Document generated on 04/25/2024 10:09 a.m.

Bulletin d'histoire politique

Mémoire en coulisses : les dramaturgies d'Octobre

Dominique Lafon

Volume 11, Number 1, Fall 2002

La mémoire d'octobre : art et culture

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1060571ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1060571ar

See table of contents

Publisher(s)

Bulletin d'histoire politique
Lux Éditeur

ISSN

1201-0421 (print)
1929-7653 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lafon, D. (2002). Mémoire en coulisses : les dramaturgies d'Octobre. *Bulletin d'histoire politique*, *11*(1), 15–28. https://doi.org/10.7202/1060571ar

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2002

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/

Mémoire en coulisses: les dramaturgies d'Octobre

DOMINIQUE LAFON
Université d'Ottawa

En 1976, soit six ans après la Crise d'octobre, Laurent Mailhot consacrait au théâtre engagé et politique une section de son analyse des orientations récentes du théâtre québécois. Citant Erwin Piscator, le théoricien allemand fondateur du théâtre prolétarien, il y réaffirmait d'emblée que « Le théâtre est un art 'd'actualité' [...] (qui) a toujours été en étroite relation avec la communauté nationale [...] lié pour le meilleur comme pour le pire aux besoins, aux souffrances et aux revendications du peuple »[1].

À la lecture de ces prémisses, on aurait pu croire que les pièces relatives à la Crise d'octobre figureraient en bonne place dans le corpus étudié. Mais le critique les exécute au détour d'une lapidaire sentence:

> Gurik sera moins heureux avec *Les Tas de sièges*, jeux faciles et trop rapides sur l'état de siège d'octobre 1970, et avec *Q* (malgré l'influence de Gatti), sur l'enlèvement et l'exécution du ministre Laporte. C'est également le cas de Loranger (sans Levac) avec *Un si bel automne*, qui emprunte, comme le dernier Dubé, à ces événements déjà surdramatisés[2].

Pourtant, en 1980, le même critique, dans un article consacré à deux pièces politiques publiées avant 1970, affirmera que «depuis 1960, s'il y a eu des journées qui ont fait le Québec, elles ont eu lieu en juillet 1967, en octobre 1970 et en novembre 1976»[3]. Mais seule la visite du Général de Gaulle, marquée par le célèbre « Vive le Québec libre! », aurait inspiré une production digne de retenir l'attention de la critique, car « les événements d'octobre 1970 [...] servent d'horizon (bouché), d'allusion, de prétexte à divers petits spectacles sarcastiques ou pathétiques. [...] Peut-être ces événements doivent-ils être dédramatisés avant de passer au théâtre »[4]. Car si « les *Belles-soeurs*, dont on vient de souligner le dixième anniversaire, font partie de notre espace-temps, [...] les événements d'octobre — trop dramatiques pour être théâtralisés sauf par la police et les politiciens —font partie de l'histoire »[5].

Près de quinze ans plus tard, Jean Saint-Hilaire et Hervé Guay dressent à leur tour le panorama des rapports qu'entretient le théâtre québécois avec la

question nationale[6], dans un article qui ne mentionne la Crise que pour les besoins d'un tableau chronologique dont il est un des repères. Dans le même numéro de *Théâtre/Public*, revue française dont le public cible est le lecteur français et la vocation essentiellement informative, un autre article consacre un paragraphe à l'événement, pour en résumer les circonstances et souligner qu'il « occupera une grande place dans la production culturelle de (la) période »[7]. Toutefois, les trois pièces qui sont données « à titre d'exemples », mis à part les trois courtes pièces de Robert Gurik regroupées sous le titre *Les Tas de siège*, n'entretiennent que des rapports allusifs avec la Crise que, de l'avis même des auteurs, elles ne font que « connoter ».

Si le Deuil sied bien à Electre, si le mythe est, par essence, dramatique, il semble que l'actualité immédiate ne saurait être matière à représentation. Certes, on peut en trouver confirmation dans l'histoire du théâtre, à commencer par la production théâtrale de la Révolution française, qui, pour considérable qu'elle fût, y figure comme quantité négligeable. Mais dans ces jugements critiques qui dénient périodiquement au théâtre des Événements d'octobre sa qualité d'événement théâtral, se lit aussi le caractère névralgique du sujet. La Crise d'octobre fut marquée par la violence d'une exécution qui en oblitère, encore aujourd'hui, toute la portée politique, qui interdit tout recours au mode carnavalesque qui, dans les années 1970, présidait aux mises en scène de la dépendance québécoise, telles *Hamlet, prince du Québec* de Robert Gurik (1968), *Le Chemin du Roy* (1968), *Medium saignant* (1970) de Loranger et Levac, et plusieurs pièces de Jean Barbeau, *Le Chemin de Lacroix* (1970), *Ben Ur* (1971), *La Coupe Stainless* (1974).

Est-ce à dire qu'au Québec, la théâtralisation du politique ne saurait s'accommoder que du registre comique ? Que le tragique ne peut se jouer que sur la scène familiale ou dans les souffrances des travestis de la Main ? Si la mimesis théâtrale est avant tout une mise à distance, Brecht, héritier de Piscator, parlait de distanciation, faut-il pour autant laisser dans les coulisses de l'histoire théâtrale des œuvres trop proches de l'actualité, œuvres témoins qui pourraient bien, au-delà de tout jugement esthétique, constituer les prismes d'une relecture du théâtre engagé au Québec ?

