

Édition et répertoire national au Québec

Lucie Robert

Numéro 53-54, printemps–automne 2013

Mémoires vives : théories, pratiques et politiques du répertoire au XX^e siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1031150ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1031150ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)
Université de Montréal

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Robert, L. (2013). Édition et répertoire national au Québec. *L'Annuaire théâtral*, (53-54), 15–28. <https://doi.org/10.7202/1031150ar>

Résumé de l'article

L'édition théâtrale ne conserve à la mémoire qu'une partie de la représentation. Elle suppose un travail d'écriture, c'est-à-dire de mise en forme de la parole, et elle engage l'auteur dramatique à se concevoir comme un écrivain. Enfin, elle fixe le texte de manière à peu près définitive. Quels seraient les principes qui, au Québec, ont engagé l'édition de certains textes dramatiques et pas des autres? L'édition est-elle parvenue à constituer un véritable répertoire dramatique à la disposition des troupes, ou répond-elle d'abord à d'autres impératifs (littéraires, politiques ou pédagogiques)? A-t-elle contribué à la consécration de l'auteur dramatique comme écrivain et à la formation d'un « Parnasse des auteurs dramatiques » (Bourqui, Caldicott et Forestier, *Le Parnasse du théâtre*, 2007)? Enfin, y a-t-il vraiment au Québec un répertoire national? Telles sont les questions qui seront ici soulevées.

Édition et répertoire national au Québec

LUCIE ROBERT

Université du Québec à Montréal

Dans l'avertissement « Au lecteur » qui accompagne *Mélite*, pièce qu'il publie en 1633, Pierre Corneille écrit :

Je sais bien que l'impression d'une pièce en affaiblit la réputation : la publier, c'est l'avilir; et même il s'y rencontre un particulier désavantage pour moi, vu que ma façon d'écrire étant simple et familière, la lecture fera prendre mes naïvetés pour des bassesses (Corneille, 1993 [1633] : 82).

Si l'édition affaiblit la réputation d'une pièce, croit Corneille, c'est d'abord que l'édition théâtrale ne conserve à la mémoire qu'une partie de la représentation, celle-ci étant désormais dépouillée de ce qu'on appelle à l'époque ses « ornements » (musique, jeu, dispositifs scéniques). C'est aussi que cette partie qui reste alors tient tout entière dans le travail d'écriture opéré par l'auteur, devenu seul responsable de sa mémoire. C'est enfin que le texte, une fois imprimé, trouve une forme définitive, fixée désormais avec ses qualités et ses défauts, soustraite aux modifications. Que l'auteur, après coup, choisisse de présenter au public une nouvelle version de sa pièce importe peu : celle qui fut une fois imprimée reste dans la mémoire collective et peut toujours être réactivée, emportant avec elle la réputation de son auteur.

S'il est pertinent de citer cette remarque de Pierre Corneille comme point de départ de la présente réflexion, c'est qu'il est, à ma connaissance, le premier à avoir exprimé avec une telle conscience les difficultés liées à l'édition du texte dramatique. Mais c'est aussi qu'il est celui qui, au XVII^e siècle, a éprouvé avec la plus grande acuité le besoin d'imprimer ses pièces. L'édition

théâtrale n'est pourtant pas à l'époque une activité nouvelle et il y a déjà alors un certain temps que les libraires et imprimeurs tirent profit de cette classe de textes, licitement ou illicitement. La nouveauté, chez Corneille, est la volonté d'affirmer son statut d'auteur dramatique, d'une part, en établissant ses droits d'auteur (par sa signature) sur des textes qui autrement tomberaient dans le domaine public et, d'autre part, en s'inscrivant dans l'espace littéraire au même titre que les spécialistes des genres nobles de ce temps. C'est cette double affirmation qu'Alain Viala, dans sa thèse, considère comme l'acte de « naissance de l'écrivain » (Viala, 1985).

Pourtant, cent ans plus tard, dans la préface de *Mariamne* qui paraît en 1724, Voltaire écrit encore :

Je ne donne même cette édition qu'en tremblant. Tant d'ouvrages que j'ai vus applaudis au théâtre, et méprisés à la lecture, me font craindre pour le mien le même sort. Une ou deux situations, l'art des acteurs, la docilité que j'ai fait paraître, ont pu m'attirer des suffrages aux représentations; mais il faut un autre mérite pour soutenir le grand jour de l'impression. C'est peu d'une conduite régulière, ce serait peu même d'intéresser.

Il explique :

Tout ouvrage en vers, quelque beau qu'il soit d'ailleurs, sera nécessairement ennuyeux si tous les vers ne sont pas pleins de force et d'harmonie, si l'on n'y trouve pas une élégance continue, si la pièce n'a point ce charme inexprimable de la poésie que le génie seul peut donner, où l'esprit ne saurait jamais atteindre et sur lequel on raisonne si mal et si inutilement depuis la mort de M. Despréaux (Voltaire, 1875 [1724] : cédérom).

Voltaire reprend là quelques-unes des inquiétudes qui avaient animé Corneille et peut-être faut-il en effet porter une attention plus marquée à ces deux éléments que sont, d'une part, la capacité qu'a un texte dramatique de survivre à l'élimination des « ornements » et, d'autre part, l'assimilation du texte dramatique ainsi dépouillé à l'écriture poétique.

