

Article

« Le Théâtre »

Madeleine Greffard

Études littéraires, vol. 2, n° 2, 1969, p. 221-237.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500079ar>

DOI: 10.7202/500079ar

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

LE THÉÂTRE

madeleine greffard

La naissance de la dramaturgie québécoise est désormais assumée par la collectivité. Les troupes professionnelles ont mis à leur répertoire, ces dernières années, un nombre important de pièces du cru ; elles ont accueilli, non seulement les auteurs de carrière, auxquels le public est déjà gagné : Dubé, Gélinas, et plus récemment Françoise Loranger, mais encore des auteurs dont la réputation de poète ou de romancier, si grande soit-elle, n'assure pas la réussite dramatique ni la faveur du public. C'est le cas d'Anne Hébert et de Marie-Claire Blais. Des troupes ont poussé l'audace jusqu'à créer de jeunes auteurs, Michel Tremblay et Robert Gurik, et sont allées au bout du risque en présentant Jacques Ferron, un des rares auteurs d'ici dont la production s'accumule sans connaître, sinon sporadiquement et de façon marginale, l'épreuve de la scène.

Devant l'intérêt chaleureux et soutenu du public, les éditeurs ont à leur tour misé sur le théâtre. Les spectateurs et surtout les étudiants peuvent désormais suivre cette passionnante évolution du théâtre québécois selon leur rythme à eux, qui ne coïncide pas nécessairement avec celui, plus essoufflant, des créations.

En regard de l'édition pour 1968, il faut d'abord signaler l'apparition de la collection Théâtre Canadien chez Léméac ; c'est une initiative certainement importante. Avec ses notes de présentation comportant une chronologie sommaire de la vie et de l'œuvre de l'écrivain, ainsi qu'une étude analytique de la pièce, elle est le premier instrument de travail, fût-il élémentaire, dont bénéficie l'étudiant. Dubé sera certes son auteur privilégié (trois numéros sur cinq lui sont consacrés) mais elle se soucie également d'assurer les arrières avec le Marcheur d'Yves Thériault.

De son côté, « Théâtre vivant », en collaboration avec le centre d'essai des auteurs dramatiques, ouvre de nouvelles avenues en publiant des auteurs débutants.

Un grand nombre de maisons d'éditions, des plus dynamiques aux plus conservatrices, ont publié un ou deux textes dramatiques, ce qui indique que le marché est bien créé.

Que nous propose donc l'édition du théâtre en 1968 ?

D'abord une remontée dans le temps, avec Tit-Coq de Gélinas (1948), le Marcheur de Thériault (1950) et Zone de Dubé (1953). Et puis, une production s'échelonnant à partir de 1960 : Bilan de Dubé (1960), le Quadrillé de Duchesne (1963), les Beaux Dimanches de Dubé et Une maison, un jour de Françoise Loranger (1965), le Temps sauvage d'Anne Hébert et Hier, les enfants dansaient de Gratien Gélinas (1966), Bois-brûlés de J.-L. Roux et Encore cinq minutes de Françoise Loranger (1967) ; enfin, Hamlet, prince du Québec de Robert Gurik, les Belles-Sœurs de Michel Tremblay et l'Exécution de Marie-Claire Blais (1968). Il faut ajouter les Grands soleils de Ferron, réédités et joués en 1968, ainsi que les Crasseux d'Antonine Maillet (1968).

Qu'est-ce qui se dégage de cette production ?

Bien que des tentatives pour acclimater ici des formes plus modernes aient été faites avec Bois-brûlés, les Grands soleils, le Quadrillé, il reste que le théâtre réaliste et psychologique domine encore nos scènes avec Dubé, Loranger, Gélinas, et dans une certaine mesure Anne Hébert, Marie-Claire Blais et Michel Tremblay. Quelles sont les préoccupations majeures de notre théâtre ? D'une part, mettre en accusation la société bourgeoise (Dubé, Loranger) d'autre part, fortifier la conscience nationale, c'est-à-dire québécoise (Roux, Ferron, Gurik).

Ces lignes de force, de même que l'attachement à la formule réaliste, indiquent bien quel rôle le théâtre joue dans notre société : ni divertissement léger (où sont nos comédies pures, exception faite de Tante Élise de Ferron et de son Don Juan chrétien) ni recherche formelle, il est un instrument de connaissance, ou plutôt de reconnaissance, ce qui n'en est que le premier pas. Cherchant avec angoisse son identité, la collectivité attend fébrilement de chaque écrivain, de chacune de ses pièces, une réponse absolue à la question qui l'obsède : qui sommes-nous ? Elle avait cru s'être trouvée : fruste et démunie, elle avait acclamé Tit-Coq comme un frère, elle s'était apitoyée sur Joseph Latour comme sur elle-même. Mais voilà qu'elle se fait réticente devant les bourgeois parvenus que lui présente maintenant Dubé : « ce n'est pas nous », « c'est trop ». Et les Belles-Sœurs de Michel Tremblay, lui donne le sentiment désagréable d'un retour au point de départ.

Cette impatience exigeante que partage le critique dans la mesure où il est socialement impliqué, ne doit pas nous faire oublier que si le théâtre, selon la formule de Hugo, est un miroir, c'est un miroir doublement faux : par tout ce qu'il laisse hors de son cadre, par les déformations qu'il impose à ce qu'il refléchet.

