

480r

ETUDE DE LA GUERRE, YES SIR!

DE ROCH CARRIER :

ROMAN ET THEATRE

ETUDE COMPARATIVE ENTRE LE ROMAN
ET
LA PIECE DE THEATRE LA GUERRE, YES SIR!
DE
ROCH CARRIER

par
LOUISE FLEMING, B.A.

Thèse présentée au Département de
Langues Romanes en vue de l'obtention
de la maîtrise ès arts

McMaster University, Décembre, 1977

MASTER OF ARTS (1977)
(French)

McMaster University
Hamilton, Ontario

TITRE: Etude comparative entre le roman et la pièce de
théâtre La guerre, yes sir! de Roch Carrier

AUTEUR: Louise Fleming, B.A. (University of Toronto)

DIRECTEUR: Patrick Imbert

NOMBRE DE PAGES: xii, 98

Cette thèse a été dirigée et suivie par Patrick Imbert, Docteur de l'Université d'Ottawa, professeur adjoint au Département de Langues Romanes de McMaster University, puis, au Département des Lettres Françaises de l'Université d'Ottawa. Nous tenons à lui exprimer notre profonde reconnaissance pour ses conseils et ses encouragements qui nous ont été d'un précieux secours.

Nous tenons aussi à remercier Diane et Roch Carrier qui nous ont cordialement reçue chez eux. Nous exprimons de plus notre grande reconnaissance à ce dernier qui a accepté de nous accorder une longue et enrichissante entrevue.

En dernier lieu, nous voudrions remercier Caryll, Dave, Loretta et Mélissa qui nous ont soutenue, chacun et chacune à sa façon, dans l'élaboration de ce travail.

TABLE DES MATIERES

Chapitres	pages
INTRODUCTION.....	v
I.- THEATRE ET ROMAN.....	1
II.- L'ECART TEXTUEL.....	20
III.- CONSIDERATIONS EXTRA-TEXTUELLES.....	64
CONCLUSION.....	77
APPENDICE.....	81
BIBLIOGRAPHIE.....	94

INTRODUCTION

" Entrer dans une oeuvre, c'est changer d'univers, c'est ouvrir un horizon."¹ Nous avons choisi d'habiter l'univers de Roch Carrier, écrivain et dramaturge québécois contemporain, dans le but de découvrir et d'analyser l'horizon, ou devrions-nous dire "les horizons" que notre étude nous ouvrira. En effet, nous nous proposons de faire une comparaison entre deux manifestations, deux formes d'une oeuvre de Roch Carrier, à savoir La guerre, yes sir!², qui a paru en 1968 sous forme de roman, et qui a été adaptée par la suite en 1970 en pièce de théâtre sous le même titre La guerre, yes sir!.³ Cette pièce a été revue et corrigée et a réapparu en 1973.⁴

Piquée au vif par cette occasion littéraire très rare, pour ne pas dire unique, c'est-à-dire la possibilité d'étudier une seule oeuvre du même auteur existant sous deux

1 Jean Rousset, Forme et Signification, p II

2 Roch Carrier, La guerre, yes sir!, roman, Montréal, Editions du Jour, 1968.

3 Roch Carrier, La guerre, yes sir!, pièce en quatre parties, Montréal, Editions du Jour, 1970.

4 Roch Carrier, La guerre, yes sir!, pièce en quatre parties, nouvelle édition revue et corrigée, Montréal, Editions du Jour, 1973. Nous nous servons de cette édition puisqu'elle ressemble davantage à la pièce qui était mise en scène par Le Théâtre du Nouveau Monde en 1970.

formes différentes, dont l'une est l'adaptation de l'autre, notre curiosité nous a incitée à faire une comparaison entre le roman et la pièce de théâtre. Ceci nous permettra, espérons-nous, à la fois de dégager des techniques propres à chacun de ces genres et de constater les changements, thématiques, ou autres qui ont été effectués en transformant le roman en une pièce de théâtre.

Une question s'élève tout de suite lorsque l'on se propose de faire une comparaison de deux genres. Comment aborder un travail pareil où il n'y a jusqu'à date que très peu de recherches? Nous avons entamé le problème par une lecture de la critique littéraire contemporaine, de laquelle nous avons sélectionné des conseils et des techniques qui nous semblent valables et applicables à l'étude que nous voulons faire ici.

Notre approche sera alors la suivante: nous commencerons par une discussion générale des structures, des techniques, des caractéristiques, bref de tous les éléments qui, ensemble, font et distinguent le genre romanesque et le genre théâtral. Cette discussion générale fera le sujet de notre premier chapitre.