C'est que l'histoire du théâtre de la Crise d'octobre permet d'envisager non seulement les rapports qu'il entretient avec l'Histoire, mais aussi ce qui le démarque des productions qui lui sont contemporaines. Ce théâtre s'est écrit en trois temps, trois temps qui permettent d'y distinguer trois corpus. Tout d'abord les œuvres écrites au moment même de la crise : *Les Tas de sièges* de Robert Gurik écrite en octobre 1970 que prolongent en partie *Sept courtes pièces* de 1971, *Un si bel automne* de Françoise Loranger, terminé à la fin de juillet 1971, *Une Soirée en octobre* d'André Major (1975), et *Les Tourtereaux ou la vieillesse frappe à l'aube* de Jean-Claude Germain (1974).

Quelques années plus tard, en 1978, c'est la pièce de Victor-Lévy Beaulieu *Cérémonial pour l'assassinat d'un ministre, oratorio*, dont le titre rappelle explicitement outre l'événement le plus névralgique de la crise, le titre d'une autre pièce *Cérémonial funèbre sur le corps de Jean-Olivier Chénier*, de Jean-Robert Rémillard créée quatre ans plus tôt. Ce rappel souligne la position particulière qu'ont prise certains dramaturges, en particulier Jacques Ferron, à l'égard d'une histoire insurrectionnelle dont Chénier et Louis Riel sont les figures emblématiques.

Enfin, entre 1990 et 1992, trois pièces, *La Cité interdite* de Dominic Champagne, *Conte d'hiver 70* d'Anne Legault et *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres* de Jean-François Caron constituent le corpus de la relecture de l'événement. Conçues lors d'ateliers rencontres tenus par le CEAD dans le courant de 1989, les deux premières ont été présentées ainsi que des extraits de la pièce de Caron en cours d'écriture, lors d'un gala intitulé « Règlements de compte avec la mémoire », le 8 octobre 1990. Ces ateliers qui réunissaient de jeunes dramaturges et d'anciens felquistes, tels Paul Rose et Francis Simard, participaient d'un projet concerté que son organisatrice, Linda Gaboriau[8], nomme plaisamment « un cours d'immersion » politique, mais où l'on pourrait voir aussi un cours de rattrapage. Ce rare exemple d'incitation à la création sur un thème obligé et documenté par des témoignages de première main, est en soi assez révélateur du statut tout à la fois privilégié et ambigu d'un sujet jugé, après vingt ans, le plus apte à mobiliser une génération dépolitisée (comme le furent certaines pièces de la première période créées dans des écoles de théâtre), mais aussi le plus marginalisé par l'institution. *Un si bel automne* de Françoise Loranger, par exemple, attend toujours « la bonne volonté de Radio-Canada ou d'un cinéaste intéressé » qu'appelait de ses vœux la préface de l'édition de 1971.

Outre leur destin respectif, le traitement que ces pièces imposent à leur objet donne à lire la difficile accession de la Crise à la scène théâtrale. Le théâtre engagé, qui d'ordinaire anticipe ou exacerbe l'événement dont il s'inspire, manifeste ici une sorte de désengagement et refoule un événement qui, par ailleurs, figure dans le discours collectif, qu'il soit politique ou historique, comme un objet de réprobation. Serait-ce parce que, comme le souligne Joseph Costisella[9], « La littérature et l'histoire ne célèbrent habituellement que des rebellions qui réussissent : elles deviennent alors des révolutions. En cas d'insuccès, la langue française possède de multiples vocables : soulèvements, insurrection, événements, troubles ». On peut aisément ajouter à cette liste le terme de « crise », crise avec laquelle les auteurs d'*Un si bel automne* et d'*Une soirée en octobre*[10] prennent, eux aussi, leur distance, sinon dans le temps, du moins dans l'espace. En effet, les deux pièces qui se déroulent dans de petites communautés semi-rurales oblitèrent

toute la dimension spécifique à la Crise d'octobre, à savoir le terrorisme urbain. Symboliquement, on peut lire dans ce déplacement contextuel, le souvenir implicite de l'insurrection de 1837 qui fut essentiellement rurale. Hasard ou indice, la pièce de Françoise Loranger se situe d'ailleurs dans la région du Richelieu, théâtre de la rébellion des Patriotes: autre référence implicite, le terme « chouayen » utilisé à l'égard d'un garagiste tenté par la délation, est celui qu'utilisaient les rebelles de 1837 pour fustiger ceux de leurs compatriotes qui collaboraient avec le pouvoir officiel. Malgré ces allusions très ponctuelles à la grande histoire, l'enjeu politique est, dans les deux pièces, relégué au second plan de conflits privés, alors que la caractérisation politique de certains personnages entretient des rapports ambigus avec l'actualité référentielle. Ainsi le héros d'*Un si bel automne* est un Indien que la petite communauté villageoise suspectera d'être un terroriste en cavale et qui sera dénoncé par « un gars de la place » dont il a séduit la fiancée. Symboliquement la dénonciation d'une répression policière aveugle est ainsi relativisée par la mauvaise conscience d'une collectivité dont l'histoire commencerait par « le vol d'un pays ». L'ambivalence est aussi au cœur d'*Une Soirée en octobre*, même si la dénonciation des politiciens en place y est explicite. Plus caricaturale qu'idéologique, elle se concentre sur la figure de Jérôme Poirier, député de Terrenoire, un comté du nord, que la peur des felquistes, d'un enlèvement comme d'une révolution, poussera à molester un innocent voyageur de passage, autre « gars de la place » dont les seuls torts sont d'être barbu et... membre du Parti québécois. Entre parodie et contrition, le discours engagé ne pouvait trouver sa place. Ces deux pièces résistent à la critique comme à la classification, mais fournissent une révélatrice représentation du non-dit, voire du malaise.

