

III. Le théâtre

Normand Leroux

Volume 13, numéro 3-4, octobre 1977

Petit manuel de littérature québécoise

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036658ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036658ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Leroux, N. (1977). III. Le théâtre. *Études françaises*, 13(3-4), 339–363.
<https://doi.org/10.7202/036658ar>

la littérature québécoise contemporaine

1960-1977

III LE THÉÂTRE

NORMAND LEROUX

Fêtes de la Saint-Jean (Baptiste) qui attirent un demi-million de Québécois sur le Mont-Royal; carnivals, de Québec ou de Chicoutimi, qui mobilisent des cités entières; joutes de hockey qui suspendent la vie d'une métropole; *Chantaoût* qui fait chanter tout un peuple sur les plaines d'Abraham; Exposition universelle qui se transforme en permanente *Terre des Hommes*; *Francofête* où les gagues des violonneux des bords du Saint-Laurent répondent aux tams-tams africains; *Chants et poèmes de la résistance* qui succèdent à des *Nuits de la poésie* et à de plus tragiques « répétitions générales », entrée princière par le Chemin du Roi avec haltes-reposoirs et qui se termine sur un balcon où un grand magicien étoilé lance à la foule fervente un vivat de liberté; suspense d'un 15 novembre avec dénouement heureux et inespéré...; voilà, me semble-t-il, les événements théâtraux les plus réussis de ces quinze dernières années, mises en scènes plus ou moins spontanées, jeux plus ou moins innocents qui démontrent que le Québec, peuple de conteurs et de conteurs doués d'un pro-

fond instinct de théâtralité, aime, a toujours aimé d'ailleurs. théâtraliser la trame de son existence.

Ce goût pour le Jeu, la Fête, le Spectacle, on en trouve la lointaine trace dans nos premières chroniques qui gardent le souvenir de mystères, passions, comédies, tragédies et autres déclamations qui émurent nos pères ou qui les divertirent. Notre premier metteur en scène — nous avons eu, depuis, bien d'autres *domini gregis* à la tête de nos gouvernements, municipalités et églises — Marc Lescaillot imagine et réalise un « pageant » nautique fameux pour célébrer le retour de fructueuse expédition du Sieur de Poutrincourt. La littérature dramatique n'y trouve peut-être pas son compte, mais l'ordonnance est spectaculaire. Quelques années à peine après Paris, tout Québec peut se permettre d'avoir pour Chimène les yeux de Rodrigue. En 1694, la Nouvelle-France a même droit à son affaire *Tartuffe* dont la représentation est interdite par l'évêque. Interdiction qui marque le début d'une longue tradition de méfiance ecclésiastique, et justicière, à l'égard de tout ce qui touche au théâtre. À la suite de cet incident, le premier d'une série de coups de censure, les scènes canadiennes resteront longtemps silencieuses et le théâtre — paradoxe — trouvera refuge dans les institutions religieuses. Ce seront les officiers de la garnison anglaise qui, après la conquête, joueront impunément Molière ou Beaumarchais. Les Canadiens français, eux se contenteront de rire aux vers de mirliton d'un Français devenu sujet britannique, Joseph Quesnel. Sa pièce, *l'Anglomanie* (1790), a toutefois le mérite de débattre d'un sujet encore très actuel : comment deux races, la française et l'anglaise, peuvent-elles former une seule nation canadienne ?

Il faudra attendre près d'un demi-siècle la comédie, mineure et patoisante, d'un autochtone : *la Vengeance d'un valet* (1837) de Pierre Petitclair. Quant à notre première tragédie historique, *le Jeune Latour*, de très, de trop cornélienne inspiration, il appartiendra à Antoine Gérin-Lajoie, auteur d'*Un Canadien errant*, chanson popularisée de nos jours par une chanteuse grecque, de l'écrire et de la faire représenter en 1844. Jusqu'à ce que l'on se rende compte que

le héros était agent double, notre premier poète nationaliste, Louis Fréchette, aura été l'auteur du plus grand succès populaire du XIX^e siècle : *Félix Poutré* (1862). Fréchette caressera, au reste, l'audacieux projet de faire jouer une autre de ses (?) pièces, *Veronica*, drame romantique à la Victor Hugo, par la première artiste française de talent à venir, en 1880, « braver l'horreur de nos saisons perfides » et encourir les foudres de l'épiscopat pour avoir « répété ici les scènes ignobles dont elle est coutumière ailleurs » : Sarah Bernhardt. À la suite de la « divine », se succéderont au Québec les acteurs français les plus réputés. Mounet-Sully, Réjeane, Coquelin, Sacha Guitry et plusieurs autres viendront faire connaître au public canadien-français le répertoire parisien.

L'intense activité théâtrale qui s'est maintenue au-delà des années trente, a pu susciter une abondante littérature (théâtre) radiophonique et de nombreuses vocations d'acteurs. Elle n'est certes pas étrangère à la fondation de troupes locales : celle du célèbre duo d'acteurs Barry-Duquesne en 1929 ; celle des Compagnons de Saint-Laurent en 1937 par Émile Legault, l'un des plus dynamiques artisans de notre vie théâtrale, le « père » d'une lignée de metteurs en scène de talent. En revanche, toute cette effervescence n'a guère suscité d'œuvres de valeur, nos auteurs d'alors s'adonnant surtout au sketch folklorique ou au mélodrame. Le répertoire de qualité, les troupes locales doivent l'importer. En cela, le Canada français, il est vrai, ne déroge pas à la règle qui veut que, dans toutes les littératures, le genre dramatique soit toujours en retard par rapport aux autres.

L'AVEU CAPITAL DE TIT-COQ

C'est en 1837 que paraît notre premier roman *le Chercheur de trésor* de Philippe Aubert de Gaspé, mais ce n'est qu'en 1948 que le public montréalais ira ovationner Gratien Gélinas et son *Tit-Coq*. Pendant plus de deux cents représentations, phénomène jamais vu, la vieille salle du Monument national ne désemplit pas. On vient des quatre coins de la Province applaudir l'histoire mélodramatique d'un soldat,

orphelin, bâtard, qui, de retour de guerre lointaine, retrouve une fiancée infidèle. On vient surtout y entendre des personnages qui s'expriment non à la française mais à la « canayenne », c'est-à-dire en un parler dru, imagé, émaillé de canadianismes, d'anglicismes et de quelques accros à la syntaxe. Le thème familier, le décor vériste, le langage de la rue, les interprètes de qualité, Barry, Duquesne et d'autres têtes d'affiche, Gélinas lui-même, déjà connu pour avoir dix ans durant, dans ses revues, fait rire avec son « Fridolin », le type de titi montréalais qu'il avait créé, tout cela, évidemment, laissait présager un immense triomphe populaire. Mais ce qui était imprévisible, c'est que la critique officielle et, à quelques exceptions près, toute l'intelligentsia, qui n'avaient jeté jusque-là qu'un coup d'œil indifférent aux sketches du revuiste, emboîtent le pas pour célébrer à l'envi ses mérites.

