

LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS À L'ÉPREUVE DU CONFLIT DES CODES : LE CAS CLAUDE GAUVREAU (1925-1971)*

.....
ASTRID NOVAT

« Notre littérature s'appellera québécoise ou ne s'appellera pas »¹. C'est cette formule-choc issue de « Notre littérature de colonie », texte publié dans la revue *Parti pris*, qui marque de manière symbolique le moment où la littérature produite au Québec s'affranchit de son épithète « canadienne-française » dans les années 1960. Si, au théâtre, la création des *Belles-Sœurs* par Michel TREMBLAY, pièce jouée au Rideau-Vert en 1968, semble cristalliser ce renouveau, il apparaît toutefois que l'histoire de la dramaturgie québécoise se donne à lire comme un récit bien plus complexe. En effet, la lente émergence d'un répertoire québécois est dans un premier temps due à des difficultés d'ordre technique, générées notamment par le financement tardif des institutions théâtrales par des instances gouvernementales. L'histoire du théâtre québécois est donc fortement liée à celle de l'autonomisation de l'art théâtral mais également à son émancipation des modèles européens et plus précisément des modèles français, qui dominent la scène jusque dans les années 1980. Ce phénomène pousse André BELLEAU à développer la notion de conflits des codes. Ce dernier souligne dans son article « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise » que la littérature québécoise se trouve « sujette à une double imposition institutionnelle »² car « [d]ans plusieurs secteurs majeurs de 'la sphère littéraire', si l'Appareil est québécois, la Norme demeure française »³. Il rappelle que l'on ne peut donc pas lire la littérature québécoise « sans tenir en compte des tensions et distorsions produites par la rencontre dans un même texte des codes socio-culturels québécois et des codes littéraires français »⁴. Néanmoins, il soutient que l'on ne peut « sans avoir recours à [la littérature française], commencer même, à rendre justice à notre littérature et montrer justement qu'elle arrive

* *Quebec Theater addressing the conflict of codes : a case study of Claude Gauvreau (1925-1971)*.

1 Laurent GIROUARD, « Notre littérature de colonie », *Parti pris*, vol. 1, n. 3, décembre 1963, p. 30.

2 André BELLEAU, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Liberté*, vol. 23, n. 2, mars-avril 1981, p. 17.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 18.

à NOUS dire à travers et malgré les normes de l'AUTRE »⁵. Il s'agit donc, au théâtre, de rompre avec les modèles français afin « d'affirmer sa québécoïté par son regard, ses thèmes, ses personnages et son langage »⁶. Ce renouvellement du paysage dramatique s'inscrit évidemment dans un contexte social plus global, dominé par la question nationale. La création dramaturgique doit désormais assumer une fonction spéculaire afin de traduire une réalité authentiquement québécoïse. En parallèle à cette tendance émerge un théâtre de recherche tourné vers des préoccupations d'ordre formel. En effet, ce courant avant-gardiste porte une attention particulière à la modernité théâtrale assimilée seulement partiellement par ses prédécesseurs et s'ouvre « à de multiples explorations, notamment sur les plans du jeu corporel, de l'espace éclaté, de la multidisciplinarité, etc »⁷. Bien que ces deux courants, théâtre néo-nationaliste⁸ d'inspiration majoritairement réaliste et théâtre d'avant-garde orienté vers l'innovation formelle, soient bien souvent distingués par la critique car en apparence incompatibles, il apparaît que certains dramaturges usent justement au contraire de l'innovation formelle afin de s'interroger sur la question nationale. C'est le cas de Claude GAUVREAU (1925-1971), poète et dramaturge montréalais, qui, dès la première publication de ses textes en 1948, formule une réflexion sur la forme que doit prendre selon lui la modernité théâtrale canadienne-française devenue par la suite québécoïse. Ainsi, si 1968 marque symboliquement une transformation radicale du paysage théâtral au Québec, il convient ici de mettre en lumière que celle-ci débute bien en amont.

Cet article propose donc de se demander dans quelle mesure GAUVREAU, en subvertissant ce conflit des codes, use de la modernité théâtrale afin de renouveler les discours portant sur la question nationale. Dans un premier temps, il conviendra de dresser un bref portrait du paysage théâtral québécoïse de la fin de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à la fin des années 1960 afin de mettre en lumière les enjeux qui entourent l'émergence d'un répertoire local. Cette mise en contexte permettra de mettre en évidence la manière dont GAUVREAU, habituellement placé en marge de l'histoire théâtrale québécoïse, propose une réflexion d'ordre théorique sur la production de son époque et enfin comment celle-ci se traduit formellement dans son œuvre.

5 *Ibid.*

6 Gilbert DAVID, « Un nouveau territoire théâtral 1965-1970 », in Renée Legris et al. (dir.), *Le théâtre au Québec 1825-1980. Repères et perspectives*, Montréal, Ville Saint-Laurent, 1988, p. 153.

7 *Ibid.*, p. 159.

8 Il s'agirait ici d'un théâtre qui traite ou rend compte d'un discours sur la question nationale sans pour autant revendiquer une idéologie politique.

I. Enjeux et développement d'un répertoire local

Le développement d'un répertoire local est d'emblée freiné par un certain nombre de facteurs. Il s'agit principalement des modalités de formation des comédiens, intrinsèquement liées à la question du financement des institutions théâtrales, mais aussi de la prédominance des modèles français sur les scènes canadiennes-françaises. En effet, comme le rappelle Yves JUBINVILLE dans son article « Le théâtre québécois est-il soluble dans le contemporain ? L'histoire au carrefour des temporalités », l'établissement des premières véritables écoles d'art dramatique, ne se fait qu'à partir du milieu des années 1950. Si une première vague de professionnalisation a déjà eu lieu entre les années 1900-1930⁹, celle-ci est plutôt le fait de comédiens français expatriés à Montréal. L'apparition, certes tardive, de ces lieux de formation marque le début d'une phase de professionnalisation endogène des métiers de la scène. Toujours d'après Yves JUBINVILLE :