Les pièces de Robert Gurik, écrites dans le feu des événements, *in medias res*, la première est datée du 20 octobre, se distinguent de ce traitement allusif ne serait-ce que par leur facture ramassée qui, tels des sketches, vise le choc d'une situation réduite à l'essentiel. Le titre, *Les Tas de sièges* résume bien le traitement de la crise dans les trois pièces qui, par métaphores homothétiques successives de couples qui s'entre-déchirent, déclinent les avanies d'une union Canada-Québec. La dernière, *Face à face*, va plus loin dans la métaphorisation concrète des pièges d'une éventuelle alliance. Une prostituée qui vient, au coin d'une rue, contre un mur, de faire l'amour avec un soldat francophone de l'armée canadienne envoyée à Montréal pour assurer l'ordre, est abattue par un autre soldat, un Anglais... au moment où elle tend à son client le fusil qu'il a posé par terre. La pièce se conclut par des répliques et une didascalie sans ambiguïté:

La Voix. Anyway she was an F.L.Q.: deep down they're all F.L.Q.'s, those bastards ! There is only two solutions with them : either you fuck them or you kill them.

Le soldat . Well, we did both.

(Le soldat se retourne vers le mur et se met à vomir)[11]

Ces scènes qui théâtralisent plus le climat de la crise que des événements réels, qui évoquent la violence potentielle de la répression, ignorent encore la violence réelle des terroristes. Il faudra attendre la publication de *Sept courtes pièces* pour voir Robert Gurik aborder de front, si j'ose dire, la référence à l'enlèvement. Plus près des faits réels, mais moins critique, *Le Trou* tente une mise en discours des différents courants du nationalisme dans le dialogue qui s'établit entre le négociateur de la police, ancien fondateur d'un parti progressiste et les felquistes assiégés dans lesquels le négociateur voit « des grands frères », plus que des « criminels ou des enfants » :

Voix 3. On a pourtant lu dans les journaux qu'une grande partie de la population était en accord avec nos objectifs.

D.M. Avec vos objectifs peut-être, mais pas avec votre action. Les gens vont voir des films de cow-boys et de policiers pour voir tuer les autres. Ils tiennent avant tout à la conservation et à la sécurité. C'est pour ça qu'à la place de la responsabilité, ils ont choisi le droit de vote. (...) Je ne vous considère pas comme des criminels, ni des enfants, mais plutôt comme des grands frères.(...) Quand j'étais jeune, j'ai manifesté, j'ai écrit des articles, j'ai aidé à fonder un parti progressiste et tout ce qu'on a eu comme résultat c'est de vous donner ce que vous avez maintenant.

Voix 3. Alors, c'est vous le coupable ?

D.M. Oui, un peu.

Voix 3. Vous auriez dû enlever un diplomate ou un ministre au lieu de perdre vingt ans à vous agiter.

D.M. Peut-être (...)[12]

Lapsus ou métaphore, ce brouillage de la généalogie par un ancien militant de la Révolution tranquille qui dresse ici un constat d'échec, justifie l'action insurrectionnelle comme préalable à une action politique institutionnalisée dans un parti ; non sans poser comme condition à toute reconnaissance, une reddition et la libération de l'otage, sans violence. Ce discours explicitement conciliant qui élude la référence au réel est donc aussi une condamnation implicite. On est loin de l'explicite dénonciation des *Tas de siège*. La réprobation collective a contraint le dramaturge à des

compromissions fictives qui font d'un théâtre engagé un théâtre semi-engagé, l'à peu près de la formule dit assez le ratage annoncé d'une telle tentative.

C'est aussi ce malaise que traduit la pièce de Jean-Claude Germain, nationaliste des plus ardents, *Les Tourtereaux ou la vieillesse frappe à l'aube*[13] en traitant la Crise comme une vieille ficelle dramaturgique qui, de *L'Arlésienne* à *En attendant Godot*, ne fait jamais sortir les dieux des machines. C'est pourtant à cause des « événements », dont ils ignoreront toujours la nature, que deux présentateurs se verront confier l'heure de grande écoute, leur pitoyable discours kitsch et sentimental en étant l'antidote idéal. Cette métaphore du désengagement ou, plus exactement sans doute, du découragement, résume, à elle seule, le silence des dramaturges québécois sur la question nationale qui se jouera désormais, aux heures de « grande écoute » politique, à l'heure du vote. Un découragement qu'exprime l'ironique note de l'auteur qui se félicite « d'avoir réussi à écrire une pièce de théâtre québécois, qui se termine par une note d'optimisme et sur une image de bonheur... Mais, réflexion faite, peuvent-ils être heureux ? Ils ne sont pas mariés. Qu'adviendra-t-il des enfants ? ».

