

**Lettres québécoises**  
La revue de l'actualité littéraire



***L'Église et le théâtre au Québec* de Jean Laflamme et Rémi Tourangeau**  
**Théâtre québécois II de Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot**  
**Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *L'Église et le Théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979, 355 p.**

Michel Lord

Number 20, Winter 1980–1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/40328ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lord, M. (1980). *L'Église et le théâtre au Québec* de Jean Laflamme et Rémi Tourangeau : théâtre québécois II de Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot / Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *L'Église et le Théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979, 355 p. *Lettres québécoises*, (20), 39–41.

Tous droits réservés © Éditions Jumonville, 1981

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/>



Rémi Tourangeau



Jean Laflamme

# L'Église et le théâtre au Québec

de Jean Laflamme  
et Rémi Tourangeau

## Théâtre québécois II

de Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot

Deux études viennent jeter un éclairage nouveau sur le théâtre au Québec. Paru il y a déjà un an, *L'Église et le Théâtre au Québec*<sup>1</sup> est le résultat des recherches commencées en 1972 sous la direction de Rémi Tourangeau et de Jean Laflamme du Centre de documentation en lettres québécoises de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Cet ouvrage, fruit du dépouillement des archives diocésaines de tout le Québec, s'inscrit dans le cadre « d'une reconstitution historique des relations entre l'Église et le théâtre » (p. 10) et a pour but de « donner la pensée et l'attitude des autorités religieuses à partir des textes officiels du clergé. » (p. 39)

S'ils ont choisi de diviser leur ouvrage en trois périodes distinctes, c'est que, selon eux, elles correspondent à « des temps forts progressifs de l'action de l'Église vis-à-vis de l'art théâtral. » (p. 43)

La première époque (1635-1836) voit une Église en pleine formation et teintée d'un profond rigorisme s'attaquer résolument aux premières manifestations théâtrales. Ce qu'il est convenu d'appeler l'Affaire Tartuffe (1694) est relaté en détail et nous montre Mgr de Saint-Vallier aux prises avec Frontenac. Le premier aura finalement le dessus et réussira de ce fait avec l'aide d'un clergé vigilant à tuer dans l'oeuf le germe du théâtre. Il y aura peu ou pas de théâtre jusqu'en 1765. Avec la conquête, l'Église assoit son pouvoir et veille à ce qu'une morale stricte soit observée, le théâtre étant considéré « ipso facto » comme immoral. Durant cette période, elle s'en prend au théâtre étranger puisque de toute façon le théâtre écrit par des Canadiens est inexistant. Quant au théâtre présenté dans les collèges, on le réglemente sévèrement, et ce jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle.



Laurent Mailhot



Jean-Cléo Godin

Pendant la deuxième période (1836-1896), l'Église, dominée par Mgr Bourget, après avoir brisé les reins des Patriotes, s'installe dans un lourd conservatisme. Les auteurs soulignent que le « contrôle clérical n'est pas seulement négatif » (p. 124) puisque c'est au collège que les Gérin-Lajoie, Fréchette, et Marchand produisent leurs premières oeuvres. Mais les drames qu'ils écrivent sont fort moralisateurs et sont écrits sous l'oeil du censeur, détails omis par Jean Laflamme et Rémi Tourangeau.

Le passage de Sarah Bernhardt au Québec en 1880 provoquera l'indignation du clergé. La comédienne reviendra 25 ans plus tard et ce sera elle qui criera aux journalistes : « Vous marchez à reculons, vous ployez sous le joug clérical ! » (p. 239) Par souci d'historiens, Jean Laflamme et Rémi Tourangeau nous mettent en garde contre un jugement hâtif parce qu'« à l'époque on avait une conception assez limitée de la liberté humaine » (p. 188). On se demande pourquoi ils se soucient soudain de défendre les intérêts cléricaux. Curieuse remarque dans un livre qui par ailleurs fait une assez juste part des choses.

Dans la dernière période étudiée (1896-1962), l'Église perd graduellement du terrain mais demeure ferme sur ses positions qu'elle adoucira un peu vers le milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Les théâtres se multiplient, le cinéma et la radio font leur apparition. L'Église se fait plus conciliante et l'on voit des prêtres comme le Père Legault fonder les Compagnons de Saint-Laurent. « Le Père Legault, voulant en quelque sorte restituer le théâtre à l'Église, ne rencontrera pas d'obstacles à son projet. » (p. 316) Ce timide renouveau aura tout de même servi à faire renaître un climat propice au théâtre. Il est ironique toutefois de voir qu'au XVII<sup>e</sup> siècle les clercs s'opposaient au théâtre et que ce sont des clercs qui ont donné le coup d'envoi au théâtre québécois contemporain.