SE FAIRE ÉCRIVAIN

S'agissant de réfléchir à la relation entre l'édition théâtrale et la constitution d'un répertoire dramatique national au Québec, deux questions préalables doivent être posées. La première : que représente la décision éditoriale dans la carrière d'un auteur dramatique? et la seconde : que représente l'édition dans la vie d'un texte dramatique? Ils sont nombreux, en effet, les auteurs dramatiques qui n'ont jamais pris la décision d'éditer leurs textes. Ils sont en fait si nombreux qu'il est difficile d'établir des proportions fiables. Disons pour faire vite, – et ce n'est qu'une

manière de compter –, que la comparaison entre les créations théâtrales sur scène et le nombre de pièces publiées au cours d'une saison, comparaison que j'ai menée sur la première moitié du XX^e siècle québécois, peut varier entre 15% et 40%, selon les années¹. Plusieurs facteurs peuvent expliquer cet écart entre le nombre de pièces créées à la scène et le nombre de pièces réellement publiées, à commencer par les motifs d'ordre économique que je n'évoquerai que brièvement en rappelant que, dans certaines troupes, en particulier les théâtres commerciaux, il arrive au XX^e siècle encore ce qui était chose courante au siècle de Corneille, c'est-à-dire que la pièce appartient à la troupe, l'auteur ayant cédé ses droits et ne pouvant donc en disposer à sa guise. De même, et de manière plus générale, il faut qu'il existe des éditeurs pour ce genre de textes, l'état général du marché du livre ayant ici aussi des conséquences non négligeables. Mes recherches sur cette question ont en effet montré une adéquation simple entre l'existence d'éditeurs ou de collections spécialisées et la publication de textes dramatiques, c'est-à-dire que plus il y a d'éditeurs, plus il y a de textes qui sont publiés. Cette adéquation se vérifie au début du siècle comme aujourd'hui². Or, l'existence de ces éditeurs et de ces collections dépend aussi de l'existence, au moins présumée, d'un lectorat potentiel. L'offre peut bien déterminer la demande, encore faut-il que celle-ci vienne confirmer la valeur de l'offre proposée. Voilà une règle économique plutôt élémentaire, mais qui ne cesse d'avoir des conséquences. D'autres facteurs, plus singuliers ceux-là, agissent aussi. Au début du XX^e siècle, par exemple, à l'ère de la reproduction technique, mais non encore technologique, éditer une pièce était une manière relativement économique d'en assurer la reproduction en plusieurs exemplaires (par comparaison à la copie manuscrite) et d'en assurer une diffusion large dans des réseaux bien précis. C'est ainsi que s'explique en partie le fait que le théâtre destiné aux cercles d'amateurs représente, dans ces années, une très forte proportion de l'édition théâtrale.

Mais ce sont là des considérations générales qui ne sauraient expliquer ce que représente la décision d'imprimer un texte dans la carrière d'un auteur dramatique. Car, toutes conditions étant égales par ailleurs, il reste d'étonnantes anomalies. Dans *Le langage dramatique*, ouvrage devenu canonique, Pierre Larthomas soutient ainsi que si,

très souvent, l'auteur dramatique répugne à voir ses œuvres imprimées, c'est qu'il est convaincu, plus ou moins consciemment, que son langage constitue un compromis entre le dit et l'écrit, et, en aucune façon, un *texte*, au sens strict du terme (Larthomas, 1980 [1972] : 38).

1 Toutes les données concernant l'histoire du théâtre au Québec dans les premières années du XX^e siècle ont été recueillies dans le cadre des recherches préparatoires à la rédaction de la série *La vie littéraire au Québec* (Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire [dir.] (2005), *La vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'université Laval, vol. 5 (« 1895-1918 : sois fidèle à ta Laurentie »); vol. 6 (« 1919-1933 : le nationaliste, l'individualiste et le marchand »); vol. 7 (« 1934-1947 » [à paraître]).

2 Voir ma précédente étude, « Théâtre et édition au Québec au XX^e siècle », dans Beauchamp et David (dir.), 2003.

Pierre Larthomas revient là aux hésitations déjà exprimées par Corneille et relayées par Voltaire sur *l'incomplétude* inhérente au texte dramatique tel que joué. À la différence de Corneille, cependant, Voltaire rappelait que, en plus de l'action, en effet insuffisante à susciter l'intérêt du lecteur, il fallait aussi que « les vers [soient] pleins de force et d'harmonie, [que l'on y] trouve une élégance continue, [que] la pièce [ait] ce charme inexprimable de la poésie que le génie seul peut donner » (Voltaire, 1875 [1724] : cédérom). En ce sens, l'édition théâtrale exige que l'auteur s'engage dans un travail d'écriture, c'est-à-dire de mise en forme de la parole et sa transformation en texte *au sens strict du terme*, et elle engage l'auteur dramatique à se penser comme un écrivain. S'engager dans un tel processus d'écriture (qui affirme la primauté de l'écrit sur le dit, même si cet écrit est d'abord une écriture du dit), concevoir le texte dramatique *comme un texte au sens strict* (c'est-à-dire comme un texte autosuffisant, indépendant de toute production scénique) est ainsi ce qui caractériserait la posture de l'auteur dramatique comme écrivain, écrivain tout court, et non comme écrivain *scénique*. À ces deux éléments, j'en ajouterais un troisième, qui est celui du *don*, c'est-à-dire la capacité qu'a un auteur de livrer son texte au lecteur, de le livrer tout entier, généreusement, à une lecture compétente voire à une lecture incompétente, bref à une lecture dont il ne maîtrise pas l'interprétation ni même les conditions générales. Ce troisième élément, qui caractérise la posture de l'écrivain, est aussi ce qui distingue le texte dramatique édité de la représentation fixée sur bande vidéographique qui est la mémoire d'une interprétation réalisée et non un appel à cette altérité qu'est le lecteur et même, parfois, le metteur en scène.

