

Voyagements du théâtre québécois

Laurent Mailhot

Number 27, Spring 2000

Circulations du théâtre québécois : reflets changeants

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041409ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041409ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mailhot, L. (2000). Voyagements du théâtre québécois. *L'Annuaire théâtral*, (27), 16–30. <https://doi.org/10.7202/041409ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Laurent Mailhot
Université de Montréal

Voyagements du théâtre québécois

À Jonathan Weiss,
l'ami américain.

Comme la vie est un voyage, la mort le grand voyage, les gens de voyage des comédiens ambulants, le mot voyages convient bien au théâtre. Les voyages, dans le français traditionnel du Québec – le mot n'est pas répertorié par Larousse ou Robert –, peuvent désigner des allers et retours, une activité un peu brouillonne, mais ils impliquent des relations multiples, une exploration intense du milieu. Les voyages du théâtre québécois, ce sont ses explorations de l'espace et du temps, ses voyages initiatiques¹, ses errances et ses erreurs, ses dérives plus ou moins contrôlées, ses délires². Ils se font d'ailleurs aussi bien verticalement, à travers des couches géologiques et des fouilles archéologiques³, des dates, des âges,

1. Tel celui du jeune photographe du *Vinci* (1986) de Robert Lepage.

2. Dont *Le dernier délire permis* (Les Herbes rouges, 1991), « variations postmodernes » de Jean-Frédéric Messier sur les identités sexuelles, à partir du *Dom Juan* de Molière.

3. *La trilogie des dragons* (1985-1987), de Lepage, traite des vestiges infimes d'un minuscule quartier chinois situé à Québec, entre 1910 et 1935.

généalogies, dynasties, générations successives ou simultanées, que transversalement, vers un horizon qui se dérobe, s'éloigne. Les voyages se font enfin de façon oblique, détournée, indirecte, par des « emprunts », des échos, des traversées de l'Allemagne, de Shakespeare, d'Hiroshima, ou encore par ce *Passage de l'Indiana* (1996), de Normand Chaurette, où la « silhouette erratique » du paquebot perdu en mer Baltique n'apparaît qu'à travers le passage (88 lignes) d'un texte litigieux.

Théâtre : entre histoire et mémoire

« Les artistes écrivent des histoires parallèles qui sont la véritable histoire de leur époque », disait le peintre Marcelle Ferron (voir Smart, 1998). Ce serait trop beau. Les artistes ne répètent ni ne doublent la réalité, ils la réfractent, la diffractent, pour la rendre plus *réelle* ailleurs, autrement. Il n'y a pas de *véritable* histoire d'une époque, fût-ce chez les plus grands créateurs (Aristophane, Sophocle, Shakespeare, Balzac, Proust), mais des histoires personnelles, collectives, universelles, qui tentent de s'articuler. Le théâtre québécois n'échappe pas à cette multiplicité des lignes, des plans, des rythmes, des perspectives. On y voyage de « l'infini de la mémoire⁴ » – d'une mémoire dédoublée : histoire actualisée des scènes européenne et américaine, « mémoire vagabonde » de l'artiste dont le travail « fabrique de la différence » – à des « archipels de mémoire⁵ » qui seraient des îlots perdus, des récifs, sans la circulation incessante de la conscience à travers les sens, les objets, les traces. Ces résidus, ces fossiles, Marie-Christine Lesage les met au jour, par exemple, dans la dramaturgie de Daniel Danis. Silencieux comme les pierres, archéologue de son propre sous-sol, celui qu'on surnomme Caillou a une « existence par deux fois ruinée », qu'il inventorie, trie et nettoie avant de la rebâtir. C'est en tuant la « petite mythologie » mortifère du Québec que les survivants de Danis, échappés d'une catastrophe physique, matérielle, avant d'être morale, remettent désespérément l'histoire en marche, sans amnésie ni amnistie.

4. Titre de l'article final, par Gilbert David (1989 : 228-230), d'un large dossier des *Cahiers de théâtre Jeu* sur la mémoire (auquel ont participé Georges Banu, Jean-Pierre Ronfard, Paul Zumthor et d'autres).

5. Titre que Marie-Christine Lesage (1996 : 79-89) a donné à un article sur deux « tragédies modernes », de Daniel Danis : *Celle-là* (1993), et *Cendres de cailloux* (1992), couronnée à Maubeuge (1991) et par Radio-France International (1992), créée à Jonquière et reprise par l'Espace Go (1993).

Plusieurs observations de Georges Banu sur les « mémoires du théâtre » – mémoire du moi, du théâtre lui-même, des origines – s'appliquent remarquablement bien au Québec. Pour notre bonheur, il écrit sur les intermittences de la mémoire, les « trous », les éternels recommencements du théâtre : « Une mémoire fragmentaire ne peut qu'être heureuse » (1987 : 16). La faiblesse de la mémoire théâtrale fait paradoxalement sa force en invitant à « re-construire » plutôt qu'à tenter une impossible « reconstitution ». Et cette phrase, enfin, où s'équilibrent la tragédie et le sens critique, le désespoir et l'utopie créatrice, à mettre en exergue à toute histoire du Québec comme à toute « vision d'absence » du théâtre : « L'imminence de l'effacement aiguise la conscience de la mémoire » (p. 15).