Ces préoccupations inspirées par le conservatisme le plus étroit et qui semblent ignorer la teneur des actualités dont toutes les radios se faisaient alors l'écho, sont une pirouette désabusée par laquelle l'auteur souligne l'épaisseur de son silence. J.-C. Germain avait d'ailleurs, dès 1969, revendiqué pour ses comédiens la filiation patriotique en donnant à une pièce qui dénonçait le colonialisme culturel auquel se soumettaient certains artistes québécois, un titre symbolique : *Les Enfants de Chénier dans un grand spectacle d'adieu*.

En 1978, une seule pièce, *Cérémonial pour l'assassinat d'un ministre*[14], tentera pourtant de réinterpréter les circonstances de la mort de Pierre Laporte. Même s'il en inversait scandaleusement les données en faisant du ministre un tortionnaire et du terroriste enchaîné, un frère de tous les Prométhées de l'Histoire, torturé puis mis à mort, Victor-Lévy Beaulieu faisait évoluer ses personnages, tels des entités abstraites dans un non-lieu spatio-temporel qui élargissait le propos à l'Histoire de l'humanité tout entière... En reprenant le titre de Jean-Robert Rémillard, *Cérémonial funèbre sur le corps de Jean-Olivier Chénier*[15], la pièce de Victor-Lévy Beaulieu fait de la rébellion de 1837-1838 une sorte de contre-épreuve de la Crise d'octobre , en suggérant que les terroristes de 1970 sont des martyrs au même titre, si l'on peut dire, que les Patriotes. Car si les Patriotes, malgré l'échec de leur tentative de libération, ont été, entre 1862 et 1885[16], les héros de plusieurs drames historiques, ils furent également les figures emblématiques du théâtre historique nationaliste du début des années 1960 jusqu'aux années 1980.

Dès 1958, Jacques Ferron exalte la figure de Jean-Olivier Chénier dans *Les Grands Soleils*, pièce où le récit circonstancié de la bataille de Saint-Eustache par un narrateur externe vient, tels les songs brechtiens, ponctuer des scènes qui mêlent à dessein les époques. Dans un décor qui « confond deux époques, la nôtre et celle des Patriotes », se rencontrent ainsi des personnages qui sont autant de figures référentielles du dilemme nationaliste. Mithridate, roi du Pont, en fait partie, moins pour sa résistance au poison que pour sa résistance à la colonisation romaine ; roi sans royaume, qui a perdu dans les vapeurs éthyliques jusqu'aux souvenirs de son glorieux passé, « robineux en redingote », il est le « seul personnage de la distribution [...] assez malvenu » pour servir de présentateur aux autres personnages. L'ambivalence et l'anachronisme de la caractérisation marquent aussi le couple antagoniste formé par Félix et François Poutré, père et fils dont la référence historique et métathéâtrale est double, puisqu'elle renvoie aussi bien à la pièce de Fréchette qu'à celle de Gérin-Lajoie, qui présentait déjà un père et un fils séparés par leur appartenance à chacun des camps en présence lors de la guerre de conquête du Canada par les Anglais ; aussi bien au conflit de 1837 qu'aux conflits des dernières guerres en faisant de « François, le Canadien errant de l'Amérique, de la bataille de Saint-Eustache, du front de Normandie, de la guerre de Corée, le zouave, le mercenaire »[17]. Parmi les personnages secondaires figurent Sauvageau et Elizabeth Smith, un sauvage qui n'a rien d'un sauvage et une Anglaise qui n'a rien d'une Anglaise, autrement dit des personnages « exotiques », dénaturés qui mettent en question les clichés qui leur sont d'ordinaire attachés. L'œcuménisme de la distribution met en évidence la vocation tout à la fois édifiante et messianique du propos politique qui se veut exemplaire plus que contestataire. Plus lyrique qu'activiste quoiqu'en disent les termes de la présentation de Mithridate qui en appelle à la vocation « séditieuse » du théâtre : « Le théâtre, ce n'est jamais gratuit, c'est machiné, prémédité, concerté, c'est un appareil de sédition masqué par les feux des projecteurs et les besoins de l'amusement. Si la représentation d'une pièce a du sens, c'est par la conspiration qu'il y a derrière »[18].

Cet appel à la complicité du public (« Mes complices, mes frères », dit Mithridate) que l'on invite à une lecture « non innocente », partisane de la pièce, fut, époque oblige, perçu par la critique comme un mot d'ordre politique. L'*Ottawa Journal* osa même cette significative mise en parallèle : « sedition more devastating than the most eloquent pleas of René Lévesque »[19]. Il n'en demeure pas moins que le message nationaliste repose ici moins sur la nécessité d'une mobilisation que sur une symbolique du martyre dont Chénier est la figure emblématique. Dans cette perspective, la stratégie du désespoir qui enferme les Patriotes dans les murs de l'église de

Saint-Eustache devient héroïque, la mort, inéluctable mais librement consentie, garantit l'exemplarité d'une victoire morale. Les derniers mots de Chénier sont significatifs de cette allégorisation de l'histoire profondément inspirée de l'hagiographie religieuse. La transfiguration du personnage historique dans les flammes de l'église s'inscrit ainsi dans une réécriture de l'histoire. La chronologie cède la place à la litanie où figurent tous les vaincus, toutes les victimes de guerres dont ils deviennent paradoxalement les vainqueurs, les héros. C'est tout le traitement que fait subir Ferron à la rébellion de 1837 qui devient ainsi paradoxal, dans la mesure où la référence historique sert moins à célébrer la révolte que son échec. Le discours révolutionnaire reste profondément oblitéré par le « Tu ne tueras point » du discours religieux qui privilégie le sacrifice pour mieux déconsidérer le recours à la force. Dans ce contexte, la victoire ultime ne peut être que la figure de style d'un discours incantatoire, qu'une métaphore solaire et florale ; c'est de l'humus de la défaite que se lèveront, à l'horizon d'un avenir meilleur, les tournesols de l'indépendance. Le récit épique se fait exégèse et prophétie.