Au plan organisationnel, la professionnalisation signifie également que le théâtre québécois a pu exister pleinement dès lors que l'État s'est donné les moyens de le soutenir financièrement. Cela s'est fait progressivement dans les années 1950 et s'est accéléré dans les années 1960 avec la création du Conseil des arts du Canada (1957) et du Ministère des affaires culturelles du Québec (1961).¹⁰

Ce constat permet de souligner une transformation majeure de la scène du Québec, c'est-à-dire un passage d'une pratique théâtrale non plus ordonnée par le seul critère de rentabilité économique mais qui peut désormais s'orienter vers de nouvelles valeurs esthétiques. Les praticiens n'attendent toutefois pas les années 1950 pour tenter de créer un répertoire local. Comme le souligne Lucie ROBERT :

L'Anglomanie ou le Dîner à l'anglaise de Joseph Quesnel, écrite au début du dix-neuvième siècle, questionne les vellétés d'assimilation des classes dominantes au Québec. *Félix Poutré* de Louis Fréchette met en scène un patriote qui réalise par un acte de langage ce qu'il a échoué à faire sur le champ de bataille, c'est-à-dire vaincre l'armée anglaise.¹¹

Ainsi, il apparaît que les dramaturges, dès la colonisation britannique de la province de Québec, s'interrogent, par le biais de la

9 Cf. Jean-Marc LARRUE, « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières », *L'Annuaire théâtral*, n. 23, 1998, p. 25.

10 Yves JUBINVILLE, « Le théâtre québécois est-il soluble dans le contemporain ? L'histoire au carrefour des temporalités », *Interfaces Brasil/Canadá*, vol. 20, 2020, p. 8.

11 Lucie ROBERT, « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise », *L'Annuaire théâtral*, n. 5-6, 1988, p. 167.

création théâtrale, sur la question nationale et sur la forme que doit prendre la production locale. Les praticiens évoquent ainsi à plusieurs reprises leur volonté de créer un théâtre national dans le but de faire naître un répertoire du même ordre. C'est notamment l'objet du discours « pour un théâtre national et populaire » de Gratien GÉLINAS en 1949 :

Comment le Canadien de la salle pourrait-il murmurer, en même temps que lui et du même cœur que lui, les paroles d'un auteur étranger, même si cet auteur est français ? Car, pas plus au théâtre qu'ailleurs, nous ne saurions compter sur la littérature de France pour nous représenter. [...] Je soutiens que, à valeur dramatique non seulement égale mais encore bien inférieure aux grands chefs-d'œuvre du théâtre étranger, passé ou contemporain, une pièce d'inspiration et d'expression canadiennes bouleversera toujours d'avantage notre public. [...] Nous voulons maintenant vivre notre propre vie intellectuelle, selon nos aptitudes et nos moyens à nous.¹²

S'il s'agissait, pour QUESNEL ou pour FRÉCHETTE, de s'émanciper de la tutelle britannique, pour GÉLINAS et ses contemporains, il s'agit plutôt de se libérer des modèles français. Le discours de GÉLINAS fait écho à la notion de conflit des codes développée par André BELLEAU. Ce dernier explique qu'« au Québec, l'Appareil et la Norme n'ont pas nécessairement la même origine, la société n'ayant pu produire les deux »¹³. Selon le dramaturge, « le Canadien et le Français n'ont ni le même passé, ni le même avenir [...] c'est pourquoi, même s'ils usent de la même langue, ils créent deux littératures distinctes dont chacune peut mettre à profit les techniques de l'autre tout en jaillissant de son propre fond »¹⁴. Dans la littérature canadienne-française devenue par la suite québécoise, c'est dans un premier temps la langue qui marque ce conflit des codes et qu'il convient de se réapproprier. Si GÉLINAS s'exprime en 1949, c'est véritablement la période de mutations socio-culturelles que constitue la Révolution tranquille qui sert de catalyseur à l'émergence d'un théâtre proprement québécois. Comme le souligne Gilbert DAVID :

Le théâtre, dans ce contexte d'agitation politique, s'est prêté à de nombreux engagements. Le premier en importance, par le nombre de praticiens et de groupes qu'il a impliqués et par son rayonnement, fut le théâtre de l'identité québécoise, lequel s'est voulu le fer de lance d'une affirmation collective et d'une « décolonisation » culturelle.¹⁵

12 Gratien GÉLINAS, « Pour un théâtre national et populaire », *Amérique française*, n. 3, 1949, p. 37-39.

13 André BELLEAU, art. cit., p. 17.

14 Gratien GÉLINAS, art. cit., p. 37.

15 Gilbert DAVID, *op. cit.*, p. 152.

Cette période est notamment marquée par la « querelle du joul » qui atteindra son apogée lors de la représentation des *Belles-Sœurs* de Michel TREMBLAY en 1968. Amorcée par la publication des *Insolences du Frère Untel* en 1960 – texte dans lequel Jean-Paul DESBIENS présente le joul, un sociolecte lié au milieu ouvrier montréalais des années 1960 employé par les auteurs pour figurer la langue québécoise, comme une « langue désossée », une « décomposition », une « absence de langue »¹⁶ – la question du joul divise. Pour certains, ce sociolecte est le signe d'une pauvreté culturelle, tandis que pour d'autres, il constitue au contraire le marqueur d'une identité nationale. Ainsi, c'est notamment à travers la recherche d'une langue nationale que se manifeste au théâtre « la volonté de s'affranchir des modèles français dominants et, conséquemment, l'objectif de fonder ici et maintenant une théâtralité – et non seulement une dramaturgie – authentiquement québécoise »¹⁷. On distingue de cette recherche d'une théâtralité authentiquement québécoise un théâtre de recherche qui se préoccupe de questions plus formelles visant à « combler les trous laissés par une première phase d'assimilation de la modernité scénique »¹⁸ dans la mesure où ce théâtre de recherche ne se caractériserait pas par son engagement dans « la clarification d'enjeux culturels et sociopolitiques immédiats »¹⁹. Or, il apparaît que c'est précisément ce théâtre d'avant-garde qui semble permettre un réel renouvellement du répertoire au Québec. Ce renouvellement débute avec la création des théâtres de poche, nommés ainsi en raison de leur petite taille, au milieu des années 1950. L'exiguïté de ces salles oblige les compagnies comme les Apprentis sorciers ou les Saltimbanques à prendre des libertés de mise en scène et proposer un contenu audacieux qui s'oppose aux productions jouées dans les grandes salles. Le travail de ces compagnies et dramaturges se poursuit dans les années 1960. Il s'agit, pour ces derniers, de partir à la recherche de ce que Gilbert DAVID nomme des « anti-modèles », c'est-à-dire des pièces modernes d'inspiration européenne et plus uniquement françaises. S'ils œuvrent dans un premier temps à la mise en scène de pièces avant-gardistes préexistantes comme *La Cantatrice chauve* (1950) de IONESCO, ils s'orientent par la suite vers la création mais surtout vers le renouveau des pratiques théâtrales incluant notamment des spectacles d'art total s'appuyant sur la multidisciplinarité comme *Équation pour un homme actuel* (1967) de Pierre MORETTI. Bien que le théâtre d'avant-garde québécois ne soit pas totalement omis des études portant sur l'historiographie théâtrale, on note toutefois qu'il semble exister seulement en

