

Article

« Un genre à part. Le théâtre dans les manuels d'histoire de la littérature québécoise, ou l'histoire d'un revirement spectaculaire »

Karine Cellard

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 39, 2006, p. 47-59.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041633ar>

DOI: 10.7202/041633ar

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

Karine Cellard
Université de Montréal

Un genre à part. Le théâtre dans les manuels d'histoire de la littérature québécoise, ou l'histoire d'un revirement spectaculaire

Tout en transmettant à des générations d'écoliers la mémoire des hommes et des œuvres, l'histoire littéraire charrie son lot de mythes critiques aussi prégnants que figés. Dans l'imagerie littéraire québécoise, l'un de ces lieux communs réitère sans cesse l'extraordinaire exigence de l'écriture dramatique, genre « où il est le plus difficile de très bien réussir » (Roy, 1907 : 19) et qui, lorsqu'on y parvient enfin, prouve « l'accès d'une nation à la maturité dans le domaine de l'expression littéraire » (d'Auteuil, 1967 : 261). Ainsi, pendant longtemps, les synthèses d'histoire de la littérature canadienne-française éviteront de recenser les premiers essais de dramaturgie¹, justifiant leur silence par l'inexpérience des auteurs et la médiocrité du répertoire. La critique ne fera toutefois pas preuve d'une telle exigence à l'égard des autres genres littéraires puisque l'approche historique, qui tient compte des conditions de production des œuvres, permet justement de court-circuiter les attentes esthétiques. En fait, pour Camille Roy, premier véritable historien de la littérature québécoise qui en propose un manuel en 1918, la question de l'achèvement esthétique est une plus-value appréciable mais non nécessaire à l'inscription des textes dans le canon national. Ce que le critique cherche surtout, c'est la trace d'un « esprit canadien-français » qui, dans les textes, prouve l'existence d'une culture relativement autonome : « L'art lui-même, nous dit-il, peut être plus ou moins parfait, donc la littérature plus ou moins digne de notre admiration, mais

s'il existe, on ne peut lui nier sa propre vie, et ce n'est pas à nous qu'il convient de l'ignorer ou de le dédaigner » (Roy, 1918 : 110).

C'est pourtant bien le sort qu'a subi l'histoire de la dramaturgie québécoise, victime d'une amnésie sans équivalent dans les autres genres littéraires. Depuis une trentaine d'années, la situation s'est rétablie à bien des égards : l'émergence d'une scène contemporaine dynamique et l'essor des études théâtrales ont en effet amené les spécialistes et les universitaires à analyser la dramaturgie québécoise, ses metteurs en scène, ses lieux et ses institutions, parfois même sa dynamique historique². Mais force est de constater que la recherche universitaire n'a eu qu'une influence mineure sur la vulgate critique des manuels scolaires dont l'inertie est grande. Aujourd'hui comme hier, le récit vulgarisé de l'évolution de la littérature repose généralement sur des prémisses identitaires extra-littéraires, et l'érudition savante est le plus souvent négligée lorsqu'elle perturbe la trame figée d'une histoire de la collectivité québécoise.

Née tardivement, la tradition de la dramaturgie québécoise proposée par les manuels s'avère exceptionnellement malléable et propice aux réinterprétations successives, contrairement aux autres genres littéraires dont le canon relativement stable s'élabore progressivement depuis les travaux du début du siècle. Cette histoire chaotique, en décalage avec les autres pratiques d'écriture, en dit long sur la difficile émergence du théâtre au Québec; en retour, elle révèle aussi les schèmes interprétatifs qui travaillent la configuration des récits de l'histoire de la littérature québécoise aux différentes étapes de son institutionnalisation. Ce sont ces deux logiques de représentation du théâtre, soit l'élaboration hésitante d'une tradition dramaturgique et son économie dans le cadre global de l'histoire littéraire, qui seront ici mises au jour en interrogeant les fictions critiques proposées par les manuels scolaires publiés au XX^e siècle. Pour mieux évaluer ce que cette instance ultime de consécration transmet du savoir nouveau, ou au contraire reconduit dans une *doxa* figée, il importe toutefois de replacer brièvement les manuels dans l'ensemble plus vaste des synthèses historiques qui ont contribué, avec plus ou moins de poids symbolique, à l'émergence d'un canon littéraire québécois.

