

Québec français



Et nous pourrons nous lever pour aller ailleurs

Stéphane Desrosiers

Numéro 134, été 2004

Sociologie de la littérature

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/55575ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Desrosiers, S. (2004). Et nous pourrons nous lever pour aller ailleurs. *Québec français*, (134), 38–39.

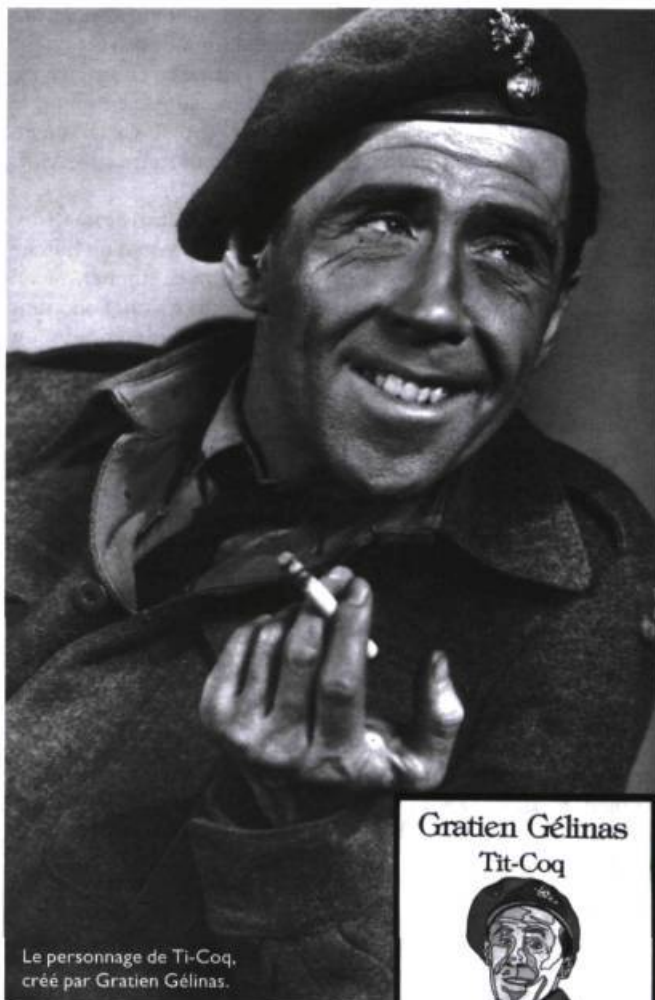
Et nous pourrions nous lever pour aller ailleurs

>>> STÉPHANE DESROSIERS*

Créons le scandale et cultivons la douleur. Qu'on se le dise une fois pour toutes, et malgré ce qu'en pensent certains (et peut-être même plusieurs), le théâtre québécois ne prend réellement figure qu'avec *Tit-Coq*. Dur coup pour les défenseurs de Marc Lescarbot (le Robert Lepage de Port-Royal) et son *Théâtre de Neptune* : divertissement de chansons et de danses présenté sous forme de spectacle nautique en 1606. Avant le Monument national, avant le 22 mai 1948, l'art de la scène brille surtout du théâtre des autres au Canada français. Le répertoire tragique de la métropole est à l'honneur sous le régime français avec Corneille et Racine (*Tartuffe* déride plus le sieur de Frontenac que M^{re} de Saint-Vallier, on se demande pourquoi). Molière est réhabilité et Beaumarchais, présenté par les militaires anglais (on avance : le théâtre des autres est maintenant présenté par d'autres). Le Canada francophone ne produit ici et là que quelques pastiches des classiques européens au contenu à peine représentatif, sinon fort éloigné, d'une masse laborieuse plus préoccupée par sa survie que par son expression artistique. C'est que parfois l'ennemi, je me figure ici les tenailles du joug canadien ou ce que Paul-Émile Borduas désignait comme la peur multiforme, exige d'être vaincu avant d'être identifié et décrié. Ce n'est pas le premier, ni le seul paradoxe sociohistorique de notre histoire. Bref, pour la production nationale de spectacles bien ciblés et sentis, on s'en remettra aux soirées iroquoises retirées de l'affiche par pénurie de figurants.