16 Frère UNTEL, *Les Insolences du Frère Untel*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1960, p.24.

17 Gilbert DAVID, *op. cit.*, p. 151.

18 *Ibid.*, p. 158

19 *Ibid.*

marge de la production plus classique, d'inspiration réaliste. Ce phénomène semble s'expliquer par l'apparente absence de québécity ou de réflexion sur la question nationale dans ces formes théâtrales. Dans leur article « Le théâtre réaliste : entre invention et convention », Marie-Andrée BRAULT et Hélène JACQUES soulignent ainsi un point important :

Dans un article de la revue *Jeu*, Olivier Kemeid déplore que l'histoire théâtrale québécoise ait construit un récit réducteur dans lequel figurent surtout les auteurs réalistes et dont sont évincés ceux qui proposent une vision du monde plus métaphorique ou subversive. Au premier acte y apparaît Gratien Gélinas, au deuxième Marcel Dubé, et au troisième Michel Tremblay. Le mythe d'une émancipation identitaire triomphante est écrit, qui donne à voir l'affirmation du théâtre national tout autant que celle de la société québécoise. Cette lecture de la dramaturgie serait finalement conformiste et sécurisante : « Ce n'était donc que ça, le théâtre : la peinture de nos mœurs, la description de nos hauts et de nos bas, les reflets de nos aspirations communes... » Olivier Kemeid n'a pas tort, d'un certain point de vue : dans les deux tomes du *Théâtre québécois* qu'il cite en exemple, Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot insistent en effet sur l'ancrage réaliste de l'art dramatique québécois. Ils envisagent le théâtre comme le reflet de la société et, pour mieux servir leur analyse, choisissent d'étudier les auteurs qui ont le projet d'illustrer diverses dimensions de celle-ci. Dans son chapitre sur l'œuvre de Gélinas, Godin affirmera que le « réalisme, au théâtre, n'a donc rien de péjoratif ou de méprisable ; dans l'établissement et la définition d'une littérature nationale – laquelle est forcément celle du peuple ! – il est même essentiel ». Si bien que le grand absent de cet ouvrage, Olivier Kemeid a raison de le souligner, est Claude Gauvreau.²⁰

Ainsi, si c'est en priorité sur le théâtre réaliste, expression privilégiée de la dramaturgie nationale, que se concentre la critique, les formes plus modernes sont reléguées au second rang. Néanmoins, il convient de souligner que la réflexion sur la forme théâtrale, développée par de nombreux praticiens du théâtre d'avant-garde, participe directement à l'évolution de la pensée sur la théâtralité locale. C'est notamment le cas de Claude GAUVREAU dont le travail sur la forme dramatique permet non seulement de renouveler le répertoire québécois mais également de prolonger la réflexion sur la question de l'identité québécoise.

II. *Claude Gauvreau : marginal ou homme actuel ?*

Si, comme le souligne Olivier KEMEID, Claude GAUVREAU est bien souvent le grand absent des ouvrages portant sur le théâtre québécois, il convient de nuancer quelque peu ce propos. Le dramaturge n'est ef-

20 Marie-Andrée BRAULT, Hélène JACQUES, « Le théâtre réaliste : entre invention et convention », *Revue d'Historiographie du Théâtre*, n. 6, 2021, p. 69.

fectivement pas totalement évincé de l'historiographie théâtrale mais il est bien souvent placé en marge de celle-ci. À titre d'exemple, les titres de chapitres portant sur son œuvre sont particulièrement évocateurs. Dans *Le théâtre au Québec (1825-1980)*, il est question de lui dans un chapitre intitulé « deux extrêmes : Claude Gauvreau et Gratien Gélinas ». Dans *Le théâtre contemporain au Québec 1945-2015*, sa pièce *La Charge de l'original épormyable* est évoquée dans une sous-section nommée « Québec underground : dans la marge de la marge » ou encore dans une autre nommée « présence spectrale de Claude Gauvreau ». Cette classification est pour le moins évocatrice. Dans ce dernier chapitre, GAUVREAU est présenté comme un poète intransigeant, en proie à des « problèmes de dépression qui lui valent des séjours réguliers en institution psychiatrique [n'ayant pas] favorisé l'établissement de complicités productives avec des gens de théâtre »²¹. Les critiques mettent ainsi de l'avant des considérations d'ordre biographique pour justifier une production littéraire éclectique. Or, celle-ci reste, en même temps, en dialogue avec son époque ? En effet, dans cette même section, Yves JUBINVILLE évoque tout de même « son implication constante et fiévreuse dans les débats qui opposent les artistes de la mouvance automatiste à la société conservatrice et à ses institutions académiques »²². Ainsi, s'il est vrai que son œuvre dramatique rompt drastiquement avec l'esthétique réaliste prédominante et se situe par conséquent en marge du paysage dramatique, GAUVREAU fournit néanmoins une réflexion importante sur les pratiques théâtrales ayant cours à son époque. Auteur de nombreux textes critiques, il rédige notamment « Réflexions d'un dramaturge débutant », un manifeste distribué aux spectateurs de sa pièce *La Charge de l'original épormyable* jouée en 1970 au théâtre du Gesù. Bien que la représentation soit un échec considérable, ce texte constitue l'une des clés de lecture majeure du projet gauvréen. Le dramaturge y évoque sa position à l'égard du théâtre réaliste :