Les actes du colloque sur « le théâtre au Québec : mémoire et appropriation », qui a été tenu en 1988, à l'Université du Québec à Montréal (Bourassa, Laflamme et Larrue, 1986) abordent plusieurs fois la question que se posent réciproquement le théâtre et l'histoire. Une « nouvelle histoire » propose André-G. Bourassa en remontant jusqu'aux rituels amérindiens et aux monuments disparus de notre dramaturgie. Une histoire du théâtre au sens traditionnel – mais quel est ce sens ? – ne semble plus possible à Chantal Hébert, qui cherche plutôt à rendre compte de l'évolution du théâtre à travers sa « pré-représentation » : comment il se « fabrique⁶ », expérimente, se présente. Jean-Marc Larrue ausculte les naissances et renaissances, les « premières » qui paraissent être des « premières fois », pour conclure que notre théâtre n'est pas une suite de fausses couches et d'avortements, qu'il y a une « continuité » et une « cohérence » au fond de l'éphémère et de l'éparpillement. « Je me souviens : comment ? », se demande Rodrigue Villeneuve, qui cite François Wahl : « Les ancêtres, ça ne se représente pas. » Encore moins les origines. Mais les fondements, peut-être, les fondations et refondations, des « représentations de la représentation ». Les traces « mnésiques » laissées par un spectacle ont besoin d'être réactivées⁷, retracées.

Le théâtre qu'on appellera bientôt québécois se développe rapidement à partir de 1965 et 1968. La même semaine, en février 1965, sont créées *Klondyke* [sic] de Jacques Languirand ; *Une maison... un jour...*, la première pièce de Françoise Loranger ; *Les beaux dimanches* de Marcel Dubé, drame psychobourgeois

6. Voir « Le discours de l'orange », fruit sur la table que « laisse parler » Lepage et sur lequel il peut construire « tout un spectacle » (Perelli-Contos, 1989).

7. « En conclusion et à titre d'hypothèse, ne pourrait-on pas penser que le travail de l'analyse de la représentation répète celui de l'acteur » (Villeneuve, 1989 : 354).

et politique, adapté plus tard au cinéma, et repris à l'hiver 1993⁸ au Théâtre du Nouveau Monde où on vise à « dépasser le naturalisme » pour élever la pièce au rang de classique avec « grande colonne » et « vaste espace rouge⁹ ». 1965 est l'année où disparaît le Théâtre-Club, faute de subventions, mais où sont signées les premières mises en scène d'André Brassard au Mouvement Contemporain, où est fondé le Centre d'essai des auteurs dramatiques¹⁰.

Au Festival d'art dramatique de 1965, où il n'y a que des créations d'auteurs québécois, le jury refuse un manuscrit intitulé *Les belles-sœurs* dont la lecture publique sera un événement, le 4 mars 1968, et la création un choc en août. C'est aussi l'année de *L'Osstid'cho* de Robert Charlebois ; du *Cid maghané*, toujours inédit, de Réjean Ducharme ; de la première griffe, ou patte, de Jean Barbeau dans un happening (« Et cætera ») ; et de deux canevas dramatiques où, grâce au hockey et à la parodie shakespearienne, l'actualité fait l'histoire et le théâtre : *Le chemin du roy*, de Françoise Loranger et Claude Levac ; *Hamlet, prince du Québec*, de Robert Gurik. Michel Tremblay n'est donc pas seul à imaginer de nouveaux langages, même s'il est celui qui le fait de la façon la plus percutante et la plus durable. En 1969 apparaissent des institutions... anti-institutionnelles : le Théâtre du Même Nom (TNM à l'envers), de Jean-Claude Germain avec ses *Diguïdi, diguïdi, ha ! ha ! ha !* ; le Grand Cirque Ordinaire animé, entre autres, par Raymond Cloutier et Paule Baillargeon dont la création collective la mieux structurée, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?*, ne sera éditée qu'en 1991¹¹.

Quelqu'un proposait naguère de ponctuer l'évolution du théâtre québécois, de dix ans en dix ans, à partir de 1938 et 1948, qui reviennent à Gratien Gélinas pour *Les fridolinades* et *Tit-Coq*, comme 1958 appartient à Marcel Dubé pour *Un simple soldat*. Et 1968 impose d'emblée, définitivement, Michel Tremblay et *Les belles-sœurs*. Qu'aperçoit-on en 1978 ? Une « complainte dialoguée », *Les fées ont soif*, de Denise Boucher, et, sur le trottoir, une polémique d'arrière-garde autour de statues, avec récitation du chapelet. On avait beaucoup moins parlé d'un autre spectacle d'ordre spirituel, *L'Esquisse au Livre de Job*, de Serge Ouaknine, joué sous une tente de Bédouins et dans des toilettes publiques représentant les

8. Véritable « saison Dubé » avec de nouvelles créations d'un *Temps des lilas*, nostalgique, au Théâtre du Rideau Vert, et d'*Un simple soldat*, robuste, à la Nouvelle Compagnie théâtrale.