Pourtant, cinq ans après *Les Grands Soleils*, *La Tête du Roi* , qui évoque le destin de Riel, chef d'une autre insurrection armée, celle des Métis du Manitoba, qui eut lieu entre 1869 et 1885, date de l'exécution de Riel, semble présenter un discours beaucoup plus radical. À l'incantation a succédé l'incitation qui, à la lumière d'Octobre 1970, fait elle aussi figure de prophétie. Car, curieusement, c'est au cours de l'année de rédaction de la pièce, 1963, que la cellule du FLQ 63 commence à faire éclater des bombes qui visent, elles aussi, les emblèmes de la domination anglaise et non ses représentants. Il y a là une coïncidence qu'on ne saurait analyser en termes circonstanciels, sur le mode de la cause et des effets, mais qui, sur le plan symbolique, est extrêmement intéressante puisque, pour la première fois, l'acte insurrectionnel est inscrit dans une perspective temporelle qui concilie dans le présent de l'intrigue le rappel de l'Histoire comme de l'actualité immédiate et l'appel aux armes :

> La violence dans les musées, la décollation d'un roi de bronze, laissez-moi rire un peu ! Vous ne dérangez personne, le pays restera inerte. Le vif au moins si vous cherchiez le vif ! [...] Il doit bien se trouver des ministres bien en chair, des députés contents de leur viande, des couillons confédérés, faux jetons et débiteurs de sornettes ! C'est de ce côté-là qu'il faudrait chercher, qu'il faudrait frapper pour qu'on saigne au lieu de parler. Le sang, vois-tu, il n'y a rien d'autre qui régénère un peuple[20].

Certes cette explicite incitation à la violence armée est « désamorcée » par un traitement ludique qui en désamorce la virulence : le Procureur est

ivre et la tête du Roi, un trophée dérisoire dont il propose de faire, « à l'envers, avec des fleurs dedans », un ornement de la procession de la Fête-Dieu. Néanmoins, *La Tête du Roi* constitue bien la première œuvre d'inspiration révolutionnaire ou séditieuse du théâtre historique québécois que son imagerie permet, en outre, d'inscrire dans celle du mythe fondateur de la collectivité québécoise, la décollation de Saint Jean-Baptiste, emblème de sa fête nationale. Heinz Weinmann voit dans ce totémisme, la prégnance d'un traumatisme originel « remont(ant) aux premiers temps "sauvages" de la colonie » causé par les tortures qu'infligèrent les Indiens aux premiers missionnaires de la Nouvelle-France, en particulier le « scalpage », tortures qui furent réactivées par la décapitation de Louis XVI [21].

Il n'est donc pas étonnant que Ferron, qui servit de négociateur durant la Crise, (épisode dont s'est servi Gurik pour créer le négociateur du *Trou*) soit un des seuls dramaturges des années 1970 à faire ouvertement référence à ses acteurs réels. *Les Cartes de crédit* [22], présentée le 18 janvier 1973 au réseau MF de Radio-Canada dans la série Premières, expose la théorie d'un complot policier mis en place pour infiltrer les groupes terroristes. Cette pièce est en soi une provocation tant les références à des personnes réelles y sont explicites: le commandant de gendarmerie Higuette renvoie à William Leonard Higgit et son auxiliaire politique, Justin, à Trudeau, le père. Les personnages absents, le terroriste Janctot et l'agent double Mario évoquent sans ambiguïté Jacques Lanctôt et Mario Bachand, un activiste assassiné à Paris dans des circonstances encore aujourd'hui mystérieuses. Pièce à clef, *Les Cartes de crédit* est un acte d'accusation par lequel Ferron étaie l'hypothèse de la manipulation des groupes felquistes par la police que l'on voit, dès l'été, préparer avec cynisme les Événements d'octobre. Après l'échec d'une tentative d'enlèvement du consul d'Israël pour « démontre[r] que tous les nationalistes québécois sont des nazis » [23], le commandant Higuette suggère donc d'enlever « un libéral qui ne l'est que par ruse, nationaliste au fond de son cœur », « et de l'ajouter à notre camarade, à cet auxiliaire de police fatigué, devenu diplomate pour se retirer » [24], personnages dans lesquels on aura reconnu Pierre Laporte et James Cross. Même la mort de Pierre Laporte est annoncée: « il mourra contre son gré, peut-être en luttant pour ne pas mourir, sous l'impression d'être victime d'un malentendu [...] sa mort rejaillira sur ses compatriotes et l'on ne se privera pas pour dire, en multipliant les cérémonies et les honneurs, qu'il a sauvé le Canada contre le Québec » [25]. Mais la dénonciation est oblitérée par la rétrospective, puisque trois ans se sont écoulés depuis les événements qu'elle annonce, comme par l'intervention au dénouement du Docteur Salvarsan, un des pseudonymes de Ferron lui-même. C'est à lui que revient de dresser un paradoxal bilan , chronique annoncée d'un échec: « Il n'y a pas de révolution à faire, il n'y a que

des révolutions faites. [...] Votre révolution on la verra venir de loin. Qu'en sortira-t-il ? Un peu de terrorisme, juste ce qu'il faut au gouvernement canadien pour déclencher une terrorisation massive. La violence n'est pas de votre côté... »[26]. Ainsi même la pièce la plus engagée, dont on peut se demander comment elle a pu être présentée sur les ondes nationales, cède-t-elle à la condamnation de la violence.

