

Article

« Aux "marges sales" de la parole vive : les débats sur la langue dans le milieu théâtral québécois (1930-1968) »

Karim Larose

Études françaises, vol. 43, n° 1, 2007, p. 9-28.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/016295ar>

DOI: 10.7202/016295ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Aux « marges sales » de la parole vive : les débats sur la langue dans le milieu théâtral québécois (1930-1968)

KARIM LAROSE

Il n'est pas aisé de déterminer à quel moment les principaux acteurs de l'institution théâtrale, critiques et dramaturges confondus, commencent à réfléchir aux problèmes de coexistence des niveaux de langue sur les scènes québécoises. En l'état actuel des recherches sur la question et étant donné l'absence d'études poussées sur la réception des œuvres, on ne peut au mieux qu'esquisser une réponse. La question est d'importance, cependant. Même si les datations et les chronologies sont toujours un peu arbitraires, elles mettent en jeu nos représentations du littéraire et, quand elles ne sont pas discutées et remises en question, elles demeurent simplement inchangées. Ainsi, *Les belles-sœurs*, alpha et oméga du théâtre québécois en ce qui touche le rapport à la langue. D'où l'intérêt de partir d'un examen critique des sources premières¹

1. À l'exception du travail d'Hervé Guay sur la presse hebdomadaire entre 1898 et 1914, aucun dépouillement exhaustif des chroniques et de la critique théâtrales au Québec n'a encore été effectué. Les textes sur lesquels je m'appuie dans cet article proviennent pour l'essentiel d'un corpus d'articles sur la langue tirés de journaux, de revues et de monographies, rassemblés dans le cadre du projet d'anthologie de la question linguistique que Karine Cellard et moi-même dirigeons depuis 2003 et dont le premier tome sera publié en 2007. À l'intérieur de ce corpus, les années 1930 marquent un tournant assez net, au théâtre comme dans l'ensemble du discours social. Il va de soi, cependant, que nous ne visons pas l'exhaustivité et que restent sans doute à découvrir, dans les premières décennies du xx^e siècle, maints textes touchant le problème de la langue au théâtre. Ceux-ci ne semblent cependant pas avoir fait d'éclats, provoqué de débat public ou profité d'une diffusion particulière; hormis quelques exceptions, dont un article de Marie-Louise Milhau en 1903 et certains extraits de textes évoqués par Guay, la critique savante n'en a pas non plus fait mention. Mon propre travail est évidemment tributaire des documents à la disposition des chercheurs; ils en fixent donc aussi les limites.

pour étudier d'un peu plus près ce qui, avant l'arrivée de Michel Tremblay sur la scène théâtrale, s'est écrit et pensé sur la question complexe de la langue dans la dramaturgie québécoise. On s'arrêtera d'abord aux réflexions de Jean Béraud, Louvigny De Montigny, Gratien Gélinas, Jacques Ferron et Paul Toupin, avant d'accorder toute l'attention qu'il mérite au dramaturge le plus important de la période, Marcel Dubé.

Au théâtre, le problème de la langue se présente sous des formes plus variées que dans les autres genres. Comme l'a bien montré Lucie Robert, cette diversité tient au fait que le théâtre met en jeu un texte écrit, porté ensuite par la voix. Le théâtre est une « langue en action² », c'est-à-dire une parole de plein droit. Sa portée est d'autant plus grande qu'il a le pouvoir de mettre en question non seulement le code linguistique et ses règles, mais aussi son actualisation concrète à travers le modèle d'une prise de parole qui, en tant que telle, par définition, touche non pas un lectorat restreint, mais l'ensemble des locuteurs d'une langue. C'est ce qui explique la levée de boucliers sans précédent contre l'œuvre de Michel Tremblay, laquelle a provoqué un afflux inégalé de protestations véhémentes. À la fois langue et parole, le théâtre convoque en fait tous les cas de figure des problèmes liés à la coexistence et au contact de l'écrit et de l'oral, parmi lesquels on peut ranger les niveaux de langue, le phénomène des accents, l'adaptation, la traduction, la question de l'originalité littéraire, le souci de réalisme et ses conséquences dans la transposition de la langue au théâtre et enfin la thématization explicite du conflit entre les langues dans l'argument même des pièces³.

Si l'on se fie aux textes les plus significatifs de la période, on observe que les premières interventions consacrées à la langue au théâtre portent essentiellement sur le problème des accents. Que le débat sur la langue s'ouvre sur cette question, qui pourra paraître tout à fait anodine, n'a rien d'étonnant, d'une part parce qu'il n'existe pas de répertoire indigène et que la nécessité de jouer des pièces étrangères, françaises tout particulièrement, met en évidence le délicat problème de la transposition des accents; d'autre part, parce que la formation

2. Lucie Robert, « La langue est la métaphore de l'histoire. Dire, au théâtre », *Les Cahiers d'histoire du Québec au XX^e siècle*, n° 9, printemps 1998, p. 42.

3. Je ne m'intéresse pas ici, sinon par la marge, au contenu même des pièces de théâtre, qui met en jeu une chronologie donnée ne pouvant être rabattue sur celle des débats publics linguistiques dans le milieu théâtral, qui sont l'objet de mon analyse.

des acteurs, notamment sur le plan de la prononciation, est jugée déficiente, en raison de la faiblesse du milieu théâtral de l'époque. « Premier critique dramatique⁴ » au Québec, Jean Béraud est certainement celui qui a le plus insisté sur cette question⁵. L'un de ses premiers textes, « Le langage scénique », s'inspire d'une réflexion d'Édouard Montpetit sur l'importance de la lecture à voix haute et du soin ainsi que des diverses nuances qu'on doit y apporter. L'art du comédien est donc d'emblée mis en relation avec les questions plus vastes de l'éloquence et de la diction. Rappelons qu'à la fin des années 1920 s'amorce un vaste débat sur les rapports entre langue et littérature, auquel participent tant Harry Bernard et Jean-Charles Harvey que Camille Roy et Louis Dantin. Alfred Desrochers et Albert Pelletier, quant à eux, y défendent le droit à une langue plus spontanée dans le roman et dans la conversation de tous les jours. À leurs positions jugées radicales, on oppose le mot d'ordre fameux du père Louis Lalande : « guerre aux bouches molles⁶ ».

Il n'est pas excessif de dire qu'à l'époque la simple justesse dans la prononciation et l'articulation des mots est une véritable obsession, à tout le moins dans les milieux aisés. Sur cette question délicate, dont débattent beaucoup d'intellectuels de l'époque, Jean Béraud prône, pour le jeu théâtral, une position de compromis. Il rejette avant tout « l'éloquence à la scène⁷ », c'est-à-dire la tendance à considérer le théâtre comme un art oratoire parmi les autres (discours politique, de circonstance, éloquence sacrée, etc.) Il affirme ainsi l'autonomie du théâtre — travail sur la parole vive et non divertissement amusant ou concours de beau langage — par rapport aux diktats d'une pédagogie, voire

4. Voir Gilbert David, « La critique dramatique au Québec. Reconnaissance d'un terrain (presque) vierge », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au xx^e siècle : trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 132. Hervé Guay a bien montré que les critiques de théâtre ne manquaient pas au début du siècle, mais il est clair que l'envergure de leur réflexion n'a pas celle de Béraud (voir Hervé Guay, *Les discours sur le théâtre dans la presse hebdomadaire montréalaise de langue française de 1898 à 1914*, Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005).