9. Lorraine Pintal souligne aussi la liberté de parole prise par une femme, Hélène.

10. Qui ne parlera plus « d'essai » en 1991.

11. Spectacle reconstitué par Guy Thauvette, préfacé par Michel Tremblay, postfacé par Michel Bélair, illustré, accompagné de partitions musicales et d'un dossier critique, et publié à Montréal, aux Herbes rouges.

baraquements d'Auschwitz. En 1988, deux spectacles violents, à l'opposé l'un de l'autre : *Les feluettes ou La répétition d'un drame romantique*, de Michel Marc Bouchard, psychologique, historique, mythique ; et *Le dortoir*, chorégraphie très physique, muette, rythmée, de Gilles Maheu. En 1998, cent ans après le premier « âge d'or¹² », l'éclatement s'est poursuivi, accentué, puisque, à côté du travail interdisciplinaire, polyvalent d'un Robert Lepage, on assiste à un retour du texte, à un recours au texte ou à l'invention d'un nouveau texte. 1998 consacre Wajdi Mouawad à Montréal¹³ et à Québec¹⁴, comme à Limoges, en attendant, l'année suivante, Avignon et Paris, l'Italie et la Belgique.

Bien entendu, d'autres dates, voisines, pourraient être retenues en guise de points de repère, d'étapes. Les années zéro de chaque décennie sont fortement marquées par la politique, de la Révolution tranquille (1960) au reniement de l'Accord du Lac Meech (1990), suivi d'une longue et violente crise amérindienne à Oka et à Kahnawake.

Octobre 70 et après

1970 déborde d'événements théâtraux ou parathéâtraux : *Nuit de la poésie* au Gesù, premiers monologues d'Yvon Deschamps en solo, création de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* du Grand Cirque Ordinaire, de *Médium saignant* de Françoise Loranger, de *La charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau, du *Marquis qui perdit* (encore inédit) de Réjean Ducharme, de la comédie musicale *Demain matin, Montréal m'attend* de Michel Tremblay¹⁵. Pourtant, ce sont les « événements » historiques d'octobre qui sont les plus spectaculaires : enlèvements terroristes, exécution d'un ministre, Loi des mesures de guerre, lecture officielle après le téléjournal du manifeste du Front de libération du Québec (FLQ¹⁶). Vingt ans plus tard, le 8 octobre 1990, au Théâtre d'Aujourd'hui, on tentera par un « exorcisme collectif » de mettre fin à la « conjuration du silence »

12. En novembre 1898, on avait inauguré le Her Majesty's Theatre, le Théâtre des Variétés et les « Soirées de famille » au Monument-National.

13. Il reçoit le Prix de l'Association des critiques pour *Willy Protogoras enrôlé dans les toilettes*.

14. Où le Périscope recrée *Littoral*, « spectacle épique ».

15. Et on pourrait ajouter la fondation du groupe musical l'Infonie, la polémique autour de la murale de Jordi Bonet et Claude Péloquin au Grand Théâtre de Québec.

16. Sur cette « crise » provoquée par Ottawa pour créer un « choc psychologique » et justifier la « terrorisation sociale », voir la thèse (et la bibliographie) de Georges Langlois (1990 : 195-256). Sur l'« improvisation », le « côté guignol » de cette « insurrection broche-à-foin », voir « Le Québec en otage » (*Liberté*, 1990 : 2-214).

qui a exclu de la scène théâtrale, comme de la scène politique, les protagonistes des événements et leur discours. Sous le titre comptable de *Règlements de compte avec la mémoire*, se succéderont les témoignages personnels et les coupures de journaux, dans une « anamnèse plus individuelle que collective¹⁷ » (Godin et Lafon, 1999 : 205). En ouverture, l'acteur, auteur et polémiste René-Daniel Dubois avait évoqué avec éloquence ses « douloureux souvenirs d'enfance ».

Dans les films, les essais, romans ou récits à propos ou autour d'Octobre 70, un rapport est établi ou suggéré avec les « Troubles » ou la rébellion des Patriotes de 1837-1838. Au théâtre, on se livre plutôt à une recherche plus « archaïque », primitive. On se replie, on s'enfouit dans la « cache », un modeste bungalow de banlieue, où sont prisonniers les ravisseurs et leur otage ministériel. Les événements d'Octobre, surdramatisés par les médias et les appareils d'État, doivent être dédramatisés, déconstruits, pour devenir jouables, représentables. En les mythifiant¹⁸, en les poussant du côté religieux, avec leurs larrons, leurs moutons, leur Ponce Pilate, leur Christ victime expiatoire, on tente de faire une tragédie biblique, classique, moderne, de ce qui n'est qu'un épisode, sanglant et significatif il est vrai, d'une guérilla constitutionnelle, autrement dit politico-judiciaire. Parmi les diverses *problématiques* (ironie, parodie) convoquées pour rendre compte de ces « événements » refoulés dans l'événementiel, l'accidentel, l'actualité à commémorer, les moins présentes, les moins actives sont l'histoire proprement dite¹⁹ (sur une longue durée), le droit, l'éthique et le politique.