Or, s'agissant de théâtre, cette posture de l'écrivain paraît faire problème. Il y a quelques années, alors que nous nous interrogeons sur la distance qui sépare le texte joué et le texte publié (en fait c'est le second seul qui nous intéressait et nous cherchions alors à en établir les traits distinctifs), les membres de mon équipe de recherche avaient interrogé quelques directeurs de collections spécialisées sur la nature de leur travail. Car, à la différence des autres éditeurs (de ceux qui éditent des romans, par exemple), l'éditeur de théâtre est souvent en quête d'auteurs et de pièces et il doit convaincre l'auteur dramatique de publier son texte, le convaincre de le mettre en forme, c'est-à-dire de le rendre autonome, une fois disparus les « ornements » de la scène, mais aussi de le doter de cet espace didascalique qui crée le contexte, comble les trous, oriente la lecture. Nous avons alors appris que les auteurs dramatiques n'étaient pas toujours tentés par l'aventure : créer une action, oui, construire une fiction, oui, organiser les conditions de la représentation, oui, mais donner au texte une forme définitive? écrire au sens littéraire? L'auteur dramatique n'en est pas toujours si sûr.

Ce phénomène est récurrent. Ainsi, une auteure dramatique comme Yvette Mercier-Gouin, dont une douzaine de pièces ont été créées sur les grandes scènes montréalaises entre 1933 et 1947, ne doit d'exister encore dans la mémoire collective (et encore, dans celle des seuls spécialistes, en réalité) qu'au travail de Marie-Claire Daveluy qui, ayant assuré la direction d'une nouvelle

collection de théâtre aux Éditions Albert Lévesque, collection qui cherchait à mettre en valeur de nouvelles esthétiques en matière d'écriture dramatique, a retenu *Cocktail* dans son répertoire³. Toutefois, je rappellerai aussi qu'Yvette Mercier-Gouin, dans la mémoire collective, reste ainsi, et en conséquence, l'auteure d'une seule pièce. Je pourrais multiplier les exemples : qui connaît l'œuvre dramatique de Simone Martineau, dont une pièce intitulée *La beauté*, créée en 1924, avait fait couler beaucoup d'encre, et dont Jeanne Maubourg disait qu'elle était une « artiste auteur si moderne » (*La Presse*, 1925 : 56)? Qui connaît l'œuvre de Lomer Gouin, dont le *Polichinelle*, créé dans les années 1950, a été un événement? ou encore Éva Circé Côté, la première Québécoise (hommes inclus) à avoir vu sa pièce créée sur une scène professionnelle et commerciale (il s'agit de *Hindelang et De Lorimier*, joué au Théâtre National en 1903)? Sur ces textes – et sur combien d'autres? – nous n'avons toujours que les comptes rendus critiques parus dans les journaux à nous mettre sous la dent.

Faut-il s'étonner de cette résistance des auteurs dramatiques à publier leurs textes? Le théâtre et l'écriture, le théâtre et l'édition sont en effet des activités radicalement distinctes. Et l'on ne saurait s'étonner que celui ou celle qui va quotidiennement à la rencontre du public, d'un public bien présent ici et maintenant, résiste à livrer son œuvre à un public éventuel, peut-être là quelque part et sans doute demain plutôt qu'aujourd'hui; que celui ou celle qui travaille à la mise en espace d'un univers qui doit saisir le spectateur dans un univers sensoriel pluriel répugne à la linéarité strictement visuelle du texte imprimé; ou encore que ceux et celles qui ont pris l'habitude du travail en équipe renoncent à revendiquer solitairement l'autorité d'une pièce qui est souvent encore un spectacle dans leur carrière. Citons un autre cas. La pièce qui est, encore aujourd'hui, le plus grand succès de salle de l'histoire du théâtre québécois, *Aurore l'enfant martyre* de Léon Petitjean et Henri Rollin, pièce créée en 1921, n'avait jamais connu l'édition avant qu'un chercheur universitaire, Alonzo Le Blanc, entreprenne de la reconstituer en 1982⁴. Il disposait alors de quelques rôles, celui du curé et une partie de celui de la marâtre, du texte-source dont s'étaient inspirés les auteurs – le compte rendu sténographié du procès de la marâtre –, du roman qu'en avait tiré un comédien, de la version cinématographique de 1952 et de la mémoire d'un acteur vieillissant qui lui a permis de reconstituer la structure d'ensemble. Ce qu'il faut retenir dans cet exemple est d'abord le fait qu'il n'y avait jamais eu de version complète de la pièce, c'est-à-dire de version où les rôles avaient été mis bout à bout et qui aurait pu être lue intégralement. Les rôles s'étaient longtemps transmis d'acteurs en acteurs, sur des bouts de papier. Aussi bien dire que la pièce renvoie à la tradition orale propre au théâtre d'un modèle déjà ancien. On ne saura jamais jusqu'à quel point la reconstitution est fidèle au texte d'origine, mais elle a imposé la reconnaissance d'une pièce dont aucune histoire de la littérature ou du théâtre ne peut désormais faire l'économie.

