

## « Théâtre québécois II »

Pierre Gobin

Numéro 17 (4), 1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28571ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Gobin, P. (1980). Compte rendu de [« Théâtre québécois II »]. *Jeu*, (17), 122–124.

spécialisée dans le Sud de la France» qui raconte la mise en application de certaines techniques de l'opprimé pour favoriser le déblocage de l'expression chez des groupes d'adolescents ayant des difficultés à s'exprimer et à réussir dans le système scolaire traditionnel. Cela nous ramène à la campagne d'alphabétisation péruvienne rapportée dans le premier volume et fait du théâtre un langage qui dépasse largement l'utilisation qu'on en fait sur la scène.

Ces deux livres font le point sur une démarche originale toujours en évolution; ils constituent des repères qui situent le théâtre dans l'histoire du théâtre, mais une histoire toujours subordonnée au politique. Deux volumes à recommander à tous ceux qui désirent en connaître plus, tant au niveau théorique que pratique.

**pierre rousseau**

## «théâtre québécois II»

*Nouveaux auteurs, autres spectacles*, essais de Jean-Cléo Godin et Laurent Maillot, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, 247 p.

Il y a dix ans avec *le Théâtre québécois: introduction à dix dramaturges contemporains*, Jean-Cléo Godin et Laurent Maillot nous donnaient le premier ouvrage critique véritable sur un domaine jusque là «réservé» aux chroniqueurs et aux polémistes. Ils ouvraient des avenues, proposaient des angles d'approche, mettaient en évidence des points de vue. Mais ils pouvaient alors aussi établir des bilans, cerner des problèmes historiques, évaluer des corpus dont certains se présentaient comme «achevés». Aujourd'hui, leur tâche et leur propos ont changé,

comme l'indique bien le sous-titre de ce *Théâtre québécois II: nouveaux auteurs, autres spectacles*. Les autres spectacles auxquels est consacrée la première partie de l'ouvrage n'avaient fait au Québec il y a dix ans qu'une timide ou modeste apparition, dont J.-C. Godin considérait certains aspects dans le dernier chapitre du livre de 1970, intitulé «la Mort du texte?». Aujourd'hui, même si ses animateurs ont décidé de se séparer en 1978, même si Raymond Cloutier pouvait déclarer avec amertume dans un article d'*Études françaises* (15 janv. 1979): «Nous avons l'impression d'avoir fait cette expérience de neuf ans pour rien», le «Grand Cirque (peu) ordinaire» — Godin dixit au chapitre V — a contribué à changer radicalement les conditions du jeu. Le «théâtre sur théâtre», objet du chapitre I (Godin), est accepté, il a fait ses preuves; ses fonctions sont admises et reconnues. Le rapport dialectique «de l'actualité à l'histoire», chapitre II (Mailhot), ne s'exprime plus seulement sous des formes simples ou simplifiées (*Histoire du Québec en trois régimes*) et les pièces qu'il suscite ne sont plus occultées (comme la *Tête du roi*, dont Ferron, en 1964, donnait une édition «presque confidentielle»); il inspire un *Cérémonial* exigeant mais démystifié chez Rémillard, une «grande gigue épique», naïve mais roularde chez Germain (*Un pays dont la devise est je m'oublie*). Les chapitres III et IV, dus l'un et l'autre à Mailhot, examinent respectivement une oeuvre foisonnante qui «travaille la littérature comme théâtre», le *Wouf Wouf* de Sauvageau, et l'impact d'un événement historique (parcours, rituel, provocation?) tel qu'il est transposé au théâtre à partir d'un autre jeu (*le Chemin du Roy*), ou comme «guérilla» intertextuelle (*Hamlet, prince du Québec*). Quant aux «nouveaux auteurs», dont l'étude des univers dramatiques constitue la seconde partie: «Anti-héros à la Barbeau» (J.-C.G.); «le Procès de

Jean-Baptiste Gurik, ingénieur» (L.M.); «les P'tits enfants de Germain par eux-mêmes» (L.M.); «l'Évangéline selon Antonine» (J.-C.G.); «Tremblay: marginaux en chœur» (J.-C.G.); «Un certain réalisme poétique: Michel Garneau» (L.M.), ce sont bien à la fois des dramaturges qui se sont affirmés depuis dix ans, et des créateurs d'un type nouveau, des *écrivains scéniques*, utilisant chacun à sa manière le *nouveau langage* du théâtre. Il est d'ailleurs notable que, sur les dix dramaturges considérés en 1970, seul Tremblay ait pu faire l'objet d'un chapitre du volume II, la production des autres semblant s'être tarie, et leurs activités réorientées. Certes on examine encore certains aspects de Loranger (chapitre IV), on évoque encore en passant Ferron, voire Dubé; on aurait pu rappeler brièvement les ultimes tentatives de Languirand (production de *l'Âge de Pierre/Man Inc* à Toronto en 1969); mais une page est tournée, et la «présence» nettement plus forte des *nouveaux auteurs* à la recherche d'*autres spectacles* est bien là pour le confirmer.