Malgré son titre, *La cité interdite* (1992) de Dominic Champagne est un huis clos dans une cellule terroriste « très familiale ». Du monde extérieur, on n'entend par bande enregistrée que « l'Écho primitif d'un rituel ténébreux aux percussions sourdes et graves », afro-américaines, jusqu'à la « violence rock ». De la « nuit des temps », on ne passe pas facilement à l'« Écho du temps nouveau ». Le *Conte d'hiver 70* (1992) d'Anne Legault²⁰ superpose les deux étages d'une maison

17. Douze rencontres organisées par Linda Gaboriau, en 1989, avaient mis en présence « des dramaturges et d'anciens felquistes, tels Paul Rose et Francis Simard » (Godin et Lafon, 1999 : 202).

18. Fût-ce pour les démythifier aussitôt, en partie, tel que le fait Heinz Weinmann, qui s'appuie sur le « mécanisme sacrificiel » de René Girard pour rappeler qu'un meurtre n'est « fondateur » et « efficace » que s'il crée « l'unanimité d'une collectivité » (1990 : 103-108).

19. La *généalogie* historique de Weinmann (1990) relève de l'essai, de l'interprétation psychanalytique ; 1970 comme « naissance de la nation québécoise », c'est un peu trop tôt ou trop tard.

20. « Quand Hélène, sœur du complice d'Yves Cadieux, vient le rejoindre dans sa cache, il devient clair que la problématique féministe sera le véritable point de rencontre des « deux entités », écrit Dominique Lafon (Godin et Lafon, 1999 : 209).

villageoise (boutique et logement) comme il juxtapose deux séries d'événements (quotidiens, politico-policiers) et superpose deux niveaux de rapports, de récit, sous l'œil d'une fillette de 12 ans qui s'initie à la *liberté*²¹ en récitant le poème d'Éluard. Le baroque *Cabaret neiges noires*²² juxtapose les arts, les jeux, les « participations », se montre « irrévérencieux envers l'Histoire, tire sur tout ce qui bouge » (Riendeau et Andrès, 1997 : 221). Un personnage marginal du spectacle, JeanJean (« gnganngan ») fait une lecture iconoclaste – pas une « relecture [...] extrêmement critique » – du manifeste du FLQ, dont il juge le titre « prétentieux » et le genre dépassé, « niaiseux ».

1980 est encore plus mal traité politiquement et historiquement parlant. Ce qu'on appelle « l'interprétation post-référendaire » – comme on dit dépression postcoïtale, postnatale ou postabortive – encombre une partie de la critique et du théâtre lui-même, enfin « affranchi », qui aurait « troqué la quête physique du pays pour une quête métaphysique de l'homme », selon Robert Lévesque (1986). L'antithèse est spacieuse, en porte-à-faux, entre le pays et l'homme, le physique et le métaphysique. On semble opposer le singulier et le local, connotés négativement, à un universel humaniste, progressiste ; en fait, on oppose trop brutalement le collectif (national, social) à l'individuel (libéral, libertaire). Un comédien d'expérience, Gilles Pelletier estime que ce ne sont pas les années 1980, malgré l'« abondance » et la « variété », qui sont « l'âge d'or » du théâtre à Montréal, mais les années 1960, « les plus fertiles en termes de qualité de production » (Cloutier, 1999 : 138) et, bien entendu, d'espoir et de volonté de transformation sociale.

1980 coïncide avec le déclin de *certaines* idéologies, au Québec comme partout en Occident, et même à l'Est ; ce n'est certainement pas la fin de l'Histoire qui, même en piétinant, en reculant, avance de façon imprévisible. Un détour, sinon un retour du politique s'effectue bien avant 1990 à travers le jeu des langues (de l'anglais), les signes « disséminés » d'un *nouveau réalisme*²³, à travers le vide béant des trous de mémoire²⁴, les orientations sexuelles et anthropo-

21. Dominic Champagne disait vouloir se « contraindre » à la profonde « liberté » du théâtre pour en « connaître le prix » (1992 : 16).

22. De Dominic Champagne et Jean-François Caron, avec la collaboration de Jean-Frédéric Messier et Pascale Rafie, a été créé en 1992, et édité en 1994.

23. Démesuré, carnavalesque, dans *Le printemps, monsieur Deslauriers* (1987), de René-Daniel Dubois, dont on peut rapprocher les figures patriarcales triomphalistes de *Durocher le milliardaire* (1991 et 1997), du regretté Robert Gravel.