Gratien Gélinas

Le héros de Gratien Gélinas est le premier à parler vrai. Le premier authentique à nous parler. Le premier symbole à leur parler. Du théâtre des autres, en passant par le théâtre sans nous, c'est enfin notre drame qui s'exprime en cette soirée de mai duplessiste. Un premier éclair dans la Grande Noirceur. À partir de maintenant, nous sommes sur scène et pouvons pointer du doigt ces démons qui nous hantent depuis Port-Royal. À partir de maintenant, le théâtre remplit véritablement sa compétence aristotélicienne : il devient enfin catharsis. Société et littérature québécoises convoleront aussi sous d'autres cieux formels, mais comme expérience directe, l'art de la scène sera l'expression la plus viscérale, la plus bavarde et la plus vivace d'une communauté finalement déterminée à vaincre le malin où qu'il soit. Au Québec, l'appropriation puis l'expulsion de la peur se feront sous forme dramatique de manière dantesque, en cercles concentriques. Pour *Tit-Coq*, le diable est dehors, hors de la famille, point de salut. Pour *Amélie*, *Élizabeth* et *Geneviève*, héroïnes des trois générations mal tricotées d'*Au retour des oies blanches*, il est assis à la même table que nous. Pour *Marie-Lou*, il est en nous.



Le personnage de *Ti-Coq*, créé par Gratien Gélinas.

Gratien Gélinas
Tit-Coq



Québec théâtre



En 1948, la modalité d'identification au héros¹ est sympathique. Tit-Coq, c'est le fils de personne et de tout le monde. Le héros imparfait qui dispose le spectateur à la pitié. Son démon est extérieur, son angoisse, extra-muros. Ce sont les Anglais et leur guerre qui font que Marie-Ange et son album de famille lui échappent. Qui font que Tit-Coq reste dehors. Sans famille, « la seule sorte de vie qui pourra jamais le contenter² », Tit-Coq se bat avec ses démons, sa seule véritable compagnie, en attendant. Godot (le God de Beckett), on le devine, qui ne viendra sans doute jamais. L'image mythique du petit Canadien français voué à une existence difficile, due à des circonstances extérieures pour Tit-Coq, remportera un succès sans précédent dans l'histoire du théâtre au Québec : 542 représentations dans la seule année 1951 est un phénomène social en soi. Le Charlot québécois (désolé pour les puristes, mais le héros de Chaplin n'est pas qu'un clown maladroite) recevra même la visite de Maurice le Noblet lui-même en personne en 1949. Être confus, exclu d'une société présentée comme solidaire et authentique, Tit-Coq sera le seul qui sera adopté par tout le Canada français de l'époque.



Marcel Dubé

Chez Dubé, c'est l'inverse qui est observable. Ici, c'est le tableau d'une société confuse et désolidarisée qui nous est présenté. Et ce sont ses membres constituants qui font preuve d'authenticité dans leur pureté comme dans leur hypocrisie. Le langage franc et cru est à l'avant-scène. La concomitance de générations (généralement chez Dubé, dans l'ordre historique, cléricale, duplessiste et révolutionnaire) aux intérêts authentiques mais diamétralement opposés ne peut que générer un contexte microsocial insupportable car dysfonctionnel. L'angoisse est communautaire et intra-muros. C'est la condamnation, sans ménagement mais sans soulagement par les plus jeunes, de la racaille bourgeoise et ridicule des générations précédentes. Le diable est ici à l'intérieur, entre gens de la même famille. L'ennemi n'est pas l'autre, l'Anglais, mais les nôtres, les plus vieux. « Quel beau grabuge social nous ferions³ », dira Richard, d'*Au retour de oies blanches*, ne se doutant pas qu'il conjugue en fait, historiquement parlant, l'inconditionnel. En 1966, la modalité d'identification au héros est associative. Tous les spectateurs y trouvent leur compte et peuvent le régler. Les vieux, les jeunes et les mûrs entretiennent un rapport de jeu avec les héros de trois générations. Le théâtre de Dubé invite le spectateur à se mettre à la place de tous les rôles impliqués, à explorer toutes les situations sociales possibles. La responsabilité rejetée sur l'autre devient la nôtre et on lave maintenant notre linge sale... Du conflit identitaire et culturel chez Gélinas, le théâtre évolue au conflit générationnel avec Dubé.