On n'hésite pas à affirmer que « Gratien Gélinas est le Pagnol canadien » ; on parle d'un « Fridolin qui s'est élevé au grand art » ; on risque même « le mot de chef-d'œuvre ». On a l'impression que pour la première fois dans sa brève histoire, tout un peuple a l'occasion de voir une œuvre écrite pour lui et qui parle de lui en un langage qu'il comprend. Qu'importent le ton faussement naturel, les images truquées, les facilités mélodramatiques, la rhétorique sentimentale, et le pathos à bon marché, *Tit-Coq* reste une pièce touchante car elle est, par ses défauts mêmes, à l'image de notre bâtardise, de notre solitude, de notre aliénation : un « aveu collectif capital ».

Après *Tit-Coq*, qui ne connaîtra aucune reprise¹, le cours de notre histoire théâtrale s'accélère... lentement. Jusqu'en 1953, chaque année, ou presque, notre dramaturgie s'enrichit d'œuvres, voisines par les thèmes (on a toujours un père ou un fils à tuer, un passé à liquider, un avenir à inventer), mais différentes de formes ; quelques-unes se lisent encore avec agrément. En 1949, Yves Thériault nous fait entendre le pas, un peu lourd, de son monstrueux *Marcheur*. La même année,

1. Sauf à la radio et à la télévision dans sa version cinématographique.

Éloi de Grandmont, co-fondateur en 1951 avec Jean-Louis Roux et Jean Gascon du Théâtre du Nouveau-Monde, donne *Un fils à tuer*, texte d'une théâtralité puissante, d'une architecture nette, d'une riche symbolique. En 1952, Pierre Dagenais, le fondateur et l'exigeant animateur de l'Équipe, met en scène le très classique *Brutus* de Paul Toupin, qui pourrait certainement faire la gloire de quelque Patrice Chéreau québécois qui s'aviserait de faire une nouvelle lecture de ce « sommet de notre théâtre » (Gérard Bessette).

LE MONDE DE MARCEL DUBÉ

Au Festival national de théâtre de 1953, une pièce intitulée *Zone* remporte presque tous les prix. Son jeune auteur, Marcel Dubé, y démontre les qualités qui font les bons dramaturges : sens de l'action dynamique, de la réplique percutante, don de l'atmosphère à suggérer. La structure en est pourtant traditionnelle et l'intrigue, banale de simplicité : pour échapper à la pauvreté de leur « zone » et réaliser leurs chimères d'enfants mal partagés, une bande d'adolescents se livrent à la contrebande des cigarettes américaines. Tarzan, le chef de la bande, tue un douanier et meurt devant celle à qui, par pudeur adolescente, il n'avait jamais osé avouer son amour. En dépit du sujet, Dubé parvient à éviter les pièges du pittoresque, du sentimentalisme et nous livre un drame de géométrie parfaite, l'un des plus émouvants de notre théâtre auquel il apporte la note poétique, absente du *Tit-Coq* de Gratien Gélinas. Joseph Latour d'*Un simple soldat* (1957), c'est Tarzan délaissant la casquette du voyou pour le képi militaire. Il rate toutes les chances qui s'offrent à lui; il n'aura même pas la chance d'aller crever au front comme tout le monde. Il devra se contenter de mourir en Corée comme un « simple soldat ». En dépit de ce qui peut sembler des défauts (psychologie sommaire, action décousue, structure enchevêtrée, scènes gratuites), la pièce de Dubé, vingt ans après sa création, apparaît sans rides, portant toujours ce même cachet d'authenticité et de vérité. Le rythme n'en est pas français, mais américain. On y entend la respi-

ration même du parler canadien-français. De nos œuvres dramatiques, *Un simple soldat* est celle qui cristallise le mieux l'insaisissable âme canadienne-française, celle qui exprime le plus justement nos obsessions, nos remords, nos haines, notre mesquinerie, notre grandeur aussi et, surtout, notre impuissance. Témoignage vrai sur l'homme québécois, *Un simple soldat* est un classique de notre dramaturgie. Après *Florence* (1957), pièce réaliste qui se veut réflexion sur la condition de la femme, *le Temps des lilas* (1958) apparaît tchekovien par l'atmosphère; présenté à Paris, il parvient à séduire certain critique parisien par son « exotisme vieille France ». Avec *Bilan* (1960), dénonciation de la bourgeoisie canadienne-française, les personnages de Dubé grimpent, si l'on peut dire, dans l'échelle sociale. Ils délaissent les faubourgs populaires pour s'établir dans les beaux quartiers, et les adolescents désœuvrés se transforment en étudiants ès-sociales, en « playboys » ou en parvenus. Ce passage d'un théâtre « prolétarien » à un théâtre bourgeois coïncide non seulement avec un changement de registre mais aussi avec un changement du langage de ses personnages. Sans renoncer tout à fait au « franglais », Dubé veut une langue « exportable », qui se rapproche du français international. Choix politique? Choix esthétique? En tout cas, choix malheureux. Après les hésitations langagières du début Marcel Dubé avait réussi, dans *Un simple soldat*, à trouver un langage naturel, c'est-à-dire conforme à la vérité de ses personnages et de leur milieu. Mais en ayant recours par la suite au langage fadasse, à peine transposé, d'une certaine bourgeoisie montréalaise, il aura perdu le style et l'originalité de ses premières œuvres. Presque plus rien ne subsistera de la vitalité des dialogues de *Zone*. À la place : la neutralité du constat. D'autre part, en contraignant les créatures de son monde à jouer au jeu, certes cruel et jamais avantageux, de la vérité, Dubé ne fera plus, en somme, qu'aligner des bilans, des œuvres « objectives ». Dubé finira par plagier Dubé. Et son théâtre ne donnera plus à voir, mais à entendre les mêmes dissertations sur deux ou trois thèmes. Le jeu de la vérité cédera la place à la dynamique du drame, le psychologisme à la psychologie,

la verbosité au verbe ². Il n'en reste pas moins que *Zone* aura confirmé la viabilité d'un théâtre d'ici et que notre dramaturge le plus prolifique aura été le témoin vigilant d'un quart de siècle de notre histoire. Nul doute qu'en 1960, il était à l'écoute de son époque, une époque de bilan, de liquidation d'un passé, de promesses d'avenir.

* * *

THÉÂTRE ET RÉVOLUTION TRANQUILLE

1960 : coup de théâtre sur la scène politique, que l'intelligentsia locale applaudit de deux mains : le parti libéral remporte la victoire. Jean Lesage joue en père noble le rôle de premier ministre : la tempe argentée, la diction claire, le grasseyement agréable, l'image est rassurante et respectable. Le « dialogue » est possible. Cela change de l'interprétation du prédécesseur, ce père Fouettard à l'autorité sans réplique. L'époque de la grande noirceur semble révolue. Le Québec sort de l'état théologique ou fictif pour entrer dans l'état scientifique ou positif. Ceux qui pendant trop longtemps ont eu les yeux levés au ciel daignent jeter un coup d'œil sur ce qui se passe en terre québécoise : un clerc anonyme, un Frère Untel, pousse l'audace jusqu'à publier ses insolences et autres considérations sur le « joual ». On ne dira plus la « Commission des liqueurs », mais la « Régie des alcools ». La Culture aura bientôt son ministère, le Québec ses délégations à travers le monde. C'est le début d'un temps nouveau, le commencement de la « Révolution tranquille ».