Ensuite, une lecture attentive et scrupuleuse des deux textes en question nous aidera à observer les faits stylistiques, techniques et autres qui différencient chacun des genres. Comme nous le rappelle M. Delbouille:

Si le fait de style se manifeste dans le rapport

entre le texte et son lecteur, c'est bien là qu'il faut l'aller chercher... Le texte lui-même appréhendé dans sa lecture doit livrer son secret.

Donc, en tenant compte des faits stylistiques et autres que notre discussion générale des genres et notre lecture nous auront dévoilés, nous tenterons de faire une analyse de plusieurs scènes et épisodes du roman et de la pièce qui sont parallèles ou équivalents. Nous nous servirons de la notion stylistique d'écart par rapport à la norme, ce qui facilitera la tâche que nous nous imposons. Nous repérerons et analyserons les faits stylistiques et techniques qui diffèrent d'un genre à l'autre.

En stylistique, la conception d'écart par rapport à la norme a été développée par Pierre Guiraud en France et par Leo Spitzer en Allemagne.⁶ La notion veut que le fait stylistique soit considéré comme un écart, ou encore comme déviation, infraction, transgression d'une norme. Elle compte parmi ses disciples des stylisticiens russes, tchèques, américains, anglais, français et allemands. "La stylistique s'est longtemps fondée sur l'étude des écarts, qui a donné lieu... à une vaste entreprise de catalogues d'effets de style sur fond de langue".⁷ La grande critique qu'on fait à cette

5 Paul Delbouille, "Réflexions sur l'état présent de la stylistique littéraire" en Cahiers d'Analyse Textuelle, p18

6 voir la bibliographie de Tzvetan Todorov dans "Les études du style" in Poétique no 2, 1970, pp 228-232

7 Nicole Gueunier, "La pertinence de la notion d'écart en stylistique" in Langue Française III, sept. 1969, p 34

approche se résume grosso modo en quelques mots: comment identifier et définir la norme? Il y a trois tendances actuelles qui essaient de la cerner. La première définition appelle norme le code de la langue, ou autrement dit, la grammaticalité de la langue. Par conséquent, la réplique suivante, tirée de la pièce La guerre, Yes sir!, serait un écart, puisqu'elle est une infraction par rapport au code grammatical écrit, et à l'intérieur de ce code, par rapport à l'aspect morphologique.

Arsène: Dans la guerre y a pas seulement du mauvais. Y a aussi du bon. Si y avait pas la guerre, j'aurais pas vendu mon cochon. Si y avait pas la guerre, j'aurais pas creusé la fosse de Corriveau. Un cochon, une fosse: c'est de l'argent. Si y avait pas la guerre, j'aurais pas eu cet argent-là... (p 36)

Tout au long de cette réplique, le discordantiel "ne" est absent ainsi que le morphème "il". La norme, selon cette définition serait donc: Dans la guerre, il n'y a pas seulement du mauvais. Il y a aussi du bon. Et ainsi de suite.

Une phrase de la mère Corriveau, s'adressant à Molly, constituerait également un écart de ce type.

Enlevez mon fils cuisine et transportez cercueil salon. (p 64 de la pièce)

Cette phrase, ressemblant au style télégraphique, est agrammaticale et donc représente un écart stylistique,

8 Le numéro de la page de toute citation de la pièce de Roch Carrier, La guerre, Yes Sir!, Editions du Jour, nouvelle édition revue et corrigée, Montréal, 1973, apparaîtra entre parenthèse à côté de la citation.

puisque des articles et des prépositions manquent.

La deuxième définition veut que la norme se définisse comme le niveau dit "non marqué" de la parole. La notion d'écart par rapport à la norme prise en ce sens est fondée sur la reconnaissance de l'existence d'un usage moyen de la parole, c'est-à-dire d'une parole "non marquée". Alors, la fameuse phrase de Chomsky - Des idées vertes et sans couleur dorment furieusement. - serait un exemple de ce type d'écart. Bien qu'elle respecte la grammaire, la syntaxe de la phrase est tout à fait régulière, la cohérence sémantique semble être absente. Donc, cette définition de la norme est non-poétique par opposition à l'écart qui lui serait fortement poétique, puisque la phrase citée de Chomsky:

... is not too remote from the type of language in which we learn to accept, and even to admire, indicative statements such as:

Her fist of a face died clenched on a
round pain.

(Dylan Thomas, 'In Memory of Ann Jones')

...in which the grammar follows a normal pattern but in which scarcely any of the form-words are associated in familiar ways.

Un autre exemple de ce type de déviation serait un patois africain, antillais ou québécois qui s'écarte de la manière internationale de s'exprimer en français standard décrété par l'Académie Française. Alors, la phrase: Je suis

9 Raymond Chapman, Linguistics and Literature, p 61

courte, qui serait employée par une Québécoise pour décrire sa taille, constituerait un écart par rapport au français international où la norme serait: Je suis petite.