Pourtant, les pièces du corpus des années 1990, fruits des rencontres privilégiées que leurs auteurs ont eues avec les terroristes de retour d'exil, sortiront les acteurs de 1970 des coulisses et les mettront en scène sinon comme héros, du moins comme personnages. *La Cité interdite* et *Conte d'hiver 70*[27] abordent la Crise dans une optique plus psychologique qu'idéologique et lui appliquent un traitement dramaturgique très anecdotique, qui renoue pour une part avec le premier corpus de 1970, en privilégiant, comme lui, l'intime aux dépens de la scène publique.

Dans *La Cité interdite*, et malgré les promesses du titre, le drame se joue à l'intérieur d'une cellule terroriste très familiale et présente une version des faits très proche de celle du film *Octobre* de Pierre Falardeau. Néanmoins, on ne saurait parler ici de « théâtre vérité », car l'auteur invente un personnage, celui du troisième frère, le « christ » de la cellule familiale dont les deux autres, militants terroristes, sont les larrons[28]. C'est autour de ce personnage que tourne la mise en discours et en perspective des événements. Hubert est une sorte d'illuminé qui dans la première partie, au mépris de toute vraisemblance, s'accuse publiquement de tous les attentats commis par le FLQ avant les enlèvements, prenant sur lui, tel l'agneau de Dieu, tous les péchés du monde, réprouvant la violence de ses frères au nom de principes exclusivement religieux[29]. La seconde partie de la pièce conçue comme un diptyque se déroule quinze ans plus tard, à la sortie de prison de François qui a pris sur lui la responsabilité du meurtre en refusant d'en dévoiler les circonstances. Le monde a changé, ses frères yuppie ou Krishna consomment. Il ne peut reconnaître, dans tous les sens du terme, sa fille, une jeune ado qui rêve d'aller planter des arbres dans l'Ouest canadien. La problématique familiale ou la caricature sociale a évacué la problématique terroriste qui n'est plus le fait que d'un seul individu, incertain, indécis et désenchanté.

L'onomastique des personnages de *Conte d'hiver 70* qui met aussi en scène un huis clos familial est plus explicite du paradoxal traitement qu'impose aux acteurs réels ce corpus pourtant basé sur leur témoignage. Le vrai nom d'Yves Cadieux, le terroriste en cavale, est Jogues Dorais, celui d'un saint martyr canadien. Quant au visiteur anonyme et bienveillant à la cause, il est identifié au cours de la pièce pour le spectateur inattentif ou peu perspicace : ce Réjean, né à Joliette, auteur célèbre fuyant le monde, c'est bien sûr Réjean Ducharme[30]. Ces héros du passé et du présent sanctifiés ou sacralisés par

l'institution nimbent l'événement politique d'une aura qui, pour une part, le légitime, mais aussi le déréalise, comme l'annonçait le titre de la pièce.

Plus explicite encore est la mise en fiction de *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres*[31] dont le titre renvoie à la fois au livre de Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*[32], où le militant nationaliste dresse un bilan virulent de son engagement, et à l'acception littéraire du mot nègre, en référence au travail qu'exécute pour un auteur très célèbre le héros de la pièce. Cette ambivalence du titre qui concilie ainsi la revendication identitaire de l'écrivain et la revendication nationaliste collective, trouve sa résolution dans la mise au monde, mise en scène, d'un personnage imaginaire qui au dénouement, sort tout armé du cerveau de son créateur pour aller poser la bombe que ce dernier lui a confiée. Même si son traitement scénique l'identifie à un personnage réel, on ne peut oublier que ce personnage n'est que la sublimation des frustrations d'un écrivain tout aussi fictif et clandestin que lui. Figure compensatoire, ce romanesque terroriste de l'avenir qui a été, dans un autre de ses avatars fictifs, un terroriste mou de 1970 converti à l'étapisme de 1980, scelle aussi, par son hypothétique passage à l'acte, la réconciliation des générations politiques. Cette affirmation est, en quelque sorte, corroborée par l'extrait que présenta Jean-François Caron, le 8 octobre 1990, sous le titre *J'ai tellement aimé Trudeau*, extrait qui est une variation sur le thème et les personnages de *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres*. Il s'agit d'un dialogue réaliste entre deux personnages dont l'un s'appelle, Gaucher. Gaucher vient donc annoncer à son frère d'adoption la mort de son oncle Henri qui, avant de mourir, lui a remis une bombe. Il dresse un constat enflammé des échecs politiques du nationalisme, comme de sa propre impuissance à écrire et propose de passer à l'action en faisant exploser la bombe que lui a léguée son oncle. Il sera rapidement convaincu de n'en rien faire et ira se calmer sous la douche après avoir constaté que la bombe n'est qu'un coffret de disques compacts de Gilles Vigneault. Cette scène de la résignation ordinaire montre que l'action politique ne saurait trouver place dans la « vraie vie » du théâtre naturaliste, alors qu'elle s'accomplira, jubilatoire, dans l'imaginaire de la fiction romanesque. Dans cette version, l'exécution de Laporte faisait l'objet d'un récit très circonstancié que l'auteur a, significativement, éliminé de la version finale.

