

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Archives des lettres canadiennes-françaises
Le théâtre canadien-français.

Gilles Cossette

Number 9, February 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/40112ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cossette, G. (1978). Archives des lettres canadiennes-françaises : le théâtre canadien-français. *Lettres québécoises*, (9), 26–29.

Tous droits réservés © Éditions Jumonville, 1978

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Archives des lettres canadiennes-françaises:

Le théâtre canadien-français.

Le théâtre canadien-français, paru chez Fides, est le cinquième tome des *Archives des lettres canadiennes-françaises* de l'Université d'Ottawa. La préparation de cet imposant ouvrage a été dirigée par Paul Wyczynski, fondateur et coordonnateur de la collection *Archives des lettres canadiennes-françaises*.

Pour mener à bien leur entreprise, Paul Wyczynski, Bernard Julien et Hélène Beauchamp-Rank, les membres du comité de rédaction, ont fait appel à plus d'une centaine de collaborateurs : dramaturges, acteurs, metteurs en scène, décorateurs, critiques, professeurs, étudiants. Ensemble, ils ont produit un énorme document de mille pages, « la première histoire critique et analytique du théâtre au Canada français » écrit Guy Beaulne dans son introduction. (p. 9)

Dans leur avant-propos, Paul Wyczynski, Hélène Beauchamp-Rank et Bernard Julien font remarquer que le cinquième tome des *Archives* leur a demandé plus d'efforts que les précédents. On comprend pourquoi ; le théâtre, de par sa nature, n'entre pas directement et entièrement dans le domaine de l'imprimé. Les documents sont rares. Les pièces jouées ne sont pas toutes publiées, et, de toute manière, le texte n'est qu'un aspect de l'événement théâtral. D'autre part, le théâtre, ici, a été moins étudié que le roman et la poésie. Guy Beaulne déplore le fait que les bibliothèques ne possèdent dans ce domaine qu'une « documentation insignifiante », tout en reconnaissant qu'il semble y avoir une volonté de corriger cette situation. Il

évoque sa surprise de découvrir à la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris, vers la fin des années '40, des documents sur notre théâtre qu'il avait vainement cherchés ici. Il rappelle qu'en 1963, lorsqu'il prit la direction du service du théâtre au ministère des Affaires culturelles, aucune recherche n'avait été faite dans les universités canadiennes sur le théâtre canadien.

La situation a changé. Au début des années '60, des départements d'études théâtrales ont été constitués, avec leurs collections de manuscrits et de publications.

En 1967, Guy Beaulne établissait un catalogue chronologique des pièces écrites, jouées et publiées au Canada français depuis Marc Lescaillot jusqu'en 1966. Ce document servit de point de départ à une recherche plus élaborée à laquelle le Juge Edouard Rinfret a travaillé et dont les résultats viennent d'être publiés.

L'institution du dépôt légal, en 1968, et celle des cours de littérature canadienne-française dans les collèges et les universités ont également contribué à assurer la permanence de la documentation sur le théâtre.

La situation a aussi changé dans le domaine de l'édition. « Depuis 1968, Leméac, seul, a publié, dans cinq collections diverses, près d'une centaine de pièces et d'ouvrages sur le théâtre au Canada français. Il n'y en eut pas autant en vingt ans auparavant malgré une production soutenue. » (p. 11)

Mais aucun des ouvrages publiés

avant *Le Théâtre canadien-français* ne faisait une synthèse aussi complète de l'histoire du théâtre au Canada français. « À part quelques livres de souvenirs, écrit Guy Beaulne, les seules publications disponibles étaient celles de Léopold Houllé, de Jean Béraud, et de Jean Hamelin. Mais là également les recherches étaient insuffisantes, les erreurs nombreuses et les transcriptions chronologiques manquaient souvent de rigueur de contrôle. » (p. 9)

Le Théâtre canadien-français se divise en cinq grandes parties : une série de monographies sur l'évolution du théâtre au Canada, un groupe d'études sur les principaux dramaturges, une dizaine d'analyses de pièces, une enquête littéraire et une bibliographie.

La première partie occupe toute une moitié du volume et représente l'apport le plus précieux de cet ouvrage, dans la mesure où elle constitue une étude d'ensemble, dans un domaine où les synthèses manquent.