La troisième définition prend comme norme l'ensemble constitué par l'oeuvre elle-même; c'est-à-dire que le texte crée ses propres normes. Par conséquent, l'écart serait toute infraction aux lois qui régissent le fonctionnement du contexte.¹⁰ Un exemple de cette notion d'écart se trouve et dans le roman et dans la pièce de théâtre de La guerre, yes sir!. Les discours du curé (pages 115 à 117 du roman et 161 et 162 de la pièce) qui ne diffèrent guère l'un de l'autre, sont repérés facilement puisque tous deux sont écrits dans un français impeccable, ce qui n'est pas le cas pour le reste du texte.

Pour résumer brièvement, selon la définition que l'on prend, l'écart peut se faire par rapport à la grammaire, par rapport à la parole, ou en dernier lieu, par rapport au texte lui-même. Nous nous passerons toutefois de ce débat, si intéressant soit-il, car nous estimons avoir la norme stylistique entre nos mains, un don de l'auteur lui-même, c'est-à-dire le roman. Roch Carrier a écrit d'abord un roman; de ce roman il a tiré une pièce de théâtre qui s'écarte de plusieurs façons du roman. Notre deuxième chapitre tâchera de mettre en évidence dans la

10 Nicole Gueunier, op. cit. p 40

pièce les écarts qui s'effectuent aux niveaux stylistiques et techniques; par la suite nous constaterons les changements de signification que ces transgressions ont provoqués. De dire Pierre Guiraud:

Tout écart linguistique correspond à quelque déviation de la norme sur un autre plan: tempérament, milieu, culture, etc. ^{II}

Quant à notre troisième et dernier chapitre, il tiendra compte des problèmes de la mise-en-scène et de leur influence sur l'adaptation du roman en pièce de théâtre. Nous considérerons les problèmes de mise-en-scène dans un contexte québécois aussi bien qu'au niveau théâtral universel.

Tadeuz Kowzan, dans son livre intitulé Littérature et Spectacle a très bien montré qu'une bonne moitié de la production dramatique et ce qui s'ensuit du répertoire des théâtres européens, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, est constituée par des pièces dérivées. La plupart de ces pièces sont dérivées du roman, mais aussi du conte, de la nouvelle, ou du mythe. Il se demande si:

... le phénomène de la dérivation du drame par rapport aux autres formes littéraires ne s'explique pas par le fait qu'un ouvrage dramatique est un spectacle visuel, c'est-à-dire d'art de nature différente. Bien que formée dans le même matériau qu'un ouvrage littéraire ou paralittéraire non dramatique à savoir la parole, une oeuvre dramatique implique le recours à la perception sensorielle du consommateur, la coexistence et l'interpénétration des éléments expressifs verbaux et extra-verbaux, elle est destinée à être récréée continuellement dans l'espace et dans le temps. C'est donc dans

l'optique des rapports entre l'ouvrage dramatique et sa réalisation théâtrale qu'il convient de considérer les rapports entre l'ouvrage dramatique et l'ouvrage littéraire préexistant.¹²

Alors, en appliquant cette théorie du rapport entre la réalisation théâtrale et l'ouvrage dramatique, nous essayerons de voir les rapports entre la pièce de théâtre et les problèmes de la mise-en-scène, après avoir étudié les rapports entre la pièce de théâtre et le roman, qui constitue l'ouvrage littéraire préexistant auquel Kowzan se réfère. Ceci nous permettra d'approfondir les liens entre le roman et son adaptation théâtrale.

Nous avançons ici l'hypothèse que la pièce de théâtre, vu les changements que l'adaptation du roman ont entraînés, et qui contribuent à définir deux genres différents, est plus engagée que le texte original, c'est-à-dire, le roman. Nous essayerons de prouver cette hypothèse en faisant une brève comparaison entre le genre romanesque et le genre théâtral, et en voyant comment ceci se réalise concrètement dans La guerre, yes sir! de Roch Carrier.

Procédons maintenant à notre étude des genres romanesque et théâtral, qui est le sujet de notre premier chapitre.

12 Tadeuz Kowzan, Littérature et Spectacle, p 159.
Nous soulignons.

CHAPITRE PREMIER

THEATRE ET ROMAN

Qu'est-ce qu'un roman? Qu'est-ce qu'une pièce de théâtre? Questions déjà mille fois posées et qui resurgissent sans cesse. Questions capitales qui en font le sujet de nombreuses études et qui entraînent d'autres questions, d'autres débats. Dans ce présent chapitre, nous tenterons de répondre à ces deux questions en discutant des structures et des fonctions de ces deux genres. Par la suite, nous essayerons de voir ce que le genre romanesque et le genre théâtral ont en commun et ce qui les différencie. Ceci nous permettra de mieux nous rendre compte de la tâche que s'était imposée Roch Carrier en adaptant son roman, La guerre, yes sir!, en une pièce de théâtre. Il nous aidera également dans l'élaboration de notre deuxième chapitre où il s'agira effectivement d'étudier les différences entre le roman et la pièce de théâtre.