La dédramatisation qu'appelait de ses vœux Laurent Mailhot, loin de donner naissance à un théâtre engagé, s'est donc traduite par une mise en fiction qui transforme l'Histoire en une petite histoire, un conte anonyme, qui travestit ses acteurs d'habits empruntés à un passé plus glorieux ou à un avenir préfabriqué. Ce traitement n'est pas sans rappeler celui des dramaturges des années 1970 qui préféraient aux terroristes de l'actualité, les patriotes du passé, figures fédératrices du martyre et de l'insurrection.

Même les deux auteurs qui se sont illustrés par leur militantisme, Jacques Ferron et Victor-Lévy Beaulieu, ont pris dans les pièces qu'ils ont consacrées à la Crise d'octobre une distance symptomatique du dilemme qu'elle pose au théâtre engagé. Comment concilier la dénonciation de la violence politique que représente l'application des mesures de guerre sans en dénoncer la cause, la violence terroriste qui culmine dans l'assassinat d'un représentant du peuple québécois ? Cette contradiction est d'autant plus sensible que Pierre Laporte, ainsi que le souligne Heinz Weinmann, dans *Du Canada au Québec, généalogie d'une histoire*, « est mort par strangulation, comme les Patriotes.[...] Or, loin de s'identifier avec les auteurs de cette exécution qui, on aurait pu le penser, les vengerait des " hontes bues " du passé, les Québécois se sentent solidaires de la victime. Son sang passé victimaire leur colle à la peau. Si bien que les ravisseurs de Pierre Laporte, moins que des bourreaux— qui exécutent au nom d'une autorité — sont de vulgaires assassins contre lesquels se refait l'unanimité des Québécois, au nom de la victime »[33].

C'est cette aporie que tentent de résoudre les dramaturgies d'Octobre qui, loin de mettre en scène le dilemme moral des terroristes, comme le fit Sartre dans *Les Mains sales*, par exemple, loin de provoquer une réflexion collective sur la nature politique du terrorisme, font, au mieux, écho à l'incompréhension, voire au rejet de toute la société québécoise, rejet qu'entérine, au premier chef, la classe politique. Loin d'en finir avec Octobre, leurs transpositions contraintes ou réductrices soulignent l'embarras collectif dont, aujourd'hui encore, l'événement est l'objet. Comme si la fiction ne pouvait s'accommoder du réel, ni en dégager une logique de l'action qui est, dans le théâtre engagé plus que dans tout autre genre, impérative. Entre palinodie et martyrologe, la vérité d'Octobre, quelle qu'elle soit, ne pouvait qu'être reléguée et semble condamnée aux coulisses, celles de l'Histoire, comme celles du théâtre.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Laurent Mailhot, « Orientations récentes du théâtre québécois », dans *Le Théâtre canadien-français*, Archives des *Lettres canadiennes*, vol. V, Montréal, Fides, 1976, p. 321.

2. Laurent Mailhot, *ibid*, p.324. Par ailleurs, dans le même volume, Jean-Marcel Duciaume fait écho au jugement de Laurent Mailhot: « On peut dire d'ailleurs du théâtre qu'il coïncide parfois si étroitement avec la réalité, qu'il ne s'écrit plus, qu'il ne peut plus s'écrire. C'est le cas des « événements d'octobre » qui n'auront favorisé l'éclosion d'aucun texte littéraire important, à quelques poèmes près, preuve que la vie dépasse en puissance dramatique l'imaginaire même. Quand la vie se joue sur la scène du monde, on n'a que faire du mensonge, fût-il le plus beau. S'il est vrai que le poète prépare la révolution, quand sonne l'heure, il est presque toujours désarmé. Ce qui explique qu'*Un si bel automne* soit une pièce ratée » dans « Françoise Loranger: du théâtre libre au problème de la liberté », *Le Théâtre canadien-français*, *op.cit.*, p. 549.

3. « Sur le chemin du Roy avec Hamlet, prince du Québec » dans Jean-Cléo Godin, Laurent Mailhot, *Théâtre québécois II, Nouveaux auteurs, autres spectacles*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, p. 60.

4. Laurent Mailhot, « De l'actualité à l'histoire (ou l'inverse) » dans Jean-Cléo Godin, Laurent Mailhot, *Théâtre québécois II, Nouveaux auteurs, autres spectacles*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, p. 33. Une note (p. 42), renvoie aux pièces suivantes: «*Les Tas de sièges*, *Le Trou* (dans Sept courtes pièces) et *Q* (inédit, créé en 1971) de Gurik, *Portés disparus* (inédit) de Dubé, *Un si bel automne* de Loranger, *Une soirée en octobre* d'André Major ».

5. *Ibid.*, p. 11.

6. Jean Saint-Hilaire et Hervé Guay « La Question nationale sur la scène », dans le numéro de *Théâtre/Public* consacré au Québec, Théâtre de Gennevilliers, no. 117, mai-juin 1994, p. 16 à 22.

7. Chantal Hébert, Irène Perelli-Contos, « Une mutation en cours », *op. cit.*, p. 66. Les deux autres pièces sont *La Complainte des hivers rouges* de Roland Lepage et *Les Tourtereaux* de Jean-Claude Germain dont il sera traité plus loin.