Une société qui a des assises solides demande à ses écrivains, ou du moins accepte d'eux sans se sentir menacée, ce jeu avec la réalité. Notre insécurité collective devient une menace à la liberté du créateur. C'est un problème avec lequel Marcel Dubé est maintenant confronté ; sur la foi de ses premières pièces, la voix populaire en avait fait d'instinct son porte-parole, — ce qui a fini par entraîner une équivoque que l'auteur essaie de dissiper dans sa préface à Bilan. Parlant de ses personnages, il dit : « Reflets d'une réalité, d'un hasard social, ils n'englobent pas le réel, et je ne prétends pas en avoir fait des absolus . . . ils sont à l'image d'une vision qui n'est qu'humaine, qui n'est que chair et esprit ¹ ».

Dubé se refuse à être sociologue ; il revendique les limites de son expérience et de sa subjectivité, sa vision d'homme et d'artiste.

Bien que nous soyons foncièrement d'accord avec ce fait, rappelé par Dubé, que l'œuvre est d'abord un univers autonome qui renvoie à son créateur, nous ne pouvons envisager sous cet angle les œuvres dont il est ici question, d'abord parce que leur nombre et l'espace restreint nous limitent à un commentaire superficiel qui s'articule plus aisément sur des généralités, ensuite, il faut bien l'avouer, parce que dans la plupart des cas, l'œuvre témoigne plutôt de situations et de préoccupations collectives, organisées, exploitées avec plus ou moins d'efficacité dramatique selon le métier et le talent de l'auteur, mais rarement transfigurées par un génie original.

Nous serons donc injuste et partial, tâchant de dégager des lignes de force là où il faudrait faire ressortir la nuance, isolant des éléments qui ne devraient être considérés que dans leurs rapports les uns avec les autres, parlant de réalité sociale quand il faudrait parler de vérité dramatique.

Nous isolerons d'abord les pièces des années 50, pour essayer d'en dégager les traits de notre société avant qu'elle ne prenne véritablement conscience d'elle-même, puis nous distinguerons dans la production des années 60 le théâtre réaliste, avec ses implications psychologiques, sociales et politiques, et le théâtre d'exception qu'il soit expérience formelle, ou que ses thèmes ne permettent pas de l'assimiler à la production dominante.

L'immense succès que connut Tit-Coq ² (200 représentations entre 1948 et 1949), témoigne assez de la justesse de touche de son auteur. Après vingt années, la pièce atteste encore le talent d'auteur dramatique de Gratien Gélinas : la vérité des situations,

¹ Marcel Dubé, Bilan, p. 32.

² Gratien Gélinas, Tit-Coq, Montréal, Éditions de l'Homme, 1968, 197 p.

le dessin simple et net des caractères, la langue familière et colorée, essentiellement orale, donnent à la pièce un mouvement, une vigueur, bien propres à conquérir le public. Comme reflet de la société, elle témoigne d'une époque bien révolue. J'en prendrai pour exemple l'image de la famille telle qu'elle ressort de l'ensemble de la pièce, et le rôle du padre, c'est-à-dire de l'Église dans la conduite de la vie personnelle. Je ne pourrai malheureusement parler du personnage de Tit-Coq, entré triomphant dans notre mythologie populaire, que dans la mesure où il nous permet de saisir ces deux aspects de notre mentalité d'alors.

La famille Désilets, c'est encore la famille campagnarde, nombreuse, cordiale, seul lieu où les êtres existent vraiment, c'est un îlot de chaleur et de tendresse, dont l'éloignement est ressenti comme un véritable exil; cela apparaît chez Jean-Paul, mais plus encore chez Marie-Ange. Celle-ci travaille à la ville, mais par nécessité. Loin de s'émanciper, elle continue à demeurer au sein de sa famille, par sa cohabitation avec sa cousine Germaine, mais plus encore par son appartenance affective à ses parents. C'est leur influence de parents bien intentionnés qui l'incitera à rompre la promesse faite à Tit-Coq, et à faire leur double malheur. La famille constitue donc une sorte de paradis auquel on reste attaché, que l'on porte en soi, que l'on ne quitte en somme que physiquement.

Dans ce contexte, Tit-Coq apparaît comme le pauvre par excellence. Enfant de la crèche, il a érigé en absolu ce dont il a été privé. Son seul rêve : être intégré à une famille. Quand il part pour la guerre, il emporte comme un talisman l'album de famille de Marie-Ange, et regarde avec une joie naïve ces oncles et ces tantes qu'à son retour il ira visiter, « le dimanche, en tramway avec sa femme et son bébé³ ».

Tit-Coq est à ses propres yeux un être sans valeur. Sa famille par alliance lui en confèrera une. Il faut bien préciser ici que ce n'est pas cette valorisation de la famille par Tit-Coq qui est significative — sa réaction étant psychologiquement justifiée par sa condition d'enfant trouvé —, c'est toute la structure de la pièce, comme chacun de ses personnages, qui confirme la valeur absolue de la famille. Nous en aurons un autre exemple dans l'intervention du padre.

Signalons d'abord le contraste frappant entre ce personnage et tous les autres. Ceux-ci sont frustes, malhabiles autant à exprimer leurs sentiments qu'à comprendre ceux des autres (pour Jean-

³ Ibid., p. 94.

Paul, les coups de poing remplacent la discussion et règlent les affaires de cœur). Seul le padre connaît la complexité de la psychologie humaine et cette connaissance lui permet de maîtriser les êtres tout en leur donnant l'illusion de la liberté. Gélinas en a fait un homme intelligent, qui a compris qu'il valait mieux rejoindre les hommes sur leur terrain. Il les accueille, non en homme d'Église, mais en ami compréhensif et généreux de cigarettes faussement égalitaires. C'est en cela que son action est fortement ambiguë : il pourra séduire par sa compréhension et son sens des valeurs humaines, mais il peut également révolter par une subtilité qui lui mériterait l'épithète de « ratoureux ».

