

Le théâtre québécois : une histoire de famille

Jonathan Weiss

Number 5-6, Fall 1988, Spring 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041066ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041066ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Weiss, J. (1988). Le théâtre québécois : une histoire de famille. *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 131–140. <https://doi.org/10.7202/041066ar>

Le théâtre québécois: une histoire de famille

Ceci est une réflexion sur le concept du théâtre et de l'histoire, du théâtre historique, des histoires du théâtre. Je me consacrerai surtout au théâtre des années 70, ce qu'on est convenu d'appeler le «nouveau théâtre québécois», car il s'agit là d'une période qui a vu de profonds changements dans la structure et dans la thématique du théâtre québécois, changements qui ont eu lieu parallèlement à des mutations sociales.

L'histoire du théâtre au Québec est aussi, surtout au XIX^e siècle, l'histoire du drame de l'histoire. L'affirmation d'une identité «canadienne-française», on l'a assez dit, passa par une prise de conscience historique dont l'oeuvre majeure, l'histoire du Canada de François-Xavier Garneau, fut écrite dans le sillage du rapport Durham. Mais cette conscience nationale avait déjà, et même avant Durham, commencé à se manifester au Québec: les discours des orateurs tels que Papineau, Nelson et autres, et les colonnes des journaux tels que *le Canadien* et *la Minerve* en font foi.

Le théâtre aussi accède à une prise de conscience nationale même avant le rapport Durham. On remarque déjà en 1834 une pièce intitulée *le Statu quo en déroute*, écrite par un certain Elzéar Bédard et publiée à Plattsburgh aux États-Unis¹. Il s'agit là sans doute d'une sorte d'histoire écrite dans le vif du sujet; à Montréal, à la même époque, le public applaudissait *Napoléon à Sainte-Hélène*, une scène historique conçue par l'acteur français Firmin Prud'homme, ainsi que *l'Avare*, *Georges Dandin* et *le Malade imaginaire* de Molière. Et si ces pièces ne relèvent pas de l'histoire du Canada français, les sentiments républicains d'un Prud'homme et la critique de la bourgeoisie d'un Molière répondaient si bien aux

¹ Voir la liste préliminaire des pièces québécoises du XIX^e siècle établie par Robert Claing.

prédilections patriotiques du public qu'au moins une fois celui-ci refusa d'entonner le *God Save the King* au lever du rideau².

Mais la conscience nationale au théâtre canadien-français ne devient conscience historique qu'au milieu du siècle, malgré des pièces comme *le Jeune Latour* d'Antoine Gérin-Lajoie (1844), drame historique acadien où l'autorité du père, capitaine anglais, ne parvient pas à s'exercer sur le fils, demeuré fidèle à ses racines. C'est à partir de 1860 que l'histoire du Québec commence à être la toile de fond de plusieurs pièces: de *Jacques Cartier ou Canada vengé* de Joseph-Louis Archambault à *Riel*, pièce de Charles Bayèr, en passant par *l'Intendant Bigot* de Joseph Marmette, *Papineau*, *Félix Poutré* et *le Retour de l'exilé* de Louis Fréchette, et *Il y a cent ans*, pièce de Laurent-Olivier David, écrite en 1876 pour commémorer le centenaire de la révolution américaine³.

L'objectif commun de ces pièces historiques du XIX^e siècle ne laisse pas de doute. Citons pour mémoire Laurent-Olivier David qui écrivit au tournant du siècle: «Je souhaite que [nos littérateurs] puisent dans notre Histoire, notre glorieuse Histoire, l'inspiration d'oeuvres fortes et morales dont l'effet sera bienfaisant»⁴. Histoire avec un H majuscule, et toujours glorieuse: il s'agissait de montrer que les défaites (du Québec, de Riel) étaient autant d'occasions données aux Canadiens français pour montrer leur courage et leur esprit de sacrifice. En d'autres termes, on tournait la défaite historique en victoire littéraire, victoire du mot sur l'événement. Moralisatrices, ces pièces vantent les vertus des hommes du passé (jusqu'à faire, dans la pièce de Louis Fréchette, un héros de Félix Poutré) d'autant plus que les hommes politiques du présent laissent à désirer. C'est un Laurent-Olivier David fictif, personnage d'une pièce d'Elzéar

² Voir John Hare, «Panorama des spectacles au Québec: de la Conquête au XX^e siècle» dans Hélène Beauchamp, Bernard Julien et Paul Wyczynski, *le Théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, «Archives des lettres canadiennes», t. V, 1976, p. 69.