Le réalisme est une discipline artistique révolutionnaire magnifique de la fin du dix-neuvième siècle qui, sans se laisser intimider par la réprobation contrebalancée par une très vive curiosité continûment manifestée, contribua salubrement au recul des limites jusqu'alors tolérées de la liberté d'expression ; ceux qui, cent ans plus tard et sans risque, à la faveur du fait que cette forme d'écriture est devenue tellement familière et assimilée qu'elle ne demande plus du destinataire que la passivité la plus amorphe, et en sacrifiant pour leur part prudemment, sans grande dignité et sans grand courage aux pressions exercées par une

21 Yves JUBINVILLE, « Le temps des réformes (1945-1959) », in Gilbert David (dir.), *Le Théâtre contemporain au Québec 1945-2015*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020, p. 63.

22 *Ibid.*

morale vétusté strictement régionale par son rigorisme outrancier (ce que n'aurait jamais consenti sans contre-offensive farouche un Zola, par exemple), sont des abrutisseurs publics, des sous-académiques en putréfaction, des crétins crétiniseurs, des freineurs abjects de la connaissance, des apôtres de la stagnation stérile. Seul l'avilissement intellectuel, engendré par une intrusion réactionnaire, peut permettre le succès à ces charognes !²³

La position de GAUVREAU est ici sans appel. Il reproche ici aux dramaturges pratiquant l'esthétique réaliste d'être responsables d'une forme de « stagnation stérile » dont la « morale vétusté strictement régionale » serait une forme de symptôme. Il ne s'agit donc pas d'une simple position esthétique mais bien d'une réflexion portant sur le renouveau de la forme du théâtre québécois.

Les revues de Gratien Gélinas étaient très amusantes et m'ont certainement servi à voir d'un œil plus lucide les valeurs convenues de la société de mon enfance, d'accord [...]. Mais à partir du moment où on veut me persuader que le style revuiste de cet ordre est l'expression verbale et dramatique privilégiée d'une nation accédant enfin à la maturité, le seul possible et le seul souhaitable, qu'il constitue la fine pointe de l'avant-garde culturelle, qu'on ne s'attende pas une seconde à ce que je me consente dupe d'un pareil bluff. Que ces réalités existent, je l'apprécie à leur niveau qui est celui d'un art mineur sympathique ; mais si, dramatiquement et verbalement, le Québec n'est pas capable de produire autre chose que cela, nous sommes une race de gâteux.²⁴

GAUVREAU souhaite que le Québec puisse finalement produire un art à la fine pointe de l'avant-garde dans lequel puisse se reconnaître une nation accédant enfin à la maturité. Il appelle donc les dramaturges à abandonner la dimension spéculaire propre à l'esthétique réaliste pour proposer de nouveaux modèles de création. « Réflexions d'un dramaturge débutant » pose de plus un regard particulièrement intéressant sur la langue parlée au Québec et la manière dont celle-ci peut constituer un apport créateur véritablement singulier. Son argumentaire s'organise en trois temps distincts. Premièrement, il exprime un fort mépris à l'égard de ce qu'il appelle « le BON FRANÇAIS »²⁵ qui serait d'après lui un français académique qui est parlé par les élites francophones québécoises. Le dramaturge considère pour commencer que l'académisme linguistique est un frein à la création mais qu'il est également absurde de vouloir contraindre les Québécois à utiliser une langue qui n'est pas la leur :

23 Claude GAUVREAU, « Réflexions d'un dramaturge débutant : 1970 », *Jeu*, n. 7, 1978, pp. 31-32.

24 *Ibid.*, p. 26.

25 *Ibid.*, p. 29.

À nous, francophones d'Amérique du Nord, il est non seulement despotique mais totalement utopique (au sens le plus péjoratif du mot) de vouloir nous faire utiliser artificiellement une langue qui n'aurait que le droit de se conformer au fur et à mesure à une évolution (vivante, elle) conditionnée par un milieu autre que celui dans lequel nous vivons.²⁶

En référence à la notion de conflit des codes de BELLEAU, on retrouve ici la même préoccupation pour la langue que GÉLINAS ou encore DUBÉ exprimaient dans leurs textes et la même volonté de se réappropriier la langue afin de pouvoir affirmer son identité québécoise, ou tout du moins une création artistique québécoise, malgré une norme française. Néanmoins, contrairement à DUBÉ qui se montre critique à l'égard de l'emploi du joul en raison de sa forte charge politique²⁷, GAUVREAU se montre plus nuancé dans la mesure où selon lui « l'argot de n'importe quel pays peut atteindre n'importe dans quel pays à une authenticité fort acceptable »²⁸. GAUVREAU ajoute toutefois dans son manifeste que « cette constatation implique un usage de l'argot motivé par un désir intérieur impérieux et rigoureux »²⁹. Il ne s'agit donc pas, pour le dramaturge, de remplacer l'usage du français normé par celui du joul ou d'un argot local. Bien au contraire, il explique d'ailleurs que selon lui « la valorisation prioritaire du régionalisme isolationniste est tout à fait niaise »³⁰. Ainsi, bien qu'il se positionne en faveur de l'utilisation d'une langue que l'on pourrait qualifier de locale, la finalité n'est pas de produire un art spéculaire d'inspiration réaliste. Il clarifie donc son propos et précise : « Pourquoi le rabâchage incontinent de l'archiconnu, de l'archivécu, à la place de la révélation d'une unicité précieuse inconnaissable ailleurs ? »³¹. C'est précisément en ceci que se manifeste la particularité de la position de GAUVREAU dans les débats concernant la langue. Il convient selon lui d'affirmer une spécificité linguistique québécoise non plus pour produire des œuvres dans lesquelles un public local puisse se reconnaître mais bien parce que son unicité fait de celui-ci un atout créateur inexistant ailleurs. Cette unicité permettrait donc à l'art québécois de se distinguer à l'international. Ainsi, si dans un premier temps il exprime un mépris à l'égard du français normé puis sa

26 *Ibid.*

27 En effet, si DUBÉ était un fervent défenseur du développement d'un répertoire québécois dans lequel le peuple puisse se reconnaître, il exprime tout de même, du moins dans les premiers temps, une certaine frilosité à l'égard de la langue employée par Michel TREMBLAY dans *Les Belles-Sœurs*. (Voir à ce sujet Karim LAROSE, « Aux 'marges sales' de la parole vive : les débats sur la langue dans le milieu théâtral québécois (1930-1968) », *Études françaises*, vol. 43, n. 1, 2007, pp. 9-28.