24. Qui a remarqué, sauf Lucie Robert, que dans *Being at home with Claude* (1985) un « serin » du Carré Dominion assassine un militant indépendantiste le jour du centenaire (1967) de la Confédération canadienne ?

logiques, les multiples voix de l'écriture « migrante²⁵ » avec et après la *Trilogia* de Marco Micone. C'est moins par ses sujets, ses prétextes, ses thèmes, que par ses questions, ses silences, ses formes, que le théâtre québécois actuel se fait à l'occasion, en filigrane ou en profondeur, subtilement politique ; par la désillusion plutôt que par l'optimisme, par la parodie, l'esquive, la résistance plutôt que par l'offensive, par la guérilla verbale plutôt que par l'action d'avant-garde. La place de l'artiste et le rôle de la création, souvent traités²⁶, sont mis en relation, au moins implicitement, avec les autres « pouvoirs » et « limites » de la société.

Théâtre et littérature

Contre la thèse largement reçue voulant que le théâtre ait été le parent pauvre de la littérature et des arts au Québec, j'ai naguère défendu une antithèse qui présentait « à l'avant-garde de notre littérature : le théâtre » (Mailhot, 1992). L'étude du théâtre a été longtemps négligée, il est vrai, noyé qu'il était dans les écrits de la Nouvelle-France, dans l'historiographie et l'ethnographie, dans l'éloquence, la pédagogie, les Passions du Christ et autres fêtes villageoises. Pourtant, s'il n'y avait pas un théâtre ou de Théâtre, il y avait du théâtre, des théâtres en Acadie dès 1606, au collège des Jésuites de Québec, au Théâtre de société de Quesnel, à Montréal, à la veille de la Révolution française, puis, cent ans plus tard²⁷, au Cercle Jacques-Cartier, au Théâtre National, etc. Ce qui allait devenir le théâtre québécois affiche, dès ses origines, dans les *pageants* nautiques, les harangues, « actions » et « réceptions », un mélange à la fois savant et populaire de langues, de langages, de gestuelles, de rituels. Notre théâtre naît impur, métissé, multidisciplinaire, interculturel. Lorsque Françoise Sullivan, signataire du *Refus global*, danse et filme *L'été*, en 1947, sur la plage des Escoumins, un historien du théâtre y voit un « retour à certaines pratiques antérieures à la Renaissance » (Bourassa, 1986 : 153, 156). Et, pour l'été de 1985, qui marque « comme par hasard » le 450^e anniversaire de la « mise en scène » du chef indien Donnacona devant Jacques Cartier – de son « cercle de sable », à défaut de cercle de

25. Voir les chroniques de Pierre L'Hérault dans *Spirale*, et le collectif *Fictions de l'identitaire au Québec*, publié en 1991, dont il est le coauteur avec Sherry Simon, Robert Schwartzwald et Alexis Nouss.

26. Écrivains et peintres chez Jovette Marchessault et Normand Chaurette, musicien méconnu de *Syncope* (1983) de René Gingras, des *Fantômes de Martin* (1987) de Gilbert Turp et ceux de Julie Vincent dans *Noir de monde* (1989)...

27. Sans oublier qu'en 1824, au Bas-Canada, « chaque anglophone a eu 30 fois plus de chance d'assister à une représentation dans sa propre langue qu'un Canadien [français] dans la sienne » (Burger, 1974 : 323).

craie, caucasien –, on annonçait « un spectacle expérimental, *Titanic*, qui devait avoir lieu sur un navire amarré dans le port de Montréal » (p. 141, 156). Si l'histoire ne se répète pas, l'imagination se souvient, ou la mémoire imagine. *On n'est pas sorti du bois*, pouvait écrire Dominique de Pasquale, en 1972. En fait, on y est rentré par des sentiers imprévus, « sauvages », ceux de la guerre, de la révolte (Riel), de l'improvisation collective, de la manifestation contre-culturelle. Le Sauvageau des *Grands soleils* de Jacques Ferron (1958, 1968) est un tabou devenu totem, un nomade aux racines renaissantes, « le quêteux aux lèvres noires », nègre rouge, nègre blanc, dont le visage fleuri dépasse les palissades, monte aux barricades et rayonne jusque dans le Tiers Monde.

D'Aristote aux romantiques allemands, la représentation théâtrale, tragédie, comédie, drame, est opposée au narratif, à l'épique, au lyrique. La question des genres, division et répartition de la création littéraire, n'est pas que théorique et historique, elle est stratégique, pragmatique. Des rapports de force s'y manifestent. Il existe un « pouvoir des genres » (Rosmarin, 1985), institutionnel et textuel, qui dessine un horizon d'attente, oriente la réception des œuvres à venir. Après l'éloquence, le conte, une riche tradition orale, et à côté de la chronique journalistique, la poésie fut longtemps le genre « au pouvoir²⁸ », malgré sa sphère restreinte, au Canada et au Québec. Le roman tint le haut du pavé à partir de 1965-1966, suivi de près par le théâtre, l'essai, la littérature personnelle.