³ Voir Étienne-F. Duval et Jean Laflamme, *Anthologie thématique du théâtre québécois au XIX^e siècle*, Montréal, Leméac, 1978.

⁴ Cité par Jacques Cotnam, *le Théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique*, Montréal, Fides, 1976, p. 46.

Paquin intitulée *Riel* (1896), qui résume le mieux ce point de vue. Venu parler à deux des lieutenants du célèbre métis qui, après l'arrestation de leur chef, se sont réfugiés aux États-Unis, David fait la réflexion suivante sur le sens du mot exil:

Nous avons des hommes d'État, dans la capitale du Canada, qui sont loin d'avoir, aux yeux de la patrie, autant de mérites et de gloire que vous deux et que tous vos compatriotes faits prisonniers. Ce sont des misérables beaucoup éloignés du patriotisme et d'une politique fondée sur le bien de la nation. Voilà pourquoi la plus grande partie du peuple qu'ils représentent les a bannis, expulsés de son estime, de son respect et de sa confiance⁵.

À la place des hommes politiques qui pactisent avec le Canada anglais, cette pièce propose l'image du martyr (Jeanne d'Arc) et de l'exilé (Napoléon), tous deux punis pour s'être opposés à la puissance anglaise. La défaite de Riel devient donc la victoire de l'image de l'intransigeant, celui qui peut se vanter d'avoir «fait trembler le trône de la fière Albion⁶».

Dans la première moitié du XX^e siècle, on compte d'autres oeuvres dramatiques qui vantent les prouesses des héros imaginés du passé québécois. Pour n'en citer que quelques-unes: *Dollard des Ormeaux* du magistrat Bourbeau-Rainville, *Montcalm et Lévis* de Sir Adolphe-B. Routhier, et une pièce écrite par le Frère Marie-Victorin, intitulée *Peuple sans histoire*, dans laquelle une jeune domestique de Lord Durham écrit sur le rapport de celui-ci «tu mens» et signe Madeleine de Verchères⁷. Mais la situation change sensiblement après la Deuxième Guerre mondiale. L'époque de la *Nouvelle Relève* et du *Refus global* sera celle, au théâtre, d'un changement radical des thèmes: Fridolin et Tit-Coq ne sont que les premiers d'une série d'anti-héros dont le caractère se révèle non pas dans

⁵ Cité par Duval et Laflamme, *op. cit.*, p. 185.

⁶ *Ibid.*, p. 191.

⁷ Voir Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1958, pp. 156-159.

un discours dramatique pris pour lui-même mais dans le contact de leur langage (parfois pauvre) avec une réalité québécoise actualisée. On écrit moins de pièces historiques, et celles qu'on écrit comme *Un fils à tuer* d'Éloi Grandmont (1949) sont moins historiques que psychologiques.

Deux études récentes par des collègues anglophones font état du théâtre historique québécois avant et après la Révolution tranquille⁸. Ces deux critiques soulignent avec justesse la qualité contestataire des pièces de Jacques Ferron (*les Grands Soleils*), de Réjean Ducharme (*le Marquis qui perdit*), et de Jean-Claude Germain (*A Canadian Play/Une plaie canadienne*), entre autres, et l'une d'elles fait ressortir le caractère carnavalesque de nombre de ces oeuvres⁹. On peut ajouter aussi que dans beaucoup de cas (à l'exception peut-être de Ducharme) le caractère caricatural et franchement impie de ces pièces a un objectif politique aussi précis que celui des dramaturges du XIX^e siècle: il s'agit ici de nous faire accepter une interprétation de l'histoire qui valorise l'expérience d'une classe ouvrière (souvent confondue avec l'habitant) aux dépens de la bourgeoisie, et qui considère l'histoire du Québec comme une étape dans un processus historique révolutionnaire, comparable à l'histoire des pays du tiers-monde. Telle est, certainement, l'interprétation historique que nous offre Léandre Bergeron dans son «show politique» intitulé *l'Histoire du Québec en trois régimes*, du Lénine international (et internationaliste) de Robert Gurik et, jusqu'à un certain point, des *Grands Soleils* de Ferron.