28 Claude GAUVREAU, « Réflexions d'un dramaturge débutant : 1970 », cit., p. 30.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

position à l'égard du joul, son raisonnement dialectique s'achève par une prolongation du débat concernant la langue utilisée par les artistes québécois : il préconise une attitude féconde à l'égard de la langue qui doit être « vivante et créatrice »³². Ceci s'exprime principalement chez GAUVREAU par l'utilisation d'une langue non figurative, nommée l'exploréen, fondée sur l'image et qu'il définit par « l'association ou la mise en confrontation de n'importe quels éléments verbaux : syllabe, mot abstrait, mot concret, lettre, son, Etc. »³³. Si cette langue poétique non figurative est l'expression privilégiée de la poétique gauvréenne, il convient aussi de signaler que celle-ci se caractérise aussi parfois plus simplement par l'usage du plurilinguisme, permettant à l'auteur de mêler anglais, français, québécois et autres langues parlées sur le sol québécois de manière à signaler son insubordination à la norme linguistique en vigueur. Le conflit des codes laisse ainsi chez GAUVREAU une trace textuelle nette qui met bien en évidence la façon dont le dramaturge lie sa réflexion sur la forme du théâtre local à une réflexion sur la question québécoise. Le dramaturge fait du théâtre avant-gardiste le lieu d'une affirmation identitaire locale sans pour autant céder à un nationalisme sclérosant. Bien au contraire, GAUVREAU aspire à sortir du cadre de la nation. Il explique :

Nettement, nos rapports vis-à-vis de la France devraient être à la fois aussi chaleureux et aussi autonomes que ceux du Brésil vis-à-vis du Portugal ou que ceux du Paraguay vis-à-vis de l'Espagne. Québécois libérés ou libérables bientôt, nous avons autant le droit de fournir notre apport créateur particulier au français dit universel que les États-Uniens libérés ont fourni et fournissent le leur à l'anglais dit universel ; cet apport peut s'imposer mondialement, entre autres, par la production d'œuvres créatrices concurrentielles qualitativement au niveau international.³⁴

Il s'agit finalement de sortir d'une dichotomie France/Québec afin de surmonter ce conflit des codes. En dépassant le cadre de la nation pour s'inscrire dans un espace plus grand qui est celui de la francophonie, le dramaturge espère que le renouveau du répertoire québécois puisse permettre à la langue parlée au Québec d'atteindre une certaine forme de légitimité non seulement en Amérique du Nord mais aussi à l'extérieur du territoire. GAUVREAU renverse ici le discours habituel : c'est l'art qui permettra au Québec de devenir une grande Nation et non le devenir national qui donnera à l'art et à la langue québécoise leur légitimité.

32 *Ibid.*, p. 28.

33 Claude GAUVREAU, *Correspondance*, Montréal, l'Hexagone, 1993, p. 108.

34 Claude GAUVREAU, « Réflexions », cit., p. 30.

III. Traduire une singularité universelle

La réflexion de Claude GAUVREAU au sujet de la forme que doit prendre ce nouveau théâtre québécois d'avant-garde passe dans un premier temps par diverses expérimentations autour du média. En effet, l'œuvre du dramaturge se caractérise par une extrême diversité et ce même au sein de sa production dramatique. Ainsi, s'il est effectivement l'auteur de poèmes ou d'un roman, ses créations théâtrales sont elles aussi variées. On note donc un opéra, des objets dramatiques à la frontière de la poésie et du théâtre, des pièces écrites à destination du plateau mais également de la radio et de la télévision. Cette plurimédialité n'est pas anecdotique dans la mesure où elle est considérée comme la caractéristique principale des productions du théâtre de recherche se développant au Québec dans les années 1960. Or GAUVREAU amorce une réflexion autour du média, ou plus précisément autour des nouvelles modalités créatives permises par le média, bien en amont, c'est-à-dire dès les années 1940. Il ne s'agit pas seulement de proposer des textes pouvant s'adapter à divers médias mais véritablement de se servir des codes du média choisi, et non plus ceux de l'Autre, pour proposer une œuvre innovante. C'est par exemple le cas de la pièce radiophonique « Magruhilne et la vie » (1952), issue du recueil *Cinq Ouiës*, dans laquelle GAUVREAU met en scène quatre personnages qu'il qualifie de « quatre échantillons d'un même personnage »³⁵. Étant donné qu'il s'agit d'une pièce conçue spécialement pour l'oreille, comme en témoigne le titre du recueil, l'auditeur de la pièce ne peut véritablement distinguer les quatre protagonistes qui forment un chœur. Le choix des pronoms dans la pièce est également intéressant car il apparaît que les personnages parlent d'eux-mêmes indifféremment à la P1, P3 ou P4 comme si chaque personnage était à la fois lui-même, l'autre et le collectif sans distinction. Il s'agit donc d'une collectivité engagée dans un drame et qui en souligne la dimension universelle. Il convient de plus de souligner que la pièce met en scène le récit d'un deuil impossible à faire, le récit d'une disparition et l'importance du souvenir. Ces thèmes sont traités dans la quasi totalité des pièces de GAUVREAU mais la radio permet un traitement singulier de ces thématiques. Le personnage collectif cherche à préserver le corps de sa défunte amante et sollicite un sculpteur afin d'en faire une statue de pierre dans le but de sauvegarder son image : « Ce sera Magruhilne réincarnée dans le minéral. Exactement réincarnée

35 Claude GAUVREAU, « Magruhilne et la vie (tragédie baroque) », *Cinq Ouiës*, in Claude GAUVREAU, *Œuvres Créatrices Complètes*, Ottawa, Parti pris, 1977, pp. 269-302 : p. 270.