8. Linda Gaboriau est une traductrice responsable au CEAD (Centre d'essai des auteurs dramatiques) de la diffusion en anglais de la dramaturgie québécoise. On lui doit de nombreuses et remarquables versions anglaises des pièces québécoises contemporaines.

9. Joseph Costisella, *L'Esprit révolutionnaire dans la littérature canadienne-française*, Montréal, Beauchemin, 1968, p. 17.

10. Françoise Loranger, *Un si bel automne*, publiée à la suite de *Jour après jour*, Montréal, Leméac, 1971. André Major, *Une soirée en octobre*, Montréal, Leméac, 1975.

11. *Les Tas de sièges*, *« Je me souviens » Octobre '70*, Montréal, Leméac, répertoire québécois, 1971, p. 52.

12. Robert Gurik, *Sept courtes pièces*, Montréal, Leméac, répertoire québécois, 1974, p. 108-111.

13. Jean-Claude Germain, *Les Tourtereaux ou la vieillesse frappe à l'aube*, Montréal, L'Aurore, 1974. La pièce fut créée le 30 novembre 1970.

14. Victor-Lévy Beaulieu, *Cérémonial pour l'assassinat d'un ministre*, *oratorio*, Montmagny, Vlb éditeur, 1978.

15. Jean-Robert Rémillard, *Cérémonial funèbre sur le corps de Jean-Olivier Chénier*, Montréal, 1974. On aurait pu également citer *La Complainte des hivers rouges*, de Roland Lepage, Montréal, Leméac, 1974.

16. Louis Fréchette est l'auteur de *Félix Poutré* écrit en 1862, publié en 1871, et de *Papineau* en 1880. L.-O. David écrit *Les Patriotes* en 1885. Ce corpus inspiré du *Jeune Latour* d'Antoine Gérin-Lajoie, qui, dès 1844 s'oppose à l'ultramontanisme, présente les caractéristiques les plus conventionnelles du théâtre engagé: des héros idéalisés, même au mépris de la réalité historique, c'est le cas du *Félix Poutré*, inspiré des fallacieuses mémoires d'un traître à la cause, s'éternisent dans des diatribes qui font peu de cas des exigences dramaturgiques.

17. Jacques Ferron, *Les Grands Soleils*, dans *Théâtre I*, Montréal, l'Hexagone, TYPO Théâtre, 1990, p. 382.

18. *Ibid.*

19. Cité par Laurent Mailhot, « Jacques Ferron : de l'amour incertain à la patrie possible », dans *Théâtre québécois II*, *op. cit.*, p. 163.

20. Cité par Jacques Cotnam, dans « Du sentiment national dans le théâtre québécois », dans *Le Théâtre canadien-français*, *op. cit.*, p. 357-358.

21. Heinz Weinmann, *Du Canada au Québec, généalogie d'une histoire*, Montréal, L'Hexagone, essai, 1987, p. 390 et suiv.

22. Jacques Ferron, *Les Cartes de crédit* dans *Les Pièces radiophoniques*, Hull, Vents d'ouest, 1993.

23. Jacques Ferron, *op.cit.*, p. 112

24. *Ibid.*, p. 129.

25. *Ibid.*, p. 130

26. *Ibid.*, p. 138-139.

27. Dominic Champagne, *La Cité interdite*, Montréal, Vlb, 1992. Anne Legault, *Conte d'hiver 70*, Montréal, Vlb, 1992.

28. L'auteur, dès la didascalie initiale du prologue joue sur les mots : Pierre et François, selon le mot de Beckett dans *En attendant Godot*, « larronnent » et traite Hubert de « christ », qui, sans majuscule, est en québécois, une insulte. Il n'y avait, dans la cellule Chénier, que deux frères, Paul et Jacques Rose.

29. L'agneau de Dieu que l'on retrouve aussi dans l'imagerie liée à Jean-Baptiste, est d'ailleurs concrètement représenté sur scène, mais non sans ambiguïté dans la mesure où, égorgé, il évoque aussi la mort du ministre, sacrifié à une cause plus politique que rédemptrice. « Hubert. Car j'espère que jamais le jour viendra où pour répondre à la violence légale et au cynisme de ceux qui gouvernent dans le mépris du peuple, j'espère que jamais la violence deviendra une nécessité. (...) J'espère que, toujours, nous saurons tendre l'autre joue », Dominic Champagne, *op. cit.*, p. 93-94. On peut voir, aussi, dans le personnage d'Hubert plus qu'une invention, une interpolation. Son discours messianique préfigurerait la reconversion du felquiste Pierre Vallières, en animateur catholique auprès des populations de quartiers défavorisés. Certes, Vallières n'a pas de lien de parenté avec les frères Rose et ne faisait pas partie de la cellule qui exécuta Pierre Laporte. Ce rapprochement, qui m'a été suggéré par Linda Gaboriau, jette un éclairage cruel sur la perception que peut avoir la jeune génération des mobiles de ses aînés.

30. Seul Réjean pouvait se faire le prophète d'un avenir meilleur, dimension que la pièce de Dominic Champagne « interdisait » : « D'autres viendront après vous, qui seront plus forts que vous d'être venus après vous », Dominic Champagne, *op. cit.*, p. 122.

31. Jean-François Caron, *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres*, Montréal, Herbes rouges, 1990.

32. Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique, Autobiographie précoce d'un « terroriste » québécois*, Montréal, Éditions parti pris, 1968.

33. Heinz Weinmann, *op. cit.*, p. 462-463.