3 Sur ce cas particulier, voir Michon (dir.), 1999 : 289-290, et mon article, « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre » (Robert, 2009).

4 Sur l'histoire de cette reconstitution, voir Le Blanc, 1982.

La décision d'éditer un texte dramatique est ultimement, pour l'auteur, le moment de se faire écrivain, et aussi le moment de prendre une certaine distance avec le monde du théâtre pour rencontrer cet autre monde qu'est celui de la littérature. C'est Michel Vinaver qui le rappelle le plus clairement :

C'est une banalité de dire que les œuvres dramatiques de Shakespeare, Sophocle, Strindberg, Marivaux, Racine, Brecht – je cite en vrac quelques noms – font partie de la littérature, et de façon centrale, pas du tout marginale. Quand on évoque des noms comme ceux-là, leur place dans le patrimoine littéraire n'est pas différente de celle d'Homère, de Balzac, de Dante, de Proust. Le théâtre est peut-être l'une des deux formes littéraires majeures qui n'ont pas connu d'interruption depuis l'origine de la forme écrite; le roman, en effet, est plus récent, même l'essai est plus récent. Le théâtre était présent à l'origine, et on le trouve encore maintenant, au centre de la production littéraire (Vinaver, 1998 : 24)⁵.

Faut-il insister et rappeler que tous les écrivains que cite Vinaver, auteurs dramatiques, poètes ou romanciers, sont ceux qui ont laissé des traces écrites de leur œuvre, des traces écrites, inscrites dans la durée, conformes au rôle de l'édition dans la vie d'un texte; des traces écrites de leur œuvre, mais aussi des traces écrites d'eux-mêmes, ne serait-ce que par la signature?

L'ITINÉRAIRE DU LIVRE

La réponse à la deuxième question qui ouvrait ce texte – Que représente l'édition dans la vie d'un texte dramatique? – est déjà en partie esquissée dans la remarque de Michel Vinaver, car l'édition d'un texte dramatique lui confère, par là même, une certaine pérennité. Même mauvais, le texte imprimé aura fait l'objet d'un dépôt légal et il sera conservé dans les bibliothèques. Ce n'est pas là une distorsion mineure que l'édition théâtrale fait subir à l'histoire du théâtre que d'en être ainsi devenue sa mémoire première. Je prends encore pour exemple le cas du répertoire québécois du premier tiers du XX^e siècle, qu'on se rappelle si peu et si mal. En effet, l'histoire, de la littérature ou du théâtre, s'est intéressée à propos de ces années davantage au théâtre historique, tant à celui que représente le théâtre de collège qu'à celui que jouent les cercles d'amateurs. Sans doute doit-on voir là la conséquence des conditions dans lesquelles les textes dramatiques ont été conservés. Les professeurs des collèges ont été soucieux de soumettre leurs textes à l'impression et ainsi de leur conférer une pérennité certaine, favorisant du même coup leur circulation et de nombreuses mises en scène sur les scènes d'amateurs. De même, les bibliothèques de collèges ont conservé les écrits de leurs professeurs. Parmi les autres écrivains de théâtre, ceux qui ont procédé à l'édition de leurs pièces en volume ont également mieux

5 Rappelons que Vinaver est un de ceux qui ont pris ce virage et qui s'identifient comme écrivain autant que comme auteur dramatique.

survécu dans la mémoire collective. Or, ce qui frappe, dans cet ensemble de textes dramatiques aisément accessibles à travers les grandes bibliothèques institutionnelles, est la nette domination du théâtre historique ou patriotique. Il faut dire que les enjeux soulevés par ce théâtre sont importants. Il y a là une réflexion essentielle sur la lecture de l'histoire canadienne et sur les conditions de la survivance nationale qui n'a pas manqué de susciter l'intérêt et qui se reflète dans les politiques de conservation du patrimoine national. Sans doute pour les mêmes raisons, cet ensemble de textes dramatiques a le plus souvent fait l'objet de lectures historiques, voire nationalistes. Les qualités proprement dramaturgiques de cette écriture n'ont suscité que peu de commentaires, généralement assez négatifs d'ailleurs, où l'on a surtout noté son caractère suranné. La dramaturgie historique et nationaliste, en effet, ici comme ailleurs, appartient à une esthétique aujourd'hui dépassée et aucun metteur en scène n'envisagerait de la représenter, car elle tend à affirmer la nécessité d'une mémoire collective, à assurer la permanence des traditions alors que la scène contemporaine est, signe de sa modernité, sans cesse en quête de problématiques nouvelles bousculant les modes de pensée établis. Par contraste, les pièces en un acte écrites au Québec dans les mêmes années sont tout aussi nombreuses, mais le plus souvent toutefois enfouies dans les périodiques de cette époque et, de ce fait, oubliées. Elles témoignent pourtant d'une quête de modernité, modernité vernaculaire autant qu'esthétique, qui se déploie parallèlement aux modernités européennes de la même époque et qui pourrait susciter la curiosité des lecteurs ou l'intérêt des chercheurs, sinon l'intérêt des metteurs en scène⁶. Dans le cas du théâtre joué sur les grandes scènes professionnelles du temps, théâtre bourgeois ou mélodramatique, mais attentif aux enjeux sociaux de l'époque, la troupe était souvent dépositaire de ces textes qui ont disparu avec elle.