Esquisse d'un panorama comparatif : histoires littéraires et manuels scolaires au Québec

Faute de synthèses plus savantes, les différentes éditions du manuel de Camille Roy resteront pendant plus d'une quarantaine d'années la référence obligée en terme de corpus, de découpage et de périodisation de l'histoire littéraire canadienne-française. Vu le poids institutionnel du personnage³, son silence à l'endroit du théâtre n'est pas sans conséquence

sur la transmission de la dramaturgie québécoise, d'autant que le faible degré d'institutionnalisation du milieu et l'absence d'une réception critique efficace empêcheront longtemps le répertoire de s'inscrire dans l'histoire littéraire par le truchement d'autres instances de légitimation⁴. Il faudra attendre la fin des années 50 et la consécration de Gratien Gélinas pour que les dramaturges obtiennent enfin leur entrée dans le manuel scolaire de Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française* (1957). Cette première reconnaissance du théâtre sera soutenue par la publication de panoramas de la production canadienne par Jean Béraud (1958) et Jean Hamelin (1961), deux critiques qui attribuent eux aussi la paternité de la dramaturgie nationale à Gélinas⁵.

Sur le plan méthodologique, le tournant des années 60 est aussi l'époque où l'on constate pour la première fois un écart entre la vulgarisation scolaire et les synthèses plus savantes, écart qui se creusera progressivement avec l'essor de la recherche universitaire en littérature. Le père Samuel Baillargeon (1957), professeur au Séminaire Sainte-Alphonse de Sainte-Anne-de-Beaupré, devra ainsi essuyer les jugements sévères de lecteurs professionnels et d'historiens universitaires qui seront outrés par les limites critiques et méthodologiques de son manuel⁶. Inspirée par la critique structurale naissante, *L'histoire de la littérature canadienne-française* (1960) de Gérard Tougas est d'un tout autre calibre, mais son parti pris en faveur des œuvres contemporaines le portera à réduire à l'essentiel la présentation des précurseurs de la littérature québécoise plutôt qu'à combler les lacunes de l'histoire dramaturgique⁷. La monumentale *Histoire de la littérature française du Québec* (1967-1969) dirigée par le critique journalistique Pierre de Grandpré comporte en revanche un volet sociologique où l'on évaluera pour la première fois, sans complaisance aucune, la contribution de quelques dramaturges du passé (Félix-Gabriel Marchand, Louis Fréchette, Louvigny de Montigny, Léopold Houlié, Gustave Lamarche). Les trois manuels publiés à la fin des années 60 pour un public explicitement scolaire⁸ sont donc exactement contemporains des premiers travaux collectifs d'interprétation du corpus québécois et de son évolution historique.

Il est difficile d'évaluer l'influence réelle de ces manuels scolaires puisque dans la foulée du Rapport Parent⁹, la transmission de la littérature est complètement repensée et marginalise l'histoire littéraire au profit d'un enseignement par genres littéraires¹⁰. Par ailleurs, les supports pédagogiques se diversifient, et le manuel scolaire entame une période de purgatoire qui le maintiendra à l'écart pour une bonne vingtaine d'années. De la même manière, à l'université, l'approche historique est éclipsée par les nouvelles méthodologies inspirées de la linguistique et des sciences sociales, et au grand récit de l'histoire succèdent une multitude de travaux savants qui échappent à une formulation chronologique du savoir. Certains grands chantiers entrepris au cours des années 70 approfondissent tout de même la connaissance du passé – essentiellement les travaux menant à la publication du

Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (Lemire et al., 1980-2003), qui établit de manière exhaustive le corpus québécois –, mais lui impose un ordre alphabétique étranger à la trame narrative de l'histoire tant honnie par la nouvelle critique. La seule grande synthèse récente qui renoue avec l'histoire littéraire, *La vie littéraire au Québec* (1991-2005), en déplace résolument les enjeux en proposant une lecture sociologique du phénomène littéraire qui déborde les limites habituelles de la chronologie et du corpus québécois¹¹. Ajoutées à la masse des travaux savants, ces relectures des œuvres et des dynamiques historiques ont considérablement modifié la perception de l'évolution de la littérature québécoise; toutefois, on le verra, les manuels d'histoire littéraire publiés en 1996 pour répondre aux exigences de la Réforme Robillard (1993)¹² s'en inspirent très peu pour renouveler la vulgate critique transmise aux étudiants d'aujourd'hui.