Le premier jury du Prix du Cercle du Livre de France, en 1949, aurait refusé « Autour d'un gros bonhomme », roman de Pierre Baillargeon demeuré inédit, sous prétexte qu'il était « bien écrit mais trop près du théâtre ». *Mathieu*, de Françoise Loranger, qui obtint ce premier « Goncourt canadien », n'est pas moins près du théâtre, bien au contraire, car on y cherche à monter *Les mouches*. Comme quoi on peut « être comédien dans une ville sans théâtre », dit un des jeunes héros, antihéros, plus existentialiste encore qu'à Paris. Radio-Canada en tirera une pièce radiophonique en 1951. Trente ans plus tard, le Groupe de la Veillée mettra « en espace » un conte (*Transivance*), un « bal » balzacien, un « tête à tête » avec Antonin Artaud ou avec *L'idiot*. À Omnibus, le mime Jean Asselin, créateur de spectacles muets, mettra en scène Lewis Carroll et Sébastien Japrisot. Lorraine Pintal adaptera *La Scouine*, le seul roman naturaliste québécois.

28. Dans l'édition, la presse, l'enseignement, la critique, et jusque dans les boîtes à chansons. Avant Hubert Aquin, romancier, seules des figures de poètes sont mythifiées : Octave Crémazie, Émile Nelligan, Saint-Denys Garneau, Claude Gauvreau (aussi, surtout, dramaturge).

En 1989, après bien des interférences, des voyages dans un sens et dans l'autre, on pouvait de nouveau se demander, de façon plus éclairée, si le roman était devenu « particulièrement théâtral » ou si le théâtre était en voie de « romanisation » (Vigeant, 1989 : 27). La romancière a remplacé l'auteure dramatique (ou lui a succédé) en Marie Laberge. L'œuvre de Michel Tremblay a une « double nature », théâtrale et romanesque, avec une généalogie commune, des phases différentes mais des cycles en bon voisinage, qui se fécondent réciproquement, comme dans le cas de *C'tà ton tour, Laura Cadieux* (1973). Il ne s'agit pas seulement d'adapter, mais de citer, de reprendre autrement les textes, les figures des écrivains et de leurs personnages, comme l'a fait (trop ?) systématiquement Jovette Marchessault à partir de sa *Saga des poules mouillées* (1981). Tout est matière de théâtre, donc pourquoi pas les récits, les portraits, les chants, les rêves ? Les progrès techniques (vidéo, musique électronique) ont facilité le découpage, l'insertion, le grossissement, l'allusion, le « transfert à la scène » de « particularités romanesques comme les descriptions d'atmosphère, les réflexions philosophiques, etc. » (Vigeant, 1989 : 29). Louise Vigeant s'interroge sur le rôle actuel de l'action et de l'intérêt dramatiques, de « conflits » à résoudre par la « concurrence des voix », ou qui sont insolubles et se présentent plutôt « sous le signe de l'inexplicable, de l'indéchiffrable » (p. 27).

Les caractéristiques les plus évidentes de la dramaturgie des années 1980 et 1990 sont celles, bien connues, de la postmodernité : hybridité, fragmentation, mise en abyme, personnage plurivoque, identités brouillées, déconstruction de l'illusion réaliste, remise en question du dialogue. Le désengagement ou dégagement idéologique au profit de l'esthétique est un phénomène parmi d'autres : *joual* à l'écurie, remplacé par un étalon franco-québécois ; importance accordée à la scénographie et à la mise en scène ; expérimentation de plus en plus interdisciplinaire. On en arrive à une « littérature nouvelle » qui peut être de divers types : récit éclaté, traces, bribes, partitions, intertextualité, théâtralisation de l'écrit, « carnavalesque comme tragédie postmoderne ». On distingue une écriture « dramatique », où le texte est le « moteur²⁹ » (Robert, 1985 : 140) du théâtre, et une écriture « scénique », qui se donne de « nouveaux espaces » en puisant à diverses sources : chorégraphie, installations, performances, vidéo, etc.

29. L'expression est de Lucie Robert lorsque sa chronique « Dramaturgie » remplace celle de Bernard Andrès (« Théâtre ») dans *Voix et images*. Pour un programme détaillé de « reconceptualisation » de l'objet théâtre (ou *théâtralité* – modes d'inscription, transformations, spécificité du texte dramatique –), voir Robert (1998).

Les didascalies entrent dans le texte de plein droit, sinon toujours de plain-pied (car il y en a de divers types). Les modes d'emploi et indications techniques deviennent textes scéniques, dramatiques. Michel Garneau les met en vers dans *Les guerriers* (1989), opposant « la poésie et le slogan publicitaire, la poésie et la guerre » (Robert, citée dans Riendeau et Andrès, 1997 : 220). Les didascalies de *Vie et mort du Roi Boiteux*, de Jean-Pierre Ronfard, épuisent « tous les registres de la parodie et du travestissement » (Riendeau et Andrès, 1997 : 236). Celui qui utilise le plus littérairement et le plus théâtralement les didascalies est sans doute Normand Chaurette. Il dit « je » et fait une narration didascalique ambiguë dans ses *Scènes d'enfants* romanesques. L'hybridité didascalique s'ajoute à l'hybridité dialogique dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* pour créer un « intergenre » dont Pascal Riendeau (1997) a fait la théorie et une lecture sémiotique précise.