5. Avant lui, les critiques Gustave Comte, Jules Préhin-Prume et Joseph Baril abordent à l'occasion la question de la diction et surtout de l'accent, en favorisant l'alignement exclusif sur la norme hexagonale (voir Hervé Guay, *op. cit.*, p. 194-195, 219-220 et 265-266). De cette époque, seul Roger Valois rejoint par certains aspects la position peu orthodoxe de Jean Béraud. La lecture de la courte anthologie de textes sur le théâtre reproduite dans la thèse de Guay confirme du reste la marginalité de la réflexion sur la langue dans les écrits sur le théâtre au tournant du siècle et jusqu'au milieu des années 1910.

6. Louis Lalande, « Bouches molles », *L'Enseignement primaire*, février 1918, p. 325-328.

7. Jean Béraud, « Le langage scénique », *La Presse*, 13 décembre 1930.

d'une orthophonie de la parole cultivée⁸, ostentatoire et mondaine. La déclamation emphatique, trop souvent adoptée par les comédiens canadiens-français, doit selon lui être abandonnée afin d'en arriver à une diction et à un débit plus naturels. La difficulté des acteurs, ajoute Béraud, vient du fait qu'ils n'ont pas à la scène le langage qu'ils ont « à la rue » puisque le répertoire joué vient en grande partie de l'étranger. Le critique insiste sur la conséquence paradoxale de cet état des choses : le fait que, sur les scènes montréalaises, la diction soit si affectée qu'« on n'y reconnaît plus un homme qui parle à un autre ». À partir du moment où le spectateur n'arrive pas à reconnaître, dans le cadre dramatique qu'il a sous les yeux, la « vérité de la vie » et particulièrement celle du dialogue, il n'y a tout simplement *pas* de théâtre.

Si l'auteur a une responsabilité dans cette situation, dans la mesure où son devoir est d'employer « le langage qu'eût employé son personnage dans la situation où il le représente⁹ », le comédien a également la sienne et doit prendre conscience qu'« il est aussi mauvais de parler trop bien que de parler mal ». Il faut donc trouver un juste milieu entre l'accent parisien et la prononciation relâchée. Mais s'il fallait indiquer une préférence, ajoute Béraud, la sienne irait encore à « celui qui parle mal, mais avec nature¹⁰ ». Béraud insiste avec la dernière énergie sur la nécessité de bannir du théâtre les dialogues compassés et artificiels. De ce point de vue, il se situe nettement dans le camp des Desrochers et Pelletier. Mais il faudra du temps avant que les pratiques se modifient de façon tangible. En 1940, adoptant un angle différent, Béraud revient à la charge en posant la question du réalisme, à laquelle réfléchiront tant Gratien Gélinas que Marcel Dubé. Le théâtre doit-il être « l'image de la vie¹¹ » ? S'il dit se méfier des questions piégées et des généralités, Béraud croit cependant pouvoir répondre par l'affirmative et considère qu'en effet les œuvres dramatiques doivent refléter « la langue parlée par un peuple¹² ». Les pièces étrangères présentées au Canada français vont à son avis indéniablement en ce sens, mais elles font surgir des

8. Voir par exemple Adjutor Rivard, *L'art de dire : traité de lecture et de récitation*, Québec, Chassé, 1898 ; *Manuel de la parole*, Québec, J.-P. Garneau, 1901.

9. Jean Béraud, *loc. cit.*

10. Béraud revient sur cette question à maintes reprises (voir notamment « Diction et intelligence », *La Presse*, 28 octobre 1933 et « Débit scénique », *Initiation à l'art dramatique*, Montréal, Les Éditions Variétés, 1936, p. 125-130).

11. Jean Béraud, « Le problème des accents », *La Presse*, 16 mars 1940, p. 61 (comme si rien n'avait changé entre-temps, cet article est repris 22 ans plus tard dans l'édition de *La Presse* du 6 octobre 1962).

12. *Idem.*

incohérences auxquelles il faut remédier : « Comment se laisser prendre par l'émotion de ce drame parisien lorsque la jeune première parle "à la parisienne" et le jeune premier "à la canayenne", tandis que le dramaturge nous dit qu'ils sont frère et sœur¹³ ? » Ici ce n'est pas le réalisme de la pièce qui fait défaut, mais celui de la mise en scène, qui porte atteinte à la vraisemblance à cause des accents hétérogènes de la distribution. Et, comme en 1930, Béraud considère que le juste milieu doit régner et que le pire ennemi du théâtre canadien-français serait un ton ampoulé et précieux, à des lieues de l'harmonie et du naturel¹⁴.

Cette question hante le critique jusque dans les années 1950, au moment où l'on discute de plus en plus des conditions de possibilité d'un théâtre national :

Le problème de l'accent se pose constamment à nos dramaturges, scénaristes et romanciers. Comment faire parler l'homme de la rue, le manoeuvre, l'ouvrier, la fille d'usine, l'employé des services publics qui vous exhorte à « avancer en avant » ? Si on lui prête un langage littéraire, il perd de sa vérité ; si on le fait parler comme il parle couramment, on risque, non seulement d'enlaidir sa prose, mais même de n'être pas compris du lecteur étranger¹⁵.

Selon Béraud, il faut suivre en cela l'usage de toutes les littératures, à commencer par la française, qui incorpore tous les niveaux de langage. Il croit cependant que, tout en respectant le degré d'éducation et le niveau social des personnages, il est nécessaire de ménager les « adoucissements » nécessaires et d'éviter le plus possible l'« expression vulgaire » afin non seulement d'être compris partout mais aussi de « purifier

13. *Ibid.*

14. Le « naturel » est une notion importante dans les textes de Béraud. Tout en étant bien conscient que le théâtre repose sur une illusion et une convention scéniques dont la langue est partie prenante, le critique promet un rapport au langage plus proche de la langue de tous les jours, qu'il soit question de l'accent canadien (légitime, à ses yeux), de la diction (qui doit être expressive, mais avec simplicité) ou du débit, dont il regrette qu'il soit souvent trop lent, c'est-à-dire trop grave, ou au contraire trop rapide, lorsque les syllabes sont escamotées. Un débit artificiel, en particulier, est le signe que l'interprète ne saisit pas l'œuvre comme un tout organique, mais donne à chaque réplique le caractère d'une tirade récitée comme une pièce d'anthologie ou un « morceau à dire ». Souvent aussi, le naturel se définit chez Béraud par la négative, en opposition à l'affectation (de l'accent, notamment), l'emphase (une diction romantique, ampoulée et plaintive) et la déclamation (témoignant de l'emprise sur le théâtre de l'éloquence politique, académique ou sacrée). En ce sens, le naturel vise à faire saisir que le théâtre, fondé sur la langue parlée, n'est pourtant pas une école de *bon* parler pour qui voudrait savoir bien s'exprimer en société. S'il permet un perfectionnement de la langue, ce n'est que de façon médiate.

15. Jean Béraud, « De langue et d'accent », *La Presse*, 28 mars 1953.

insensiblement [la langue]¹⁶ ». Le repoussoir en la circonstance est le « parisianisme », travers auquel échappe Pagnol, que Béraud prend comme modèle en la matière¹⁷.