Tit-Coq, une tragédie populaire

En 1957, c'est donc le manuel du père rédemptoriste Samuel Baillargeon qui intègre l'étude du théâtre à la littérature canadienne-française, en situant sa naissance à la création de *Tit-Coq* (1948). Avènement d'une dramaturgie nationale oblige, l'étude de la pièce de Gélinas sera enrichie d'un bref aperçu des pratiques théâtrales du passé et du présent, tant du côté de la scène que de l'écriture. Baillargeon accorde donc quelques lignes aux troupes canadiennes apparues depuis les Compagnons de saint Laurent (1937-1952) ainsi qu'au métier de comédien révolutionné par l'apparition de la télévision, une microsociologie du milieu théâtral qui sera reprise dans presque tous les manuels subséquents. Contrairement à son prédécesseur, l'abbé Camille Roy, Baillargeon mentionne aussi quelques précurseurs de l'écriture dramatique (Fréchette, Houllé) auxquels il refusera toutefois de concéder la moindre importance, ne serait-ce que sur le plan historique : « S'arrêter à la production théâtrale des périodes précédentes, dit-il, c'est s'évertuer à évaluer de mauvaises proses, qui réussissaient peut-être à faire rigoler un auditoire, mais qui ne résistent pas à une critique sérieuse » (Baillargeon, 1957 : 429).

Le sérieux : tel est bien le critère explicite qui justifie une entrée dans le manuel, et Baillargeon s'efforcera de montrer que *Tit-Coq* n'en manque pas, malgré la langue et l'origine indéniablement populaires du protagoniste. Pour décrire le français « farci d'expressions non académiques [qui] a fait bondir des intellectuels », Baillargeon retiendra donc les plus sympathiques attributs et épithètes rabelaisiens – sa verve truculente, sa vigueur expressive – pour rendre avec justesse la « chaleur vitale dont palpite la langue du peuple » (p. 431). Dans un même effort de légitimation de la pièce, le critique s'efforcera de reconnaître en *Tit-Coq* une intrigue empreinte de transcendance chrétienne et servie par une rigueur toute classique : son héros, « pathétique par le caractère, [mais] tragique par

l'énormité de son malheur » (p. 432), sera la proie « d'un conflit exigeant [*sic*] [qui] s'engage en son âme entre la *chair et l'esprit*, entre l'amour charnel et le mariage chrétien, garantie de l'amour véritable » (p. 431). *Tit-Coq* entre donc dans l'histoire littéraire avec toute la légitimité attribuée à une grande pièce, le doctorat honorifique décerné à Gélinas par l'Université de Montréal en faisant foi.

La dramaturgie des années 60 : pour *Brutus* contre *Zone*

Si l'importance historique et fondatrice de *Tit-Coq* n'est jamais remise en question dans les manuels scolaires de la fin des années 60, l'évaluation de la nouvelle dramaturgie s'avère en revanche beaucoup moins consensuelle. C'est que les rédacteurs d'histoires littéraires tels que Roger Duhamel, Gérard Bessette ou Paul Gay auront alors à rendre compte d'une production dramatique plus abondante, mais surtout éminemment contemporaine; ils devront qualifier et classer les œuvres des Françoise Loranger, Jacques Ferron, Félix-Antoine Savard, Pierre Perreault ou Anne Hébert sans grande distance critique, s'en tenant le plus souvent à de simples distinctions thématiques. Dans la masse indifférenciée des nouveaux dramaturges, une opposition configurante se dessine toutefois entre le théâtre dit réaliste, populaire ou même populiste, et celui que l'on qualifie de littéraire, stylisé ou classique. Une tierce voie est souvent réservée au « nouveau théâtre » (d'avant-garde ou de fantaisie) et, plus rarement, aux mouvances psychologique et poétique de la création contemporaine.

Ce sont deux auteurs des années 60, Marcel Dubé et Paul Toupin¹³, qui deviennent alors les pôles principaux de la mise en récit du théâtre québécois en illustrant commodément l'opposition entre théâtre « populaire » et « littéraire ». Le caractère binaire de cette distinction est atténué par la présence atypique de Jacques Languirand, unique représentant d'un « nouveau-théâtre » inspiré du théâtre de l'absurde. Pour ces trois dramaturges cependant, la reconnaissance institutionnelle conférée par l'histoire littéraire s'avère inégale, la veine populaire suscitant des réserves discrètes quant à sa valeur artistique. En témoigne le traitement inhabituel accordé à la dramaturgie de Marcel Dubé dans *L'histoire de la littérature canadienne-française* de Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent, qui relègue ses pièces à la fin de la section au mépris de la convention chronologique respectée dans l'ensemble du manuel. Omettant de mentionner le dramaturge au sommaire du chapitre, les rédacteurs ne retiendront aucun extrait de Dubé et sembleront reléguer au public l'entière responsabilité de sa légitimation par le manuel : « il n'est guère possible, admettent-ils comme à regret, de quitter le théâtre sans parler du plus populaire de nos dramaturges, après Gratien Gélinas : Marcel Dubé » (Bessette, Geslin et Parent, 1968 : 683).