Commençons donc par répondre à la première question posée ci-dessus. Selon E.M. Forster, romancier et critique anglais, le roman serait:

...a story, and a story is a narrative of events arranged in time sequence.¹³

13 E.M. Forster, Aspects of the Novel, pp 37-38 .

Toutefois, d'autres critiques n'ont pas le même point de vue:

A novel is a mirror carried along the roadway of life. Not at all, a novel is a pulpit, both agreeable and salutary, from which the writer directs his sermons. On the contrary, it is an art that takes us out of our perishable activity into the light of imperishable consciousness....(The present three are slight paraphrases of statements by Stendhal, Trollope and Conrad, in that order.)¹⁴

Peut-être, come le suggère Paul Wyczynski, est-il inutile de passer en revue la multitude de définitions du roman qui occuperait facilement trop de place et ne laisserait au lecteur que l'embarras du choix. Car, toute définition du roman si complète soit-elle dans sa brièveté finit toujours par s'élargir en une méditation attentive sur le genre romanesque lui-même, imposant et divers.¹⁵

Devrions-nous donc conclure qu'une tentative de définir le roman (et disons-le tout de suite, le théâtre, puisqu'on rencontre les mêmes difficultés lorsqu'on essaie de définir le théâtre) n'aboutira à rien? Nous retiendrions plutôt l'opinion de Martin Esslin qui, après avoir considéré ce problème, répond effectivement que:

Definitions--and thinking about definitions--are valuable and essential, but they must never be made into absolutes; if they are, they become obstacles to the organic development of new forms, experiments and inventions.¹⁶

¹⁴Robie Macauley and George Lanning, Techniques in Fiction, p 186.

¹⁵Paul Wyczynski, "Panorama du roman canadien-français", in Le Roman Canadien-Français, Archives des Lettres Canadiennes, Tome III, p 11.

¹⁶Martin Esslin, An Anatomy of Drama, p 11.

On peut donc retenir que le roman n'est pas un genre absolu, figé dans l'éternité. Il a existé depuis des siècles, existe encore, et probablement existera dans l'avenir. Néanmoins, il est continuellement en train d'évoluer, ce qui explique sans doute les nombreuses études consacrées à l'évolution du roman. En ce qui nous concerne, c'est-à-dire le roman canadien-français, nous n'avons qu'à regarder le Tome III Les Archives des Lettres Canadiennes afin de voir l'évolution qu'a subi le roman canadien-français. Du roman du terroir de Philippe Aubert de Gaspé au XIX^e siècle, on arrive au nouveau roman paru dans les années 50, qui, selon Paul Gay, "constitue le point de départ d'une nouvelle forme du roman."¹⁷ Vers 1965, le roman canadien-français éclate et se multiplie. L'âge de la parole devient celui de l'écriture.¹⁸ La Révolution Tranquille, suivie de ce que l'on appelle euphémiquement La Révolution Moins Tranquille apparaît. En 1968, Roch Carrier publie La guerre, yes sir!, un livre qui exprime la futilité et la haine de la guerre, mais surtout la haine de la guerre à laquelle les Canadiens-Français étaient obligés de participer. De dire l'un des personnages du roman:

C'est la guerre des gros contre les petits. Corriveau est mort. Les petits meurent. Les gros sont éternels.
(29)¹⁹

¹⁷Paul Gay, Notre Roman, p 52.

¹⁸Laurent Mailhot, La Littérature Québécoise, p 86.

¹⁹Le numéro de la page de toute citation du roman de Roch Carrier, La guerre, yes sir!, Editions du Jour, Montréal, 1970 apparaîtra entre parenthèse à côté de la citation.

Le romancier nous présente des événements semblables aux événements quotidiens. "Je voudrais dédier ce livre, dit Carrier en page frontispice, que j'ai rêvé, à ceux qui l'ont peut-être vécu." Son roman est donc une tentative de représenter la réalité telle qu'il l'envisage. Néanmoins, même le roman le plus réaliste finit par interpréter et métamorphoser d'une manière inéluctable la réalité qu'il décrit.