Cet ouvrage, faut-il le rappeler, fut entrepris en 1972. C'est donc dire qu'en sept ans, les auteurs n'ont pas eu le temps de dépasser la simple accumulation de faits. Ils affirment dans l'avant-propos qu'ils n'ont pas voulu « faire sentir le poids d'une méthode rigoureuse » (p. 11) mais cette méthode ne semble être rien d'autre qu'une fidélité à la chronologie. Il aurait peut-être fallu englober une période moins vaste et scruter les rapports que l'Église a toujours eus avec l'État et la société. Cet aspect est à peine effleuré et même pratiquement occulté.

L'ouvrage a toutefois le mérite d'être d'une lecture facile et servira sans doute, selon les vœux mêmes des auteurs, à promouvoir la recherche dans un domaine encore trop peu fréquenté.

Quant à l'ouvrage de Jean-Cléo Godin et de Laurent Mailhot, *Théâtre Québécois II*<sup>2</sup>, il comble nos attentes. Ces critiques chevronnés, à l'oeil et à la plume alertes, nous

introduisent de plain-pied dans l'univers théâtral québécois de la période la plus récente en mettant en lumière la nouvelle situation théâtrale depuis 1968, période où l'on assiste à une véritable prolifération de la production dramatique.

Leur méthode « se trouve (. . .) dans un aller retour constant, sinon toujours explicite, du pôle société (ou situation historique) au pôle texte (ou signification littérale, littéraire, scénique) » (p. 11). Ils spécifient « de l'axe Duvignaud à l'axe Ubersfeld » (note 8 p. 13). Utilisant des méthodes d'analyse récentes sans toutefois tomber dans l'hermétisme, ils situent les manifestations théâtrales dans leur mouvement même « sachant que le théâtre est toujours à (re)situer et à (re)mettre en mouvement » (p. 12). L'ouvrage se divise en deux grandes parties, la première s'intitulant « Fonctions, formes, spectacles » et la deuxième « Univers dramatiques ».

Dans la première partie Jean-Cléo Godin signe deux des cinq chapitres. Après avoir fait la distinction entre le théâtre sur le théâtre et le théâtre dans le théâtre, la première forme « constituant une réflexion critique sur l'art qu'on pratique (quoiqu'il faille) comprendre que l'un(e) n'éclipse pas l'autre » (p. 17), il se penche sur des oeuvres peu connues (de Jean Morin, Roger Dumas, Jacques Duchesne et Yvon Boucher) qui posent le problème de la fonction du comédien et de sa connivence avec le public. Ces deux formes de jeu « constitue(nt) un trait majeur de notre dramaturgie » (p. 26).

Le chapitre V est entièrement consacré au Grand Cirque Ordinaire qui n'a rien d'ordinaire. J.-C. Godin rappelle le climat social entourant la naissance de cette troupe (1969) dont le jeu, influencé par Grotowski et basé essentiellement sur l'improvisation, permettait à chaque comédien de faire son numéro comme au cirque. La trajectoire du GCO, qui disparaît en 1976, met en évidence les difficultés inhérentes à cette forme dramatique qui mène à un cul-de-sac.

Laurent Mailhot, pour sa part, analyse, démêle les rebondissements de l'histoire sur l'actualité et vice versa, et les implications sociopolitiques du langage dramatique chez Rémillard, Germain, Levac-Loranger, Gurik et Sauvageau. La politique et le langage obsèdent tous ces dramaturges. Ils font souvent allusion aux événements 1837-38, à la lumière de ceux d'octobre 1970 ou de la visite du général de Gaulle. Chez Germain, on assiste à une remise en cause de notre histoire dont « le décor (est) à réimaginer » (p. 33). Pour le tandem Levac-Loranger, la visite du général de Gaulle sert de prétexte à aborder une nouvelle forme dramatique, tandis que Gurik, pour venger l'histoire, pastiche un classique anglais.

Enfin Laurent Mailhot, dans une fine analyse du *Wouf-Wouf* de Sauvageau décortique tous les éléments de cette pièce à l'architecture complexe où l'on assiste à un brassage du langage qui fait d'elle un des jalons les plus importants de l'histoire du théâtre québécois. Cette pièce d'antilittérature devient de ce fait, un modèle de littérature scénique.