*Le Théâtre québécois II* diffère donc de son aîné par son économie (même si le format et la formule en sont très voisins). Il en diffère aussi par sa problématique: au lieu d'introductions ou de premiers «états de la question», il offre des accès à une réflexion déjà engagée, il se propose comme une voix dans une conversation (entre Duvignaud et Ubersfeld, au milieu d'un échange lié au *travail théâtral*, au *jeu*, à tous les plans de la production — primaire, textuelle, seconde ou interprétative, soit comme spectacle, soit comme discours critique). L'importance des renvois documentaires (comme, par exemple, au numéro 5 de *Jeu*, à propos du Grand Cirque Ordinaire) et des références à des recherches pratiques ou théoriques en fait foi (la bibliographie couvre plus de vingt pages, et cela sans éplucher les

allusions à la presse, alors qu'elle n'en avait que onze en 1970). Du coup, l'ouvrage est à la fois plus richement «informé» (je n'ose écrire «savant», qui risquerait d'être mal interprété; mais il m'a *appris* une foule de faits, m'a révélé une variété de sources) et il est plus *vif*, car les auteurs discutent, là où ils étaient naguère contraints d'exposer. Le style propre à chacun d'eux se trouve en même temps mieux perceptible. C'est à peine si les initiales signant les chapitres sont nécessaires: les phrases de conclusion de Godin sont plus volontiers enthousiastes, plus entières, plus humanistes, dirait-on (ainsi, il voit dans *Bonjour, là, bonjour* une convergence «vers une signification unique: l'aube nouvelle de l'individu, de l'homme accédant enfin à sa vérité et cherchant à réaliser sa soif de bonheur», p. 184). Mailhot relance la réflexion, brise l'interprétation univoque, articule ses phrases pour y laisser paraître dans les plis, virgules, tirets, comme l'amorce d'une réserve, d'un repentir, d'une autre lecture («les avenues du théâtre sont



moins explorées que visitées — à la carte ou sur papier quadrillé — par Robert Gurik», p. 124). Les lectures croisées des deux auteurs ne laissent guère échapper de questions importantes. On aimerait, certes, voir un chapitre consacré au théâtre féminin et/ou féministe (du Théâtre des Cuisines à *la Nef des sorcières*, de Jacqueline Barrette aux *Fées ont soif* et *Gertrude Laframboise*); on s'étonne de ne point voir mentionnés *les Protagonistes* de Kattan ou le *Oui, chef* de Pasquale dans la bibliographie du chapitre II ou enregistrée la «percée culturelle» de Garneau dans la critique anglophone (Geraldine Anthony), de ne pas rencontrer André Paiement, Archambault, ou Pavis dans l'index, de ne pas voir cité l'étonnant *Théâtre de la maintenance* pour illustrer la *déconstruction* qu'étudie Godin chez Barbeau. Mais les omissions sont (presque toutes) loyalement expliquées au début de l'ouvrage. À côté de la somme massive des *Archives*, ce livre constitue bien l'ouvrage le plus complet et le mieux documenté sur le nouveau répertoire; il en offre en outre une lecture-dialogue alerte et passionnante, rigoureuse dans son respect des règles du jeu, aléatoire aussi, puisqu'elle exploite les reprises, saisit les balles au bond et au rebond. Aucun animateur, aucun chercheur, aucun étudiant sérieux ne saurait s'en passer. Et nul ne le lira sans en être stimulé.

**pierre gobin**

## «le fou et ses doubles: figures de la dramaturgie québécoise»

Essai de Pierre Gobin, collection «Lignes québécoises», les Presses de l'Université de Montréal, 1978, 265 p.

L'essai de Pierre Gobin aborde le théâtre québécois sous l'angle de la folie, mais, à l'encontre des études de contenu traditionnelles, l'auteur ne s'arrête pas à un thème. Le «Fou», terme commode mais sans aucune portée méthodologique, ni clinique, ni littéraire, est ici considéré comme un *topos*, un champ analysable «(...) en fonction d'un lieu d'émergence (le Québec d'aujourd'hui, qui porte en lui son héritage historique, social, culturel et qui s'exprime dans un répertoire) et d'un domaine sémantique (la folie, notion-carrefour où se rejoignent des éléments contradictoires et complémentaires, la «possession» et la dépossession, la démence et la raison ardente, l'aliénation et la découverte de soi)». (p. 9). Une dialectique sera donc recherchée entre cette topologie et la typologie des genres dramatiques observés au Québec. L'hypothèse de départ, non étrangère au structuralisme génétique, repose sur l'idée d'une transposition du réel par le fictif, «(...) comme si les tensions idéologiques et psychiques éprouvées par de nombreux Québécois, ressenties davantage encore par des artistes, étaient concentrées sur des personnages dramatiques, entraînant des manifestations de la folie.» (p. 10). L'étude porte moins sur l'intrigue et les notions de temps et de lieu dramatiques que sur les personnages *typés* comme fous. Gobin parle donc de *figures* de fous qui «(...) révèlent *par distorsion* certaines visions du monde,