Montréal commence alors à ressembler à une vraie métropole. Elle possède sa Comédie-Française, son Palais-Royal, son Théâtre national populaire, voire ses théâtres de poche de style Rive gauche ou Off-Broadway. Nos comédiens sont

2. Le jugement est un peu sévère. La création d'une pièce de Dubé est toujours un événement intéressant, mais qui ne passionne plus. Faut-il redire que le personnage le plus vrai, le plus vivant de son monde reste la jeune fille, qu'elle s'appelle Ciboulette, Florence ou Geneviève, et même la « vieille fille » comme Virginie qui donne son titre à une œuvre dramatique en quatre parties, que son auteur, curieusement, considère comme une pièce plus ou moins bien faite.

allés à l'école du Père Legault, de Ludmilla Pitoëff, de Paris ou d'ailleurs. Ils ont appris à parler, à marcher, à porter une hallebarde sans avoir l'air ridicule et un costume sans avoir l'air déguisé. Nos décorateurs ont appris à remplir un espace scénique sans encombrer la pièce, et nos metteurs en scène à diriger. Bref, malgré des hauts et des bas, des échecs et des crises, l'entreprise théâtrale se porte plutôt bien à Montréal aux débuts des années soixante. On y fait du travail soigné, net, professionnel, suivant des standards internationaux et, par conséquent, tout à fait exportable. Le Théâtre du Nouveau-Monde, qui s'apprête à célébrer triomphalement son dixième anniversaire avec *l'Opéra de quat'sous*, donne la preuve — il l'a déjà donnée à Paris en 1955 — qu'il excelle dans Molière, tout comme les Compagnons d'antan. Les amateurs de boulevard parisien retrouvent facilement le chemin du Rideau-Vert qui s'installe au Théâtre Stella de la rue Saint-Denis; on y joue avec conscience et succès les représentants de l'esprit parisien : Roussin, Barillet et Grédy, Jacques Deval. Animé par Monique Lepage et un ancien « compagnon », Jacques Létourneau, le Théâtre-Club tente, depuis 1956, de se trouver un répertoire, lequel, pour le moment, oscille entre Racine et Diego Fabbri. De son côté, le Théâtre de la Poudrière, que dirige, depuis 1958, Janine Beaubien, parcourt le répertoire universel et polyglotte. Enfin, ceux qui trouveraient trop académiques ou pas assez audacieux le style et le répertoire de ces théâtres professionnels peuvent se rendre dans les quartiers excentriques chez les Apprentis-Sorciers (1958-1968) où Jean-Guy Sabourin met en scène Ionesco, Adamov ou Kleist, ou encore à l'Égrégoire (1962-1968) voir, dans des décors de Mousseau, l'inquiétante *Fin de partie* de Beckett.

Et le théâtre canadien-français parmi toute cette activité théâtrale? Malgré la bonne volonté exprimée à sa fondation de contribuer à l'« établissement d'un théâtre canadien », le T.N.M. n'a pas oublié l'échec de *l'Œil du peuple* de Langevin, ni les salles désertes à la présentation des *Taupes* de François Moreau, et il préfère jouer carte sûre en présen-

tant *le Dindon* de Feydeau. L'une des rares incursions³ du Théâtre-Club en dramaturgie canadienne-française ne lui a pas non plus porté chance : la critique trouve trop grinçants *les Violons de l'automne* de Jacques Languirand, mis en scène par Jean Doat. Le salut du théâtre d'ici proviendrait-il de la bien nommée Comédie-Canadienne, de ce théâtre, fondé en 1958, par Gratien Gélinas même, pour faire connaître les dramaturges locaux, et qui, contre toute attente, avait inauguré sa première saison avec *The Lark* de Jean Anouilh ? En 1960, on y présente *le Cri de l'engoulement* de Dufresne, *Brutus* de Toupin, *Bousille et les justes* de Gélinas, *Florence* de Dubé.

Huit ans après sa création, la tragédie de Toupin, la première pièce canadienne-française à connaître l'honneur d'une reprise, tient le coup. En passant de la télévision à la scène, *Florence* de Dubé n'a rien perdu de son réalisme touchant. *Le Cri de l'engoulement* s'effondre — le public aurait parfois raison — sans doute parce que « la pièce hésit(ant) entre le tableau paysan et le drame psychologique, personne y trouve son compte⁴ ». Gratien Gélinas, encore lui, réussit à éponger provisoirement le déficit de la Comédie-Canadienne en y débitant, de façon très habile, la tranche de vie de *Bousille et les justes* où se traîne une sorte de Fridolin demeuré, infirme et blanc de peur et s'agite un frère Nolasque qui n'aura qu'à défroquer pour tenir l'emploi de Symphorien.

Aux débuts des années soixante, le fait théâtral canadien-français se trouve donc, le professionnalisme de nos scènes en moins, quasiment ramené à la situation qui prévalait quelque dix ans plus tôt, alors que les premières tentatives d'une dramaturgie indigène alignaient les noms de Gélinas, de Leclerc, d'Éloi de Grandmont et de Paul Toupin, en somme, le sketch de revue mélodramatisé, la fête au village, le drame paysan et la tragédie classique. Avec le recul historique, l'on sait que notre théâtre renoncera définitivement au peplum romain et

3. Précisons que, sur les quarante spectacles montés par le Théâtre-Club, dix étaient québécois.

4. Jean-Cléo Godin, « Le théâtre », dans *Études françaises*, vol. 6, n° 4, novembre 1970.

qu'avant d'adopter l'habit de ville, il se re-vêtira volontiers de courtepointes et autres oripeaux folkloriques. À vrai dire, il piétine singulièrement tout au long de la période 1960-1964. (L'exception; *Qui est Dupressin?*, un « événement isolé » célébré en 1961 à l'Égrégore et où il est démontré que le petit catéchisme de notre enfance est à Gilles Derome ce que la méthode Assimil fut à Ionesco. Avec un égal succès.) Notre théâtre frôle même la mort en 1962, du moins disparaît-il sur les scènes montréalaises où pas une seule nouvelle pièce d'auteurs canadiens n'est alors créée. En 1963, le public peut aller savourer *À l'auberge des morts subites* de Félix Leclerc le goût du bon-pain-de-chez-nous qui sort du four du *Petit Bonheur* (1964) ou bien retrouver l'esprit de Gélinas qui fait son *Diable à quatre* (1964). Entretemps, pour ceux qui ne mangeraient pas de ce pain-là, la Boulangerie des Apprentis-Sorciers s'est attaquée à une pièce de résistance, *Au cœur de la rose* (1963) de Pierre Perreault. Poésie garantie avec vent du large, accent rocailleux des aïeux, et filles belles comme la mer. De « l'ouvrage dépareillée ». Peu porté sur le pittoresque poético-folklorique, le Théâtre des Saltimbanques né le 12 juillet 1962, à la suite d'une scission qui s'était produite au sein des Apprentis-Sorciers, affiche, à la même époque un auteur inconnu, pourtant précurseur d'Ionesco : Romain Weingarten.