Ne parlant ni de Dieu ni du salut éternel à Tit-Coq, qui ne s'en soucie pas, il l'amènera, pour des motifs humains, à conformer sa conduite à celle qu'exige la morale chrétienne. Tit-Coq, à la fin, renonce à partir avec Marie-Ange mariée, non parce que Dieu, par son Église, interdit l'adultère, mais parce qu'il se condamnerait par là à vivre en marge de cette famille à laquelle il avait rêvé de s'intégrer. On sait que l'Église a souvent officieusement déclaré baptisés du baptême de désir et lui appartenant par l'âme, ceux qui témoignaient de l'Absolu, quel que soit le nom qu'il porte : Rimbaud en est l'exemple type. C'est cet absolu, qui ici a nom famille, que le padre exalte en Tit-Coq et au nom duquel il renoncera à l'amour.

Tit-Coq n'est pas seulement le bâtard Arthur Saint-Jean, privé d'une famille dont il nourrit la nostalgie, c'est le Canadien français, exilé dorénavant du seul bien qu'il possédait, du seul lieu où il pouvait vivre en sécurité, du seul milieu qui lui était à la fois société et patrie, mais aussi éternel ventre maternel.

Si Zone⁴ de Dubé n'a pas eu le même retentissement que Tit-Coq, malgré son triomphe au festival national en 1953, il convient de s'y arrêter parce que la pièce « porte les signes indéniables d'une prise de conscience profonde à laquelle l'écrivain ne peut échapper⁵ » qui s'approfondira dans ses œuvres postérieures, et qui rejoindra, en particulier avec Un simple soldat, le sentiment populaire.

C'est avec Zone que nous voyons pour la première fois le Canadien français confronté véritablement avec une société qui lui est étrangère et hostile (Tit-Coq, même à l'armée, n'est confronté ni avec la structure réelle de la société canadienne, ni avec l'étranger ; entre ses compagnons d'armes québécois et son padre,

⁴ Marcel Dubé, *Zone*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien », 1968, 189 p.

⁵ Marcel Dubé, *Textes et documents*, Montréal, Leméac, 1968, p. 35.

avec le rêve de Marie-Ange au cœur, il peut traverser l'océan, sans danger d'apprendre quelle est sa place exacte dans l'univers).

Loin de consacrer la valeur absolue de la famille, Zone, d'un seul coup, l'anéantit. Nés de prolétaires, pour qui les enfants sont une charge avant d'être une source de revenus, ces adolescents ont tôt fait d'assumer leur solitude. Seuls au milieu d'une famille qui ne joue plus son rôle protecteur, ils sont seuls aussi, et démunis, pour affronter la société. Et c'est pour conjurer cette double solitude qu'ils répondent à l'appel de Tarzan (dont le passage dans leur rue n'est pas sans évoquer le Christ choisissant ses apôtres).

La bande leur procure l'affection dont leur adolescence a besoin ; la contrebande des cigarettes leur permet d'entretenir l'espoir de transmuier un jour leur sort : « aujourd'hui, on se fait de l'argent, on devient plus fort ⁶ ».

Il est significatif que ces jeunes contrebandiers, pas plus que Tit-Coq, l'enfant de la crèche, ne soient pas des délinquants. À l'exception de Passe-Partout, ce sont des adolescents pleins d'idéal que les conditions défavorables de leur milieu ont vite fait de briser. Tit-Noir voulait être prêtre, Moineau se rêvait musicien, Ciboulette avait besoin de se dévouer à une cause, Tarzan cherchait des responsabilités à sa mesure. Tous veulent « devenir quelqu'un » — et savent qu'ils doivent forcer l'impasse où ils se trouvent.

La conscience de la condition de prolétaire, la révolte active contre l'injustice du sort, le besoin d'affection véritable et l'échec de cette tentative impossible, tels sont les thèmes que l'on retrouve dans les pièces de Dubé avant 1960.

Il faudrait signaler que Zone est, avec l'Exécution de Marie-Claire Blais, qui est à son antipode, le seul drame de l'adolescence que nous offre notre théâtre. Elle révèle un auteur qui s'est imposé autant par la nouveauté et la justesse de son regard que par la sûreté de son métier.

Le Marcheur ⁷, essai dramatique dans le carrière du romancier Thériault, n'indique pas autant que Zone et Tit-Coq le pouls de la société québécoise. La famille qu'il met en scène est plus particulièrement qu'exemplaire.

Un père haï de ses enfants auxquels il n'a su imposer que la crainte et les interdits, s'enferme dans sa chambre où il lutte jusqu'au bout contre la mort. En bas, la famille (4 enfants) réunie

⁶ Dubé, *Zone*, p. 49.