L'inspiration néoclassique des pièces de Toupin assure au contraire à ce dernier le statut enviable de grand auteur chez Bessette, Geslin et Parent. Déjouant les attentes du lecteur contemporain, ce parti pris pour *Brutus* (1954) contre *Zone* (1952) révèle des paramètres esthétiques beaucoup plus près de l'humanisme des collèges classiques que de la sensibilité moderne conventionnellement associée aux acteurs de la Révolution tranquille. Les critiques apprécient par exemple la profondeur psychologique des personnages de Toupin, la « noblesse dépouillée » du ton qu'il emploie et son « langage aristocratique ». L'analyse de *Brutus* sert même de prétexte à un éloge de la tragédie qui ne manque pas de surprendre le lecteur d'aujourd'hui : « Il n'y a rien de plus haut [que la tragédie] au théâtre, ni peut-être, dans la littérature » (p. 666), affirment les auteurs en 1968 au moment où l'on présente *Les belles-sœurs* au Théâtre du Rideau Vert. Nulle surprise à ce que suivant ces paramètres, le « nouveau-théâtre » de Jacques Languirand, qui affiche ses sympathies tantôt pour Albert Camus, tantôt pour Samuel Beckett et Eugène Ionesco, déconcerte les rédacteurs avec ses intrigues « ténues, parcellaires, souvent loufoques ou fantaisistes [...], ses personnages [...] inconsistants et comme somnambuliques » (p. 671).

Cosigné par Gérard Bessette, auteur de *La bagarre* et du *Libraire*, *L'histoire de la littérature canadienne-française* n'est cependant pas foncièrement hostile à toute innovation esthétique ou formelle, comme le cas du théâtre pourrait le laisser croire. Au contraire, les auteurs présentent de façon fort enthousiaste la poésie contemporaine et le « roman de la dernière heure » qui, pour eux, témoignent avec justesse du « type humain propre au Canadien français contemporain » (p. 6) incarné de façon privilégiée dans la figure de l'homme révolté. En d'autres termes, les rédacteurs du manuel ne reconnaissent pas, dans la production dramatique des années 60, la rupture esthétique révélée par l'humour grinçant des romans de Marie-Claire Blais ou le souffle novateur des poètes du pays. Et à défaut de cela, le discours critique sur le théâtre se replie sur les valeurs sûres des pièces bien écrites et bien construites.

Du texte à la scène

Parmi les ouvrages scolaires de la fin des années 60, un autre manuel se distingue par la souplesse de sa sensibilité esthétique et par sa compréhension des enjeux propres au médium théâtral. Il s'agit de *Notre littérature : guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, publié en 1969 par Paul Gay, de la congrégation des Pères du Saint-Esprit, dont l'origine et l'éducation françaises justifient peut-être la surprenante ouverture critique. Contrairement à Bessette, à Geslin et à Parent, Gay reconnaît au théâtre des qualités plus transgressives et novatrices, sans doute parce qu'il ne dédaigne pas de les

trouver dans la veine populaire de la dramaturgie canadienne-française, et aussi parce qu'il accepte de voir, de plus d'une façon, le théâtre échapper enfin à la suprématie du texte.