Mais ce qui frappe en étudiant le théâtre québécois, à plus de dix ans d'intervalle, est que, à partir des années 70, l'histoire du Québec se raconte moins dans les quelques pièces à caractère franchement historique que dans d'autres pièces dont le sujet n'est pas l'histoire. C'est la famille qui devient, avec les *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay, le haut lieu du théâtre.

⁸ Voir Jane Moss, «Playing with History: Quebec Historical Plays from the Quiet Revolution to the Referendum» qui paraîtra bientôt dans *The French Review*, et Renate Usmiani, «Playwright as Historiographer: New Views of the Past in Contemporary Québécois Drama», *Canadian Drama/Art dramatique canadien*, vol. 8, n° 2 (1982), pp. 117-128.

⁹ Voir Moss, article cité.

C'est une constatation banale mais qui en dit long sur le «nouveau» théâtre québécois. La cuisine, la chambre, voilà les lieux préférés des dramaturges des années 70. Et dans ces décors se passent des drames qui sont très souvent des drames de famille. On pense à Tremblay pour qui la notion de famille englobe toute une variété de personnages qui habitent, dans le cycle des Belles-Soeurs, le même quartier du Plateau Mont-Royal. On pense à Garneau dont les personnages sont souvent des couples, parfois (dans *Quatre à quatre*) plusieurs générations d'une même famille. On pense à Ducharme (frères et soeurs) et à Germain qui fait, dans *Si les Sansoucis [...]* et dans *le Roi des mises à bas prix*, la chronique même d'une famille québécoise.

Loin d'être un théâtre intimiste, un portrait de la vie privée, le théâtre des années 70 est avant tout «québécois», c'est-à-dire collectif, instrument d'une prise de conscience nationale. Et c'est justement dans la mesure où cette collectivité est définie par la notion de la famille que ce théâtre constitue un changement radical dans l'évolution des formes dramatiques au Québec. Car la tragédie de *Sainte Carmen de la Main*, par exemple, est celle de toute une société en train de chercher sa propre «musique», pour ainsi dire, et de se libérer à la fois des contraintes du passé et de celles imposées par une certaine structure sociale dans le présent. L'héroïsme des années 70 passe par les situations les plus simples, dans des efforts de libérations qui, s'ils sont extériorisés sur la scène (dans *Ben-Ur* de Barbeau, par exemple) se jouent surtout à l'intérieur du personnage lui-même.

Ce n'est pas que les dramaturges des années 70 aient refusé la notion de la pièce historique; comme on l'a déjà remarqué, cette période compte un certain nombre de pièces sur l'histoire. C'est que, de façon générale, l'histoire vue des années 70 est une histoire de famille. On pourrait dire que la cuisine, dans le théâtre des années 70, est devenue champ de bataille, champ où s'affrontent les diverses forces en lutte dans la société québécoise. «Les Canadiens français sont un peuple foncièrement malheureux» disait Tremblay peu après les premières représentations des *Belles-Soeurs*¹⁰, et ce malheur, pour Tremblay, comme pour Barbeau

¹⁰ Interviewé par Claude Gingras, *la Presse*, 16 août 1969, p. 26.

et Garneau, vient surtout du passé, d'un concept catholique et conservateur des relations hommes-femmes. D'où la nécessité de réinventer la famille, d'en finir avec les structures du passé. Que cette réinvention passe par une mise en question du mariage hétérosexuel à la faveur de l'homosexualité (Tremblay) ou par une restructuration des rapports au sein du couple traditionnel (Garneau), c'est la société québécoise dans tout ce qu'elle a hérité du passé qui est en jeu. La famille, haut-lieu de l'idéologie catholique du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle devient, dans le théâtre des années 70, le symbole même d'une société en train de subir d'importants changements.