⁷ Yves Thériault, *le Marcheur*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien », 1968, p. 110.

autour de la mère, attend la fin, et sa propre délivrance. Certes, ce père incarne « tous les empêchements à vivre⁸ » mais ses enfants, nés de Thériault (et peut-être représentatifs de la partie la plus saine de la société rurale québécoise) ont une vigueur qui leur a permis de conquérir sur lui leur droit à la vie et au bonheur. De sorte que s'ils ont besoin de rappeler l'injustice dont ils ont été les victimes, ce n'est que pour déloger d'un coin de leur âme où il était refoulé, un passé pratiquement dépassé. Valérie est mariée, mère et heureuse ; elle donne tous les signes d'un véritable équilibre. Ce qui émerge avec le plus de force de ses souvenirs, c'est le sourire qu'une fois, une fois seulement, son père lui adressa. Quant à Damien, s'il déclare hésiter à fonder un foyer, par peur de ressembler à son père, il cède vite aux instances de sa mère, car inconsciemment, il est déjà décidé à miser sur le bonheur. Restent Jérôme, lâche, cupide et inverti, et le petit, arriéré. Sont-ils l'incarnation du mal que le père laisse derrière lui ? Si l'on y regarde de près, le père n'est pas le centre dramatique de la pièce. Ses enfants n'ont plus rien à voir avec lui. Aura-t-il la force de rester seul jusqu'au bout, tel est plutôt le sens de l'intérêt qu'il suscite.

Le conflit véritable, qui d'ailleurs est vite désamorcé (et c'est là une grande faiblesse sur le plan dramatique), c'est celui qui oppose la mère aux rancunes de Damien et de Valérie — car elle a semblé avoir partie liée avec l'injustice. Au fond, c'est elle seule la victime du père, c'est elle que la froideur et la dureté de son mari ont privé pour toujours de l'amour de l'homme ; c'est la crainte qu'il lui inspirait qui l'a empêchée d'établir avec ses enfants les relations de chaleur et de vérité que son âme exigeait. Ne serait-ce pas elle, le personnage le plus significatif de la pièce ? À travers elle se profilent toutes ces femmes terrorisées par leur mari, qui ont vécu sans joie une existence dont la dureté aurait pu être illuminée par la tendresse. L'attitude de la mère envers Valérie et Damien est une conséquence de sa profonde démission devant la joie. Parce qu'ils étaient assez forts pour gagner le combat contre le père, elle les a laissés seuls, sans l'appui moral de sa compréhension avouée. Son silence injustifiable est typique d'une société qui a longtemps eu peur de la parole comme d'un engagement à vivre.

Cette remontée aux années 50 nous permet de mesurer la vitesse-lumière à laquelle le Québec a évolué depuis vingt ans. Ce qui nous comblait, nous le regardons aujourd'hui avec les sentiments mêlés qui nous envahissent devant une vieille photo de famille : était-ce là vraiment notre visage ?

⁸ Le Marcheur, notes préliminaires par Rénald Bérubé, p. 18.

Depuis 1960, le théâtre réaliste dont Dubé demeure le chef de file autant par sa présence constante sur nos scènes que par la force de ses drames, a changé son champ d'observation : c'est le milieu bourgeois qui désormais l'occupe : le héros jeune cherchant, dans la solitude, à conquérir la liberté et l'amour, a cédé le pas au couple dans la quarantaine qui est forcé, sous le poids de l'échec conjugal ou par la confrontation avec ses enfants, de laisser tomber le masque de la suffisance.

Le conflit des générations se fait plus dur, parce que les valeurs morales ne sont pas les seules remises en question, les choix politiques le sont également. Tels sont les thèmes qui se retrouvent, à des niveaux et sur un ton différents, chez Gélina d'Hier les enfants dansaient, chez F. Loranger d'Encore cinq minutes, dans tous les Dubé joués sur nos scènes, dont Bilan et les Beaux Dimanches, les seuls publiés jusqu'ici.

En 1958, alors qu'il n'a encore mis en scène que des prolétaires (exception faite de Barrage [1955]), Dubé écrit : « Il y a d'autres Canadiens français plus habiles en affaires que Joseph Latour, mais si jamais je raconte leur histoire, je ne manquerai pas d'éprouver leur justice et leur honnêteté⁹ ». En 1960, avec Bilan¹⁰, il commence à sonder les reins et les cœurs de la bourgeoisie, plus précisément de l'homme d'affaires canadien-français qui a réussi, du parvenu dont la réussite devient un absolu (peut-être pour avoir été jugée impossible au départ).

Le père n'est plus un être bon mais écrasé, impuissant socialement, honteux devant sa famille qu'il sent insatisfaite (cf. Un simple soldat, Florence). Il est devenu à ses yeux un dieu, surpris qu'on ne lui voue pas un culte, que sa femme et ses enfants ne lui récitent pas un perpétuel acte de reconnaissance et de soumission, puisqu'il les a comblés... de son argent et de son prestige social.

William, le héros de Bilan, ne voit rien dans la vie que son succès, c'est vers lui qu'il a tendu de toutes ses forces, c'est lui qui l'éblouit maintenant, le rendant incapable de voir les problèmes réels de ceux qui l'entourent, ou, quand ils compromettraient son succès, il tente de les régler, à sa façon, à son profit.

Au début de la pièce, William offre une fête. On apprend qu'il entend couronner sa carrière par la politique. Mais voilà que sa fille Suzie menace de créer, par des procédures de divorce, un

⁹ Textes et documents, p. 11.

¹⁰ Marcel Dubé, Bilan, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien », 1968, 182 p.

scandale qui le desservirait. De son côté, son fils Guillaume, qu'il veut placer à la tête de ses affaires afin de poursuivre allègrement sa marche vers Québec, se complaît dans son poste d'agent des relations publiques, grâce auquel il peut dépenser l'argent de son père sans le gagner, et satisfaire aux caprices des femmes qu'il fréquente. Le plus jeune de ses fils, malgré l'opposition de son père, a choisi de faire des études en sociologie, et prône le séparatisme. Quant à sa femme, elle continue de rêver une aventure amoureuse avec l'associé de son mari, qui la refuse.