C'est d'ailleurs la maîtrise des instances extra-littéraires (salle et scène confondues) qui permettront au rédacteur d'expliquer le succès du théâtre populaire et de lui conférer une légitimité accrue malgré ses limites sur le plan dramaturgique. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le succès de *Tit-Coq* (1948) sera attribué, par exemple, à la connivence que Gélinas savait établir avec un public antimilitariste qu'il connaissait « mieux que quiconque » (Gay, 1969 : 183). Marcel Dubé, avec son « sens réel de l'art dramatique » (p. 186), sera quant à lui présenté comme l'auteur « qui a le mieux compris la scène » (p. 184). Dans un tout autre répertoire, ce sont enfin les jeux scéniques du théâtre de l'absurde de Jacques Languirand dont le critique appréciera l'humour. Intégrées, au détour d'une phrase, à des analyses dramaturgiques, ces remarques témoignent modestement mais sûrement d'une sensibilité nouvelle à l'égard de la complexité du phénomène théâtral. Dans une section consacrée aux « formes nouvelles de l'expression dramatique et du spectacle » (p. 197), le manuel de Paul Gay prend même des allures prophétiques en soulignant le potentiel artistique de la « matière non écrite » (p. 197), et en attribuant aux technologies de communication de l'époque (radio, télévision, cinéma) le statut de « livre[s] du XX^e siècle finissant » (p. 197)...

Révisionnisme et canon théâtral

Avec le succès du théâtre contemporain dit « de l'image », cette ouverture à l'égard des nouveaux médias est bien sûr beaucoup plus explicite dans certaines histoires littéraires aujourd'hui en usage au cégep. Le cas du manuel *Littérature québécoise* (1996) d'Heinz Weinmann et Roger Chamberland est exemplaire à ce sujet, avec une section intitulée « Images et objets changeants » qui présente à l'élève des formes spectaculaires plus ou moins libérées du texte dramatique – les mises en scène de Gilles Maheu ou de Robert Lepage, par exemple. Même dans la présentation de la dramaturgie, ce manuel s'avère beaucoup plus attentif à la globalité du phénomène théâtral, en mentionnant par exemple ce que Michel Tremblay doit au metteur en scène André Brassard, ou Claude Gauvreau à Jean-Pierre Ronfard.

Tremblay, Gauvreau : deux monuments du théâtre québécois qui ont échappé – pour des raisons différentes – aux rédacteurs de manuels de la fin des années 60. Pendant longtemps en effet, les histoires littéraires ne diront rien de la lecture publique des *Belles-sœurs* dont Weinmann et Chamberland disent pourtant qu'elle connaît un retentissement fulgurant dès 1965 (1996 : 226). Cette « bombe littéraire » (p. 236) passe même à peu près

inaperçu en 1969 dans l'imposante *Histoire de la littérature française du Québec* de Pierre de Grandpré où Tremblay, noyé dans une énumération de nouveaux dramaturges encore verts, n'est mentionné qu'en note de bas de page (1969 : 233). Dans tous les manuels contemporains toutefois, on constate que le phénomène Tremblay a remodelé en profondeur l'histoire du théâtre canadien-français : adieu les Anne Hébert, Pierre Baillargeon, Félix-Antoine Savard et surtout Paul Toupin, le grand auteur des années 60 dont on ne retrouve plus trace. En revanche, Dubé et Gélinas y trouvent enfin une légitimité inaliénable, respectivement comme père et grand-père d'une tradition de représentation de la classe populaire et de son langage qui trouve son aboutissement dans l'œuvre de Tremblay. Dans cette nouvelle histoire révisée selon les impératifs de la modernité, on adjoint aussi Claude Gauvreau à Jacques Languirand pour donner plus de consistance à l'axe avant-gardiste. Quant à la relève théâtrale, elle sera bien représentée par quelques nouveaux dramaturges comme Normand Charette et René-Daniel Dubois qui ont fait leurs preuves depuis les années 80.

Le théâtre, nouveau genre emblématique

Ce portrait rapidement esquissé présente de façon schématique le canon théâtral qui fait consensus dans les manuels des années 90. L'une des histoires littéraires les plus couramment utilisées au cégep, l'*Anthologie de la littérature québécoise* (1996) de Michel Laurin, en propose par contre une version plus touffue qui réhabilite d'anciens visages (Françoise Loranger, Jacques Ferron) tout en faisant place à de nouveaux venus (Antonine Maillet, Marie Laberge, Suzanne Lebeau). La logique de sélection des auteurs et des œuvres, orientée par des présupposés identitaires et historiques dont les manifestations ponctuent le discours, est clairement exposée dans les différentes composantes paratextuelles de ce manuel. Le quatrième de couverture, par exemple, statue que « la littérature d'un peuple est moulée par son destin historique » (Laurin, 1996) et justifie ainsi la fonction illustrative des extraits littéraires, retenus pour rendre compte des dix « mouvements » artistiques et intellectuels jalonnant « l'itinéraire d'apprentissage d'un peuple qui s'initie à la parole de même qu'à la conquête de sa liberté » (avant-propos). Fortement teinté d'un néonationalisme moderniste et anticlérical, le discours d'escorte de l'anthologie de Laurin révèle en fait une vision organique de l'histoire québécoise qui se décline en trois phases successives : croissance collective entravée par la société traditionnelle dont la « grande noirceur » constitue l'apogée, phase de rattrapage et d'épanouissement à partir des années 60, et enfin déclin relatif marqué par le repli individualiste des années 80¹⁴. Le centre symbolique de ce récit extrêmement prégnant est bien sûr occupé par l'avènement de la Révolution tranquille et sa symbolique de rupture, véritable filtre interprétatif guidant *a posteriori* l'évolution de l'histoire et de la littérature québécoises.