Tout cela confirme la règle suivant laquelle les époques révolutionnaires n'engendrent pas des dramaturgies révolutionnaires; mais il faut bien constater que la nôtre de révolution était bien tranquille. Remarquons cependant — le recul du temps permet de le reconnaître — que les troupes marginales de l'Égrégore, des Apprentis-Sorciers, des Saltimbanques ont joué un rôle considérable dans l'évolution de notre théâtre, aussi considérable que celui de la Nouvelle Compagnie théâtrale qui, fondée en 1963, s'était donnée pour mission de « présenter aux étudiants les chefs-d'œuvre de la dramaturgie universelle », car non seulement elles ont initié des spectateurs à des formes dramaturgiques nouvelles, mais elles ont encore formé des acteurs, des animateurs, peut-être des auteurs, — n'est-ce pas au théâtre des Saltimbanques que l'on voit asso-

ciés les noms de Brassard et de Tremblay? — forgé un style, un langage scénique et, ainsi, préparé sans doute l'avènement d'un théâtre nouveau au Québec.

DU CENTRE D'ESSAI DES AUTEURS DRAMATIQUES AU CYCLE DES BELLES-SŒURS

En ce sens, est aussi importante la formation, en 1965, du Centre d'essai des auteurs dramatiques dont la fonction consistera à « réunir des auteurs pour encourager et promouvoir l'écriture dramatique, pour permettre un échange de vues entre des écrivains, diffuser des textes dramatiques et, surtout, de présenter au public des lectures de textes originaux ⁵ ».

Mil neuf cent soixante-cinq marque également l'avènement d'un auteur dramatique : Françoise Loranger, romancière tard venue au théâtre et dont l'œuvre partage, avec celle de Dubé, la particularité d'offrir, non pas deux cycles, mais deux manières : l'une qui ressortit aux techniques traditionnelles du théâtre dit psychologique; l'autre qui s'apparenterait aux techniques plus récentes du « happening », du psychodrame, voire du *Living Theatre*. Appartiennent à la première veine *Une maison... un jour* (1965), pièce trop proche — de l'aveu même de l'auteur — de la forme romanesque et *Encore cinq minutes* (1967), drame d'une famille qui se désagrège et libération d'une femme qui découvre l'enivrement de penser par et pour elle-même. Malgré quelques accents mélodramatiques, déjà sensibles dans le titre, l'intention apologétique est imperceptible; le dialogue n'a rien du ronron socio-psychosociologique des œuvres dites « à message », bien que, après tout, il ne soit pas si farfelu d'y voir, le symbole d'un Québec humilié qui cherche le chemin d'une libération nationale. Quoi qu'il en soit, à partir de 1965-1966, le théâtre reflétera de plus

5. Luc Perreault, « Le Centre d'essai des auteurs dramatiques », *la Presse*, 22 octobre 1966, cité par Hélène Beauchamp-Rank, « La vie théâtrale à Montréal de 1950 à 1970 : théâtres, troupes, saisons, répertoires », *le Théâtre canadien-français*, Archives des Lettres canadiennes, Montréal, Fides, 1976, p. 279.

en plus les problèmes sociopolitiques qui agitent alors le Québec. *Medium saignant* (1970) — le titre est excellent par son ambiguïté « joulisante » — traite du problème de la langue au Québec et des dangers qu'y court le français (?). Les spectateurs invités à participer, cela provoquera de singulières « prises de la parole », d'incroyables défoulements collectifs, de même que le test de comportement, qui est à la base de *Double Jeu* (1969), provoqua un véritable « happening » ; prenant l'invitation au mot, un jeune couple de professeurs bondirent sur la scène, se déshabillèrent en un temps record et, tout en s'inondant du sang d'un coq qu'ils venaient d'égorger, crièrent « Paix au Vietnam » ! Le scandale a sans doute contribué à l'énorme succès de la pièce (pièce pour voyeurs, somme toute), car l'incontestable réussite, dans la veine « participationnelle », reste *le Chemin du Roy* (1968) écrit en collaboration avec Claude Levac, auteur de *l'Âme à poil*. Plutôt qu'une pièce, c'est un canevas, plus un spectacle à voir qu'une œuvre à lire. Sous la forme d'un match de hockey, — le spectacle sportif est toujours un drame, souvent une tragédie —, les auteurs ont entrepris de faire revivre, avec toutes ses répercussions, la visite en 1967 du général de Gaulle. Au centre de la patinoire du Forum, telle une Tour Eiffel, se dresse une gigantesque structure métallique représentant les pieds et les jambes du Général. Fédéralistes et séparatistes se font face. L'équipe du Québec l'emportera sur celle d'Ottawa. À la fin de la joute, tous les « nègres blancs », fleurs de lys sur la poitrine, entonneront, sur l'air de *We shall overcome*, leur nouvel hymne national.

Également inspiré par la visite du Général de Gaulle, Robert Gurik, dans *Hamlet, prince du Québec* (1968), choisit de mettre en relief le drame que recèle le chef-d'œuvre de Shakespeare. Il ne se contente pas de l'adapter, ni même de le traduire. Il en tire une tragédie nationale ou plutôt, le pastiche et la parodie aidant, une sorte de sottie tragique assez peu éloignée, somme toute, de l'esprit shakespearien. C'est dans le royaume du Québec qu'il y a quelque chose de pourri, et le spectre du général apparaît, non pas sur les remparts d'Elseneur, mais au désormais historique balcon de

l'Hôtel de ville de Montréal. Hamlet lit *Cent ans d'injustice*. Ophélie se noie dans le Lac à l'Épaule. Au « *to be or not to be* », le Prince du Québec n'ajoute qu'un mot, un seul : « libre », et tout change : la folie d'être s'empare de tout un peuple.

A cœur ouvert (1969) relève, selon l'auteur, de la tragédie-bouffe ; l'opération est toutefois, au plan théâtral, complètement ratée en dépit de l'originalité du prétexte : une Banque du cœur qui possède son armée d'arracheurs de cœurs qui marchent au pas de l'hymne américain. *Le Pendu* (1967) se veut — il l'est d'ailleurs — une Passion moderne : le Christ-Yonnel mourra étouffé par la corde porte-bonheur dont tous les personnages veulent un bout. *Api 2967* (1971), joué en 1966, sous le titre *Api or not Api*, relève de la futurologie fantastique, mais braquée sur le présent : la découverte d'un corps céleste démontre l'existence d'une civilisation du verbe où les mots « amour » et « paix » constituent pour les savants des énigmes hiéroglyphiques. À l'exemple des *Bonnes* de Genet, un fait divers sert de donnée au *Procès de Jean-Baptiste M.* (1972) qui est en même temps le procès de la société capitaliste : un employé, qui s'estime injustement congédié, tue ses patrons. De l'œuvre de Gurik, *le Procès de Jean-Baptiste M.* marque peut-être « le résultat des recherches (qu'il) a menées dans les deux domaines de la thématique et de la technique ⁶ ». Mais la distanciation brechtienne ne doit devenir trop distante car, même si l'on aligne objectivement des faits éloquentes, encore faut-il qu'une parole éclatante réussisse à provoquer le spectateur. Or, le public clairsemé du TNM ne se sentira nullement concerné par cette adroite expérience dramaturgique dénuée de verbe et de verve. *Allo... Police* (1974), présenté en lecture publique sous le titre de *Hello... Police* en 1971, semble plus efficace qu'un procès au/de théâtre. Écrite en collaboration avec Jean-Pierre Morin, l'auteur de *Vive l'Empereur!*, qui en a « québécoisé » le langage (Gurik est d'origine bretonne), *Allo... Police* est une comédie