Il est certes possible de tomber d'accord avec Henry James lorsqu'il affirme que:

The only reason for the existence of a novel is that it does attempt to represent life.²⁰

Cependant, il ne faut pas oublier que le roman traduit une vision du monde, une vision tirée en partie de l'expérience personnelle de l'écrivain. Chaque personne a sa propre expérience; pourtant nous ne sommes pas tous et toutes des écrivains. Il faut un autre ingrédient qui relie le contenu et la mise-en-oeuvre, un intermédiaire qui fait la liaison entre la vie et l'art, outre le talent. Cet ingrédient s'appelle la technique. Car:

...technique is the means by which the writer's experience, which is his subject matter, compels him to attend to it; technique is the only means he has of discovering, exploring, developing his subject, of conveying its meaning, and finally, of evaluating it. ²¹

20 Henry James, The Art of Fiction, p 5.

21 Mark Schorer, "Technique as Discovery", Perspectives in Fiction, p 200.

La technique n'est donc pas une sorte de vernis que l'on ajoute à l'oeuvre; elle est plutôt un aspect intégral du processus créateur:

...technique is not a means by which preconceived content is translated in fiction, but a transforming and informing agent that unites with content in the art of expressing it. ²²

Dès lors, la différence entre le contenu, c'est-à-dire l'expérience personnelle de l'écrivain, et la réalisation de ce contenu, qui est l'oeuvre d'art, constitue la technique. Ce terme peut soit se référer à des moyens spécifiques qui traduisent l'expérience en fiction, c'est-à-dire le point de vue, la narration, le flash-back, soit transcender ce niveau et devenir une partie de la forme elle-même. Autrement dit, la forme et le contenu ne peuvent pas exister indépendamment l'une de l'autre. Ils se réunissent, créant une oeuvre qui les dépasse, qui va au-delà de la réalité qu'ils tentent de représenter.

Quelles techniques emploie donc le romancier afin de représenter sa vision du monde? Selon Réjean Robidoux et André Renaud, le romancier connaît l'obligation de mettre en oeuvre des techniques:

...fût-ce celle de la narration la plus élémentaire, lui permettant de relier entre eux les instants merveilleux, qui pourraient être exploités poétiquement et qui sont souvent d'authentiques poèmes en prose, et d'intégrer dans la continuité du devenir, les moments médiocres et la longueur du temps qui composent une durée: une heure, une journée ou toute une vie." ²³

22 James Calderwood and Harold Toliver, "Technique", Perspectives on Fiction p 198.

23 Réjean Robidoux et André Renaud, Le roman canadien-français du vingtième siècle, p 12-14.

Alors, sous une structure spatiale et temporelle, le romancier construit un univers où il rassemble un certain nombre de personnages et d'épisodes. La technique de la narration (c'est-à-dire, dans notre cas, l'utilisation de la troisième personne et du passé narratif) lui permet de prendre ses distances vis-à-vis des personnages et des événements qu'il décrit et de les relier aux éléments d'espace et de temps. A titre d'exemple, dans le chapitre où Molly s'arrête "un instant" dans l'escalier (p 81), le romancier profite de cette occasion pour évoquer toute la vie des femmes qui la regardent. Elles se rappellent leur jeunesse (un autre temps), "avant les nuits blanches", "avant ces hivers chaque fois plus interminables" (un autre espace). Le romancier relie ainsi le passé à ce moment présent de l'histoire, dans un langage que Robidoux et Renaud qualifient de poétique.

Une autre technique romanesque pour rattacher le temps et l'espace aux événements présents et passés, qui souligne donc le lien très fort entre le passé et l'expérience actuelle, serait le flash-back. Il met en valeur le concept que des éléments du passé sont toujours présents pour influencer chaque moment nouveau. Comment le romancier se sert-il de cette technique? Il essaie avant tout de convaincre le lecteur que ce retour en arrière est naturel, voire inévitable dans le contexte présent.

The most reliable way of making the move is to go from the external scene and enter into the consciousness of the character who is providing the point of view....He draws the reader's attention discreetly from the present scene to something subjective, and

this subjectivity usually takes the form of pertinent generalization...(which) has led into another period of time and another scene where it applies equally.²⁴

Roch Carrier emploie le retour en arrière de cette manière dans son roman La guerre, yes sir!. Il s'agit de la mort de Corriveau (pp120-121) racontée par Harami, le noir qui en avait été témoin. Dans le chapitre précédent, Arsène et son fils Philibert avaient enterré le corps de Corriveau dans "...cette terre (qui) est si froide que Corriveau s'y conservera tout frais jusque tard au printemps" (p 120). D'un coup, "bn est ailleurs dans le monde", dans la conscience de Harami qui lui, ne dort pas, désespéré. Il pense en général à la guerre puis à un homme qu'il a vu mourir ce jour même. Alors, d'un détail du personnage "who is providing the point of view", l'écrivain arrive à attirer l'attention sur le passé à ce moment du présent. Donc, il recule dans le temps jusqu'à la mort de Corriveau, qui précède son enterrement, afin de faire le rapprochement entre le passé et le présent. L'emploi de cette technique suggère que l'intrigue ne suit pas nécessairement la succession des événements dans le temps. Comme le mentionne Bentley, l'intrigue:

...is narrative with something 'done to it', something added. The something done to it is a rearrangement of the incidents in the order most calculated to have the right effect.²⁵

24 Robie Macauley and George Lanning, Technique in Fiction, pp153-154.

25 Eric Bentley, The Life of the Drama, p 14.

Il est indiscutable qu'une certaine fidélité à l'ordre chronologique des événements doit être respectée afin d'assurer la compréhension de l'action. (Parmi de nombreuses exceptions à cette règle serait James Joyce qui, dans Ulysses et Finnegan's Wake, respecte à peine la succession des événements dans le temps. Or, son oeuvre, considérée par certains comme un chef-d'oeuvre, n'est guère compréhensible pour le lecteur moyen.) Pourtant, le romancier dispose de techniques autres que la périodicité des événements pour traduire la séquence causale des événements de son histoire:

The periodicity of events may remain visible, but the main relationships are established by analogy or typology rather than mere successive place in time.²⁶

En effet, le romancier peut établir des ressemblances entre certains épisodes par la typologie ou par l'analogie aussi bien que par la succession des événements dans le temps. Il arrive que l'auteur du roman joue avec l'ordre chronologique lorsqu'il raccourcit par l'ellipse des événements; il réduit alors certains moments vides de la durée au profit des instants qu'il juge remplis d'expérience. "Ou bien encore il transfigure par la seule qualité d'une écriture musicale et imagée la grisaille du flux banal."²⁷ Tout est par conséquent

26 James Calderwood and Harold Toliver, "Plot and Structure", in Perspectives on Fiction, p 273.

27 Réjean Robidoux et André Renaud, Le roman canadien-français du vingtième siècle, p 171.

un mélange de technique et de vision personnelle. Le langage romanesque, par exemple, que ce soit sous forme de narration ou de dialogue, sélectionne et distille, retenant l'essentiel tout en donnant l'impression que rien n'a été omis. Les passages descriptifs cherchent à informer, à caractériser autant qu'à décrire.

Quant au dialogue romanesque, il est représenté par:

...a compression, a selectivity, a distillation that retains all the essentials, while giving the impression that nothing has been left out...the illusion of life is what you are after, not a carbon copy.²⁸

De plus, afin de rendre le dialogue naturel, et si l'on ne veut pas démontrer par leur langage que ceux qui parlent sont différents des autres personnages qui les entourent:

...you should stay away from the elaborate descriptions, fancy words, and long involved syntax when your characters speak.²⁹

Si l'on fait le contraire de ce qu'indique W. Knott, le dialogue (ou cela peut-être le monologue) caractérise davantage. Par exemple, le discours du curé dans La guerre, yes sir! (pp115-117) emploie des descriptions compliquées, des mots étrangers et une syntaxe soignée, bref un langage recherché qui situe le curé au-dessus des villageois. L'auteur n'avait pas à expliquer ce fait, le langage dont se servait son personnage le démontrait fort bien.

28 William C. Knott, The Craft of Fiction, p 15.

29 Ibid., p 16.

Mais alors, quelle est la fonction des personnages dans le genre romanesque? Remarquons au préalable qu'ils ne tiennent pas tous la même place. Il y en a qui ne figurent qu'une seule fois mais qui sont importants dans la mesure où ils symbolisent un trait du monde qu'ils représentent (le curé du village qui symbolise la distance et la puissance de l'Eglise, l'employé de la gare qui représente "tous les petits contre les gros".)

L'essentiel, ce qui renvoie à la technique,

...is to make the symbol belong so naturally to the course of the story, to its furnishings or to the behavior of its inhabitants that it does not announce itself as manufactured, imported, a false way of underlining some meaning. ³⁰

Il y a d'autres personnages par contre qui dépassent le fait symbolique pour devenir le centre même du conflit, qui illustrent la vie que le romancier tente de représenter. Pourtant, ces personnages fictifs ne subissent pas de moments inexplicables qui détruisent leur espoir et leur histoire à mi-chemin:

Whatever unexpected adventures befall them, we are skillfully led to expect in advance. And when cruel chance is allowed to play its part in their lives, it is held in reasonable and bearable check by the writer, lest it be considered too outrageous or melodramatic to be believable. ³¹

Ils existent donc vis-à-vis de l'action dont ils font partie.