En 1998, Ronfard se souvient de son agrégation de grammaire et philologie, lorsqu'il conçoit et met en scène, avec la graphiste Sylvie Daigle, *Le temple des mots*, c'est-à-dire des formules, des étymologies, des mots d'auteurs calligraphiés au tableau noir et aux murs d'une salle de classe. Une dictée perverse est tirée du *Nez qui voque* de Ducharme. Les comédiens se resservent d'expressions élémentaires comme d'une matière première inépuisable. « Bonjour chérie » déclenche une scène de ménage. Les jargons commerciaux, patronaux, provoquent des réactions en chaîne : « Ne me parlez plus de restructuration, de négociation, de relocalisation, de gestion. » *Gourgandine* est appelée par *organdi*, *s'enfarger* conduit à *écrapoutir* ; on sent l'air se dégonfler dans *poussif*. Ces expérimentations ont leur contrepartie dans les travaux muséographiques de l'artiste et romancier Rober Racine sur la langue et la littérature comme matériaux visuels ou sonores : *Escalier Salammbô*, est une transplantation littérale du *Robert* dans un *Parc de la langue française*...

Encore une fois, si vous permettez, propose Tremblay aux spectateurs, aux amoureux, aux fils, aux mères. Et d'abord au théâtre lui-même – encore, encore ! bis, bis ! – dont sa récente pièce commence par faire l'histoire, ou par mettre l'histoire au présent. Cloué à sa chaise, le narrateur autour de qui viendra s'agiter la grosse, la grande Nana, commence par un morceau de bravoure qui rappelle les adieux répétés au théâtre classique, à la diction française, de la troupe de Jean-Claude Germain³⁰ dans la décennie 1970. « Ce soir, personne ne viendra

30. *Rodéo et Juliette*, Sarab Ménard, etc., en attendant *A Canadian Play/Une plaie canadienne* (1983), plus biculturelle que bilingue. Impressionné par la nouvelle *langue* théâtrale québécoise,

crier : “Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?” ni murmurer : “Va, je ne te hais point” en se tordant les mains » (Tremblay, 1998 : 9). Et ainsi de suite, du royaume danois « pourri » aux datchas tchékhoviennes, d’une maison de poupée à un rhinocéros. « Non, vous ne verrez rien de tout ça. Ce que vous verrez, ce sera une femme toute simple, une simple femme qui viendra vous parler... » (p. 10), prétend le narrateur faire-valoir. Or, cette femme, Métisse née en Saskatchewan, est complexe, « multiple », « universelle », « très dramatique ». Elle est, en effet, présentée comme « la tante de Rodrigue, la cousine d’Électre, la sœur d’Ivanov, la marraine de Caligula, la petite nièce de Mrs. Quickly, la mère de Hamm ou de Clov et peut-être même des deux » (p. 10). Autrement dit, voilà l’éternel féminin, la mère originelle, et en même temps l’archétype du théâtre avec un grand « T », de l’antique à l’absurde. La nouvelle Nana, qui n’a rien à voir avec Zola, sauf un certain naturalisme et un naturel certain, est proclamée d’entrée de jeu source intarissable des pleurs et des rires. Son incarnation est irréfutable, sa présence envahissante. Plus étonnant, sa parole « a toujours été une arme efficace » (p. 11). *Encore une fois, si vous permettez*, donc, et jamais une fois pour toutes, puisqu’il s’agit de la grand-messe d’une déesse mère.

*
* * *

Les voyages du théâtre québécois sont finalement un voyage à plusieurs étapes, à diverses destinations. Ils tracent plusieurs voies qui, loin d’être isolées les unes des autres, dessinent avec les autres arts et avec la littérature une carte réelle de l’imaginaire, des horizons changeants dans un espace habitable. Le plateau Mont-Royal, la rue Saint-Laurent se sont métamorphosés grâce à Michel Tremblay, comme l’Abitibi grâce à Jeanne-Mance Delisle, Chicoutimi grâce à son improbable « dragonfly ». Un *rail* nullement rectiligne a éclaté en réseaux à Carbone 14. Depuis trente ans, le théâtre québécois a déplacé ses frontières, voyagé sur tous les continents (et dans sa propre mémoire), navigué entre les langages, les genres, les formes, les sexes, les épreuves, tel Ulysse d’Ithaque en Méditerranée et au-delà.