Elle est composée de vingt-trois monographies qui se succèdent dans un ordre vaguement chronologique, comme s'il s'agissait d'une véritable *Histoire du théâtre canadien-français*. En réalité, l'ensemble est assez hétérogène. Certains chapitres sont consacrés à des auteurs en particulier, comme *Le théâtre de Joseph Quesnel*, de David M. Hayne, *Le théâtre de Pierre Petitclair*, de Jean-Claude Noël ou *Louis Fréchette et le théâtre* de Paul Wyczynski. D'autres traitent d'une période dans son ensemble : *Les spectacles dramatiques en Nouvelle-France*, par Beaudoin Burger, *Panorama des spectacles au Québec*, par John Hare, *La tradition théâtrale à Québec*, par Alonzo Leblanc, ou *La vie théâtrale à Montréal de 1950 à 1970*, de Hélène Beauchamp-Rank.

D'autres études traitent plutôt de différents aspects du théâtre canadien-français : *La présence de Molière au Canada*, de Marjorie A. Fitzpatrick, *Shakespeare dans le théâtre québécois*, de Charles Bolster, ou *Les techniques théâtrales des dramaturges québécois : la mise en scène*, par Maximilien Laroche. Quelques arti-



Les trois auteurs du *Théâtre* : Paul Wyczynski, Hélène Beauchamp-Rank et Bernard Julien avec, à gauche, le P. Martin de Fides et à droite, Marcel Hamelin, historien.

cles, enfin, sont consacrés au théâtre canadien-français hors du Québec.

Toutes ces études se recoupent, se complètent et donnent une vue d'ensemble de l'évolution de notre théâtre. Elles mettent en lumière le rôle qu'ont joué dans sa genèse les acteurs et les auteurs français, le clergé, l'armée anglaise, les universités et les collèges, la radio, la télévision et les organismes gouvernementaux. Elles montrent comment le théâtre, ici, après avoir été longtemps français, anglais et américain, est devenu surtout québécois. La collectivité a commencé à s'approprier cette forme d'expression vers les années quarante, période d'activité des Compagnons de Saint-Laurent et de l'Équipe de Pierre Dagenais.

Cette décennie est étudiée par Jacques Cotnam dans un chapitre intitulé *Du sentiment national dans le théâtre québécois*. Le texte de Jacques Cotnam est intéressant à plus d'un titre. Il est synthétique, et, par son sujet, bien fait pour montrer jusqu'à quel point l'événement théâtral fait partie de l'histoire.

Parlant des années quarante, Jacques Cotnam fait d'abord observer qu'elles marquent un tournant dans l'histoire littéraire du Québec :

Ce n'est pas seulement la vie théâtrale qui reprend, mais la littérature qui se renouvelle tout entière avec Félix-Antoine Savard, Ringuet, Saint-Denys Garneau, Germaine Guèvremont, Alain Grandbois, Roger Lemelin et Gabrielle Roy. La conquête du mot s'amorce alors. D'une manière mitigée s'ouvre une ère de contestation qui va conduire à la « Révolution tranquille » des années soixante. (p. 344)

Les années quarante, qu'on associe généralement à un certain manque de liberté d'expression, à cause de Duplessis, ont été pour la littérature québécoise une époque de grands débuts. La *Nouvelle Relève* fut fondée en 1940 et, pendant les dix années qui ont suivi, toute une génération de grands écrivains est apparue. En 1941, Rina Lasnier publiait son premier recueil, *Images et prose*. En 1942 paraissait le premier recueil d'Anne Hébert, les *Songes en équilibre*. En 1944, l'année où Duplessis prit le pouvoir, Yves Thériault publiait son premier livre, *Contes pour un homme seul*, Roger Lemelin son premier roman, *Au pied de la pente douce*, et Alain Grandbois son premier recueil, les *Îles de la nuit*. En 1945, Gabrielle Roy arrivait à toucher le public européen avec son

premier roman, *Bonheur d'occasion*. De son côté, Germaine Guèvremont, avec son premier roman, le *Survenant*, mettait fin à la longue série des romans de la terre qui, pendant un siècle, avaient dominé la littérature romanesque au Québec. C'est aussi en 1945 que Jacques Ferron aurait écrit un premier roman, *La gorge de Minerve*.

En 1947 était jouée la première pièce de Gauvreau, *Bien-être*. En 1948, l'année du *Refus Global*, André Giroux publiait son premier roman, *Au delà des visages*, et la première pièce de Gratien Gélinas, *Tit-Coq*, était créée.

En 1949, Jacques Ferron publiait son premier livre, *l'Ogre*, une pièce en quatre actes, et on créait la première pièce d'Éloi de Grandmont, *Un fils à tuer*. C'est cette même année que parut *Matthieu*, premier roman de Françoise Loranger.