[...]. L'image de Magruhilne sera intacte. Intacte à jamais »³⁶. Cette question de l'image peut sembler paradoxale dans une pièce radiophonique or, c'est ici tout le contraire. Dans l'œuvre de GAUVREAU, la femme est toujours considérée comme un idéal or, le propre de l'idéal est qu'il ne peut être représenté et qu'il ne peut exister que sous sa forme imaginée. Il s'agit bien ici d'une image qui doit être recrée afin de pouvoir perdurer dans le temps grâce à l'utilisation de la pierre mais qui, aux oreilles de l'auditeur, doit pouvoir rester idéale et universelle. L'auditeur peut projeter son propre idéal sur cette image de la femme aimée et ainsi participer inconsciemment à cette étrange entreprise. Si le thème de la femme idéale est présent dans la majorité des pièces de GAUVREAU, il convient d'ajouter qu'il s'agit de la seule pièce où la femme aimée revient à la vie (on peut éventuellement citer *La Reprise* mais le retour à la vie est partiel et dure le temps d'une représentation). Si cette résurrection est possible, c'est en réalité grâce au média qui permet à la femme aimée de rester un idéal. On note ainsi d'emblée une réflexion sur la nature de l'universel à travers l'utilisation du média radiophonique mais c'est également le cas du *Rose Enfer des animaux* (1958), une pièce écrite spécialement pour la télévision. Si cette pièce se caractérise dans un premier temps par un règlement optique de l'action afin de mettre à profit les codes du média télévisuel³⁷, elle aborde également la question linguistique québécoise à travers un prisme insolite. À cet égard, les théories de BHABHA, notamment la notion de traduction culturelle, et avec elle, celle de tiers-espace sont particulièrement éclairantes. Traditionnellement, la traduction est celle d'un texte, écrit dans une langue, appartenant à une culture particulière que l'on transmet vers une « nouvelle demeure linguistico-culturelle »³⁸. Il y existe une véritable délimitation entre « la langue propre et la langue étrangère »³⁹. Tout ceci présuppose donc l'existence d'un rapport fort entre « la langue, la littérature et la nation »⁴⁰. Or, « que se passe-t-il, par contre, si les langues et les cultures 'de départ' sont instables, déjà pénétrées d'altérité ? »⁴¹. Il s'agit ici d'une hybridité culturelle que BHABHA définit comme un processus « [donnant] naissance à quelque chose de différent, quelque chose de neuf, que

36 *Ibid.*, p. 276.

37 Cf. Astrid NOVAT, « Redéfinir les contours du spectacle et du vivant : technodrame en temps de pandémie. L'exemple du projet AREA (2021) », *IdeAs*, n. 21, 2023.

38 Simon SHERRY, « La culture transnationale en question : visées de la traduction chez Homi Bhabha et Gayatri Spivak », *Études françaises*, vol. 31, n. 3, 1995, p. 48.

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*

l'on ne peut reconnaître, un nouveau terrain de négociation du sens et de la représentation »⁴². Cette hybridité permettrait de dépasser une « politique de polarité » afin d'atteindre un « espace de l'entre-deux » que BHABHA nomme le « tiers espace »⁴³. Ce dernier permet d'accéder à « une culture frontalière d'hybridité⁴⁴ ». Laëtitia TORDJMAN, dans son article « Avant-gardes diasporiques et émergence du 'tiers espace' : *Banjo* de Claude McKay et *Les Contrebandiers* d'Oser Warszawski » ajoute de plus que la frontière est

un « tiers espace » par excellence. À l'origine connotée de manière négative, comme la zone de démarcation infranchissable entre « eux » et « nous », elle peut constituer au contraire une zone mouvante, et permettre la synthèse de ce qu'offrent deux mondes qui se déploient de part et d'autre, un « troisième élément » qui est plus grand que la somme de ses différentes parties.⁴⁵

C'est précisément dans cet espace interstitiel que se déploie l'œuvre de GAUVREAU. Il ne s'agit plus pour lui de faire état d'une « dichotomie traditionnelle entre centre et périphérie »⁴⁶ mais, au contraire, de proposer une sorte de synthèse productive. Si de nombreuses pièces du dramaturge se situent volontairement dans un espace limbaire, *Le Rose Enfer des animaux* propose de nombreuses allusions à un cadre spatio-temporel précis qui est celui du Québec des années 1950⁴⁷. Cet ancrage permet d'examiner la manière dont le travail sur la langue au sein de cette pièce est intrinsèquement lié à la situation si particulière de la province. En effet, GAUVREAU souhaite faire entendre la véritable voix des Québécois. Dans *Le Rose Enfer des animaux*, l'écriture de GAUVREAU est caractérisée par de nombreux apports en langues étrangères, notamment en anglais et en italien. L'utilisation de ces deux langues n'est pas un hasard, puisque *Le Rose Enfer des animaux* fait écho à la réalité linguistique de l'époque, dont l'expansion de l'anglicité est partie intégrante. La présence de l'italien semble elle aussi refléter une réalité historique, c'est-à-dire la vague d'immigration italienne qui survient au cours de cette époque et qui contribue au développement de la communauté italo-canadienne. L'auteur poursuit cette démarche en incorpo-

42 Homi K. BHABHA, Jonathan RUTHERFORD, « Le tiers-espace », *Multitudes*, n. 26, 2006, p. 95-107.

43 *Ibid.*

44 *Ibid.*

45 Laëtitia TORDJMAN, « Avant-gardes diasporiques et émergence du 'tiers espace' : *Banjo* de Claude McKay et *Les Contrebandiers* d'Oser Warszawski », *Itinéraires*, n. 2, février 2015.