Dans cette perspective, l'histoire du théâtre, tardive et un brin persécutée, devient emblématique d'une quête de modernité qui apparaît comme le véritable sens de l'histoire dans le manuel de Laurin. En symbiose avec l'être québécois moderne, le théâtre serait né péniblement des couches populaires avec Gélinas, aurait dû vaincre héroïquement les résistances de l'élite cléricale et subir, avec Gauvreau, la censure du régime duplessiste. Il aurait enfin contribué à sa débâcle avec les pièces de Tremblay, avant de se morceler dans les pratiques individuelles des dramaturges contemporains. Bref, l'analogie est parfaite et le théâtre, ce « genre le plus naturellement contestataire » (Laurin, 1996 : 218), gagne en représentativité ce que l'emprise de l'histoire tend à gommer de la singularité des pratiques artistiques.

Un revirement spectaculaire

Au terme de ce parcours presque centenaire, le revirement apparaît littéralement spectaculaire : occulté des manuels du début du XX^e siècle, le théâtre cristallise à lui seul, dans les ouvrages contemporains, la laborieuse accession à la modernité de la nation québécoise tout entière. Mais c'est en somme la production contemporaine qui sauve la mise, puisque les lacunes des premiers manuels d'histoire littéraire n'ont jamais été comblées en dépit de la publication de travaux qui éclairent maintenant les pratiques théâtrales du passé. Avec sa galerie de personnages secondaires qui résistent difficilement au passage des générations critiques, la tradition dramaturgique apparaît bien molle et inconsistante en regard de l'histoire du roman ou de la poésie. Pour cette raison, elle est particulièrement vulnérable à la dynamique d'ensemble d'une vulgate dont le canon est resté somme toute assez constant, mais dont la valeur a été radicalement redéfinie par la critique post-Révolution tranquille. En effet, ce n'est pas le corpus lui-même que l'on a redessiné au cours des années 60 et 70, la majorité des œuvres – sauf exception – ayant déjà été retenue par les premiers rédacteurs d'histoires littéraires de l'élite cléricale traditionnelle. C'est en revanche la rupture par rapport à ce socle originel qui distinguera de l'ancienne littérature canadienne-française la « véritable » littérature québécoise, dorénavant soutenue par de nouveaux vecteurs de valeur : la démocratisation de la culture contre l'élitisme des clercs, la révolte formelle ou discursive contre la représentation du réel, l'incarnation de l'acteur contre « l'esprit » national que recherchait Camille Roy. C'est en vertu de ces nouveaux paradigmes que l'épine dorsale de la tradition théâtrale se fixe autour de l'héritage populaire de Gratiien Gélinas, sans pour autant remonter le fil du temps jusqu'à la revue dont il est issu, ou mentionner, même au passage, l'impressionnante scène théâtrale offerte aux spectateurs montréalais du début du siècle.

Bien qu'il ne soit désormais lisible qu'en filigrane, le *topos* du théâtre comme signe de maturité de la nation reste néanmoins présent dans les histoires littéraires scolaires publiées récemment, et les lacunes historiques des premiers manuels sont reconduites sans que la transmission du savoir issu de la recherche universitaire apparaisse effective. La dramaturgie y apparaît en bref comme signe et emblème de la démocratisation de la culture, et avec la somme d'informations dont il dispose, l'élève ne pourra pas soupçonner que l'on faisait du théâtre au Québec avant l'apparition de la machine à laver. Pour l'image de marque du théâtre québécois, c'est un mal pour un bien : si en effet la dramaturgie ne peut s'enorgueillir d'une tradition vénérable, l'étudiant en retiendra que les dramaturges, incarnant ou préfigurant déjà la modernité, ont eu l'élégance de ne jamais se commettre dans le goût douteux du romantisme patriotique. Ou pire encore, d'incarner sur les planches l'imaginaire aujourd'hui refoulé de l'idéologie du terroir...