6. Hélène Beauchamp-Rank, « Le procès de Jean-Baptiste M. », *Livres et auteurs québécois*, p. 111.

musicale qui conteste la comédie musicale. Satire des multiples facettes de la répression policière, elle utilise abondamment les ressources de la farce, des moyens spectaculaires, tout l'arsenal du jeu théâtral : une véritable « revue d'agit-prop ».

Un coup d'œil rapide sur la carrière théâtrale de Gurik, qui a déjà publié un *Lénine* (1975), laisserait croire qu'il lorgne trop souvent la mode du jour. Mais l'ambition de ce dramaturge prométhéen, ingénieur de formation, est de créer un théâtre québécois révolutionnaire, politique, c'est-à-dire efficace. Voilà pourquoi, chez lui, Brecht tente de faire bon ménage avec Shakespeare, Beckett avec Gatti. Mariage parfois réussi quand la poésie et l'humour s'y mêlent, mais lorsque la métaphore est trop lourde, l'allégorie trop insistante et la démonstration trop appuyée, l'ennui (et le vieillissement précoce) guette ce genre de théâtre de réflexion politique et de recherches formelles.

Toutefois, bien avant Gurik, mais avec des fortunes variables, d'autres auteurs avaient exploré des voies moins battues de la création théâtrale. Jacques Languirand, qui a délaissé la scène pour s'occuper des machines à communiquer, s'était livré, dès 1956, à une expérience d'écriture automatique dans ses *Insolites* et avait, par la suite, signé des œuvres d'allure beckettienne, des anti-pièces dans la foulée d'Ionesco : *les Grands Départs* (1956), *le Gibet* (1960). Claude Gauvreau (1925-1971) avait essayé, ainsi que le souhaitait Antonin Artaud, de faire parler à la scène un langage très concret. Mais son refus global de tout réalisme fut d'abord accueilli par des rires hystériques. On ne le prendra au sérieux qu'après sa mort, quand le Théâtre du Nouveau-Monde s'avisera en 1972 de monter, de somptueuse manière, *les Oranges sont vertes*. Enfin, Jacques Ferron, à ses débuts, s'était tourné vers les formes anciennes de la farce et de la commedia dell'arte pour nous donner l'œuvre peut-être la plus lisible de notre théâtre et, par là-même, peut-être la moins spectaculaire. En tout cas, en 1968 le public (et la critique) sera insensible à la liturgie historique de ses *Grands Soleils* dont le verbe éblouissant sera éclipsé par le « joul » informe des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay.

La création de cette pièce, refusée au Dominion Drama Festival, acceptée sans trop de conviction par la direction du très respectable Théâtre du Rideau-Vert, toujours jouée par la suite à guichets fermés, fit scandale. Ce fut un événement capital pour l'histoire du théâtre québécois. Aussi important que *Zone* et *Tit-Coq*. Tragédie du langage sous ces airs de comédie rosse, « patchwork » de monologues à plusieurs voix, *les Belles-Sœurs* n'offrent ni intrigue, ni action : tout en collant des timbres-primés gagnés par une voisine, quinze femmes, sœurs par la détresse physique et morale, se racontent des histoires, leur histoire; elles débitent calomnies, médisances, injures; elles « jasant », et leur papotage est atroce. Jamais on avait jeté un regard si cruel sur la société québécoise, ni exposé, de si lucide manière, ses tares les plus cachées. Jamais, surtout, on était allé aussi loin dans l'utilisation du parler populaire montréalais. Les audaces langagières, en leur temps, de Gratien Gélinas ou de Marcel Dubé semblent langage châtié, comparées au « joul » terrorisant, quelquefois lyrique dans la démesure, de Michel Tremblay. Ce « joul », on le réentendra dans *En pièces détachées*, dans son chœur de « waitresses » ainsi que dans le monologue de sa commère prompte à épier les voisins ou à deviner se qui se passe derrière les stores baissés, par exemple l'arrivée intempestive d'une sorte d'androgynisme fellinien, fils demi-fou que l'on cache au fond d'un asile.

Confiné la plupart du temps au gynécée québécois de la cuisine, l'univers dramatique de Tremblay est essentiellement féminin. Il ne s'en éloigne guère — en sort-il vraiment? — que pour nous permettre d'écouter la confession générale, douloureusement drôle, d'une vieille « pédale » : *la Duchesse de Langeais* (1969). Sans doute, parce que la plus théâtrale, son œuvre la plus forte. On songe à Genet ou — s'ils étaient dramaturges — à Duvert, à Burroughs. Pièce sociopolitique si l'on en croit Tremblay : « Il n'y pas d'hommes au Québec. (...) On est un peuple qui s'est déguisé pendant des années pour ressembler à un autre peuple. On a été travesti

pendant trois cents ans ⁷ ». Que signifie alors *Hosanna* (1973), sorte de monologue à deux voix, aussi ordurier, moins puissant que *la Duchesse de Langeais*? On serait tenté de répondre avec la vulgarité de Jacqueline Barrette : « Ça-dit-qu'essa-à-dire », si Denis Saint-Jacques n'avait pas très justement décelé dans ce « spectacle de deux homosexuels qui dans un magnifique et sordide jeu des apparences s'entredéchirent comme on ne l'avait pas vu depuis Genet », que « le vrai se trouve à la surface, dans l'illusion même, (que) le théâtre s'y constitue d'apparence et (que) plus il triche, mieux il joue ⁸ ».

À *toi pour toujours, ta Marie-Lou* (1971) emprunte à Beckett ses personnages-troncs vissés à leur fauteuil et à la musique — le « joul » étant très « lyreux » — une rigoureuse structure. Cantate « cheap », dira l'une des interprètes. Cela commence, en effet, comme un lamento et s'achève dans le quatuor cacophonique des voix qui crient — thèmes récurrents chez Tremblay — l'impossibilité de communiquer et la difficulté de franchir les portes de l'enfer familial. À moins que l'on ne consente à devenir la martyre, dérisoire, de *Sainte Carmen de la Main* (1976), il faut donc accepter la fatalité des amours incestueuses comme dans *Bonjour là, bonjour* (1974). *Happy Ends* ambigus qui annoncent, sinon la fin, du moins un tournant dans l'œuvre de Tremblay, dont il est encore difficile d'apprécier avec exactitude l'impact et la portée, sans doute considérables.