Dans les années 1930, à l'occasion du deuxième Congrès de la langue française, un dramaturge, cette fois, prend position. Louvigny de Montigny, puriste bien connu par ses ouvrages sur la langue¹⁸, opposé notamment à l'idée qu'il existe au Canada français une langue propre dont la littérature pourrait rendre compte, a cependant commis une pièce intitulée *Les boules de neige*, jouée à Montréal en 1903. Des personnages secondaires y emploient une langue populaire d'un « réalisme poignant¹⁹ ». La critique Marie-Louise Milhau en fait à l'époque un compte rendu élogieux, soulignant au passage qu'à l'encontre des préjugés, « la langue que l'on parle sur les bords du St-Laurent est aussi intéressante et aussi savoureuse que la langue des intellectuels canadiens²⁰ ». Elle appelle même les dramaturges canadiens-français à créer des « pièces où cet élément véritablement canadien ne sera plus accessoire », mais au principe des œuvres²¹. Le moins qu'on puisse dire, cependant, est que De Montigny n'a pas persévéré dans cette voie, même s'il souhaite l'édification d'un « théâtre national [...] dont une prochaine génération verra peut-être la réalisation²² ».

Pour De Montigny, la question de la langue se manifeste sur deux plans distincts puisqu'elle touche aussi bien le travail des dramaturges eux-mêmes que celui des interprètes. Tout théâtre implique la présence de la parole vivante et donc des dialogues, ce qui pose d'emblée la question de la vérité de la langue utilisée. Mais s'il ne fait aucun

16. *Idem*. Dans un autre texte, Béraud, tout en mettant en relief le devoir incombant au dramaturge de créer des pièces qui soient des modèles de langage, considère que la question de l'accent local est un faux problème. Tous les accents sont légitimes à ses yeux ; là où le bât blesse, c'est lorsque les comédiens ont une diction ou une prononciation trop relâchée (voir Jean Béraud, « Le théâtre, école de langage ! », *La Presse*, 1^{er} octobre 1955, p. 7).

17. *Marius* est repris au théâtre par l'Équipe en 1944. Le nom de Pagnol revient aussi sous toutes les plumes quand il est question de Gélinas. L'auteur de *Tit-Coq* reconnaît d'ailleurs lui-même l'importance de la découverte de Pagnol dans son cheminement.

18. *La langue française au Canada*, Ottawa, à compte d'auteur, 1916 ; *Écrasons le perroquet ! Divertissement philologique*, Montréal, Fides, 1948.

19. Marie-Louise Milhau, « Chronique théâtrale », *La Revue canadienne*, t. XXXIV, 1903, p. 392. Française libérale enseignant à l'époque à l'Université McGill, Marie-Louise Milhau se fera connaître par la suite en France pour ses positions féministes et pacifistes.

20. *Ibid.*, p. 389.

21. *Ibid.*, p. 392.

22. « La langue française dans notre théâtre (depuis 1912) », dans *Deuxième Congrès de la langue française au Canada. Mémoires*, t. I, Québec, 1938, p. 302.

doute à ses yeux que le théâtre exige une « illustration vivante du parler de chacune des classes sociales que l'auteur met en scène », le dramaturge a cependant le « devoir, artistique autant que patriotique, de faire parler ces personnages d'après les modèles qui, dans chaque classe particulière [...] s'expriment le mieux²³ ». Autrement dit, la transposition doit être faite « avec art », l'art devant être lu ici comme un synonyme de bon goût, évitant soigneusement toute vulgarité. Il ne s'agit donc pas d'imiter et de transcrire. À cette réplique entendue chez un paysan engrangeant son foin — « toué, sacre-moué patience ! Si seu'r'ment les garçons peuvent se dégrouiller, on finira ben de décharger avant qu'i' mouille » —, De Montigny préférera la transposition suivante : « Non ; pas besoin de toi ; en se dépêchant un peu, on arrivera tout seuls à décharger ce voyage²⁴ ! » Il est assez évident ici que la critique, tout en faisant la promotion d'un certain réalisme, tombe dans l'artifice qu'il dénonce en voulant faire passer le dialogue au crible d'une certaine moralité langagière qui édulcore complètement le propos.

Les acteurs ont aussi leur part de responsabilité, d'autant plus importante depuis la disparition du théâtre professionnel, conséquence indirecte de l'apparition de la radio et du cinéma. Ne restent que de simples amateurs, qui ne savent, selon De Montigny, ajuster leur voix à des situations et à des personnages particuliers. Comme Béraud, le critique regrette autant leurs « intonations outrées » et la « tournure dégradante » de leur parler franco-canadien que leur « maniérisme » lorsqu'ils cherchent à parler « à la française²⁵ ». Pour De Montigny, les acteurs devraient passer, avant de jouer, par des écoles de diction qui leur permettraient d'éviter ces défauts trop manifestes, car « c'est beaucoup moins sur des textes écrits que sur notre façon de la parler, que notre langue sera toujours jugée²⁶ ».

Depuis les années 1930 jusqu'aux *Fridolinades*, la question posée par la critique a surtout été celle du naturel, d'où l'importance accordée au jeu des accents et à la diction. S'inscrivant sans doute dans la foulée des débats autour de *La France et nous*, publié par Robert Charbonneau en 1947²⁷, Gratien Gélinas semble être le premier à œuvrer concrètement

23. *Ibid.*, p. 303.

24. *Ibid.*, p. 305.

25. *Ibid.*, p. 307.

26. *Ibid.*, p. 308.

27. Dans sa conférence de 1949, il cite l'intervention du philosophe Étienne Gilson, familier du Canada français, au cours de la querelle survenue à la fin de la guerre entre Charbonneau, André de Billy et Louis Aragon (voir Étienne Gilson, « Depuis le xviii^e siècle

au théâtre national qui était pour De Montigny un rêve encore lointain, à peine une décennie plus tôt. Ce n'est pas en 1949 dans sa célèbre conférence intitulée « Pour un théâtre national et populaire » que Gélinas aborde le sujet pour la première fois, mais bien en 1947, lors du premier anniversaire de fondation du Club Richelieu (section Montréal), un organisme voué à la paix, à la fraternité et à la défense de la langue française²⁸. Gélinas participe alors, confesse-t-il, à la première causerie de sa vie et défend, dans une perspective nationaliste, l'idée d'un théâtre propre au Canada français.