Notes

1. Le théâtre est pour ainsi dire absent de toutes les éditions des manuels de Camille Roy (de la première, publiée en 1918, à la dernière révisée de son vivant, en 1939) ainsi que dans le *Précis d'histoire littéraire* des Sœurs de Sainte-Anne (1928) destiné à l'éducation féminine.
2. Pour un bilan des recherches en histoire de la dramaturgie et du théâtre québécois, voir Robert (1988-1989) et Jubinville (2001).
3. Sorte de Gustave Lanson canadien, l'abbé Camille Roy promeut infatigablement l'enseignement de la littérature nationale et occupe le premier les fonctions de professeur et de chercheur universitaire en histoire littéraire canadienne-française. Le tirage de son *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française* (1918) et de ses nombreuses rééditions atteint plus de 40 000 exemplaires en 1940, et l'ouvrage restera la principale référence dans les écoles et les collèges classiques du Québec jusqu'à la fin des années 50.
4. Dans *L'émergence des classiques*, Daniel Chartier montre grâce aux pièces d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin que le faible degré d'institutionnalisation du théâtre court-circuite le processus de canonisation de la dramaturgie canadienne au cours de la décennie cruciale des années 30. En revanche, plusieurs romans (*Trente arpents*, *Un homme et son péché*, *Menaud maître-draveur*) accèdent alors au statut de classique et réussiront à se maintenir jusqu'à aujourd'hui dans le modeste canon littéraire québécois. Plusieurs autres chercheurs ont aussi attribué la méconnaissance du théâtre de la première moitié du XX^e siècle au dilettantisme de la critique et à la rareté des études savantes consacrées à ce corpus. Pour une description générale de ce discours et une première ébauche de classification, on se reportera à l'article de Gilbert David (2000).
5. Léopold Houlé avait auparavant publié une *Histoire du théâtre au Canada* (1945) dont les différents chapitres retraçaient certaines pratiques théâtrales (théâtre sous le Régime français, théâtre

de tournées, d'amateurs, folklorique, etc.) sans pourtant proposer de chronologie ou d'interprétation d'ensemble.

6. Les commentaires les plus sévères seront émis par Gilles Marcotte, critique littéraire et futur professeur de l'Université de Montréal (Marcotte, 1958) ainsi que par l'historien Guy Frégault, de la même université (Frégault, 1958).

7. Les notes explicatives de l'avant-propos laissent voir une amorce de spécialisation des tâches dans le champ encore peu professionnalisé des études littéraires : « La littérature canadienne-française, à mesure qu'elle avance, doit se délester des honnêtes talents qui pourront toujours faire les délices des spécialistes et des candidats au doctorat ès lettres » (Tougas, [1960] 1966 : viii).

8. Il s'agit des manuels de Duhamel (1967), de Bessette, Geslin et Parent (1968) et de Gay (1969). Tous trois sont rédigés par des amateurs éclairés pratiquant une critique mondaine empreinte de sensibilité humaniste.

9. Instituée en 1961, la « Commission royale d'enquête sur l'enseignement » présidée par M^{re} Alphonse-Marie Parent rend son rapport en 1964. Donnant suite à ses recommandations, le gouvernement du Québec dotera la province d'un ministère de l'Éducation (1964) et d'un système public d'enseignement secondaire (1965) et collégial (1966) qui remplacera le réseau privé des collèges classiques.

10. Pour en savoir plus sur le type d'enseignement littéraire privilégié pendant les dix premières années du réseau collégial public, voir Melançon *et al.* (1993).

11. *La vie littéraire au Québec* analyse non seulement les œuvres littéraires mais aussi l'ensemble des phénomènes qui, en amont comme en aval, influencent la dynamique des pratiques d'écriture (formation des écrivains, réseaux et regroupements, instances de diffusion et de légitimation, etc.). Les cinq tomes déjà parus retracent les modes de constitution et d'existence de la littérature au Québec depuis 1764 jusqu'à 1918 (Lemire et Saint-Jacques, 1991-2005).