Si l'édition théâtrale transforme l'auteur dramatique en écrivain, elle transforme aussi le spectateur en lecteur. Il y a une trentaine d'années, Anne Ubersfeld avait créé un certain effet en publiant *Lire le théâtre*, à une époque où la chose ne s'imaginait plus. Elle y affirmait, au point de départ : « Lire le texte de théâtre est une opération qui se suffit à elle-même, hors de toute représentation effective » (Ubersfeld, 1978 : 23). Cette transformation du spectateur en lecteur – lecteur amateur, lecteur spécialisé, lecteur critique, lecteur chercheur, peu importe! – assure au texte dramatique ses modes de circulation propres. Parmi ceux-ci, l'enseignement occupe une place privilégiée, dans la mesure où, créant ce qu'il est convenu d'appeler une « culture commune », il garantit la survie de certaines œuvres; en tant qu'instance de légitimation, l'école leur confère une valeur qu'on dira alors « canonique », et qui imprègne la culture d'aujourd'hui d'une certaine mémoire du passé. J'insiste un peu sur le rôle stratégique de l'enseignement dans la construction du répertoire, en rappelant le cas de la maison d'édition Leméac qui a longtemps été le principal éditeur de théâtre au Québec. À partir de 1968, en effet, les réformes de l'enseignement mises de l'avant par le Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement au Québec,

6 Quelques-unes de ces pièces ont été réunies et commentées dans Robert, 2012.

dite Commission Parent, ont favorisé le développement d'un marché scolaire de la littérature québécoise et l'introduction du corpus dramatique dans ce marché. Entre 1968 et 1978, Leméac a ainsi tiré un profit immédiat du cours obligatoire de la formation commune consacré au théâtre mis au programme des cégeps, et c'est précisément entre 1968 et 1978 que Leméac connaît ses plus grandes années et que coexistent dans cette maison quatre collections dédiées au théâtre : la collection Théâtre canadien, la collection Répertoire québécois, la collection Théâtre acadien et la collection Traduction et adaptation. Les modifications du programme de l'enseignement collégial qui entrent en vigueur en 1978 (lesquelles réduisent la place accordée au théâtre québécois sans l'éliminer complètement) se perçoivent rapidement avec la fermeture de plusieurs collections (notamment Répertoire québécois) et dans la réorientation des choix éditoriaux vers une dramaturgie plus jeune. N'empêche que, en 1991, les ventes de *Zone* et de *Florence* de Marcel Dubé et celles des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay – les pièces les plus fréquemment citées dans les plans de ces cours – avaient atteint respectivement 125 000 et 100 000 exemplaires (Vaïs, 1991 : 91 et Melançon, 1987 : 105-125).

Enfin, dans ses réflexions sur l'édition théâtrale, Michel Vinaver note encore que

[l]e livre, lui, a un caractère durable. Le livre a un itinéraire qui n'est pas calculable mais qui fait que, cinq, dix, vingt ou cinquante ans après sa publication, il a des chances de suite. Il a, en plus, une caractéristique qui le distingue du polycopié ou du ronéotypé : il participe quelquefois du sacré. Son contenu est doté a priori d'une légitimité. Édité, une pièce de théâtre a l'assurance de « rencontrer son destin » tôt ou tard. Ainsi, il apparaît que la survie de l'édition des œuvres théâtrales n'est pas moins importante pour la vitalité du théâtre-objet-de-représentation que pour celle du théâtre-objet-de-texte (Vinaver, 1998 : 29).

Il ajoute : « ce qui importe c'est de préserver la pluralité des expériences possibles à partir d'un texte de théâtre » (Vinaver, 1998 : 28). Parmi ces « expériences possibles », la traduction joue un rôle bien particulier. S'il n'est pas indispensable que le texte soit publié avant d'être traduit, surtout si cette traduction est réalisée en vue d'une mise en scène, force est de constater que la plupart des textes traduits ont d'abord été publiés dans leur langue d'origine. Plus largement, évoquer la traduction comme expérience, c'est surtout évoquer la circulation du texte dramatique dans un espace géographique plus vaste que celui du public immédiat de la représentation. Le 11 janvier 2008, sur le réseau de discussion Candrama (Canadian Drama / Théâtre canadien), Angela Ribeiro, éditrice pour la maison Talonbooks, insistait sur l'importance de l'édition dans la vie théâtrale, rappelant que le livre voyage plus facilement et à moindres coûts qu'une troupe⁷. S'il est vrai que la mise en ligne ou l'affichage des pièces sur les sites web coûtent encore moins cher que l'édition sur papier et que les pièces voyagent dès lors encore plus loin et plus vite que le livre, il reste que – et là était le sens de l'intervention de Ribeiro – l'éditeur lui-même adopte des