Cependant, des faits demeurent, incontestables. Peu de pièces ont, comme celles de Tremblay, *les Belles-Sœurs* en particulier, fait autant parler d'elles, suscité davantage de controverses; été si souvent reprises et jouées (partout, y compris à l'Espace Pierre Cardin de Paris); figuré aussi rapidement aux programmes de littérature des collèges, voire des universités; attiré un public aussi hétérogène : des habitués de boulevard, des défenseurs de l'avant-garde, des jeunes

7. « Michel Tremblay », dans *Nord*, Montréal, Ed. de l'Hôte, 1971, p. 42, 58.

8. Denis Saint-Jacques, « Des Canadiens, des Québécois, une Acadienne », dans *Études françaises*, vol. 10, n° 2, novembre 1973, p. 156.

qui ne connaissaient que le cinéma, des spectateurs qui n'étaient pas retournés aux théâtres depuis l'avènement de la télévision. En d'autres termes, le panorama théâtral au Québec n'est plus tout à fait le même après Tremblay. Brusquement, à partir de 1968, les choses vont se mettre à changer. Très vite.

TREMBLAY ET APRÈS

D'abord, comme pour en marquer la distance et l'autonomie, on ne dit plus « théâtre canadien-français » mais bien « théâtre québécois ». Soudain, on s'avise, non de son existence que personne ne songe plus à mettre en doute, mais de son originalité et de son importance qui tient du phénomène et qui soulève l'intérêt des universitaires, des linguistes, des sociologues, des critiques, des impresarii, des éditeurs. On y consacre des articles, des conférences, des livres. Le Centre d'essai des auteurs dramatiques, où s'était tenue la première lecture publique des *Belles-Sœurs*, reçoit de plus en plus de textes de jeunes inconnus dont il se fera l'« agent de promotion ». « De janvier 1968 à décembre 1969 — précise un communiqué de presse — le Centre d'essai a accueilli 39 nouveaux auteurs, reçu 59 textes, organisé 12 tables rondes où furent étudiées 33 pièces d'auteurs du Centre, tenu 14 lectures publiques, réalisé 5 expériences-laboratoires, publié le premier numéro de Théâtre-Québec, lancé une affiche, signé un contrat de publication avec la maison d'édition Leméac (4 pièces par année), publié en collaboration avec Holt, Rinehart et Winston, le dernier numéro de Théâtre vivant (*les Comédiens* de Roger Dumas). »

De leur côté, les étudiants ne se contentent plus d'étudier le théâtre d'ici, ni de le jouer, ils le mettent en scène, ils l'écrivent. Ainsi, l'année de sa fondation (1969), le Centre d'essai de l'Université de Montréal monte, de l'étudiant Dominique de Pasquale, *l'Arme au poing ou larme à l'œil* dont le titre annonce et résume l'action de la pièce : les personnages auront alternativement l'arme au poing ou larme à l'œil. Chacun des personnages, numérotés comme chez Bec-

kett, changera de rôle, de fonction, jouera à la chaise musicale du dominé/dominant. « Je fais du théâtre comme on fait du jazz : pour développer de façons multiples un même thème », reconnaît Dominique de Pasquale. La comédie musicale, *On est pas sorti du bois* (1972) paraît emprunter à *Qui est Dupressin* ses mannequins, ses monologues à Deschamps ou à Barrette de l'importance du monologue dans le théâtre québécois⁹ ses chœurs à Tremblay, son hymne final à Loranger, sa fable à la farce. Pourtant, malgré les emprunts apparents, l'œuvre est dégagée, personnelle, originale et l'une de ses répliques — « Avant, le sauvage se cachait au fond du bois, asteur, c'est le bois qui se cache au fond du sauvage » — semble, comme en écho, répondre à une autre, célèbre aussi, de *Demain matin, Montréal m'attend* : « Tu peux sortir la fille de l'Est, mais pas l'Est d'la fille. »

C'est encore au Centre d'essai de l'Université de Montréal que l'on crée en 1971, dans une mise en scène inventive de Gilbert David et un dispositif scénique très ingénieux de Michel Demers, la machinerie-revue de Sauvageau (1946-1970) : *Wouf-Wouf*; moins un fourre-tout comme certains l'ont cru qu'une véritable anthologie à l'usage des partisans d'un nouveau théâtre, quasiment une pièce-manifeste, une sorte de *Théâtre et son double*, mais québécois.

D'autre part, — influence réelle ou simple interférence, effet d'entraînement ou coïncidence? — la plupart des nouveaux dramaturges écrivent exclusivement, mais avec des variantes, en « joul » et voient, aussitôt jouées, leurs œuvres publiées. De la quinzaine de titres qu'elle comporte en 1968, l'édition théâtrale passe, en moins de sept ans, à la soixantaine et les créations québécoises de quarante-deux en 1968 passent à soixante-dix-sept en 1969. Nulle troupe officielle, c'est-à-dire plus ou moins largement subventionnée par l'État, ne songe à organiser une saison sans s'assurer la première d'une pièce québécoise ou, à défaut, de l'adaptation « joulisante » (et

9. Phénomène remarquable qui n'a pas encore été examiné en profondeur.

parodique) ¹⁰ d'une œuvre de Shaw, de Corneille, de Lanoux, de Zindel, à moins que ce ne soit la création d'une pièce acadienne, et l'on aura alors, en 1972, l'intéressante surprise de *la Sagouine* — un autre monologue — d'Antonine Maillet laquelle réussit le tour de force, contrairement à Gélinas, mais à l'exemple de Deschamps, de créer, avec une « cajune », un type populaire québécois.

Enfin, — hasard ou nécessité? — des romanciers, des poètes, des historiens, des professeurs, des animateurs de théâtre s'essayaient au métier de dramaturge. Certains réussissent; entre autres Roch Carrier et, l'un des auteurs les plus joués de ces dernières années, Michel Garneau dont l'univers dramatique se situe entre l'amour et l'humour, la cruauté et le lyrisme, la violence et la douceur, la « rage bleue » et le « fonne noir ». Un monde à la frontière du réel et un réel à la bordure de la poésie. Chantre de la vie qui frôle le bonheur, de la liberté amoureuse et de la paix des sexes retrouvés, — il y a du Genet chez lui, du Miller (Henry) aussi, un peu de Perreault, un peu de Tremblay —, Garneau est excellent dramaturge quand il n'oublie pas qu'il est d'abord poète et qu'il nous enseigne *l'Usage du cœur dans le domaine du réel* ¹¹ ou qu'il secoue, dans *Quatre à Quatre* (1975), l'arbre généalogique tordu de nos frustrations-aliénations sexuelles.

Quant à Carrier, ses personnages débordaient déjà de tant de vie dans son roman qu'il lui a suffi de les lâcher sur la scène du Port-Royal pour ajouter à leur existence romanesque une autre dimension, farcesque, car c'est bien une vraie farce breughelienne que *la Guerre, yes Sir!* (1970).