Lors de l'obtention du doctorat *honoris causa* qu'il reçoit de l'Université de Montréal après le succès foudroyant obtenu par *Tit-Coq*, il approfondit cette idée. Le problème n'est plus alors celui de la vraisemblance, tel que le formulaient Béraud et De Montigny, mais bien celui de l'identification et de l'originalité, notamment à l'égard du spectateur canadien-français : « notre public se voyait-il bien *lui-même* au théâtre²⁹ ? » Si ce n'était pas le cas, nul lieu de s'étonner de sa désaffection. Pour y remédier, il faut que le théâtre fasse une représentation directe du spectateur auquel il s'adresse. Renvoyant pêle-mêle à Gilson, Ghéon et Copeau, Gratien Gélinas reprend d'eux trois idées importantes : d'abord que, malgré leur langue commune, la France et le Québec ne partagent pas la même histoire, le même présent et donc la « même durée » ainsi que le « même être³⁰ » ; ensuite que le théâtre passe avant tout, non par le texte écrit, mais « par les oreilles » et qu'il doit donc y avoir sur le plan langagier accord et écho entre le public et l'œuvre³¹ ; enfin que le dramaturge n'a aucunement la liberté de modifier la langue du public et qu'en conséquence il n'a pas le pouvoir de choisir son niveau de langue, tributaire de celui du spectateur. Gélinas adopte ainsi un point de vue pragmatique, qui d'une part accorde une certaine autonomie à la langue canadienne-française par rapport à la norme hexagonale et d'autre part délivre le créateur de la responsabilité de diriger l'usage ou même de montrer l'exemple, dans une œuvre qui serait dominée par des principes strictement moraux et patriotiques. On ne

le Canada a sa littérature canadienne », *Le Devoir*, 17 mai 1947, p. 8 ; le texte est repris du *Monde*).

28. Anonyme, « Au Club Richelieu. M. Gratien Gélinas préconise un théâtre national. Ce théâtre devra être canadien-français tout court, dit-il », *Le Devoir*, 22 avril 1947, p. 2.

29. Gratien Gélinas, « Pour un théâtre national et populaire », *Amérique française*, t. I, n° 3, 1949, p. 34.

30. Gilson, cité dans *ibid.*, p. 37.

31. *Ibid.*, p. 41.

rejoint le spectateur qu'en parlant sa langue³², ce pour quoi le théâtre doit être aussi bien national que populaire.

Au début des années 1950, après l'allocution de Gélinas, qui fait discrètement école, une préoccupation nouvelle s'impose : la difficulté pour les écrivains, tous genres confondus, de rejoindre leur public. Mais le théâtre, par sa nature, est touché tout particulièrement par le hiatus de plus en plus grand entre langue écrite et langue parlée :

Comment doit-on faire parler des personnages de théâtre au Canada sans accuser la cassure entre la foule et les lettrés? Faut-il ne les faire évoluer que dans les milieux où la langue est soignée, châtiée, ou au contraire n'aller chercher ses personnages que dans la classe la moins instruite dont le langage courant est rien moins que littéraire? Ce serait se fermer, d'un côté comme de l'autre, bien des portes³³.

La question de Jean Béraud coïncide, notons-le, avec la tenue en 1952 du troisième Congrès de la langue française, marqué par un certain pessimisme. Elle sera reprise tout au long des années 1950 et 1960 par tous les praticiens de théâtre. Est-il possible, s'interroge Béraud, de créer un « art dramatique national » alors que la plupart des pièces canadiennes-françaises sont nourries de réminiscences françaises qui en sapent l'originalité? En 1953, dans ce qui semble être sa première intervention publique, le jeune Marcel Dubé réfléchit au même problème, en s'inscrivant explicitement dans la filiation de Gélinas. Il prône la « simplicité » et un certain « régionalisme » au théâtre et insiste sur l'importance de situer « son temps intérieur » dans le « temps humain » et le temps humain dans le « temps dramatique³⁴ ». Devant les difficultés que vit le milieu théâtral, Dubé invite à un changement d'attitude plus radical : « Il faut que le dramaturge canadien s'isole du reste du monde et qu'il s'accepte tel qu'il est, avant qu'il puisse créer une œuvre valable³⁵. »

Mais ce choix a des conséquences : dès lors que la langue populaire s'impose dans les arts de la parole, l'universalité des œuvres est

32. « Le tort de la plupart des écrivains qui, un jour, se décident à écrire une pièce, c'est de ne pas s'exprimer comme tout le monde, mais de vouloir faire admirer un style bien à eux » (Gratien Gélinas, cité dans Pierre Baillargeon, « Une heure avec Fridolin » [entrevue], *La Patrie*, 13 juin 1948).

33. Jean Béraud, « Héritage redoutable à faire fructifier, le théâtre canadien d'expression française : un atout et un danger », *La Presse*, 14 juin 1952, p. 51.

34. Anonyme, « Condition d'un théâtre national, selon M. Dubé », *La Patrie*, 15 octobre 1953, p. 10.

35. *Idem*.

compromise. Cette inquiétude s'avive en 1950 : après l'échec en France du film *Le curé de village*, adaptation d'un radioroman de Robert Choquette dont on dit qu'il aurait eu besoin d'un doublage, on annonce une enquête sur la langue à employer dans la littérature dramatique. Malheureusement, un entrefilet précise dès le lendemain que la publication des résultats des entrevues menées auprès des Desprész, Thériault, Gélinas, de Grandmont, etc., sera remise à plus tard en raison de « circonstances incontrôlables³⁶ ». Un dépouillement minutieux du *Devoir* n'aura pas permis de retrouver les réponses fournies dans le cadre de cette enquête, qui aurait été la première du genre sur les rapports entre langue et littérature au Canada français. Cependant, cette question surgira de nouveau lors de la création à Montréal du *Pygmalion* de George Bernard Shaw, en traduction française. Mario Duliani, metteur en scène de la production, s'adresse directement à l'auteur pour avoir son avis sur la pertinence d'utiliser l'argot canadien et remplacer ainsi la traduction hexagonale du cockney londonien. Dans une brève lettre reproduite dans *Le Devoir*, Shaw répond par l'affirmative, réponse inattendue pour Pierre de Grandpré, qui s'efforce d'en réduire la portée en minimisant l'existence même d'une langue populaire propre au Canada français³⁷.

On a peut-être sous-estimé la place du théâtre dans la révolution littéraire qui se profile au Québec à la fin des années 1950 et dont les Rencontres des écrivains, qui ont lieu à partir de 1957, constituent un puissant catalyseur. En 1959, les textes de la troisième rencontre, consacrée de façon révélatrice au thème « création et langage », sont publiés

36. Voir Anonyme, « Pour ou contre le canadianisme dans la littérature dramatique ? », *Le Devoir*, 7 mars 1950 ; Anonyme, « Les canadianismes », *Le Devoir*, 8 mars, 1950. Pierre de Grandpré, alors critique au *Devoir*, avait sans doute pris l'initiative de cette enquête. Il publie d'ailleurs à partir d'avril 1950 plusieurs articles de fond sur les rapports entre langue et littérature.