Le drame, c'est la lutte que William doit livrer contre les membres de sa propre famille, afin de les soumettre, de les empêcher, par leur choix personnel, de nuire à ses ambitions politiques. Pour maîtriser la situation, pour mâter ses enfants, il recourra au seul argument qu'il ait jamais utilisé : l'argent. En corrompant Raymond, il réussit presque à faire partir ensemble la maîtresse de Guillaume et l'amant de Suzie (Dumas fils n'était pas allé si loin !), mais, par un renversement dramatique très habile, au moment où il croit avoir maîtrisé le danger, où il pense avoir disposé des êtres contre leur gré, il se fait acculer à l'échec, parce qu'il avait compté sans les ressources de leur liberté.

Guillaume a détourné des fonds de la compagnie paternelle pour « racheter » sa maîtresse. Suzie refuse, malgré la défection de son amant, de reprendre la vie conjugale, et il croira à tort, sur les accusations de Guillaume, que sa femme et son associé le trompent. L'homme entouré du début, l'homme prestigieux, reste seul en scène, maudissant sa famille.

Bilan est une pièce d'une construction rigoureuse, où la tension dramatique répartie entre différents éléments, est toujours parfaitement unifiée par le caractère du père. Comme toujours chez Dubé, les personnages sont bien campés et convaincants. Autour de la famille qu'ils constituent, on sent toute une société qui bouge, dont ils sont à la fois les représentants et le produit.

Cette dimension sociale est encore plus sensible dans les Beaux Dimanches¹¹, qui met en scène quatre couples bourgeois, plus ou moins près de la quarantaine, qui boivent ensemble en tâchant d'oublier leur ennui, qui se divisent pour tromper leur insatisfaction conjugale, qui se reforment pour s'accuser et se détruire sous les yeux des « amis » sans doute plus satisfaits que compatissants. D'ailleurs, à quoi compatir ? À l'insatisfaction sentimentale d'Hélène, à l'odieuse douleur bourgeoise de Victor

¹¹ Dubé, Marcel, *les Beaux Dimanches*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien », 1968, 185 p.

se croyant cocu ? À la frigidité de la belle Evelyne ? Au désenchantement d'Olivier ?

Avec les Beaux Dimanches, Dubé nous offre « la fresque vivante d'un petit monde très situé de parvenus dont le vide moral naît de l'impossibilité de sortir de soi ¹² ».

Le public comme la critique a réagi diversement à ces portraits peu flatteurs de notre bourgeoisie.

Deux aspects surtout de ces nouveaux drames ont retenu l'attention et suscité la discussion : la charge dans le portrait, et l'explication, par l'aliénation politique, des problèmes psychologiques. Nous nous y arrêterons donc un instant.

Les personnages de Dubé existent-ils en dehors de ses drames ? Soutenir qu'il n'existe pas de William ni de Margot dans notre société, serait, à mon avis, faire preuve de mauvaise foi ou d'inconscience. Ignorer ces « Beaux Dimanches » qui se jouent à longueur d'année dans de luxueuses villas, c'est du parti-pris. Il n'y a pas qu'eux bien sûr, mais c'est ici que l'auteur peut revendiquer sa liberté de choix.

Les réticences peuvent naître d'une évolution de l'auteur qui ne coïncide pas nécessairement avec celle de son public, et qui se révèle non seulement dans la mise en scène d'un nouveau milieu social, mais surtout dans la relation différente que Dubé établit avec ses personnages. Gilles Hénault l'avait déjà signalé lors de la création de Bilan : « On voit bien que l'auteur n'aime pas ces personnages détestables, alors qu'il avait au moins de la pitié, sinon de l'amour, pour les êtres désesparés et pour les ratés de ses pièces précédentes ¹³. » Maintenant il met ses personnages en accusation, et la structure dramatique la plus significative de cette attitude, est celle du Retour des oies blanches ¹⁴ où Geneviève force son père à rester au salon, et devant la famille réunie, et quelques amis, s'érige en procureur de la Couronne, fait son procès, appuyé sur des preuves et des témoins. Cette accusation semble se faire de l'intérieur, comme l'indique J.-C. Germain dans sa préface aux Belles-Sœurs ¹⁵.

Les adolescents de Zone préparaient « ensemble de beaux dimanches et une vie plus libre ¹⁶ ». Ils n'ont pas réussi à passer la

¹² Alain Pontaut, *Notes préliminaires aux Beaux Dimanches*, p. 5.

¹³ Bilan, « *Jugements critiques* », p. 22.

¹⁴ À paraître prochainement aux éditions Leméac.

¹⁵ Michel Tremblay, *les Belles-Sœurs*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, coll. « *Théâtre vivant* », n° 6, 1968, p. 8.

¹⁶ Zone, p. 49.

frontière, mais l'auteur, lui, l'a franchie d'un bond; il les a vus de près, ces « beaux dimanches », et c'est son dégoût qu'il crie avec une violence qui révèle sans doute une profonde déception. Sa façon d'approcher ses personnages est très différente: dans les pièces antérieures à Bilan, il respectait le mystère des êtres, qui ne se révélaient que partiellement: la zone de silence où ils se retranchaient rendait insondable leur malheur. Ses nouveaux personnages ont appris à parler, mais c'est pour s'attaquer et s'entre-déchirer. Ils ne se révèlent pas par éclair, ils se définissent et se peignent les uns les autres pour exorciser leur mal. Le niveau élevé de leur agressivité dépassant celui du spectateur moyen, celui-ci les regarde un peu comme des fauves en cage, alors que l'auteur rêve de le faire assister à une tragédie car Dubé semble vouloir à la fois dénoncer le milieu social et nous faire partager les drames individuels dont il serait la cause efficiente. Entreprise ambiguë et hasardeuse, car si elle prouve bien que les valeurs bourgeoises tuent les valeurs humaines, elle ne va pas jusqu'à rendre évident que la mort du bourgeois, c'est la naissance de l'homme. D'autres, sans doute, poseront la question du sens de la vie, et non de la vie bourgeoise. Alors ils pourront faire des tragédies.