7 Les archives de la liste de discussion électronique Candrama (candrama@listserv.unb.ca) sont disparues du web depuis.

stratégies d'exportation, de relations publiques et de mise en marché (publicité, communications, envois de livres) qui favorisent non seulement la lecture individuelle, mais aussi l'enseignement à l'étranger et la mise en scène en langue étrangère et / ou en sol étranger. De sorte que, force est d'admettre que, dans bien des cas, l'édition sur papier précède la mise en ligne, que la mise en valeur du texte imprimé par les stratégies des éditeurs (relayés par les professeurs et les animateurs culturels) est encore ce qui incite le plus les éventuels lecteurs et acteurs à parcourir le web à la recherche d'autres textes de même provenance. L'intervention d'Angela Ribeiro visait bien entendu le théâtre canadien, c'est-à-dire un théâtre de langue anglaise, plus facilement accessible chez nos voisins du sud. Structurellement, le cas du Québec est cependant assez semblable.

LES CHANCES DE SUITE

Une fois les questions générales abordées, il reste à répondre à la question principale soulevée ici : celle de l'existence d'un répertoire dramatique proprement québécois. Avant de tenter une réponse, revenons une dernière fois au premier tiers du XX^e siècle. Quiconque a jeté un coup d'œil même rapide sur le premier manuel d'histoire de la littérature qu'on appelle encore alors « canadienne », le manuel de Camille Roy, dont la première édition paraît en 1918, aura noté l'absence de référence au théâtre (Roy, 1918)⁸. Dans ses « Notes de littérature canadienne », qui paraissent dans la revue *Le Canada français*, en juin 1922, le même auteur continue d'affirmer que « de tous les genres littéraires, le théâtre est celui qui s'est le plus lentement et le moins heureusement développé chez nous » (Roy, 1922 : 341)⁹. De son point de vue, la chose est simple : le répertoire dramatique québécois n'existe pas. Si, pour celui qui est alors le critique littéraire le plus éminent du Québec, bientôt doyen de la Faculté des lettres puis recteur de l'Université Laval, le répertoire québécois n'existe pas, c'est d'abord et avant tout parce qu'il ne se lit pas. La critique de cette époque se fait en effet une conception toute littéraire du théâtre qu'elle voudrait voir respecter les règles classiques du XVII^e siècle (ou du moins ce qu'elle croit que celles-ci ont été) et, de ce fait, elle reste indifférente à ce que le milieu théâtral (auteurs, acteurs et metteurs en scène confondus) entend produire sur scène. De sorte que les rares articles de critique littéraire qui font état du théâtre qui se publie à cette époque ne se préoccupent guère de savoir si la pièce est représentable ou non. Ainsi, *Blanche d'Haberville* (1931) de Georges Monarque obtient un certain succès de critique bien qu'elle n'ait jamais été jouée. À l'inverse, les grands succès commerciaux comme *Aurore l'enfant martyre*, *La mère abandonnée* (de Henry Deyglun) ou *Entre deux civilisations (Le sheik)* (d'Armand Leclair) ne sont guère commentés. Seule échappe à cette dynamique *Le presbytère en fleurs* de Léopold Houlié, mais c'est sans doute que la pièce

8 Premier manuel d'histoire littéraire publié au Québec, cet ouvrage fut plusieurs fois réédité et largement diffusé dans l'enseignement classique jusqu'en 1960. Sur ce manuel, voir Robert, 1982.

9 Sur ces questions, voir aussi Cellard, 2006 : 47-49.

a été créée par une Jeune Scène plus moderne dont la réputation commence à se répandre largement¹⁰.

La tension entre l'activité théâtrale, telle qu'elle se déploie sur la scène, et la position des critiques se perçoit particulièrement bien quand, en 1933, Henri Letondal, lui-même acteur, auteur, metteur en scène et critique de théâtre, publie une sévère critique du manuel de Camille Roy (à propos d'une réédition récente) (Letondal, 1933 : 3). Avec la collaboration de Marie-Claire Daveluy, éditrice et bibliothécaire de renom, elle aussi auteure dramatique par ailleurs, Letondal produit un *Répertoire des pièces canadiennes*, aujourd'hui perdu, qui aurait recensé plus de 400 pièces. La réaction est immédiate. Même Jean Béraud, critique de théâtre à *La Presse*, alors déjà le plus grand quotidien français d'Amérique, résiste. Il écrit : « Que l'on veuille nous faire croire que la littérature canadienne possède déjà à son crédit quatre cents pièces, bel et bien de théâtre, voilà la prétention contre laquelle je m'élève. Cela se saurait, voyons » (Béraud, 1933 : 53). Quelques mois plus tard, deux autres acteurs, Georges H. Robert et Paul-Émile Senay publient dans la revue *Le Canada français* une impressionnante bibliographie sous le titre « Nos auteurs dramatiques : leurs noms et leurs œuvres » (Senay et Robert, 1933 : 237-243). De cette bibliographie, Georges Bellerive, à son tour, tire un ouvrage, intitulé *Nos auteurs dramatiques anciens et contemporains*, qui paraît lui aussi en 1933¹¹. Quelques années plus tard, Léopold Houlé, acteur, auteur, metteur en scène et critique dramatique, soutient une thèse sur *L'histoire du théâtre au Canada français* (Houlé, 1945).