37. Anonyme, « Canadianisme ou argot parisien ? », *Le Devoir*, 15 avril 1950. On trouve un fac-similé de la lettre dans le programme du *Pygmalion* de 1968, où joue encore Jean-Louis Roux, qui tenait le rôle en 1950. Écrite en français, elle se lit comme suit : « Naturellement [sic] il faut substituer l'argot canadien pour l'argot parisien tant bien que mal. » La préposition « pour » prête à confusion, mais le mot « naturellement » renvoie de toute évidence à une question précise de Duliani, dont l'intention semblait être de recourir à l'« argot » canadien. Comme l'explique Éloi de Grandmont en 1968, la permission de Shaw est arrivée trop tard, sans quoi on peut imaginer que l'adaptation canadienne du *Pygmalion* aurait pu avoir lieu dès 1950. Notons que le texte reproduit en 1950 dans *Le Devoir* ne correspondait pas à l'original ; on y avait remplacé la préposition « pour » par « à », ce qui supprimait l'ambiguïté de la phrase.

dans la revue de gauche *Situations*³⁸, à l'exception de la communication de Jacques Languirand sur le théâtre. Néanmoins, un compte rendu dans le journal nous donne une idée des positions exprimées et des discussions. Dans l'ensemble, les écrivains défendent l'emploi d'un français standard : Languirand, quant à lui, « déclara travailler surtout à un théâtre pour l'élite, une élite choisie dans tous les milieux. Le théâtre [à ses yeux] ne s'adresse pas à la masse mais à un groupe de gens plus évolués³⁹. » Gratien Gélinas, présent à la rencontre, ne peut que s'opposer à ce point de vue ; Jacques Ferron ajoute aussi son grain de sel, en prônant de son côté un « théâtre à vocation sociale⁴⁰ ». Il est aussi question lors de cet événement de la langue au théâtre, mais les propos des orateurs ne nous sont pas connus.

En revanche, lors de la rencontre de 1960, qui se penche sur la difficile conciliation entre culture française et civilisation américaine, le théâtre, représenté par Jacques Ferron et Marcel Sabourin, occupe une place de choix. Rappelant que le genre est né de la foire et de l'église, Marcel Sabourin défend un théâtre populaire dont il juge que le milieu littéraire a peur et qu'il snobe en raison « du langage qu'il emploie⁴¹ ». Ce point de vue est loin de faire l'unanimité : « Ce n'est pas ce théâtre qu'il faut défendre, disait-on, il est partout, il englutit tout. C'est une qualité supérieure de théâtre⁴². » Jacques Ferron insiste quant à lui sur le fait que le public est le premier et dernier juge de la qualité et de la pertinence du théâtre québécois. Sans lui, le dramaturge n'est rien : « Notre théâtre n'a vraiment produit que quatre pièces vraiment populaires et qui ont été l'expression du peuple⁴³, soit *Félix Poutré*, *Aurore*, *Tit-Coq* et *Un simple soldat*. Ferron y voit « une signification profonde : c'est que le peuple, qui les a produites par ricochet, y a trouvé son identité et reconnu [en elles] le sentiment de dépossession qui l'habite ». Dans un article, Ferron publie ensuite l'essentiel des propos qu'il tient lors de cette rencontre et précise que « la vérité du théâtre est dans la salle et non pas sur la scène⁴⁴ ». D'où l'importance du spectateur, qui

38. *Situations*, vol. I, n° 8, octobre 1959.

39. Michel Brulé « Création et langage. Thème discuté par des romanciers, poètes et auteurs dramatiques », *Le Devoir*, 23 octobre 1959, p. 10.

40. *Idem*.

41. Marcel Sabourin, cité dans J.P., « Rencontre de St-Sauveur. Un théâtre d'expression populaire : le roman-savon », *La Presse*, 20 octobre 1960, p. 33.

42. *Idem*.

43. *Idem*.

44. Jacques Ferron, « Un miroir de nos misères : notre théâtre » [*La Revue socialiste*, printemps 1961], *Escarrouches. La longue passe*, t. II, Montréal, Leméac, 1975, p. 21.

doit pouvoir se reconnaître dans une pièce donnée. À ses yeux d'ailleurs, *Un simple soldat* est une « pièce terminus » dans laquelle le sentiment d'exil intérieur des Canadiens français atteint son paroxysme ; on ne peut aller plus loin, selon Ferron, sinon en quittant le terrain esthétique pour s'engager dans une « lutte de libération nationale » passant par l'application du principe de l'unilinguisme français au Québec, cela grâce à l'action et au militantisme politiques⁴⁵.

À partir de 1961, à l'occasion de la troisième Rencontre des écrivains, qui porte sur leur engagement, les débats sur le théâtre empruntent une autre voie. Réagissant aux discussions qui s'y se sont tenues et qui se sont soldées par l'adoption de deux motions, l'une en faveur de l'unilinguisme français et l'autre en faveur de l'autodétermination du Québec⁴⁶, le dramaturge Paul Toupin, auteur aujourd'hui oublié, affirme sa dissidence, clamant haut et fort que l'écrivain n'a pas à s'engager et que son œuvre doit rester pure de toute compromission à l'actualité. Ferron lui répond très durement dans une lettre aux journaux, en insistant sur la marginalité croissante de la culture canadienne-française, due notamment à une situation linguistique intenable :

Paul Toupin a le sens de la virgule, il écrit bien et tout le monde est satisfait. S'il ne souffre pas l'engagement, c'est qu'il est à se dégager d'une politique dont il est s'est fort bien accommodé. [...] Qu'il le veuille ou non, son *Brutus* à la gloire de César, alors que le Trifluvien [Maurice Duplessis] voyait ses plus beaux jours, était un acte de soumission à un ordre établi grotesque, un texte propre avec des marges sales⁴⁷.

Malgré cette critique, Toupin persiste et signe dans *L'écrivain et son théâtre*, où il explique que le théâtre est un « genre qui ne se mêle⁴⁸ », ni

45. *Ibid.*, p. 23-24.

46. Gilles Marcotte, « Les écrivains s'engagent : unilinguisme au Québec... », *La Presse*, 2 octobre 1961, p. 28. La discussion sur l'engagement reprend de plus belle l'année suivante au Congrès du spectacle, dont Marcel Dubé prononce la conférence d'ouverture et où Ferron vole la vedette (voir Jean O'Neil, « "Le créateur et l'engagement" », une savante joute oratoire au IV^e Congrès du Spectacle », *La Presse*, 6 mai 1962, p. 37).

47. Jacques Ferron, « L'engagement » [*Le Nouveau Journal*, 25 octobre 1961], *Les lettres aux journaux*, préface de Robert Millet, colligées et annotées par Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis, Montréal, VLB, 1985, p. 175-177.

48. Paul Toupin, *L'écrivain et son théâtre*, Montréal, Le cercle du livre de France, 1964, p. 37 et 40. On retrouve dans ce livre important un chapitre intitulé « Théâtre et langue », qui est à ma connaissance la première réflexion du genre sur la langue au théâtre. Ce chapitre est en fait une reprise du discours de réception à l'Académie canadienne-française qu'il prononce en 1959 (voir Anonyme, « Le nouvel académicien Toupin plaide pour la poésie et la mesure au théâtre », *Le Devoir*, 9 mai 1959, p. 13 [publié également dans la revue *Nation nouvelle*]).

à la politique ni à la réalité de tous les jours. Ce purisme esthétique explique son refus de l'utilisation de la langue populaire au théâtre. Malgré l'accueil favorable qu'il avait jadis réservé aux *Fridolinades*⁴⁹, sa position est sans équivoque : notre théâtre « ne ressemble à personne. Il n'est pas français d'esprit et il l'est moins que plus de langue⁵⁰ ». Ce ton alarmiste ne s'explique que parce que Toupin considère que « le seul théâtre qui résiste au temps est le théâtre qui se lit⁵¹ », c'est-à-dire un théâtre sans mise en scène, sans voix pour le porter, un théâtre réduit à sa seule textualité. Tous ceux qui ont mis la parole au centre de leur œuvre ont eu à subir ses foudres, de Grignon à Choquette en passant par Gélinas, sans oublier Marcel Dubé — « LE dramaturge » de l'heure, comme l'écrit Toupin avec une ironie mordante —, qui n'a pas compris que « le théâtre a aussi horreur du réalisme que l'espace peut avoir horreur du vide⁵² ».