Dans les pièces qui ont suivi Bilan, Dubé fait un lien entre notre aliénation politique et les problèmes personnels de ses personnages: l'échec de l'amour conjugal, l'impuissance, la stérilité, l'ennui au sein du confort. Certes, on ne saura jamais, avant d'avoir assumé notre liberté nationale jusqu'en ses ultimes limites, quelle était l'ampleur et la profondeur de notre aliénation.

Mais pour ma part, je me refuse à attribuer aux mêmes causes les échecs personnels, l'usure de l'amour, les impuissances physiques et morales, la pauvreté intérieure inversement proportionnelle à la richesse matérielle, etc.... Le théâtre bourgeois, que nous n'avons pas créé, n'a-t-il pas toujours eu pour thèmes les mariages ratés sous le couvert de la réussite, les maîtresses, la déification de l'argent? La psychanalyse, qui n'a pas réuni ses dossiers au Québec, cherche ailleurs que dans le système politique quel qu'il soit, les causes de l'impuissance et de la frigidité qu'elle rencontre partout. L'aliénation politique peut facilement devenir notre « couleur locale », et remplacer les « ceinturons fléchés. »

Dans Encore cinq minutes¹⁷, Françoise Loranger emboîte le pas, sur un ton un peu plus léger. Son personnage central, Gertrude, confronté avec la nouvelle génération représentée par son

¹⁷ Françoise Loranger, *Encore cinq minutes*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1968.

fils Renaud et sa fille Geneviève, conclut à l'échec de sa vie et prend subitement la décision de quitter le foyer où elle n'a pas sa place. Elle n'a jamais aimé son mari, ses enfants lui sont désormais des étrangers. Comme l'héroïne de Maison de poupée, d'Ibsen, elle part à la conquête de sa liberté. Cette bourgeoise quadragénaire deviendra domestique... au grand ébahissement de sa famille... et des spectateurs. — La nouvelle génération ne pensait pas pouvoir convaincre si facilement « les vieux ».

*Dans Hier les enfants dansaient*¹⁸, Gélinas aborde de front le problème politique tel qu'il est vécu par le Québec, et en fait un conflit idéologique où s'affrontent les générations.

L'avocat Gravel est pressé par le parti libéral de se présenter ex abrupto aux élections, avec promesse d'un ministère à son arrivée à Ottawa; mais voilà que son fils lui avoue être chef d'une cellule séparatiste, et avoir pour mission de déposer une bombe dans quelques heures. Par une ruse (il a reculé la pendule) son oncle réussit à le retenir à la maison, mais la bombe éclate à l'heure prévue, déposée par le plus jeune fils.

Gélinas, contrairement à Dubé et Loranger, ne cherche pas à démasquer la bourgeoisie. Il insiste sur le fait que le succès politique serait pour l'avocat Gravel le couronnement d'une carrière honnête. D'autre part, la famille comme institution n'est aucunement visée. Malgré son option séparatiste qui met obstacle à la carrière de son père, André respecte celui-ci et l'aime; Pierre Gravel forme avec sa femme un couple idéal (il attend le consentement de sa femme avant de donner une réponse à l'organisateur). Il s'agit donc d'une famille étroitement unie, qui sera divisée sur le seul plan des options politiques — ce qui permet à Gélinas de se faire avocat de la défense pour les deux parties. Le déroulement de la pièce est très simple. L'exaltation du père devant l'occasion qui lui est offerte d'entrer sur la scène politique est renversée par les révélations de son fils: leur affrontement se termine par le départ de celui-ci, qui, pour anoblir la cause qu'il sert, ira se dénoncer. Les personnages sont bons, ce qui est une caractéristique de Gélinas. Si la société est remise en question, c'est dans un choix qui peut être qualifié d'aliénant ou d'utopiste, mais qui n'avilit pas les êtres qui l'exercent.

*C'est sur un mode qui ne doit rien à l'actualité politique ni sociale qu'Anne Hébert, dans le Temps sauvage*¹⁹, transpose à la scène

¹⁸ Gratien Gélinas, *Hier, les enfants dansaient*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien », 1968, 159 p.

¹⁹ Anne Hébert, *le Temps sauvage*, Montréal, Éditions HMH, coll. « l'Arbre », 1968.

certain thèmes de son œuvre poétique : la conquête de la liberté et de l'amour contre les forces de la mort.

Trahie par un premier amour et profondément blessée, Agnès Joucas, l'héroïne, a épousé François, afin d'avoir des enfants qu'elle a élevés dans la plus grande solitude, emportée par le rêve impossible de les soustraire à la vie en les gardant dans une « longue enfance, sauvage et pure ». Mais au moment où la pièce commence, Agnès voit ses enfants lui échapper. Son fils partira à la ville tenter d'y faire une carrière de peintre. Sa fille Lucie va voir en cachette le curé qui lui prête des livres et fait face à ses interrogations sur la vie ; entre son fils et sa nièce Isabelle, l'amour naît, impétueux et fou . . . la vie reprend son cours, et la mère est vaincue. Il y a certes, une lecture symbolique de l'œuvre. Cette mère possessive qui veut soustraire ses enfants au monde extérieur, les garder sous sa dépendance, qui n'y verrait l'incarnation des forces de mort et d'inertie qui dominaient notre société, et que les artistes et les intellectuels ont été les premiers à secouer, ici représentés par Sébastien et Lucie ? D'autre part, Agnès est un personnage réel, qui a souffert dans une société dogmatique et janséniste. « Née d'une race de défroqués et de forçats innocents ²⁰ », elle a voulu que ses enfants soient élevés sur une terre libre, et sa maison comme ses occupants forme « cette épine amère » au cœur de la paroisse ²¹.