Enfin, c'est en 1950 que fut créé le *Marcheur*, la première pièce d'Yves Thériault.

Pendant que tous ces jeunes écrivains travaillaient, chacun de son côté, la scène politique était dominée par un chef autocratique, élu par un peuple qui avait déjà une longue habitude de l'autorité. Il est intéressant

de constater que cette époque a produit des oeuvres littéraires dans lesquelles les personnages de parents et surtout de pères autoritaires abondent et jouent souvent un rôle de premier plan.

Cela est évident même au théâtre où les créations étaient pourtant rares. Jacques Cotnam examine les relations entre pères et enfants dans *Un fils à tuer* (1949), d'Éloi de Grandmont et dans le *Marcheur* (1950), de Yves Thériault. Dès 1950, fait-il remarquer, la journaliste Judith Jasmin s'était interrogée sur les rapports qui existaient entre ces personnages fictifs et la situation politique (dans le *Canada*, 8 avril). À propos de *Matthieu* (1949), du *Marcheur* et d'*Un fils à tuer*, Judith Jasmin écrivait :

Car c'est bien la révolte contre un despotisme longtemps supporté en silence que traduisent avec des formes et des mérites différents ces quelques échantillons de notre production littéraire récente. (...) N'assisterions-nous pas (...) à un curieux cas de transposition, sur le plan familial, des contraintes que subit dans son milieu social la jeunesse canadienne ? Ne serait-ce pas, chez un petit groupe, une vague prise de conscience ; une manière, pour une élite frustrée, de se libérer d'une obsession ? (p. 348)

Rappelons que le *Torrent*, écrit en 1945, raconte la révolte d'un fils contre sa mère, Claudine. Comme elle, le père d'*Un fils à tuer* et Victor, le « *Marcheur* », représentaient pour leurs enfants des valeurs dépassées, la contrainte, la peur. Ces personnages despotiques appelaient la rébellion, une volonté d'émancipation, un désir de mieux vivre, une soif d'authenticité et de liberté qui allaient se retrouver dans toute la littérature québécoise des trente dernières années.

Un texte de Laurent Mailhot, intitulé *Orientations récentes du théâtre québécois*, constitue, grosso modo, la suite de l'étude de Jacques Cotnam, bien qu'il la précède dans *Le Théâtre canadien-français*. Laurent Mailhot y parle du théâtre des quinze dernières années : le théâtre politique de Ferron, de Loranger et de Gurik, l'impact du jodel à la scène, les pièces de Tremblay et de Barbeau,

les créations collectives, Gauvreau, Sauvageau...

La section suivante s'intitule *Profils d'auteurs dramatiques*. Les oeuvres de huit dramaturges québécois y sont analysées : Gratien Gélinas, Paul Toupin, Marcel Dubé, Jacques Languirand, Françoise Loranger, Anne Hébert, Jacques Ferron et Michel Tremblay. Ce sont nos « classiques », en somme, et ces études viennent s'ajouter à d'autres, assez nombreuses dans certains cas. On regrette de ne pas trouver également dans cette section des écrivains venus plus récemment à la scène, comme Antonine Maillet, Jean Barbeau, Claude Gauvreau, Roch Carrier, Jean-Claude Germain, Robert Gurik ou Michel Garneau.

Cette lacune est comblée, partiellement, par la section suivante, *Étude et analyse de quelques pièces récentes*. Il y est question de la *Sagouine*, du *Roi des mises à bas prix*, du *Pendu*, et de *La guerre, yes Sir !*.

Frédange, de Yves Thériault, n'est pas une pièce récente ; elle aurait été écrite vers 1952. Thériault, dans l'enquête littéraire du *Théâtre canadien-français*, avoue que *Frédange* est, de ses pièces publiées, celle qu'il préfère :

C'est une bonne petite pièce, et je l'aime bien.