Ce qui frappe dans cette série d'interventions est ce qu'il faut bien nommer une « offensive », orchestrée par des acteurs qui appartiennent au même réseau de troupes, offensive visant à établir l'existence et la légitimité du répertoire québécois. Tous ces acteurs sont aussi des auteurs dramatiques, mais à l'exception de Marie-Claire Daveluy, aucun ne s'est donné la peine de publier ses textes aux dates qui nous occupent. Cette offensive est toutefois un échec. Ni Camille Roy, ni Jean Béraud ne se montrent convaincus, le second allant même jusqu'à écrire d'un répertoire qu'il ne connaît visiblement pas : « si tout le monde n'est pas convaincu de l'inanité parfaite de 375 d'entre elles et, par ricochet, de la réelle valeur de 25 autres, je désespère que la question soit jamais vidée » (Béraud, 1933 : 53). Vidée, la question jamais ne fut, pas même aujourd'hui.

L'on saisit bien toutefois, dans cet épisode, la tension qui définit la notion même de répertoire. Car le répertoire, c'est d'abord une liste. Le répertoire d'une troupe ou d'un théâtre est composé de la liste des pièces qui y ont été jouées. De même, le répertoire d'un éditeur est la liste des pièces qu'il a publiées. Pour Henri Letondal et Marie-Claire Daveluy, comme pour Georges-H.

10 Sur la vie théâtrale de ces années et sur ces pièces, voir Lemire (dir.), 1982, ainsi que Saint-Jacques et Robert (dir.), 2011.

11 Voir Bellerive, 1933.

Robert, Paul-Émile Senay, Georges Bellerive et Léopold Houlié, le répertoire québécois est la liste de toutes les pièces écrites par des auteurs québécois qui ont été jouées sur scène. Si l'on a pu mettre en doute, parfois, l'authenticité de leur travail – et on l'a parfois fait –, c'est d'abord parce que l'on n'a pas toujours pu attester l'existence d'un titre ou d'un autre puisque la pièce avait été oubliée faute d'avoir été imprimée. Du point de vue des critiques, Camille Roy et Jean Béraud, le répertoire est formé des vingt-cinq pièces (c'est le chiffre que j'emprunte à Jean Béraud), sur les 400 répertoriées, qui pourraient avoir quelque valeur. Quant à définir ici la notion de valeur, je ne m'y risquerai guère, sinon pour utiliser un argument avancé par Jean Béraud lui-même qui suggère à Henri Letondal de « [faire] cadeau généreusement de ce vaste répertoire d'œuvres canadiennes à la troupe Barry-Duquesne » (Béraud, 1933 : 53) et de les lui faire jouer! L'invitation est ironique. En 1933, en effet, la troupe de Fred Barry et Albert Duquesne est la seule troupe professionnelle permanente à proposer un théâtre en langue française à Montréal, toutes les autres ayant été emportées dans le désastre de la Crise économique. Or, Henri Letondal (comme ses collègues) vient des milieux d'amateurs, de milieux qu'on dit de « la Jeune Scène », qui cherchent à renouveler l'esthétique du théâtre et remettent en question le théâtre commercial, à la manière de ce qu'a pu faire Jacques Copeau ailleurs. L'on voit bien ici jouer cette frontière entre les deux univers alors que Béraud place tout le pouvoir de légitimation du côté des professionnels, se moquant vertement des « amateurs », vus non plus seulement comme des *acteurs* amateurs, mais présentés, contre le sérieux Camille Roy, comme des *historiens* amateurs, c'est-à-dire comme des collectionneurs ou des chiffonniers. Après cet épisode, dans l'histoire littéraire du Québec, rien n'aura changé. La nouvelle édition du *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française* de Camille Roy qui paraît en 1939 n'accorde pas plus de place au répertoire dramatique que les précédentes. Et tous les manuels qui succèdent à celui-ci, après la guerre, feront commencer l'histoire du répertoire québécois avec le *Tit-Coq* de Gratien Gélinas, pièce jouée en 1948 et dûment publiée en 1950.

Peut-être commence-t-on à saisir l'intérêt que je porte à ce début du XX^e siècle, emblématique d'une histoire à la mémoire courte, où se croisent avec une redoutable efficacité dans l'oubli, l'absence d'activité éditoriale un peu importante (y compris de la part des auteurs) et la résistance de la critique, littéraire et dramatique, à reconnaître un statut légitime à ces pièces dépourvues de ce que Michel Vinaver appelle les « chances de suite », c'est-à-dire de ces pièces dont personne ne peut prendre possession, dont personne ne peut vivre l'expérience, que ce soit par la lecture ou par une nouvelle mise en scène.