En cette fin de siècle – et ce sera pire au prochain –, le théâtre, David face à Goliath, lutte contre une profusion d’images qui tuent l’imagination, à la télé,

phonétiquement transcrite, la Ontario Educational Communication Authority s’est empressée de filmer six épisodes de « Les jeunes s’toute des fous ! » et sept épisodes de « Canadiens, Canailles, Canayens », réalisations de Harry Fishback sur des scénarios de Jean-Claude Germain.

dans la publicité, sur Internet, dans presque tous les discours. Le théâtre déboulonne les icônes au double sens du terme : les œuvres sacrées, consacrées ; les statues et les signes dont le signifiant et le signifié sont dans une relation trop *naturelle*, imitative, limitative. Le théâtre redonne aux relations humaines leur passion, au langage ses contradictions, ses énigmes, ses zones d'ombre et de silence. Il mine de l'intérieur un univers trop plein, sûr de lui, débordant de bonnes intentions pires que les mauvaises. Le théâtre, lui, ne se prend pas pour authentique, ne se croit pas éternel. Sa lutte contre ses fantômes, ses reflets, est de tous les instants. Le théâtre n'est ni une vitrine, ni un miroir, ni une façade, ni une marquise. Il est un signe, très fort, de ponctuation : arrêt, détour, retour, projection. La représentation théâtrale, toujours unique, malgré les prolongations, les reprises, est un lieu de résistance au temps, de concentration et de redistribution de l'espace, de lutte contre les automatismes sociaux, les lieux communs de la langue, du langage, de la culture.

Laurent Mailbot est professeur émérite du Département d'études françaises de l'Université de Montréal. En plus d'être un spécialiste de Camus, il a publié une douzaine de livres, dont quatre anthologies (en collaboration), sur divers genres de la littérature québécoise. Les derniers parus sont Ouvrir le livre (l'Hexagone, 1992) et La littérature québécoise depuis ses origines (Typo, 1997). Il est également membre du comité de direction de la « Bibliothèque du Nouveau Monde », publiée aux Presses de l'Université de Montréal.

Bibliographie

- BANU, Georges (1987), *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud. (Coll. « Le temps du théâtre ».)
- BOURASSA, André-G. (1986), « Scène québécoise et modernité », dans Yvan LAMONDE et Esther TRÉPANIÉ (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, p. 139-165.
- BOURASSA, André-G., Jean LAFLAMME et Jean-Marc LARRUE (dir.) (1986), « Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation », *L'Annuaire théâtral*, n^{os} 5-6.
- BURGER, Baudouin (1974), *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal, Parti pris.
- CHAMPAGNE, Dominic (1992), « Préface », dans Dominic CHAMPAGNE, *La cité interdite*, Montréal, VLB, p. 13-16.
- CLOUTIER, Raymond (1999), *Le beau milieu. Chronique d'une diatribe*, Montréal, Lanctôt éditeur.
- DAVID, Gilbert (1989), « L'infini de la mémoire », *Cahiers de théâtre Jeu*, n^o 50, p. 228-230.
- GODIN, Jean Cléo, et Dominique LAFON (1999), *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac.
- LANGLOIS, Georges (1990), « Octobre en question », à la suite d'*Une amitié bien particulière. Lettres de Jacques Ferron à John Grube*, Montréal, Boréal, p. 195-256.
- LESAGE, Marie-Christine (1996), « Archipels de mémoire », *Cahiers de théâtre Jeu*, n^o 78, p. 79-89.
- LÉVESQUE, Robert (1986), « Un théâtre affranchi », *Magazine littéraire*, n^o 234, p. 118-120.
- LIBERTÉ (1990), « Le Québec en otage », n^o 191 (octobre).
- MAILHOT, Laurent (1992), « À l'avant-garde de notre littérature : le théâtre », dans Yolande GRISÉ et Robert MAJOR (dir.), *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, p. 164-176.
- PERELLI-CONTOS, Irène (1989), « Le discours de l'orange », *L'Annuaire théâtral*, n^{os} 5-6, p. 319-326.
- RIENDEAU, Pascal (1997), *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- RIENDEAU, Pascal, et Bernard ANDRÈS (1997), « La dramaturgie depuis 1980 », dans Réginald HAMEL (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, p. 208-239.
- ROBERT, Lucie (1985), « Dramaturgie. La Passion du dialogue », *Voix et images*, vol. 11, n^o 1, p. 140-145.
- ROBERT, Lucie (1998), « Le statut institutionnel de la dramaturgie : propositions pour une recherche », dans Richard SAINT-GELAIS (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, NB Université, p. 87-120.

- ROSMARIN, Adena (1985), *The Power of Genre*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SIMON, Sherry, Pierre L'HÉRAULT, Robert SCHWARTZWALD et Alexis NOUSS (1991), *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ.
- SMART, Patricia (1998), *Les femmes du Refus global*, Montréal, Boréal.
- VIGEANT, Louise (1989), « Le théâtre avec ou sans drame », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 53, p. 27-31.
- VILLENEUVE, Rodrigue (1989), « Je me souviens : comment ? », *L'Annuaire théâtral*, nos 5-6, p. 337-354.
- WEINMANN, Heinz (1990), « Octobre 1970 : l'an zéro du Québec », *Liberté*, n° 191 (octobre), p. 103-108.