30 Robie Macauley and George Lanning, Technique in Fiction, pp194-195.

31 William C. Knott, The Craft of Fiction, pp10-11.

Résumons en disant que le roman, oeuvre littéraire qui n'a que des mots pour faire valoir son univers, ressort de l'expérience personnelle de l'écrivain. Le contenu se confronte avec la forme de la littérature dont il se sert pour communiquer la pensée, la vision du romancier. Les techniques employées dans le genre romanesque--narration, langage, structure spatio-temporelle, retours en arrière, caractérisation, traduisent l'expérience de l'auteur, métamorphosant la réalité qu'il cherche à représenter.

Le théâtre est plus volontiers lié aux événements datés et éphémères, "...ainsi il est normal que le théâtre précède, et de loin, le roman et la poésie, car lui seul est jeu et fête répondant à un besoin spontané de célébration."³² Ce qu'il y a de spécifiquement théâtral, c'est l'impossibilité de détacher l'action de l'acteur. Car, la représentation théâtrale n'est pas une sorte d'épisode qui s'ajoute à l'oeuvre; elle tient à l'essence même du théâtre. L'oeuvre dramatique est faite pour être représentée, cette intention la définit. Donc, l'étude d'un texte doit tenir compte de sa représentation. Une pièce de théâtre destinée à être jouée suppose que son auteur la construise en respectant certaines exigences précises.³³ En effet, le texte est transmis à travers l'acteur, qui lui, se servant des gestes, du timbre de sa voix, etc., communique

32 Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, Le théâtre québécois, p 19.

33 Ibid., pp10-11.

avec le spectateur. L'union de l'acteur et du texte construit une nouvelle relation spécifique, c'est-à-dire celle du spectateur avec le personnage:

On interprète la signification de la pièce sur la base des indices fournis par le spectacle: le texte d'abord certes, sans parler de tout l'éclairage culturel fourni par la connaissance de l'auteur de l'époque du théâtre en général; mais aussi, tout ce qu'apporte et ajoute au texte la totalité de la 'situation théâtrale', acteurs, décors, évolutions, réceptivité propre des spectateurs, inter-stimulation des spectateurs entre eux.³⁴

Donc, le genre théâtral se distingue des autres systèmes sémantiques (poésie, roman, conte, nouvelle) par la grande quantité des signes qu'il comporte. D'abord, une durée réelle et contraignante, environ 150 minutes où se déroule presque sans arrêt des séquences continues de paroles et d'actions. De plus, les bornes de l'espace sont étroites. "Une petite boîte, en somme, dont un des côtés est enlevé pour qu'on puisse y voir."³⁵ Dans ces limitations de la forme spatio-temporelle, l'art peut recréer la situation humaine:

...drama is the most concrete form in which art can recreate human situation, human relationship, and this concreteness is derived from the fact that, whereas any narrative form of communication will tend to relate events that have happened in the past and are now finished, the concreteness of drama is happening in an eternal present tense, not there and then, but here and now.³⁶

34 Georges Mounin, Introduction à la sémiologie, p 94.

35 Etienne Souriau, Les deux cent mille situations dramatiques, p 18.

36 Martin Esslin, An Anatomy of Drama, p 18.

C'est bien souligner que les signes du théâtre bien qu'ils soient plus délimités que ceux du roman créent un présent qui est éternel et qui se déroule devant nos yeux. Aucun art ne va aussi loin que le théâtre dans l'élaboration des imitations concrètes, des reconstitutions matérielles de la réalité qu'il représente. Le langage théâtral, par exemple, manifeste à la fois le discours du personnage et son niveau culturel et social. Dans certains cas, la fonction dominante du discours dramatique d'un personnage n'est pas le contenu même du discours, mais les signes linguistiques qui caractérisent la nationalité, la classe, le rang socio-économique de celui qui parle.³⁷ Le contenu du discours est alors à ce moment-là exprimé par d'autres signes dramatiques, tels que le geste, le mouvement.

Les notions de tragédie et de comédie se repèrent davantage au théâtre, grossissant la réaction des personnages afin que la totalité qu'est le théâtre soit transmise. L'accentuation de certains sentiments manifeste leur importance; si l'auteur veut faire sortir un sentiment quelconque, il faut employer une technique qui grossira l'attitude afin de la faire comprendre. L'effet cumulatif qui s'accorde au genre romanesque ne fonctionne pas au théâtre. Donc, la répétition et l'exagération entrent en jeu, marquant les moments émotifs du drame. Ceci se manifeste dans la tragédie aussi bien que dans la comédie.