Au cours de la période qui nous intéresse ici, Dubé est d'ailleurs sans nul doute le dramaturge ayant le plus souvent traité de la langue employée au théâtre. Avant même la première lecture publique des *Belles-sœurs*, près d'une dizaine de textes ou d'entrevues de lui sont publiés qui abordent la question de la langue. Issu d'un milieu populaire⁵³, il n'est pourtant pas d'emblée préoccupé par les problèmes sociaux et langagiers qui se posent dans les années 1950, contrairement à d'autres écrivains proches du socialisme à cette époque. Cela ne l'empêche pas, dans *Zone* et *Un simple soldat*, de mettre en scène des personnages humbles et fragiles, fidèle en cela à une indépendance d'esprit qu'il garde toute sa vie. Dans un texte de 1958, il s'explique sur ce choix :

Des générations entières d'intellectuels ont refusé d'admettre une certaine humanité chez les gens de ce peuple, qu'ils trouvaient dépourvus d'humanisme ou de culture. Je ne crois pas que ce soit le manque d'humanisme ou de culture qui enlève à l'être humain son humanité. Il y a de la pureté, une pureté presque tragique chez l'être humain qui ne connaît pas les mots suffisants pour se défendre ni se battre et qui s'avoue vaincu devant les

49. Paul Toupin, « Fridolinons 45 », *Amérique française*, mars 1945, p. 61.

50. Paul Toupin, *op. cit.*, p. 44.

51. *Ibid.*, p. 90.

52. *Ibid.*, p. 47-48.

53. En 1959, Dubé précise, à l'intention d'un journaliste canadien-anglais, qu'il ne pourrait écrire autrement qu'en français, car les « sentiments secrets [...] ne peuvent se révéler que par les mots que j'ai appris dans mon enfance » (Marcel Dubé, « Puisque c'est là notre patrie... », *Le Devoir*, 28 novembre 1959, p. 11).

puissances obscures qu'on a bien voulu lui inventer afin de lui faire peur et de le dominer toute sa vie⁵⁴.

Il est assez évident que les convictions les plus profondes de Dubé en matière esthétique lui viennent de Gélinas, notamment son parti pris pour les petites gens. Il y ajoute cependant une gravité qui lui est propre, ce qui le rapproche de Ferron tout autant que de Langevin et sans doute, plus encore, de Miron, avec qui il a une certaine parenté de ton.

De sa pièce la plus connue, *Un simple soldat*, créée en 1957, l'histoire littéraire n'a pas retenu beaucoup de critiques négatives, hormis celle du père Paul Gay⁵⁵, à laquelle Dubé réplique du reste avec beaucoup d'aplomb. Il nuance d'abord l'idée selon laquelle la langue de sa pièce aurait pour objectif de « faire vrai ». Dubé ne conçoit pas son théâtre comme une mimésis du réel, mais essaie simplement d'être au plus « près de [s]es personnages » afin de les laisser parler, sans se substituer à eux. Ce travail de distanciation éthique se fait avant tout par et dans le langage. Et cet engagement, comme il l'explique plus tard, se situe « au niveau de la conscience⁵⁶ », en dehors de tout nationalisme doctrinaire :

Pour ce qui est de sauver la langue française [comme le lui intime Gay], c'est à ceux qui n'ont pas été capables de la garder intacte de le faire. À ceux qui ont tenu le peuple dans l'ignorance et qui n'ont pas encore compris que les grandes notions de patrie, de religion et de langue doivent signifier avant tout, pour chaque individu, des aventures spirituelles profondes⁵⁷.

En 1967, il revient sur la gestation de ses premières pièces recourant à une langue plus familière : à ce moment, « j'étais très peu préoccupé par le langage », « l'essentiel c'était d'arriver à faire parler des hommes de la rue⁵⁸ ». Comme Jacques Renaud en 1965 avec le *Cassé* et comme Tremblay plus tard, Dubé, à ce moment, ne fait pas du niveau de langue de ses pièces un choix politique.

Après le choc provoqué par la publication des *Insolences du Frère Untel* en 1960 et la crise du français qui en résulte, Dubé adopte une position plus nuancée et plus conservatrice sur le plan langagier ; la critique en a même fait un critère pour distinguer dans son œuvre

54. « La tragédie est un acte de foi » [*Le Devoir*, 15 novembre 1958], dans *Textes et documents*, Montréal, Leméac, 1968, p. 27.

55. Voir Paul Gay, « Remarques sur *Un simple soldat* », *Le Droit*, 21 octobre 1958.

56. « Réponse de M. Marcel Dubé de la Société royale du Canada », décembre 1961, *op. cit.*, p. 35.

57. « La tragédie est un acte de foi » [*Le Devoir*, 15 novembre 1958], *op. cit.*, p. 29-30.

58. Louise Giguère, « Louise Giguère rencontre Marcel Dubé », *Le Carabin*, 30 mars 1967.

deux périodes distinctes. On perçoit clairement ce repli dans un texte de 1961 : « En littérature canadienne d'expression française, il y a deux problèmes : celui de la langue et celui de l'identité » ; « je crois que pour nous, l'identité doit faire [sic] pour l'instant plus de poids dans la balance⁵⁹ ». Dubé perçoit en outre à l'époque une certaine amélioration de la langue parlée qui le conduit à essayer de suivre l'évolution de la société québécoise afin de ne pas être purement et simplement « dépassé par les gens de la rue⁶⁰ », auxquels il entend rester fidèle.

Mais en 1966, un an après la première querelle sur le joual littéraire, le propos se fait plus amer, l'hésitation plus sensible :

Je croyais faire partie d'une certaine avant-garde dans le théâtre québécois. Ou, si tu veux, la prise de conscience nationaliste, qui caractérise tous les livres des jeunes écrivains, je l'avais faite tout seul, moi, dès 1950⁶¹, sans aucun mouvement pour m'épauler. Mais depuis 1960, tout a évolué tellement vite, les jeunes se sont affichés avec une telle lucidité, que je ressens l'angoisse, la sensation d'être dépassé⁶².

Pourtant, sa perspective est maintenant nettement politique, sans ambigüité et sans tiédeur, et ce, depuis quelque temps déjà ; on s'étonne, quand on lit ses propos des années 1960⁶³, que Dubé ne soit jamais associé aux intellectuels de l'époque qui s'engagent au nom d'un profond changement social. Sur le plan linguistique, rejetant par exemple le bilinguisme collectif inspiré des propositions de la commission Laurendeau-Dunton, dont les travaux se poursuivent jusqu'en 1968, il considère que « [l]a culture est une façon d'être qui s'exprime dans un langage donné [et un seul]. Et [que] la parole doit nous être apprise dans toute sa pureté⁶⁴ ». Pour la première fois, et un peu tardivement, il avoue aussi — après Fernand Ouellette à *Liberté* ou Laurent Girouard

59. « Réponse de M. Marcel Dubé de la Société royale du Canada », décembre 1961, *op. cit.*, p. 35.