Peut-être est-ce d'ailleurs là la définition de ce que serait un répertoire, composé non pas tant de cette liste de pièces produite par Henri Letondal et Marie-Claire Daveluy, que des pièces qui ont connu et réalisé ces « chances de suite », dans la pluralité des expériences possibles. L'édition

est une façon de garantir ces « chances de suite ». Une condition insuffisante, car d'autres modalités doivent être convoquées (la critique, l'enseignement, de nouvelles mises en scène), mais une condition nécessaire. Les textes sont là pour qui veut les saisir et leur donner une suite. Quant à savoir s'il existe aujourd'hui un répertoire *national* au Québec, c'est-à-dire un répertoire défini par son épithète, la question, de fait, me paraît surtout rhétorique, car l'opposition qui a structuré le débat de 1933 entre les deux sens du mot *répertoire* est toujours active dans « un pays incertain » – l'expression est de l'écrivain Jacques Ferron – comme l'est le Québec, où l'histoire de la littérature et du théâtre est toujours déterminée par la volonté, d'une part, de faire exhaustif, d'autre part, de valoriser le temps présent, de même que par son hésitation perpétuelle à accorder de la valeur à ce qu'elle trouve¹².

BEAUCHAMP, Hélène et Gilbert DAVID (dir.) (2003), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.

BELLERIVE, Georges (1933), *Nos auteurs dramatiques anciens et contemporains*, s.l.n.é.

BÉRAUD, Jean [pseudonyme de Jacques Laroche] (1933), « Chronique théâtrale : quatre cents pièces! », *La Presse*, 21 janvier, p. 53.

CELLARD, Karine (2006), « Un genre à part : le théâtre dans les manuels d'histoire de la littérature québécoise, ou l'histoire d'un revirement spectaculaire », *L'Annuaire théâtral*, n° 39 (« Histoire du théâtre et théâtre de l'histoire », Yves Jubinville [dir.]), p. 47-59.

CORNEILLE, Pierre (1993 [1663]), « Au lecteur », *Mélite*, dans *Théâtre complet*, Georges Couton (éd.), Paris, Bordas, « Classiques Garnier », vol. 1, p. 82.

HOULE, Léopold (1945), *L'histoire du théâtre au Canada : pour un retour aux classiques*, Montréal, Fides.

« Jeunes Canadiennes dont nous pouvons être fiers » (1925), entretien avec Jeanne Maubourg, *La Presse*, 5 septembre, p. 56.

LARTHOMAS, Pierre (1980 [1972]), *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige ».

LE BLANC, Alonzo (1982), « Histoire et présentation de la pièce », introduction à Léon Petitjean et Henri Rollin, *Aurore l'enfant martyr*, Montréal, VLB éditeur, p. 9-135.

LEMIRE, Maurice (dir.) (1982), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec : 1900-1939*, Montréal, Fides, vol. 2.

LETONDAL, Henri (1933), « Feuilleton dramatique : comment on écrit l'histoire! À propos du manuel de Mgr Camille Roy », *Le Canada*, 12 janvier, p. 3.

MELANÇON, Joseph (1987), « L'enseignement littéraire et ses effets de marché », dans Maurice Lemire (dir.), *Le poids des politiques*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, p. 105-125.

MICHON, Jacques (dir.) (1999), *Histoire de l'édition littéraire au Québec : la naissance de l'éditeur (1900-1939)*, Montréal, Fides.

ROBERT, Lucie (2012), *Approviser la modernité théâtrale : la pièce en un acte de la Belle Époque à la Crise*, Québec, Nota Bene.

ROBERT, Lucie (2009), « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre », *L'Annuaire théâtral*, n° 46, p. 117-137.

ROBERT, Lucie (2004), « L'histoire littéraire d'un "pays incertain" », *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, vol. 38, n° 2, p. 29-43.

ROBERT, Lucie (1982), *Le manuel d'histoire de la littérature canadienne-française de Mgr Camille Roy*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, « Edmond-de-Nevers, n° 1 ».

ROY, Camille (1922), « Notes de littérature canadienne », *Le Canada français*, vol. 8, n° 5, p. 341.

ROY, Camille (1918), *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, L'Action sociale limitée.

SAINT-JACQUES, Denis et Maurice LEMIRE (dir.) (2005), *La vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, vol. 5 (« 1895-1918 : sois fidèle à ta Laurentie »).

SAINT-JACQUES, Denis et Lucie ROBERT (dir.) (2011), *La vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, vol. 6 (« 1919-1933 : le nationaliste, l'individualiste et le marchand »); vol. 7 (« 1934-1947 », [à paraître]).

SENAY, Paul-Émile et Georges-H. ROBERT (1933), « Nos auteurs dramatiques : leurs noms et leurs œuvres », *Le Canada français*, vol. 21, n° 3, p. 237-243.

UBERSFELD, Anne (1978), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, « Critique : les classiques du peuple », vol. 3 (« Le dialogue de théâtre »).

VAÏS, Michel (1991), « Québec. L'édition théâtrale : une année de remous », *Jeu*, n° 61, p. 89-93.

VIALA, Alain (1985), *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, « Le sens commun ».

VINAVER, Michel (1998), « Le théâtre entre deux chaises : objet de spectacle, objet de lecture », dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, vol. 2, p. 23-30.

VOLTAIRE (1875 [1724]), « Préface de l'auteur » à *Mariamne, tragédie en cinq actes*, dans René Daniel Boudin (éd.), *Œuvres complètes de Voltaire*, d'après l'édition de Louis Molan, Cédérom.