46 *Ibid.*

47 Cf. Astrid NOVAT, « Claude Gauvreau : la poétique au service de la constitution d'une identité collective », *Études canadiennes / Canadian Studies*, n. 90, 2021.

rant à son écriture certains mots provenant de langues autochtones mais aussi des idiomes issus du patois québécois. Ces différentes formes de *code-switching* conversationnel, c'est-à-dire d'alternance de langues dans le cadre d'une même conversation, ne font pas l'objet d'un métadiscours qui viendrait justifier ou expliciter cette pratique. Au contraire, la langue employée par les différents personnages souligne une appartenance partagée à une communauté langagière hétérogène, à l'intérieur de laquelle sont d'office inclus le lecteur et le spectateur. Il ne s'agit toutefois pas seulement de mettre en avant une simple coexistence culturelle mais de créer des néologismes à partir de l'hétérogène. L'auteur crée ainsi par exemple l'adjectif « tomahawkée »⁴⁸ à partir du substantif tomahawk auquel il adjoint une terminaison française soulignant ainsi une interpénétration culturelle. Un des personnages de la pièce *Un Partisan* l'explique à merveille : « Je parle français. C'est mon esperanto »⁴⁹. La langue française cesse d'appartenir à un territoire pour devenir une langue universelle, mais plus encore, elle constitue un formidable laboratoire expérimental permettant aux artistes de créer des œuvres véritablement nouvelles. Si cette langue non figurative créée par GAUVREAU s'inspire de l'écriture automatique de l'école de BRETON, le dramaturge québécois va plus loin que les surréalistes dans son traitement du langage dans la mesure où il déconstruit la langue dans sa totalité. Ainsi, s'il fait acte, dans son processus créateur, d'une hybridité proprement québécoise, il n'hésite toutefois pas à se réapproprier des modes de création littéraires français. Si cette utilisation peut sembler paradoxale, dans la mesure où GAUVREAU cherche justement à s'émanciper des modèles hexagonaux pour revendiquer la richesse culturelle du Québec, le dramaturge joue ici avec le concept du conflit des codes. En projetant sa sensibilité linguistique dans l'écriture automatique, GAUVREAU en renouvelle la portée pour signaler la fécondité de la culture du sol québécois. Il ne s'agit plus de s'emparer d'une pratique étrangère, issue d'une Norme française, mais d'en déposséder l'Autre. Si GAUVREAU s'inspire bien du surréalisme français il demeure loin de s'inféoder à la doctrine de la 'mère patrie'. Bien qu'il y puise un certain nombre de pratiques, il les modèle et les adapte en toute liberté créatrice au besoin de sa propre expression artistique. Ainsi, les codes de l'Autre cessent d'appartenir exclusivement à une culture ou une nation. Enrichie de multilinguisme et de cette exploration des espaces inters-

48 Claude GAUVREAU, *Le Rose Enfer des animaux*, in Claude GAUVREAU, *Œuvres Créatrices Complètes*, cit., pp. 755-836 : p. 836.

49 Claude GAUVREAU, *Un Partisan*, in Pierre Ouellet (dir.), *L'Emportement : exaltation et irritation dans la parole littéraire*, Montréal, VLB, 2012, pp. 337-357 : p. 343.

tituels entre les langues, la diction théâtrale québécoise devient ainsi singulière, libre de toute assignation culturelle ou nationale, tout en contribuant, certes modestement, à la gloire du théâtre québécois à l'échelle internationale. GAUVREAU revendique ainsi une forme de singularité propre aux Québécois mais bien une singularité rendue universelle dans la mesure où elle est issue d'une hybridité lui permettant de trouver sa place dans un tiers espace.

Conclusion

Pour conclure, il convient de rappeler que l'émergence d'un répertoire québécois est intrinsèquement lié à l'histoire de l'autonomisation du monde théâtral. Celle-ci ne se développera que tardivement grâce à la mise en place d'instances gouvernementales comme le Conseil des arts du Canada ou encore le Ministère des affaires culturelles du Québec à partir de la fin des années 1950. Si ce retard a contribué à renforcer l'ancrage des modèles français sur les scènes québécoises, force est de constater que de nombreux acteurs de la sphère théâtrale canadienne-française devenue québécoise, œuvrent au développement d'une dramaturgie locale, ceci en dépit des obstacles d'ordre institutionnel. C'est pourquoi la production théâtrale québécoise des années 1950 et 1960 se présente comme un espace de recherches esthétiques tensionnel, marqué, entre autres, par ce qu'André BELLEAU nomme le conflit des codes. Ainsi, il s'agit de bâtir un répertoire local malgré une Norme étrangère. Les artistes visent à mettre en scène une québecité mais également d'accepter et de subvertir les distorsions produites par la rencontre dans un même texte des codes socio-culturels québécois et des codes littéraires français. Cette recherche d'un théâtre authentiquement québécois s'inscrit dans un contexte dominé par la question nationale. Le théâtre néo-nationaliste d'inspiration majoritairement réaliste fait donc office de fer de lance de cette nouvelle dramaturgie québécoise dans la mesure où il remplit une fonction spéculaire. Cette dramaturgie doit pouvoir rendre compte de l'affirmation d'une identité collective dont la langue, entre autres, devient un instrument de revendication. En raison de la prédominance, dans le discours social de l'époque, de la question québécoise, l'historiographie tend à mettre de côté de nombreuses œuvres ne semblant pas de prime abord participer à ce projet commun en raison de leur forme. C'est notamment le cas du théâtre de recherche ou encore du théâtre d'avant-garde plutôt orientés vers l'innovation formelle. Or, il apparaît que certains dramaturges, comme Claude GAUVREAU, usent justement de ces innovations pour proposer de nouvelles pistes de réflexions quant à la question nationale. Radicalement opposé au théâtre d'inspiration réaliste, ce dramaturge dont la première publication date de 1948, considère que cette pratique contribuerait à une