60. Louise Giguère, *loc. cit.*

61. Dubé situe ce tournant au moment de l'écriture de *De l'autre côté du mur* et de *Zone* (voir Normand Cloutier, « Marcel Dubé broie du noir... », *MacLean*, août 1966, p. 25).

62. *Ibid.*, p. 10.

63. Par exemple : « Aujourd'hui, j'habite une sorte de "no man's land" provisoire qui s'appelle le Québec et qu'un nombre de plus en plus croissant d'hommes lucides et déterminés s'acharnent justement à définir. Il leur reste à refaire l'appareil politique, à soigner et instruire les masses, créer des structures économiques nouvelles, repenser les cadres sociaux, exterminer enfin la vermine qui ronge depuis un siècle les assises de notre liberté » (« J'écris pour notre délivrance ! », *Le Devoir*, avril 1967, *op. cit.*, p. 41).

64. *Ibid.*, p. 42. Cette déclaration tient du paradoxe, car elle est reproduite en 1967 dans le programme d'*Un simple soldat*, dont la langue est loin d'être un modèle de pureté.

à *Parti pris* — qu'il « manie mal » la langue française, un outil « qui, souvent, cause [s]on impuissance⁶⁵ ».

Si on considère le théâtre québécois dans la longue durée, on voit que la rupture de 1968 n'est pas aussi nette que l'histoire littéraire le laisse penser. En témoigne, parmi bien d'autres signes, un article de Martial Dassylva écrit à l'occasion de la reprise d'*Un simple soldat* en 1967, dont le titre est éloquent : « *Un simple soldat* de Dubé repose le problème d'une langue "réaliste" au théâtre⁶⁶ ». Un an avant *Les belles-sœurs*, donc. De même, Dubé, ayant vu *Tit-Coq* cinq fois lors de la création, ne fait pas mystère de son admiration pour Gélinas et pour son héritage : jeune dramaturge, « je faisais du joul, bien sûr, mais pour inventer enfin, dans la veine de *Tit-Coq*, des images authentiques de nous-mêmes⁶⁷ ». Il n'y a pour lui qu'un seul critère pour juger de cette authenticité : l'accueil du public, c'est-à-dire une « communication » efficace, idée qui revient constamment dans ses propos à partir des années 1950 :

Je n'avais qu'un souci : communiquer, c'est-à-dire trouver le moyen d'attirer des gens dans une salle, de façon à ce qu'ils se reconnaissent et afin de dialoguer avec eux. Mais pour communiquer, la pièce imitative et bien écrite n'était pas la meilleure solution... J'écrivais, alors, le langage du peuple. [...] Je faisais donc du théâtre classé comme « réaliste » mêlé à une sous-jacence [sic] discrète de symbolisme et de poésie⁶⁸.

Face au joul de Tremblay, Dubé a eu des réactions partagées. D'une part, il considère que le succès foudroyant des *Belles-sœurs* a eu pour effet d'escamoter son propre rôle dans l'histoire du théâtre québécois : « J'ai été un des premiers, sinon le premier, à écrire en langue populaire d'ici⁶⁹ ». Mais en 1968 il considère que ce mode d'écriture est dépassé et n'est « pas d'accord avec ceux qui semblent vouloir reposer la question du joul considéré comme langue d'expression », convaincu qu'à moyen terme, « l'emploi du joul, littérairement, ne mène nulle part⁷⁰ ».

65. *Idem.*

66. *La Presse*, 29 avril 1967.

67. Normand Cloutier, *loc. cit.*

68. « Problème du langage pour le dramaturge canadien-français », janvier 1968, *op. cit.*, p. 46.

69. Yves Leclerc, « Marcel Dubé après Michel Tremblay », *Télé-presse*, 19-26 août 1972. Tremblay reconnaît d'ailleurs lui-même sa dette à l'égard de Gélinas et Dubé, mais considère quant à lui que le problème de la langue au théâtre reste d'actualité (Claude Gingras, « Mon Dieu que je les aime ces gens-là ! », *La Presse*, 16 août 1969, p. 26).

70. Alain Pontaut, « Marcel Dubé. La difficulté de se servir d'une langue à moitié usuelle », *La Presse*, 5 octobre 1968, p. 28.

Pertinent dans *Les belles-sœurs*, parce qu'absolument nécessaire, le joul ne doit pas devenir la « loi générale » du théâtre québécois. Il est donc en accord avec André Major ou Jacques Ferron sur cette question complexe. Le joul n'a de sens que provisoirement, comme moyen de résistance et mode de dévoilement d'une situation de domination économique et sociale. Mais par rapport au milieu théâtral, Dubé est de toute évidence à contretemps, notamment lorsqu'il affirme avoir « pour première préoccupation de traiter des sujets qui [lui] permettent de bien écrire en français⁷¹ ». Cela dit, il demeure bien conscient du danger que courent ses œuvres futures et qu'« à trop épurer l'expression, on court le risque de figer la réalité, de passer à côté de la vie, de sacrifier le naturel au profit d'un ton ampoulé, d'un ton mort ». Sa réflexion résume très bien l'ambiguïté de l'époque sur le plan littéraire et la situation devant laquelle tout écrivain est alors placé : il n'est en effet pas aisé de « secréter littérairement une langue qui est et qui n'est pas celle de la communauté, qui est notre langue maternelle et qui ne semble pas toujours couler de source pour les usagers mêmes de cette communauté, une langue appauvrie, repoussée, comme non possédée par ses propriétaires⁷² ».

À partir de 1969, Dubé se fait plus dur à l'endroit du joul littéraire, observant par exemple que « les gens se sentent obligés de recommencer, de refaire le théâtre à partir du même point que [sic] *Tit-Coq* l'a mis au monde⁷³ ». Il n'en a pas contre Tremblay lui-même, du reste, dont il reconnaît le talent⁷⁴, mais contre la « mode » et l'exclusivisme du joul, phénomène qui apparaît selon lui dès 1969, entre autres à travers les créations du Théâtre du Même Nom, fondé par Jean-Claude Germain⁷⁵. L'utilisation du joul ne le gêne pas, à condition que la vraisemblance soit respectée, mais « [o]n est en train de créer un réalisme qui n'est pas réel. On fait sacrer les gens plus qu'ils ne sacrent dans la vie réelle ». La rupture avec Tremblay se fait à ce moment. Après la sortie de Dubé, Tremblay, proche de Germain, se permet pour la première fois une

71. *Idem.*

72. Alain Pontaut, *loc. cit.*

73. Martial Dassylva, « Au Rideau vert, Dubé met les bouchées doubles », *La Presse*, 1^{er} novembre 1969, p. 30.

74. Selon lui, *À toi pour toujours*, ta Marie-Lou peut être considéré comme la meilleure pièce du répertoire québécois ; la seule critique de Tremblay qu'il formule consiste à relever chez lui un « pittoresque » parfois excessif (Yves Leclerc, *loc. cit.*). À l'été 1969, Tremblay, de son côté, dit d'*Un simple soldat* qu'elle est l'œuvre maîtresse du théâtre québécois (voir Claude Gingras, *loc. cit.*).