Le théâtre de cette époque est une histoire de famille aussi dans la complicité qu'il attend de la part des spectateurs. Complicité qui laisse très souvent la place à une réflexion critique («ce qui est important, dit Tremblay, ce n'est pas d'avoir une seule et unique interprétation de la pièce, mais bien que les spectateurs en parlent quand ils quittent la salle»¹¹ mais qui présuppose une appartenance à la nation québécoise et qui propose le partage d'un langage culturellement intime (le joul) ainsi que de situations et de références ethniques. Même les pièces sur des événements historiques revêtent un caractère familial et familial. Les pièces de Françoise Loranger, *le Chemin du Roy* (écrite avec Claude Levac) et *Medium saignant*, dépendent d'une réaction collective (et programmée) de la part du public qui doit prendre parti *pour* les Québécois et *contre* les Anglais. *Strauss et Pesant (et Rosa)* de Michel Garneau crée, dans le décor familial d'une chambre à coucher, des «archétypes québécois»¹², dont la reconnaissance dépend de la conscience collective. Même dans *les Grands Soleils* de Jacques Ferron, pièce écrite en 1958 mais dont la popularité se situe dans les années 70, l'histoire passe par l'évocation de certains archétypes québécois (tel Mithridate le «robineux») et par une «scène préliminaire d'exorcisme» collectif, si bien qu'André Major a écrit après avoir vu la pièce en 1968: «c'est à un spectacle

¹¹ Interviewé par Roch Turbide, *Voix et images*, vol. VII, n° 2, hiver 1982, p. 223.

¹² Michel Garneau, cité dans *le Droit*, 25 avril 1969, p. 11.

folklorique que nous conviait le TNM, dimanche soir»¹³. Dans les fresques historiques proposées par les troupes de création collective le cadre familial est d'autant plus important que ces troupes dépendaient énormément de la réaction du public (puisqu'elles improvisaient jusqu'à 80% de la production à chaque fois). Ainsi Laurent Mailhot décrit le spectacle historique du Grand Cirque Ordinaire intitulé *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* comme des «situations communes, vécues à la fois individuellement et collectivement, [qui] dessinent à grands traits la condition populaire au Québec»¹⁴. La même notion de «communauté» est présente dans plusieurs pièces féministes telles que *la Saga des poules mouillées* de Jovette Marchessault qui, dans sa préface, définit son propre effort en tant que dramaturge comme une tentative d'échapper à «l'isolement qui a tué tant de femmes écrivains»¹⁵.

Mais c'est surtout dans le théâtre de Jean-Claude Germain qu'histoire et famille ne font qu'un. Grande entreprise de création culturelle, le théâtre de Germain invite le spectateur à participer à l'élaboration d'une nouvelle mythologie québécoise dont la base est constituée par le rejet de ceux des mythes du passé qui font entrave à la liberté individuelle et collective. L'universalité, pour Germain, présuppose la particularité, et l'on vient voir son théâtre parce qu'on veut entrer dans la collectivité québécoise. «Pour un touriste qui vient nous voir, dit Germain, qui entre dans une salle de théâtre, il reçoit de façon globale une connaissance de la société québécoise»¹⁶. Il convient d'insister sur le mot «globale»; on chante avec les acteurs, les acteurs viennent dans la salle. En un mot il règne chez Germain une ambiance d'intimité (plus au Théâtre d'aujourd'hui que dans d'autres salles) qui donne un sentiment d'appartenance.

¹³ *Le Devoir*, 30 avril 1968; extrait reproduit dans Jacques Ferron, *Théâtre I*, Montréal, Déom, 1969, p. 123.

¹⁴ Laurent Mailhot, «T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?», *Jeu*, n° 5, printemps 1977, p. 34.

¹⁵ Jovette Marchessault, *la Saga des poules mouillées*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1981, p. 7.

¹⁶ «Entretien(s)», *Jeu*, 13 (automne 1979, p. 184.

Germain se débarrasse très tôt de la famille traditionnelle; dans *Diguidi, Diguidi, ha! ha! ha!*, la famille, déjà pourrie par l'ignorance sexuelle et les mythes catholiques du passé, éclate pour être remplacée par la «famille» des acteurs; ce n'est pas un hasard si Germain donne à sa troupe le nom de P'tits Enfants Laliberté. C'est dans le contexte des familles — familles traditionnelles ainsi que «familles» politiques et autres — que l'histoire du Québec se définit. «Le Québec, dit Germain, est une société qui n'est pas historique mais qui est *familiale*»¹⁷. Il s'agit alors de dépasser la notion de la famille pour effectuer ce que Germain appelle le «passage à l'histoire», c'est-à-dire à une conscience historique. Mais en attendant, Germain va essayer de créer une notion d'appartenance nationale où la famille deviendra synonyme de la collectivité québécoise.