Afin de permettre aux « intellectuels » d'en discuter, de ce théâtre nouveau, on invente la formule des représentations-débats, et pour permettre aux travailleurs (?) de le voir, celle du « théâtre-midi ». C'est ainsi que les Montréalais, tout en avalant un sandwich, découvrent en 1973, l'œuvre non négli-

10. Une étude de la parodie et l'adaptation dans le théâtre québécois reste à faire.

11. Pièce inédite, jouée admirablement par la Rallonge au Centre d'essai de l'Université de Montréal en 1975.

geable d'un débutant de la ville de Québec, Jean Barbeau. L'une de ses premières pièces s'intitule — pourquoi s'en étonner? — *Joualez-moi d'amour* (1970) où sont démontrés les pouvoirs virilisants du « joual » bien maîtrisé et illustré, un peu lourdement, le dicton : « Chassez le naturel, il revient au galop. » Autre farce moralisante de Barbeau : *Manon Lastcall* (1970), une Manon Lescault transformée en Zazie québécoise, une Clémence Desrochers devenu guide de musée (de la langue française?) et dont le sabir à la Sol, mâtiné de Tremblay, fait merveille : « Iciite... vous avez toute l'art moderne... Gaugaine, Manette, Pique-Assiette, Balthazar Dali, le maudit Gliani, Donald Lautrec... Last call! on ferme. » Le propos, ici, serait-il plus beckettien, du genre « on est en parlant » ou encore « on naît en parlant » comme dans *le Goglu* (1971) où le personnage du même nom attend Godot, rêve de danseuse aux seins nus sur quelque île polynésienne et finit par jeter au fleuve Saint-Laurent, calme comme le temps arrêté, les « p'tits Goglus » figés de sa masturbation? Est-ce le Christ incarné qu'a rencontré *Solange* (1970)? On serait porté à le croire en écoutant son long et doux monologue moins fleur bleue que *flower power*. Avant de chanter un déplorable *Chant du sink* (1973), Barbeau écrit un *Chemin de Lacroix* (1970) tragico-comique, plus actuel que parodique, une « épouette-balai », *la Coupe stainless* (1971), et sa meilleure pièce, *Ben-Ur* (1971) où est montrée la difficulté d'être un héros québécois, même de bandes dessinées. Synthèse risible de Tit-Coq et de Tarzan de *Zone*, *BENoit-URbain* Théberge apparaît, dans notre galerie dramatique, comme le plus ressemblant de nos portraits collectifs. « Cerveau d'enfant et âme de boy-scout ¹² », Ben-Ur réalise ses chimères d'adolescent attardé, non dans le mariage ou la contrebande, mais dans les bandes dessinées dont il sortira héros fatigué lorsque, promu agent de la Brook's Brink's, il tuera un vrai voleur avec un vrai « gun ». De la bande dessinée, le théâtre de Barbeau possède le style direct, le rythme accéléré, le dessin/dessein

12. Laurent Mailhot, « Le chemin de Lacroix, Goglu et Ben-Ur », dans *Livres et auteurs québécois*, 1971, p. 114.

élémentaire, rapidement appréhensible, un comique de la dérision très vivant, très visuel, très gestuel.

Par ailleurs, des praticiens contestant le théâtre-texte et le théâtre officiel, s'exercent à la création collective. À leur tour, les acteurs, remettant en question la dictature de l'écrivain, la « tyrannie » (?) du metteur en scène, l'autorité sur scène (et dans la vie), y apprennent un nouvel art de jouer, de créer et d'élaborer. Le dramaturge se met à leur service : il devient — ou se prétend — scribe public, auteur sur commande, pourvoyeur textuel¹³. À propos, l'aventure du Théâtre du Même-Nom, auquel on associe généralement le nom de Jean-Claude Germain, est l'une des plus significatives. Fondé en 1969, le T.M.N. — ne pas confondre avec le T.N.M. — inaugure, la même année, sa première saison au Centre de Théâtre d'Aujourd'hui avec la création collective des *Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu*. Pourquoi commencer par un spectacle d'adieu? Parce que, précise le programme, « avant de recommencer à neuf et de se consacrer exclusivement au théâtre québécois, les Enfants de Chénier ont senti le besoin de faire l'inventaire, de liquider le vieux « stock », les vieux meubles, les vieilles perruques, et d'inviter le public à une vente de feu ». Le vieux « stock » comprend alors Corneille, Molière, Marivaux, Musset, Giraudoux, Anouilh, etc. Au reste, les spectacles suivants des Enfants de Chénier, qui deviennent les P'tits Enfants Laliberté en 1971, sont presque tous en forme d'adieu (à la famille, à la politiciannerie, à la bondieuserie, à la Radio-Télévision assurante et rassurante, aux cowboys de Saint-Tite...), des dénonciations-récupérations du « kitch-québécois » québécois, des exorcismes collectifs par le rire, des soties où sots et folles en liberté lâchent « les mots à l'épouvante » sur la scène étroite et pauvre du Théâtre d'Aujourd'hui de Montréal.

D'autres artisans- partisans de la création (et de l'improvisation) collective préfèrent l'errance des anciens saltimban-

13. A ce sujet, voir par exemple « Garneau, écrivain public », dans *Jeu*, cahiers de théâtre 3, été-automne 1976, p. 46-59.

ques, et, à la scène fixe, les tréteaux de fortune. Ainsi, en mêlant, dans ses spectacles, musique, danse, dialogue et gestuelle du cirque, le Grand Cirque ordinaire — grand « parce qu'il déborde le cadre du cirque traditionnel » et ordinaire « parce qu'il ne déborde pas des cadres de la vie telle que le monde la voit » — le Grand Cirque ordinaire tente en 1969, et réussit, un retour au batelage, à un théâtre théâtralement pur où se confondent joie de jouer et plaisir — mine de rien — de théâtraliser, dans la fête commune, des réalités moins drôles. À travers les clowneries, les chansons et les blagues de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* (1969), le procès de Jeanne d'Arc, qui « voulait qu'un pays, malgré tous ses défauts, soit lui-même », sert de point de référence à la situation prévalant au Québec. De même *le Québécois? ou T'en rappelles-tu Pibrac* (1971) est une tragédie musicale à double histoire, à double entente. À la situation honteuse faite aux ouvriers-chômeurs du village de Pibrac, au Saguenay, répond en contrepoint une histoire abrégée du Québec, écrite par Georges Dor : *le Québécois?* Le Grand Cirque ordinaire ou un nouveau style de jeu.

De nombreuses troupes naissent, qui prennent le relais des théâtres de poche des années 50-60. Mais, au lieu de révéler Vauthier, Arrabal ou Weingarten, elles présentent des auteurs d'ici ou — cas le plus fréquent — leurs propres créations. Des troupes dont les noms étonnants résument et annoncent le message théâtral et/ou politique qu'elles vont un peu partout livrer : dans les centres communautaires, dans les collèges et universités, dans les maternelles, dans les cours d'usine ou de ferme, transformant ainsi la géographie théâtrale du Québec. Des troupes (communes, coopératives) qui font du théâtre d'agitation, de propagande, de guérilla ou d'animation et qui s'appellent par exemple, le Théâtre Euh !¹⁴,

14. Gérald Sigouin a écrit, dans *Jeu*, nos 2 et 3, deux articles décrivant l'aventure théâtrale de cette troupe. Voir également « Euh », dans *le Théâtre au Québec 1950-72*, Montréal, Ed. de l'Hôte, 1973, p. 47-58.

le Théâtre d'la shop, le Théâtre des Cuisines ¹⁵, Le Parminou ¹⁶, La Marmaille (théâtre des/pour enfants)...