forme d'isolement régional. Il convient donc selon lui de renouveler la forme dramatique afin de rompre avec ce qu'il considère être une stagnation stérile et proposer de nouveaux modèles de création. Il ne s'agit ni de reproduire les modèles français, ni de valoriser le régionalisme mais de subvertir un conflit des codes en se servant de l'unicité québécoise comme d'un outil de création. Le dramaturge rejette le projet de valorisation québécoise afin de favoriser une forme de création littéraire autre qui accorde une place importante à la coexistence des langues, l'interpénétration des codes au-delà de tout binarisme ou polarité, dans une sorte de féerie créatrice, combinée à une expérimentation formelle. C'est en ceci que GAUVREAU dépasse à la fois la rigidité du théâtre réaliste traditionnel mais aussi l'engagement du théâtre néo-nationaliste. Il réalise l'objectif de ce dernier par le biais de moyens d'expression plus radicaux, voire plus iconoclastes que ceux qui composent habituellement le discours d'affirmation identitaire de la Révolution tranquille. En effet, l'œuvre de GAUVREAU se déploie au sein d'un espace interstitiel, ce que BHABHA définit comme un tiers espace. Il s'agit pour le dramaturge de dépasser une dichotomie traditionnelle entre centre et périphérie et d'affirmer une hybridité culturelle traduisant une singularité universelle. En ceci, l'œuvre gaurvéenne propose un nouveau modèle de création pour la dramaturgie québécoise en devenir. Il n'est plus question d'exprimer une simple québecité ou une culture homogène mais au contraire de revendiquer une altérité positive au potentiel créateur immense. Bien qu'il soit placé en marge de l'historiographie théâtrale traditionnelle, Claude GAUVREAU doit être reconsidéré afin que son œuvre puisse être réinscrite au sein du paysage littéraire québécois.

Références bibliographiques

- André BELLEAU, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Liberté*, vol. 23, n. 2, mars-avril 1981, pp. 15-20.
- Homi K BHABHA, Jonathan RUTHERFORD, « Le tiers-espace », *Multitudes*, n. 26, 2006, pp. 95-107.
- Marie-Andrée BRAULT, Hélène JACQUES, « Le théâtre réaliste : entre invention et convention », *Revue d'Historiographie du Théâtre*, n. 6, 2021.
- Gilbert DAVID, « Un nouveau territoire théâtral 1965-1970 », in Renée Legris et al. (dir.), *Le théâtre au Québec 1825-1980. Repères et perspectives*, Montréal, Ville Saint-Laurent, 1988.
- Claude GAUVREAU, « Magruhilne et la vie (tragédie baroque) », *Cinq Ouiès*, in Claude GAUVREAU, *Œuvres Créatrices Complètes*, Ottawa, Parti pris, 1977, pp. 269-302.
- Claude GAUVREAU, *Le Rose Enfer des animaux*, in Claude GAUVREAU, *Œuvres Créatrices Complètes*, Ottawa, Parti pris, 1977, pp. 755-836.
- Claude GAUVREAU, « Réflexions d'un dramaturge débutant : 1970 », *Jeu*, n. 7, 1978, pp. 23-37.

- Claude GAUVREAU, *Correspondance*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1993.
- Claude GAUVREAU, *Un Partisan*, in Pierre Ouellet (dir.), *L'Emportement : exaltation et irritation dans la parole littéraire*, Montréal, VLB Éditeur, 2012, pp. 337-357.
- Gratien GÉLINAS, « Pour un théâtre national et populaire », *Amérique française*, n. 3, 1949, pp. 32-42.
- Laurent GIROUARD, « Notre littérature de colonie », *Parti pris*, vol. 1, n. 3, décembre 1963.
- Yves JUBINVILLE, « Le temps des réformes (1945-1959) », in Gilbert David (dir.), *Le Théâtre contemporain au Québec 1945-2015*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020, <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/interfaces/article/view/20108>
- Yves JUBINVILLE, « Le théâtre québécois est-il soluble dans le contemporain ? L'histoire au carrefour des temporalités », *Interfaces Brasil/Canada*, vol. 20, 2020.
- Karim LAROSE, « Aux 'marges sales' de la parole vive : les débats sur la langue dans le milieu théâtral québécois (1930-1968) », *Études françaises*, vol. 43, n. 1, 2007, pp. 9-28, <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2007-v43-n1-etudfr1726/016295ar/>
- Jean-Marc LARRUE, « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières », *L'Annuaire théâtral*, n. 23, 1998, pp. 19-37.
- Astrid NOVAT, « Claude Gauvreau : la poétique au service de la constitution d'une identité collective ? », *Études canadiennes / Canadian Studies*, n. 90, 2021, pp. 9-28, <https://journals.openedition.org/eccs/4534?lang=en>
- Astrid NOVAT, « Redéfinir les contours du spectacle et du vivant : technodrame en temps de pandémie. L'exemple du projet AREA (2021) », *IdeAs*, n. 21, 2023, <https://journals.openedition.org/ideas/15170>
- Lucie ROBERT, « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise », *L'Annuaire théâtral*, n. 5-6, 1988, pp. 163-169.
- Simon SHERRY, « La culture transnationale en question : visées de la traduction chez Homi Bhabha et Gayatri Spivak », *Études françaises*, vol. 31, n. 3, 1995, pp. 43-57.
- Laëtitia TORDJMAN, « Avant-gardes diasporiques et émergence du 'tiers espace' : Banjo de Claude McKay et *Les Contrebandiers* d'Oser Warszawski », *Itinéraires*, n. 2, février 2015, <https://journals.openedition.org/itineraires/2848>
- UNTEL Frère, *Les Insolences du Frère Untel*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1960.

Abstract

The development of Quebec theater is intrinsically linked to the history of its autonomy. Although numerous initiatives were put in place at the end of the 1950s, allowing for the development of a local repertoire, it became apparent that the French influence was an obstacle to its emergence. Numerous authors therefore set about creating plays whose aim was to translate a Quebec reality. If these new realist-influenced

plays now assume a specular function in order to contribute to the creation of a national repertoire, it appears that the form itself evolves only slightly. If historiography often opposes national theater and modernity, it appears that certain authors such as Claude Gauvreau use formal innovation to propose a reflection on the particularity of Quebec culture.

Mots clés

Claude Gauvreau, André Belleau, tiers espace, théâtre québécois, répertoire québécois, avant-gardes.