Dans la deuxième partie, Jean-Cléo Godin analyse les ensembles dramatiques de Jean Barbeau, d'Antonine Maillet et de Michel Tremblay, tandis que Laurent Mailhot fait de même pour ceux de Robert Gurik, de Jean-Claude Germain et de Michel Garneau.

Jean Barbeau touche d'abord à la création collective avant d'opter pour la création individuelle. L'analyse nous le montre avant tout obsédé par le langage québécois et l'aliénation « d'un peuple qui perdant contact avec ses héros (. . .) semble incapable de se retrouver une force vive » (p. 100). Monde d'anti-héros, l'univers de Barbeau se range dans « la tradition établie d'un théâtre très proche du quotidien » (p. 101).

Jean-Cléo Godin ne sera qu'éloge pour l'oeuvre d'Antonine Maillet dont il étudie autant les romans que les pièces qui forment d'ailleurs un univers osmotique et cohérent de reprises et de versions différentes.

Il fait ressortir les deux types de structure que l'on retrouve chez elle : « un leitmotiv qui sert à ouvrir et à clore le récit » et « un récit simple et ascendant jusqu'à un sommet suivi d'une chute rapide » (p. 156). Enfin, il nous rappelle que c'est en Acadie que les premières manifestations théâtrales ont eu lieu et qu'Antonine Maillet les fait revivre après trois cents ans de silence.

Abordant l'oeuvre de Michel Tremblay, il démystifie ce que d'aucuns appellent le « réalisme » de Tremblay, car son langage dramatique « n'est pas le joul, mais l'usage dramatique qu'il en fait en fonction d'une efficacité dramatique » (p. 166). Il scrute ensuite la fonction des choeurs, des monologues et du chassé-croisé qui en résulte puis impute « l'échec relatif » de *Sainte Carmen de la Main* et de *Demain matin, Montréal m'attend* « à un parti pris de réalisme (et) à l'utilisation souvent maladroite des choeurs » (p. 175). J.-C. Godin prétend que Tremblay, dans sa peinture réaliste des groupes de marginaux, « ne dépasse guère le niveau de l'anecdote, des surnoms, des petites mesquineries et des allusions à la vie de ce milieu qu'on entrevoit sans le connaître vraiment » (p. 176). Mais peut-être que c'est en cela même qu'il les dépeint si bien.

Le monde de Robert Gurik est vu par Laurent Mailhot « comme des jeux, scientifiques, mathématiques, techniques » (p. 105). En condamnant la société mécanisée, L. Mailhot reproche à Gurik de tomber dans le piège qu'il condamne en utilisant un langage trop rigide : « Gurik intervient comme ces technocrates qu'il dénonce » (p. 107). La meilleure image qu'il donne des dialogues de Gurik est celle de « sandwichs : on y est serré, écrasé, assaisonné » (p. 115). Enfin, sans parler d'échec total, les pièces de Gurik qui n'ont entre elles aucun rapport ou presque, sont des « avenues (. . .) moins explorées que visitées » (p. 124)

Jean-Claude Germain crée un monde dramatique plus mouvant, plus souple, à notre mesure ou notre « dédémessure ». Pour lui, qui s'est intéressé de près aux rapports entre l'Église et le Théâtre (et ce serait peut-être à son tour de nous écrire sa version du conflit entre ces deux

Jean Laflamme  
Rémi Tourangeau

# L'Église et le Théâtre au Québec

FIDES



institutions), « il s'agit, selon ses propres mots, de transformer le théâtre-messe, pour croyants et initiés, en théâtre-spectacle le plus ouvert possible » (p. 129). Germain brise les vieux mythes qui nous étouffent et vise par la dérision à faire le procès de certains aspects de notre vie collective. D'une pièce à l'autre, il crée un rythme nouveau qui coïncide toujours avec notre être, notre masque collectif.

Avec Michel Garneau, on aborde le théâtre poétique où le langage confine au chant. Si l'on y retrouve d'évidentes préoccupations politiques, la poésie, l'humour et les chansons en estompent les raideurs.

En somme, voilà un excellent ouvrage qui satisfera autant le spécialiste que le profane. Écrit dans une langue limpide, un style clair, il montre à quel point les auteurs dominent les méthodes d'analyse qu'ils utilisent. On sent également la parfaite maîtrise de leur corpus. L'appareil critique est impeccable : les notes, la bibliographie pertinente, un index analytique et un index des noms, tout est là pour faire de ce livre une oeuvre de base.

Michel Lord

1. Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *L'Église et le Théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979, 355 p.
2. Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre Québécois II*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, 248 p.