Comme une bête blessée, Agnès se replie sur elle-même, et protège jalousement ses enfants de la souffrance qui fut sienne, mais son refus est une autre forme de mort, que leur instinct de vie met en échec.

Bien qu'il plonge ses racines plus loin dans notre passé, et que sa fabulation témoigne de plus d'originalité, le Temps sauvage rejoint cette partie de notre théâtre qui témoigne directement de la société québécoise.

Dans les Belles-Soeurs, Michel Tremblay renoue avec le milieu prolétarien. Avec un naturalisme tellement poussé qu'il finit par éclater, il nous fait voir l'univers étriqué et sans issue de quinze femmes réunies pour coller des « timbres-primés » gagnés par Germaine et qui lui permettront de posséder « tout ce qu'il y a dans le catalogue ». La vantardise de parvenue de la gagnante, la jalousie des autres, la mesquinerie de toutes, créent un univers repoussant, que l'on voudrait nier, mais qui s'impose à nous avec la force du connu. L'utilisation du projecteur, comme dans

²⁰ Ibid., p. 26.

²¹ Ibid., p. 24.

Comédie de Beckett, pour nous donner en gros plan les misères cachées des personnages, permet à l'auteur d'aller plus loin que le seul réalisme le lui permettrait.

Tremblay repose à notre théâtre, qui s'en était tiré en partie par la force des choses (les personnages mis en scène étant dorénavant des bourgeois, il était plus facile de leur prêter une langue à peu près correcte), le problème du « joul » ou, plus largement, celui de la vraisemblance du langage par rapport au personnage, c'est-à-dire de sa vérité dramatique. — Il faut voir que le critère n'est pas seulement le milieu : dans *Zone*, Dubé donne à ses adolescents peu instruits une langue pauvre ; les phrases sont courtes, la syntaxe élémentaire, le vocabulaire simple ; si elle pêche, c'est plus par omission que par des expressions choquantes ; mais ses personnages sont beaux, ils ont une noblesse qui transparait dans leur dénuement. Avec les *Belles-Sœurs*, c'est très différent, les personnages sont laids, identifiés à leur milieu, usés par ses mesquineries et ses servitudes : leur langue est le reflet de leur vulgarité.

« Michel Tremblay [...] a écrit les *Belles-Sœurs de l'extérieur* tout comme s'il avait regardé Germaine et sa famille à travers une vitre. Il ne fait plus partie de la famille. C'est un étranger ²¹. »

C'est cette distance qui nous assure que nous ne revenons pas en arrière avec cette pièce. Les *Belles-Sœurs* sont repoussantes, et comme l'auteur, nous sommes sans complaisance pour elles, et pour ce visage qui est aussi le nôtre.

Je m'en voudrais de ne pas signaler les *Crasseux* ²² d'Antonine Maillet, pièce extrêmement attachante, pleine de verve et de couleur, posant, dans les limites d'un petit village acadien, le problème de la ségrégation des pauvres par les riches. Elle utilise le patois non pour « se faire valoir par une façon de parler qui à beaucoup semblera une aberration, elle en a usé comme d'un matériau, l'intégrant dans le drame ²³ ». À travers son régionalisme, Antonine Maillet atteint une dimension vraiment humaine et c'est avec raison qu'elle pouvait situer sa pièce « ici, maintenant, n'importe où, n'importe quand ²⁴ ». Est-ce cette dimension que l'auteur a voulu indiquer en faisant reprendre à son compte et dans son patois, à Citrouille, le monologue d'Hamlet, sans que le

21 Les *Belles-Sœurs*, préface de J.-C. Germain, p. 3.

22 Antonine Maillet, les *Crasseux*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, coll. « Théâtre vivant », n° 5, 1968, 69 p.

23 Les *Crasseux*, préface de Jacques Ferron, p. 5-6.

24 Cf. préface de Ferron, p. 6.

lecteur ait envie de rire : « Crever ou pas crever, c'est là la grosse affaire ».

En dehors du cadre du drame réaliste, la préoccupation politique des auteurs québécois se manifeste soit pas la satire, comme chez Gurik, soit par la revalorisation de notre passé. Dans Bois-Brûlés et les Grands Soleils, Roux et Ferron ont voulu fortifier notre âme nationale, au contact de héros de l'indépendance.