Elle ne dit rien, ne chante aucune gloire, aucune louange, de qui, de quoi que ce soit. Ce n'est pas du théâtre engagé, c'est un conte dramatique. (p. 730)

Dans *Étude et Analyse de quelques pièces récentes*, Gérard Bessette fait de *Frédange* une lecture psychocritique et montre jusqu'à quel point cette oeuvre est conforme à la thématique fondamentale des romans de Thériault telle que Bessette l'avait exposée dans *Une littérature en ébullition*. La démonstration est convaincante, mais Bessette conclut ainsi :

En soi, la pièce me paraît de second ordre et ne mérite pas une si longue analyse. Comme La fille laide, elle abonde en longs discours vaseux où Thériault, encore peu sûr de son métier, patauge d'une façon lamentable. (...) Comme La fille laide et, à un moindre degré, le Dompteur, c'est son contenu latent qui rachète

Frédange (dans les deux sens). Mais le contenu latent ne saurait, à lui seul, constituer une réussite littéraire... (p. 628)

Les analyses de pièces sont suivies de *Témoignages sur le théâtre québécois*, une « enquête littéraire » menée par Hélène Beauchamp-Rank. Elle a soumis plus d'une cinquantaine d'auteurs dramatiques, de metteurs en scène, de comédiens, de décorateurs, de costumiers et de musiciens à un unique questionnaire ainsi rédigé :

1. Dans quelle mesure, selon vous, le théâtre est-il le reflet d'un milieu, d'une époque ?
2. À quels aspects du texte dramatique accordez-vous le plus d'importance (thème, structure, situations, personnages, dialogues, etc.) et pourquoi ?
3. Quelle a été, selon vous, votre meilleure création, et pourquoi ?
4. Que souhaitez-vous être en mesure de créer prochainement au théâtre ?
5. Quel sens aimeriez-vous voir donner à votre oeuvre ? (p. 720)

Le petit questionnaire de Madame Beauchamp-Rank, maintenant professeur à l'UQAM, a dérangé quelques artistes, et certains l'ont laissé voir. Jean-Claude Germain l'a fait, lui, avec humour ; ce questionnaire, a-t-il écrit, lui posait des problèmes de personnalité :

Comment se distinguer ? En ridiculisant le questionnaire ? Jasmin l'a déjà fait. En feignant l'indifférence aristocratique ? Godbout y avait déjà pensé. En pondant calembour sur calembour ? Lévy-Beaulieu occupe déjà le terrain. En plaidant l'ignorance ? Rina Lasnier s'est déjà rendue immortelle en refusant de répondre au questionnaire Proust parce qu'elle ne connaissait pas... Proust (sic). À court de personnalités de rechange, j'ai donc décidé — pour une fois et une fois seulement — de faire la chose inusitée et de... répondre au questionnaire. (p. 795)

Il fallait au moins ça pour se distinguer. Françoise Loranger, elle, a répondu à la première question sur le ton d'une élève surdouée agacée par la simplicité de son institutrice :

Je vais vous paraître grossière, mais ces questions m'ennuient. J'ai même l'impression qu'elles ne me concernent pas. Chaque fois que je réponds à des questions de ce genre, j'ai l'impression de parler pour parler. Il faudrait y réfléchir longuement et ça ne me paraît pas valoir un atome d'énergie. Il y a des gens dont c'est le métier de faire ça et qui le font très bien. À ce moment-là, il n'y a pas de gaspillage d'énergie. Mais dans mon cas, oui ! Pensez-vous qu'une poule se préoccupe de savoir si l'oeuf qu'elle vient de pondre est un reflet du milieu ? Mon affaire est de pondre. Je ponds. Libre aux amateurs d'omelettes de décider si mes oeufs correspondent à leur attente ou pas ! (p. 784)

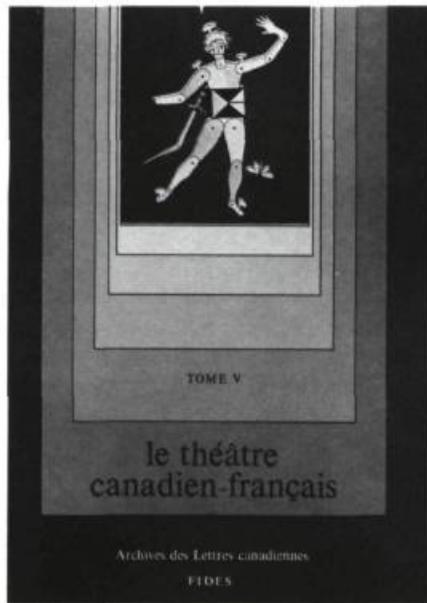
Françoise Loranger dit plus loin qu'elle n'a plus envie d'écrire pour le théâtre pour le moment. « J'ai envie de communiquer avec tout le Québec, plus seulement avec Montréal. Au théâtre, on atteint un public trop limité. » Elle voudrait écrire une autre série d'émissions pour la télévision. Sa conclusion est un conseil : « Il faut se maintenir éveillé, dans un état de conscience de plus en plus conscient. Surtout ne me demandez pas ce que ça veut dire. Essayez-le ! » (p. 785)