Commençons par l'héritage, ce qui s'est passé de famille en famille. C'est le sujet de deux pièces, *Si les Sansoucis [...]* et *le Roi des mises à bas prix*. Famille divisée, dans la première, qui fait son propre procès et qui finit par imposer à un individu (Farnand) le poids d'un passé dont il ne saura, dans la seconde, que faire. Car dans cette pièce le drame se réduit à un problème d'espace; n'ayant pas assez de place dans son salon pour les objets qui représentent son héritage culturel, Farnand se rendra compte, petit à petit, du besoin «d'un pays pour entreposer les meubles»¹⁸. Le drame de la famille Sansouci est devenu drame national, car l'héritage du passé ne peut être assumé que par la collectivité qui, seule, peut créer un espace assez grand pour que le passé puisse prendre sa place à côté du présent.

Si la famille ne paraît pas dans les pièces proprement historiques de Germain (*Un pays dont la devise est je m'oublie, Mamours et conjugat*) le dramaturge a créé une ambiance où l'histoire perd tout son côté mythique pour ne devenir que la «petite histoire» de gens qui revivent, à leur façon, les événements dont une autre génération tirait des leçons d'héroïsme. Pas de héros ici; tout est réduit à la vie quotidienne, au langage quotidien, familial, et surtout au jeu où tous s'avouent acteurs. Ce

¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸ Jean-Claude Germain, *le Roi des mises à bas prix*, Montréal, Leméac, 1972, p. 96.

phénomène, plutôt que de distancier le public, le rapproche de la scène; on ne critique pas les personnages, on sympathise avec les acteurs qui essaient de les représenter mais qui n'y parviennent pas toujours (on pense à Berthelot Petitboire qui a joué le Christ crucifié en oubliant d'enlever ses claques). «Mes personnages sont toujours des gens qui jouent», dit Germain¹⁹, et c'est cette familiarisation du théâtre, ce besoin d'enlever tout mystère au phénomène théâtral, qui rapproche le théâtre de Germain des fêtes de famille.

Histoire de famille aussi, la vaste fresque de Jean-Pierre Ronfard, *Vie et mort du Roi Boiteux*. L'histoire ici, comme chez Germain, est réduite à l'échelle humaine; pendant douze heures, échelonnées sur quatre jours, le public partage la vie de famille des Ragone, devenue un voyage à travers les continents, à l'intérieur de l'histoire. Le spectateur voyage lui aussi, mais avec les comédiens plutôt qu'en face d'eux: pause repas, rencontres amicales entre acteurs et public, tout crée une ambiance familiale semblable à celle du théâtre de Germain. Mais ce qui fait l'originalité de l'entreprise de Ronfard est la juxtaposition de la vie historique de la famille Ragone et de celle, beaucoup plus ordinaire, de la famille Roberge. Il s'agit dans ce dernier cas, comme l'ont remarqué Jean Cléo Godin et Pierre Lavoie, d'un univers qui n'est pas loin de celui des *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay²⁰. Car c'est en fin de compte la vie ordinaire qui finit par être historique et la vie historique par être ordinaire.

Quelle importance donner à ce phénomène qui semble se produire tout au long des années 70 et 80? Il s'agirait peut-être, d'une part, d'un effort d'appropriation d'une histoire qui, dans la période qui suit la Révolution tranquille, ne doit plus déterminer l'avenir. S'approprier l'histoire, ce n'est pas l'embellir, ce n'est même pas la regarder telle qu'elle paraît dans les livres hérités d'un passé fortement mis en question. Au contraire, s'approprier l'histoire c'est faire de l'Histoire (avec un H majuscule) son histoire. C'est proprement familiariser l'histoire, la

¹⁹ «Entretiens», *loc. cit.*, p. 36.

²⁰ Préface à la *Vie et mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard, Montréal, Leméac, 1981, p. 18.

domestiquer, avant de pouvoir l'intégrer au présent. Il s'agirait aussi, sans doute, dans ce théâtre, d'un décentrement du concept de l'histoire telle qu'elle est vécue, telle qu'elle se fait dans le présent. Ce n'est plus aux grands événements qu'on s'intéresse (exception faite de Ferron), encore moins aux héros jadis proposés par l'abbé Groulx. Même les tractations politiciennes, telles que décrites par un Dubé, par exemple, n'intéressent que peu les dramaturges. Faire de la famille le centre de l'univers dramatique québécois, c'est affirmer le rôle des individus, des familles, et des collectivités dans la création de l'histoire québécoise à venir. L'histoire n'est plus un refuge contre la dure réalité du présent; elle est cette réalité.