75. Martial Dassylva, *loc. cit.*

remarque cinglante à l'égard de son aîné : « Le joual chez moi vient d'une réaction contre un théâtre de compromis, à la Dubé, ni tout à fait français ni tout à fait joual, entre les deux⁷⁶. » En 1970, Dubé récidive néanmoins dans un texte au ton pamphlétaire qui lui permet de régler des comptes avec la critique montréalaise. Dans la foulée, le joual est décrit comme un « langage informe et pourri » et qualifié de « langue visqueuse et tarée⁷⁷ », indigne d'être portée au théâtre. Dubé s'accorde alors avec beaucoup d'intellectuels de l'époque pour rappeler que « le joual n'est pas une langue⁷⁸ » à proprement parler, se moque des « théories » sur le sujet et rappelle enfin que le meilleur de Tremblay ne tient pas au lexique de ses pièces, mais bien à son remarquable « sens du tragique ». C'est d'ailleurs ce que Tremblay lui-même voudra que l'on retienne de son œuvre, une fois passée l'exaspération linguistique de la première moitié des années 1970.

* * *

De ce bref survol des rapports entre langue et théâtre avant 1968, on peut retenir quelques lignes de force. La question de la langue commence à se poser alors qu'il n'existe pas encore, de l'avis des critiques de l'époque, de répertoire canadien-français digne de ce nom. L'enjeu, sur le plan langagier, est alors double, mais touche d'abord surtout la question de la diction et de l'accent au théâtre. D'une part, on insiste sur l'importance d'arracher le théâtre à l'éloquence et à la déclamation. Il s'agit, en sous-main, de faire en sorte que le théâtre échappe à l'emphase romantique (qu'elle soit d'inspiration poétique, morale, pédagogique ou politique) et qu'il suive ainsi sa propre loi, qui est celle de la voix parlée, du dialogue et de la conversation. Le mot clé de l'époque est le naturel. D'autre part, on souligne le problème de cohérence dans la mise en scène, dans la mesure où des accents inconciliables — français, canadiens-français ou composites — cohabitent sur la scène, nuisant alors à la vraisemblance de l'action représentée. Observons également que, dès les années 1930, on rejette vigoureusement et sans appel la prononciation à la française ; Béraud, en outre, ne

76. André Major, « Tremblay » [entrevue], *Le Devoir*, 14 novembre 1969, p. 6.

77. Marcel Dubé, « Postface. Dialogue imaginaire en guise de doléance ou Les critiques de théâtre sont aussi des êtres humains », décembre 1969, dans *Le coup de l'étrier et Avant de t'en aller*, Montréal, Leméac, 1970, p. 122.

78. Yves Leclerc, *loc. cit.*

condamne jamais l'accent canadien-français en tant que tel, seulement un débit trop rapide ou une prononciation relâchée. La fermeté de ce parti pris étonne, quand on pense que ce débat est resté d'actualité jusqu'à nos jours.

Aussi, dès qu'à la fin des années 1930 et durant les années 1940, ils commencent à réfléchir à l'édification d'un théâtre national, les principaux acteurs de ce débat insistent surtout sur la question de la vraisemblance et de la *vérité* de la langue elle-même. Il en va de la nature et de la survie même du théâtre. Les pièces canadiennes-françaises se doivent de respecter le niveau de langage des personnages, dans le milieu qui est le leur. Il s'agit ici encore d'un problème de vraisemblance des dialogues, non plus en raison d'une diction jugée artificielle, mais pour éviter l'utilisation d'un français neutre, sans histoire et sans racine. Pour Béraud, le théâtre, tout en faisant preuve de mesure et de bon goût, doit jusqu'à un certain point être le reflet de la langue d'un lieu donné, sans quoi nulle dramaturgie nationale n'est imaginable. En s'inspirant de l'exemple de Pagnol, on appelle les auteurs à créer des pièces qui, sans être régionalistes, seront plus près d'une esthétique réaliste. Il ne s'agit pas en effet d'un impératif idéologique, mais bien d'une nécessité inhérente au genre théâtral, du moins dans le contexte historique et littéraire du Canada français de l'époque. L'emploi de la langue canadienne-française est vu comme une condition de l'originalité d'un théâtre local — ce sera la thèse de Gélinas, reprise par la suite par la plupart des dramaturges, Toupin et Languirand exceptés.

Gélinas lance aussi la discussion, plus révélatrice encore, de l'existence d'un public de théâtre. Pour l'attirer dans les salles, il faut en effet qu'il y ait, de façon à tout le moins provisoire, un effet d'identification. Ce problème, qui est celui des années 1950, préoccupe tant Béraud que Dubé, Ferron et même Tremblay, qui en amorce la résolution. Or, le public ne peut se reconnaître dans une œuvre tant et aussi longtemps que la question du niveau de langue n'est pas envisagée de façon différente. Ce sera la position de la plupart des dramaturges et critiques importants de l'époque. Les désaccords varient essentiellement sur les nuances à apporter dans le degré de réalisme dans la transposition de la parole vivante. Gélinas comme Dubé prennent dans la foulée leurs distances avec les tenants d'un théâtre qui serait au service de la langue et de son bon usage.

Partageant la position des intellectuels de leur époque, ils soulignent que l'œuvre littéraire n'a pas le pouvoir de modifier les pratiques

langagières des locuteurs. Dubé et Tremblay considèrent qu'elles sont forgées et modelées par une situation sociale et économique donnée dont la transformation ne peut se faire qu'au moyen de l'action partisane. Dès lors, la porte est ouverte pour un théâtre à saveur politique — ce que Ferron appelle un théâtre de propagande — qui n'a pas pour mission de corriger les usages, mais de dénoncer la situation linguistique et sociopolitique. Paradoxalement, le refus de se soumettre, en service commandé, à un certain nationalisme linguistique dans les années 1950 permet l'avènement d'un théâtre plus politisé et même ouvertement engagé dans les années 1960 et 1970. On se dégage alors clairement de l'approche textualiste d'un Toupin, qui grevait jusqu'alors le théâtre canadien-français en l'obligeant à se conformer à l'idéal d'une langue immaculée, qui ne se « mêle » pas avec le quotidien et les enjeux du présent.

Le « texte propre » de Toupin, dont Ferron refuse la logique, évacue sans ambages le social du littéraire. C'est ce choix esthétique qui compromet son œuvre : il en salit invisiblement les marges, par où revient ce que Toupin tente d'écarter du revers de la main. Par extension, en effet, la marge, pour Ferron, renvoie à tout ce que le texte de théâtre, en se disant, exclut et tait, notamment le contexte d'énonciation dans lequel il s'inscrit. Elle désigne non seulement les rapports de pouvoir présents — Maurice Duplessis et son époque — dont le *Brutus* intemporel de Toupin réussit à faire abstraction, mais aussi le rapport à la langue qu'ils présupposent. Chez Toupin, la langue s'incarne dans un texte qui s'écrit à l'écart de l'histoire, à l'abri de la parole de tous les jours, elle-même salie et salissante, marquée par les forces et les conflits sociaux. De l'idéal du « naturel » porté par Béraud à la langue réaliste de Dubé en passant par le théâtre populaire de Gélinas, l'histoire du théâtre québécois, de 1930 à 1968, passe par la prise en charge progressive de ces « marges sales » que figure la parole vivante et qui, dans *Les belles-sœurs* de Tremblay, deviennent le cœur même du texte de théâtre.