangères, aussi bien françaises qu'anglo-saxonnes, établissement au Québec de comédiens formés à l'extérieur, relations de plus en plus étroites avec les États-Unis, à cause d'une forte présence francophone dans certains états américains tout proches et aussi à cause de l'apparition de la radio. Ce sont là autant de facteurs qui contribueront à la création d'un début de tradition théâtrale. En effet des troupes locales se constituent, des salles se distinguent par leur répertoire bien caractérisé, et des comédiens se font une célébrité.

La dramaturgie québécoise encore vagissante se manifeste à ce moment dans des mélodrames. Au tournant du siècle, Louis Fréchette, le barde national, en composera pour la scène, sur des sujets historiques ou romantiques. Plus tard, avec l'avènement de la radio, ce genre de pièces sur des sujets locaux et populaires connaîtra une étonnante fortune. C'est d'ailleurs dans ce théâtre radio-phonique qu'il faut chercher la source la plus féconde du théâtre québécois actuel. On y décele un brassage d'influences multiples mais, entre autres, celle du «soap opera» américain mais aussi celle des couleurs de la tradition orale. Ce qui est bien révélateur de la situation du Québec dans le premier quart de ce siècle. Vers cette époque, la société québécoise connaissait une double mutation : celle de l'urbanisation et celle de l'industrialisation. On l'a souvent répété : il y a à peine 50 ans, le Québec était encore fortement rural et le mot d'ordre qu'on peut retrouver dans des

romans encore célèbres aujourd'hui était celui du retour à la terre. Par le biais de la radio, et, par la suite, de la télévision, c'est un certain art de la parole, une tradition orale, qui s'est progressivement adaptée à la civilisation de l'image, dont le théâtre est une première forme.

Vers 1940 donc, l'impact sur la société québécoise de divers facteurs : l'industrialisation, l'urbanisation, la deuxième guerre mondiale, et les nouveaux modes de communication comme la radio et ensuite la télévision, ont été déterminants pour l'apparition d'un art de la scène qui soit le miroir de la communauté vivant au Québec.

C'est vers cette date que se crée une troupe : «Les Compagnons de Saint-Laurent» dont le rôle sera décisif pour le développement du théâtre au Québec. Elle sera une pépinière d'artistes, créateurs ou interprètes. Gratien Gélinas, dans le même temps, avec *Ti-Coq* (1948) fait jouer la pièce qui inaugure un nouveau courant.

Jusqu'alors pâle décalque de modèles étrangers ou expression plutôt maladroite des représentations populaires dans des mélodrames naïfs, le théâtre québécois accédait avec l'œuvre de Gélinas, à un autre statut. Une maîtrise croissante des techniques de la scène et des procédés d'écriture, alliée à un fond d'inspiration populaire, permettait au dramaturge québécois de hausser la représentation de sa collectivité jusqu'au niveau du tragique.

Dans la foulée de Gélinas, suivront en moins de vingt ans une pléiade d'auteurs, dont les plus connus sont Marcel Dubé, Jacques Languirand, Françoise Loranger, Robert Gurik, Michel Tremblay et Jean Barbeau. Ainsi *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay, après avoir suscité force controverses au Québec même, aura porté jusqu'à Paris le problème explosif de la langue française au Québec.

Pour caractériser le théâtre québécois on pourrait par exemple rattacher les dramaturges à certains courants de l'esthétique contemporaine. Dire que Languirand fait un théâtre de l'absurde, à la manière de Beckett, que Ferron, Gurik et Loranger penchent du côté d'un théâtre politique, à la limite brechtien, alors que Tremblay et Barbeau donnent dans un réalisme populiste sinon socialiste. On pourrait encore souligner les affinités qui lient Marcel Dubé à Arthur Miller, à Edward Albee et même à Jean Anouilh, relever l'archaïsme voulu d'un Ferron qui n'hésite pas à ressusciter des formes tombées en désuétude comme la parade du XVIII<sup>e</sup> siècle ou l'improvisé et les farces à la manière classique ; souligner que Michel Tremblay s'oriente plutôt dans le sens des expériences tentées off-Broadway et s'attache à transporter sur la scène des procédés empruntés au cinéma ou à la télévision. Mais je crois que c'est avant tout dans le langage qu'il faut essayer de saisir l'originalité des dramaturges québécois.

Écrire au Québec, selon un mot de Gaston Miron, pose le problème d'une écriture dans un non-lieu historique. Il va sans dire que le théâtre avait à affronter un problème majeur : celui de la représentation de ce non-lieu. De là l'importance du langage. Dans toutes ces œuvres très actuelles que nous donnent à voir

les dramaturges québécois, le langage est en définitive ce qui constitue le lieu même de l'action. Et s'il prend si souvent la forme du monologue c'est pour mieux faire éclater le lieu historique et donner une existence au non-lieu.

Nerveuse, elliptique ou bavarde, populaire, gouailleuse ou précieuse à l'occasion, la langue des dramaturges québécois s'adresse à un public que le cinéma et la télévision conditionnent sans pour autant l'avoir complètement transformé. Cette langue traduit des situations diverses : sociales, psychologiques ou politiques mais au fond toujours hétérogènes. (Au fond elle reflète partout et toujours la volonté de combler un écart et l'effort pour mettre fin au tiraillement de la collectivité québécoise.)

Ce théâtre de la parole s'inscrit de la sorte dans une tradition, à certains égards, bien française, celle d'une écriture où le champ de la conscience individuelle s'élargit aux dimensions du monde pour se substituer à lui et le représenter. Mais si les dramaturges québécois, comme à l'époque de Corneille, et comme aux débuts de la colonisation française, évoquent l'image d'un homme nouveau, ils ne peuvent s'empêcher de matiner de beaucoup d'humour le sentiment tragique qu'ils éprouvent.

Nous revenons par là au paradoxe que j'ai voulu illustrer par quelques anecdotes sur la fortune du théâtre de Molière au Canada. Le Québécois se définit volontiers comme un Français d'Amérique. Il ne peut alors manquer de percevoir l'ironie de la situation qui ne lui fait retrouver sa francitude qu'après un détour par l'univers anglosaxon. La différence que l'Atlantique (l'espace) mettait entre lui et son cousin d'Europe, la conquête (l'histoire) est venue la préciser et la définir. Pour parler de façon métaphorique et nous référant aux dramaturges classiques déjà mentionnés, le Québécois ne peut manquer de percevoir une certaine réhabilitation de Molière que comme un interdit jeté sur Corneille. Autrement dit la permission accordée peut être la démonstration, cruellement ressentie, d'une interdiction à faire.

De là cet humour que Barbeau, Tremblay mais aussi Languirand ou Ferron n'hésitent pas à pousser jusqu'au paradoxe selon une rhétorique de l'antiphrase qui fait le charme acide de certaines pièces comme *Joulez-moi d'amour*, *Manon Lastcall*, *Les belles-sœurs*, *Le Don Juan chrétien* ou *Les insolites*. Il s'agit là sans aucun doute d'une manière discrète et pudique de rendre un certain pathétique de la vie, à la québécoise. Un dramaturge, Robert Gurik, n'a-t-il pas représenté le Québec comme un Danemark, avec pour prince un Hamlet, dans sa pièce *Hamlet, prince du Québec* ? Par contre Réjean Ducharme n'a-t-il pas dépeint le Québécois comme un *Cid maghané*, mis en pièces donc ?

Il faut croire cependant, à en juger par la bonne humeur du même Réjean Ducharme, qu'il ne désespère pas de voir ce *Cid* remis sur ses pieds.

Maximilien LAROCHE  
Université Laval