12. Sont ici analysés les manuels publiés par les grandes maisons d'édition scolaires qui prennent pour objet d'étude l'histoire de la littérature québécoise dans son ensemble, soit Laurin (1996) et Weinmann et Chamberland (1996). Pour une étude de l'influence de la réforme Robillard sur l'enseignement de la littérature et du théâtre québécois au cégep, voir Roy (1998).

13. Leurs premières œuvres avaient été rapidement signalées par Baillargeon en 1957, mais le clerc péremptoire avait expédié leur travail en quelques lignes désapprobatrices. Il condamnait entre autres le pessimisme sartrien de Dubé et les influences « existentialistes » de Toupin, qui avaient conduit ce dernier à pervertir le « sens chrétien » de la mort en représentant sur scène les funérailles d'un suicidé.

14. Michel Laurin apparaît ainsi comme l'héritier et le prolongateur d'une certaine critique universitaire de la fin des années 60 qui a relu l'histoire de la littérature nationale en fonction de la fondation du pays à venir. Sur cette critique et son interprétation providentialiste de l'évolution de la littérature québécoise, voir Lapointe (2004) et Hamel (2005-2006).

Bibliographie

- BAILLARGEON, Samuel (1957), *Littérature canadienne-française*, Montréal, Fides.
- BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France.
- BESSETTE, Gérard, Lucien GESLIN et Charles PARENT (1968), *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes : des origines à nos jours*, Montréal, Centre éducatif et culturel.
- CHARTIER, Daniel (2000), *L'émergence des classiques : la réception de la littérature québécoise des années 1930*, Saint-Laurent, Fides.
- D'AUTEUIL, Georges-Henri (1967), « Le théâtre (1860-1900) », dans Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature du Québec*, Montréal, Beauchemin, t. 1, p. 261-264.
- DAVID, Gilbert (2003), « La critique dramatique au Québec. Reconnaissance d'un terrain (presque) vierge », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadien-français au XX^e siècle : trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, p. 123-152.
- DE GRANDPRÉ, Pierre (dir.) (1967-1969), *Histoire de la littérature du Québec*, Montréal, Beauchemin, 4 vol.
- DUHAMEL, Roger (1967), *Manuel de littérature canadienne-française*, Montréal, Éditions du nouveau pédagogique.
- FRÉGAULT, Guy (1958), *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. XI, n° 4 (mars), p. 575-578.
- GAY, Paul (1969), *Notre littérature : guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, Montréal, Éditions HMH.
- HAMEL, Jean-François (2005-2006), « Hubert Aquin et la perspective des singes », *Contre jour : cahiers littéraires*, n° 8 (hiver), p. 103-118.
- HAMELIN, Jean (1961), *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Éditions du jour.
- HOULÉ, Léopold (1945), *L'histoire du théâtre au Canada : pour un retour au classique*, Montréal, Fides.
- JUBINVILLE, Yves (2001), « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 37-54.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle (2004), « Écrire l'emblématique. La critique littéraire québécoise devant trois romans des années 1960 ». Thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Montréal.
- LAURIN, Michel (1996), *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, Éditions CEC.
- LEMIRE, Maurice, Gilles DORION et Aurélien BOIVIN (dir.) (1980-2003), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 7 vol. parus.
- LEMIRE, Maurice, et Denis SAINT-JACQUES (dir.) (1991-2005), *La vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 5 vol. parus.

- MARCOTTE, Gilles (1958), « Le coup de bambou », *Cité libre*, n° 20, p. 32-33.
- MELANÇON, Joseph, *et al.*, (1993), *La littérature au cégep (1968-1978) : le statut de la littérature dans l'enseignement collégial*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- ROBERT, Lucie (1988-1989), « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise », *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6 (automne-printemps), p. 163-170.
- ROY, Camille (1907), *Tableau de l'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale.
- ROY, Camille (1918), *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale.
- ROY, Max (1998), *La littérature québécoise au collège (1990-1996)*, Montréal, XYZ éditeur.
- SŒURS DE SAINTE-ANNE (1928), *Précis d'histoire littéraire : littérature canadienne-française*, Lachine, Procure des missions des Sœurs de Sainte-Anne.
- TOUGAS, Gérard (1960), *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, Presses universitaires de France.
- WEINMANN, Heinz, et Roger CHAMBERLAND (1996), *Littérature québécoise des origines à nos jours : textes et méthode*, Montréal, Hurtubise HMH.