Jacques Ferron répond ainsi à la même question :

La pièce qui est acceptée, qui « passe la rampe », engage tout un milieu, tout un peuple qui s'y reconnaît (. . .) Le théâtre qui est le reflet d'un milieu est sanctionné par ce milieu. Au siècle dernier, le Félix Poutré de Fréchette a triomphé longtemps, jusqu'à ce que Laurier en interdise la représentation s'étant rendu compte que le héros était un agent double ! Dans cette pièce où le personnage principal joue la folie, le peuple québécois s'est montré à lui-même combien il peut être rusé, fourbe, et que ce sont là ses armes beaucoup plus que sa force. (p. 768)

Ferron mentionne aussi à ce propos *Tit-Coq* et *Un simple soldat*. Plus loin il ajoute : « Décontenancer les gens est impoli. Au théâtre, il faut faire avouer au public, en lui présentant un miroir, qu'il se reconnaît et lui laisser la possibilité de dire : « Ce n'est pas moi. » (p. 769)

Il est intéressant de comparer ce que disent, sur le même sujet, Michel Tremblay, Gratien Gélinas, Marcel Dubé, Jean-Claude Germain, Pierre Perrault. Pour Yves Thériault, auteur de *Frédange* et du *Marcheur*, « même le vaudeville reflète son époque, d'une façon non polémique, non contestataire. Tout théâtre a un ton, une allure bien de son temps : les allusions politiques, économiques, l'évocation des modes de vie, des structures sociales. » (p. 729)



Quant à Languirand, il rejoint Françoise Loranger et ses bons conseils : « Le théâtre est le miroir du monde. (Aujourd'hui cette définition peut aussi s'étendre aux mass média). Le théâtre est une technique d'éveil qui doit susciter une prise de conscience. » (p. 756).

Il reste qu'on a un peu l'impression de piétiner en lisant à la suite les réponses à certaines questions, un peu trop vagues et abstraites ; on finit par patauger dans des généralités rebatues. La question la plus intéressante est la troisième parce qu'elle amène l'artiste à parler de ses réalisations, de faits qui font partie de l'histoire connue du théâtre québécois mais dont l'artiste a eu une expérience unique.

Pour rendre compte de l'engagement de tous ces artisans de notre théâtre, il aurait peut-être mieux valu se contenter de la notice biographique qui précède les réponses de chacun et résume sa carrière. Elle aurait pu être plus complète et, à

l'occasion, on aurait pu y intégrer les commentaires, plus ou moins élaborés, que les intéressés auraient bien voulu y ajouter, au gré de leur fantaisie.

Une telle formule aurait peut-être permis de présenter un plus grand nombre d'artistes et de combler ainsi certaines lacunes regrettables dans ce qui finit par être un peu, malgré les intentions de Hélène Beauchamp-Rank (p. 720), une sorte de « who's who ? » du théâtre québécois.

La dernière section du *Théâtre canadien-français* contient cinq listes dressées par John E. Hare. La première comprend des bibliographies sur le théâtre, récentes pour la plupart. Après la mention d'une *Anthologie du théâtre québécois*, de Jean Doat, vient la liste des études générales, une trentaine d'ouvrages dont ceux de Jean Béraud, Jean Hamelin, Laurent Mailhot, Beaudoin Burger, Michel Bélair et Alain Pontaut. Suit une bibliographie de livres et d'articles parmi lesquels apparaissent, par exemple, *Les trois coups à Montréal*, de Yerri Kempf, *Vingt ans de théâtre au Nouveau Monde* d'Éloi de Grandmont, et une série d'articles de Édouard-Zotique Massicotte sur le théâtre montréalais au XVIIIe siècle.

La bibliographie suivante contient une poignée d'études sur la dramaturgie au Canada français, dont quelques thèses et *Le théâtre québécois, introduction à dix dramaturges*, de Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot.

La dernière bibliographie et la plus considérable est celle des oeuvres elles-mêmes : quelques sept cents pièces de théâtre, de 280 auteurs. On a eu l'heureuse idée, du moins pour les auteurs les plus connus et les plus récents, de faire suivre la notice bibliographique d'un choix d'études, trop limité, malheureusement, mais qui sera utile aux chercheurs.

Bref, *Le théâtre canadien-français* constitue un riche dossier dont pourront profiter tous ceux qui s'intéressent au théâtre d'ici.

Gilles Cossette