On sait comment nos manuels d'histoire du Canada et nos instituteurs nous ont présenté Riel et Papineau : des têtes fortes, des révoltés condamnables et justement acculés à l'échec. La place faite aux patriotes de 1837 par les mouvements indépendantistes n'a pas réussi à en faire de véritables héros populaires. Dans ses Grands Soleils²⁵, Ferron a posé un regard réaliste, fantaisiste et patriotique sur cet épisode de notre histoire. Son projet n'est donc pas simple : en même temps qu'il prend parti pour la révolte armée de 1837, qu'incarne Chénier, il dénonce de façon humoristique l'opportunisme politique du paysan, qui n'a qu'un souci : garder sa terre et économiser quelques cents ; sans agressivité, il dénonce également le curé qui ne peut que condamner la révolte contre le pouvoir légitime, et excommunier au besoin ; il ironise sur « l'intégration des Indiens » dans le monde des Blancs, dont ils deviennent les pourvoyeurs d'enfants. Sa fantaisie crée le personnage du clochard au nom antique et dérisoire : Mithridate. Tout cela est fin, amusant et percutant, et dans les premiers actes, on espère que cela sera dramatique — mais à la fin du 3^e acte, et au 4^e, plus rien ne va, parce que Ferron reste fidèle à ce qu'il veut dire sans tenir compte des lois de la scène. Par son personnage de François, patriote par accident devenu mercenaire de toutes les guerres, il tente de nous faire juger du passé par le présent, d'opposer les guerres de destruction, auxquelles nous avons allègrement et inutilement participé, à la révolte pour l'indépendance. Si le propos est valable, dramatiquement, c'est un échec. Tout le 4^e acte n'est que paroles, et le sens ne s'en dégage pas assez fortement. En toute objectivité, il faut bien dire que ce jugement ne semble pas aller de soi : certains ont vu de l'ennui dans les premiers actes, un grand intérêt dans les derniers ; ou encore de l'intérêt dans les deux premiers, de l'ennui dans les deux autres²⁶.

Jean-Louis Roux nous présente Bois-Brûlés²⁷ comme un reportage épique, qui raconte en même temps que l'histoire d'un

²⁵ Jacques Ferron, Théâtre I, Montréal, Déom, 1968.

²⁶ *Ibid.*, la Critique concertante, p. 110 ss.

²⁷ Jean-Louis Roux, Bois-Brûlés, Montréal, Éditions du jour, coll. « le Théâtre du Jour », 1968, 219 p.

homme, celle de sa nation. « On est un peu comme devant une immense fresque qu'un peintre a développée dans vingt directions différentes, et qu'il n'a unifiée sous aucun motif central », déclarait Martial Dassylva, lors de la création²⁸. Certes, il y a là une matière touffue, qui aurait embarrassé même un écrivain de métier.

Homme de théâtre, Jean-Louis Roux a tenté d'écrire une pièce aux dimensions inconnues ici, qui soit un spectacle et un drame, qui dénonce et qui exalte. S'il n'a pas réussi à créer une épopée, il a donné un reportage qui fait sortir le théâtre québécois des ornières du réalisme bourgeois, où il risquait de perdre à jamais son pouvoir magique et son dynamisme artistique.

Robert Gurik, dans son *Hamlet, prince du Québec*²⁹, nous propose une relecture satirique du drame de Shakespeare, en nous donnant une clé : le héros de l'indécision, c'est le Québec, tourmenté par la mort de son père, la France, heurté par le remariage de sa mère l'Église avec le pouvoir anglais. Tous les personnages du drame reçoivent ainsi une nouvelle identité, leur relation à *Hamlet-Québec* étant allégorique par rapport aux relations que celui-ci entretient avec les pouvoirs politiques et leurs principaux représentants. L'idée est originale et amusante, la satire a porté, si l'on en juge par le succès de la pièce, succès très grand, en particulier auprès du public étudiant, que la justesse de la correspondance a fasciné, car si Gurik a remanié la pièce, la trame et les personnages demeurent en gros, les mêmes.

Il resterait à parler de l'Exécution³⁰ de Marie-Claire Blais. L'univers étrange et souvent morbide de cette merveilleuse romancière a perdu à la scène tous ses prestiges. Ces adolescents qui tuent un de leurs camarades pour accomplir un acte gratuit nous paraissent plutôt artificiels que monstrueux. Le premier acte a de réelles qualités dramatiques, par l'imminence de l'acte à poser et par l'affrontement qu'il provoque entre Louis Kent, le chef admiré et insensible, et Stéphane Martin, le disciple privilégié ; mais le deuxième acte, plus intérieur, ne réussit pas à nous persuader de l'existence de ces personnages et de leur drame. La passion de la destruction, chez Kent, qui s'en prend d'abord à l'innocence d'Éric, puis à la vulnérabilité de Stéphane, l'affection passionnée et équivoque de celui-ci pour sa sœur Hélène, l'allégresse avec laquelle le chœur des élèves endosse le meurtre d'Éric,

²⁸ Martial Dassylva, la Presse, 4 nov. 1967.

²⁹ Robert Gurik, *Hamlet, Prince du Québec*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1968, 75 p.

³⁰ Marie-Claire Blais, *l'Exécution*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Le Théâtre du Jour », 1968, 118 p.

autant d'aspects du mal qui ne réussissent que par éclairs à nous envoûter.

L'expérience formelle la plus poussée et la plus libre fut faite par Jacques Duchesne, avec le Quadrillé³¹. Deux comédiens, une comédienne, aidés de temps à autre par l'animateur, improvisent (prétendent-ils), selon leur humeur, et les sauts de leur imagination. Une situation suggérée par l'un est développée jusqu'à son terme, se transforme en chemin, ou meurt faute de bonne volonté de la part des comédiens. Le procédé est intéressant, essayant de ramener au théâtre la spontanéité et l'invention; il calque aussi le décousu de l'improvisation de nos vies, et par là, il est un instrument de satire. — Dans l'ensemble, la pièce demeure superficielle, mais c'est par ce genre d'expérience, que notre théâtre découvrira des voies nouvelles, plus adaptées au mode de sentir contemporain.

³¹ Jacques Duchesne, *le Quadrillé*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1968, 213 p.