Outre le « joual » qui en est le dénominateur commun le plus flagrant, ces créations théâtrales présentent d'autres analogies : celles des thèmes (absence du père, aliénations politique, sociale, culturelle, ... sexuelle des Québécois, leur aphasie) et, aussi, celles des formes qui ne sauraient, toutefois, être réductibles car, pour aboutir à une théâtralité littérale, mécanisée, avouée, le nouveau théâtre québécois emprunte ses procédés aussi bien à la tragédie antique, à la farce, au cirque ou à la comédie musicale qu'à Brecht, à Piscator, à Pirandello, au Living ou au Bread and Puppet. Toutes ses pièces, ou presque, renoncent à la psychologie du théâtre traditionnel dont elles bousculent les conventions de temps, d'espace, d'action, d'intrigue linéaire. Et, en dépit de l'accumulation fréquente de signes, très « naturalistes », d'une réalité amplifiée, la plupart obéissent à une structure rappelant le « collage » ou le « puzzle ». Ainsi que le suggère le titre d'une œuvre de Tremblay, elles sont, en effet, souvent construites « en pièces détachées ». Il est même plausible de penser que la sensibilité, sinon la perception, du spectateur s'en trouvera modifiée. Non qu'il boudera le théâtre « bourgeois » de Dubé par exemple, mais il s'habitue à lire l'écriture discontinue de la nouvelle dramaturgie québécoise. Il ne sera plus victime de la « narrativité emprisonnante » d'une histoire dont il attend anxieusement le dénouement.

En somme, la période post-Tremblay se caractérise par l'émergence de nombreux auteurs scéniques, par le foisonnement d'expériences esthétiques diverses ¹⁷, par la multiplica-

15. Le Théâtre des Cuisines a publié aux éditions du Remue-Ménage, en 1976, un manifeste et le texte de son premier spectacle : *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage*. Le théâtre de Cuisines est un groupe de femmes qui « ont envie de parler de d'autres femmes des problèmes spécifiques aux Femmes ».

16. Lorrain Hébert et Gilbert David ont rassemblé un volumineux dossier sur une production du Théâtre Parminou, « L'argent ça fait-y votre bonheur », dans *Jeu*, n° 1, hiver 1976, p. 25-74.

17. A ce propos, on lira de Laurent Mailhot, « Orientations récentes du théâtre québécois », *le Théâtre canadien-français*, Archives des Lettres canadiennes, Montréal, Fides, 1976, p. 319-340.

tion de troupes de théâtre, professionnelles, amateurs, marginales, toutes dévouées à la cause du théâtre québécois, par la naissance d'une nouvelle race d'acteurs agissant autant sur scène que dans la vie et de dramaturges travaillant « sur commande », par l'avènement d'un nouveau public passionné par la création théâtrale d'ici. Toutes mutations et transformations considérables et rapides mais dont il serait exagéré d'attribuer la responsabilité au seul Michel Tremblay. Mais imagine-t-on notre vie théâtrale sans lui, sans ses *Belles-Sœurs* qui ont fait brusquement vieillir les valeurs consacrées de notre mince répertoire?

À leur tour, Tremblay et ses épigones — tout le théâtre québécois d'ailleurs — manifestent des signes de fatigue depuis quelque temps. Aucune révélation étonnante depuis un ou deux ans. Les valeurs sûres à la « Bourse du théâtre québécois ¹⁸ » demeurent toujours Dubé, Loranger, Tremblay, Germain, Garneau, Barbeau. Nos auteurs auront donc été les victimes de leur trop rapide consécration. L'entreprise théâtrale les a forcés de suivre le rythme essoufflant d'une production à la chaîne. Si le talent d'un Dubé s'était épuisé à tenter de cumuler le double emploi d'écrivains pour la scène et de scénariste pour la télévision, que dire d'un Tremblay qui a écrit onze pièces en autant d'années? Mais ce n'est pas parce qu'il y a des reprises que le théâtre québécois se porte mal maintenant (ce serait, au contraire, la preuve de sa vitalité et de sa valeur d'actualité), ni parce qu'il s'est officialisé qu'il a perdu son caractère de provocation.

Après avoir piaffé d'impatience, notre jeune théâtre, le « joul » surtout, était parti pour entreprendre quelque chevauchée fantastique, mais, enfermé dans une sorte de huis-clos thématique, il piétine désormais sur place et n'arrive pas à sortir du « *kitchen-sink realism* ». Ses coups de gueule, trop forts, trop répétés, trop assourdissants, on finit par ne plus les entendre. Son « brutalisme », beaucoup moins troublant, en

18. J'emprunte l'expression à Martial Dassylva dans son article « Comment le Théâtre se porte-t-il? Pas très bien, merci », *la Presse*, 19 février 1977.

devient rassurant à tel point qu'il est légitime de se demander si le « cycle Tremblay » n'est pas en train de se transformer indûment en « cycle sirop d'érable », s'il n'est pas en train de se « folkloriser ». Quant à l'autre théâtre, de création collective, ou plus manifestement militant, son « corset idéologique » étouffe souvent ses aspirations et détruit son efficacité, quand il ne tombe pas, après avoir tant décrié le « théâtre-texte », dans le poncif du théâtre sans texte (scénique).

Mais l'essoufflement des animateurs de la vie théâtrale québécoise permettra peut-être la re-découverte de dramaturges que nos auteurs consacrés d'aujourd'hui et, avant eux, Dubé, Gélinas, avaient relégués dans l'ombre, à la radio, à la télévision ou sur les rayons des bibliothèques : Brault, Kattan, Ferron, Ricard. À la vérité, il y a quand même des promesses de renouvellement d'une autre « génération » d'écrivains scéniques dont les œuvres semblent donner un son neuf : peut-être Simard et Sirois, certainement Mercier et Morency. D'ailleurs *Jeu*, une revue de fondation récente, qui se consacre à l'étude du théâtre québécois, ne nous apprend-elle pas qu'il existe plus d'une centaine de « groupes de théâtre qui travaillent au/le Québec ». Il serait dès lors étonnant que le fait théâtre québécois s'abîme plus avant dans son auto-contemplation. Il se trouvera sans doute des dramaturges pour écrire, comme Stendhal le disait de l'utilité du dôme de Saint-Pierre de Rome, des pièces qui servent « à faire battre le cœur », et d'autres artisans du travail théâtral pour réaffirmer avec un homme de théâtre assez connu : « Le plaisir que le théâtre procure est sa seule justification, à vrai dire indispensable et suffisante (...) On ne devrait même pas lui demander d'enseigner quoi que ce soit, sinon peut-être la manière de prendre du plaisir à se mouvoir sur le plan physique ou dans le domaine de l'esprit » (Bertolt Brecht).