supportable car dysfonctionnel. L'angoisse est communautaire et intra-muros. C'est la condamnation, sans ménagement mais sans soulagement par les plus jeunes, de la racaille bourgeoise et ridicule des générations précédentes. Le diable est ici à l'intérieur, entre gens de la même famille. L'ennemi n'est pas l'autre, l'Anglais, mais les nôtres, les plus vieux. « Quel beau grabuge social nous ferions³ », dira Richard, d'*Au retour de oies blanches*, ne se doutant pas qu'il conjugue en fait, historiquement parlant, l'inconditionnel. En 1966, la modalité d'identification au héros est associative. Tous les spectateurs y trouvent leur compte et peuvent le régler. Les vieux, les jeunes et les mûrs entretiennent un rapport de jeu avec les héros de trois générations. Le théâtre de Dubé invite le spectateur à se mettre à la place de tous les rôles impliqués, à explorer toutes les situations sociales possibles. La responsabilité rejetée sur l'autre devient la nôtre et on lave maintenant notre linge sale... Du conflit identitaire et culturel chez Gélinas, le théâtre évolue au conflit générationnel avec Dubé.

Michel Tremblay

Puis Tremblay arrive et le conflit devient intérieur, les démons sont en nous. Le neuvième cercle de Dante est atteint. L'ennemi n'est ni extérieur, ni intérieur, mais intrinsèque. La famille n'est ni inaccessible, ni dysfonctionnelle, mais négligeable. Le véritable affront du théâtre de Tremblay, de mon point de vue, réside plus dans le fait qu'il osera faire dire tout haut à Marie-Lou « Une gang de tu-seuls ensemble, c'est ça qu'on est⁴ » que dans l'usage du joulal ou d'une relative vulgarité. C'est un direct dans la vision « cabane à sucre » du monde québécois en général, de la cellule familiale en particulier et de l'illusion matricentrique de surcroît. Tremblay ose dire que la mère québécoise peut aussi, et surtout, être une femme, un individu à part entière, une condamnée mesquine sans considération pour ce qui gravite traditionnellement autour d'elle : « J'ai lu dans la *Sélection*, l'aut'jour, qu'une famille, c'est comme une cellule vivante, que chaque membre de la famille doit contribuer à la vie de la cellule... Cellule mon cul⁵ ». Tremblay lève le voile sur l'illusion communautaire et oblige à reconnaître que la faute n'est qu'à soi. En 1971, la modalité d'identification au héros est cathartique. Le héros qui souffre, le héros opprimé dispose le spectateur à une violente libération tragique ou comique de l'âme, c'est selon. D'où, peut-être, la réception la plus tranchée de l'histoire du théâtre québécois. De Gélinas à Tremblay, le drame franchit la rampe et se réfugie dans la salle.



La vengeance est douce au cœur de l'Indien. Une vingtaine d'années après Michel Tremblay, Robert Lepage s'approprie Shakespeare et le renouvelle avec succès sur le territoire même de l'autre. Du théâtre des autres sans nous, on passe ainsi au théâtre des autres avec nous. À travers son théâtre, le Québécois est passé de porteur d'eau, de suiveux de basse-cour à véritable figure de proue en une quarantaine d'années. Ce n'est même pas une vie et c'est pour le moins spectaculaire. Pour en arriver là, la purgation en profondeur de l'ennemi, quelle qu'en soit sa forme, à la racine du mal, était-elle nécessaire ? C'est mon point de vue. Le théâtre québécois est une catharsis nationale. Pour pouvoir nous lever pour aller ailleurs, la main du bourreau devait finir par pourrir.

La vengeance est douce au cœur de l'Indien. Une vingtaine d'années après Michel Tremblay, Robert Lepage s'approprie Shakespeare et le renouvelle avec succès sur le territoire même de l'autre. Du théâtre des autres sans nous, on passe ainsi au théâtre des autres avec nous. À travers son théâtre, le Québécois est passé de porteur d'eau, de suiveux de basse-cour à véritable figure de proue en une quarantaine d'années. Ce n'est même pas une vie et c'est pour le moins spectaculaire. Pour en arriver là, la purgation en profondeur de l'ennemi, quelle qu'en soit sa forme, à la racine du mal, était-elle nécessaire ? C'est mon point de vue. Le théâtre québécois est une catharsis nationale. Pour pouvoir nous lever pour aller ailleurs, la main du bourreau devait finir par pourrir.

* Professeur de littérature, Cégep Limoilou.

Notes

- 1 H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.
- 2 Gratien Gélinas, *Tit-Coq*, Typo, Montréal, 1981, p. 95.
- 3 Marcel Dubé, *Au retour des oies blanches*, Leméac, Montréal, 1969, p. 82.
- 4 Michel Tremblay, *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, 1971, p. 90.
- 5 *Loc. cit.*