37 Petr Bogatyrev, "Les signes du théâtre", Poétique, No. 8, 1971, pp520-522.

Si l'on va au théâtre, c'est pour voir quelque chose qui nous touche, qui nous fait réagir. Par conséquent, le théâtre, comme genre, est beaucoup plus spectaculaire que le roman. En deux heures, la pièce doit nous communiquer quelque chose: cette chose serait l'essence du théâtre. Alors, ce qui est dans la vie un fait d'existence, doit se transformer en une situation dramatique.

Est-il besoin de rappeler que la situation en soi, n'est pas un fait théâtral, mais un fait d'existence? Et précisément pour qu'elle devienne dramatique... il suffit que les jugs étiquetés qu'elle nous pose sur le front, et où elle nous lie, soient des fonctions dynamiques, puissantes et corrélatives, nous engageant dans les figures d'une sorte de chorégraphie ou de dramaturgie qui est réelle, directe, cosmique, vécue.³⁸

Il semblerait qu'au théâtre, l'exagération, le grossissement du tragique et du comique risquent de rendre réel et plus saisissable le drame qui se déroule sur la scène. Le scénique, une sorte de microcosme de la vie, doit supporter et reconstituer l'univers qu'il interprète.

Par conséquent, un certain ordre chronologique semble être de rigueur au théâtre. Le spectateur, qui est rendu contemporain de l'action du drame, doit pouvoir le suivre sans être trop préoccupé à repérer la succession des événements dans le temps. Il peut certes y avoir des retours en arrière; néanmoins, la technique dont se sert le dramaturge pour effectuer le flash-back fait que l'espace temporel est toujours en évidence puisque

³⁸ Etienne Souriau, Les deux cent mille situations dramatiques, p. 70.

le passé se déroule à côté du présent dans son sens littéral. Nous voulons dire par là que la scène est séparée en deux: un côté de la scène est plongé dans le noir pendant que le flash-back se déroule sur l'autre côté de la scène. Le spectateur est alors témoin du passé tout en restant conscient du présent. Il est très rare au théâtre d'avoir des séquences du passé qui se jouent en même temps. Autrement, la compréhension et la cohérence de la pièce risquent d'en souffrir.

Nous avons déjà constaté que le théâtre diffère des autres genres littéraires par la grande quantité de signes qu'il porte. Une pièce de théâtre a été écrite pour être jouée. Lorsque nous lisons une pièce nous ne retenons, d'un ensemble de facteurs qui constituent le théâtre, que le moins dynamique (et ironiquement le plus permanent), c'est-à-dire le texte littéraire. Comme le démontre fort bien Tadeuz Kowzan dans son ouvrage intitulé, Littéraire et spectacle,³⁹ nous sommes plutôt habitués à consommer la littérature par l'intermédiaire d'une surface couverte de signes de l'écriture. Pourtant, la forme écrite n'est pas l'aspect original de la littérature -- puisque la parole précède le signe écrit et que selon certains, la littérature orale précède le livre. Le matériau propre à la littérature est la parole et celle-ci est formée de sons, tandis que l'écriture n'est qu'une façon de représenter et de fixer les sons en mots. Tadeuz Kowzan

39 Tadeuz Kowzan, Littérature et spectacle, voir le deuxième chapitre.

conclut donc que la mise-en-scène représente beaucoup mieux le théâtre que la pièce écrite et publiée. Peut-être un jour pourrions-nous étudier le théâtre à travers l'enregistrement de la mise-en-scène de la pièce.⁴⁰ A ce moment-là, nous serons plus près de l'essence du théâtre tel qu' Henri Gouhier la définit. C'est-à-dire de respirer le même air dans le même morceau d'espace au même instant que ceux et celles qui la jouent.⁴¹

En conclusion, le théâtre, en tant que genre, est un être vivant, une structure composée d'éléments appartenant à des arts différents: poésie, musique, chorégraphie, mime, danse, arts plastiques. Au théâtre, le signe de l'écriture retourne au signe de son aspect original, la parole. Lorsqu'on parle, on use de son corps, d'où l'importance des gestes, des mouvements. Aujourd'hui, le terme populaire est "body language". L'acteur transmet ou communique autant par ses gestes, ses mouvements, son costume que par les mots qu'il récite. Ce qui nous intéresse dans le jeu de l'acteur, c'est la manière dont il sert de tous les moyens dont il peut disposer. L'élément spectaculaire et les indices fournis par le spectacle - le décor, la scène, les acteurs, le texte, bref, l'ensemble du message de la pièce, nous aident à interpréter la signification.

40 C'est ce que nous a suggéré Roch Carrier afin de mieux expérimenter la pièce de théâtre. Voir l'Appendice.

41 Henri Gouhier, L'essence du théâtre, pp 171-172.

Pour l'auteur dramatique, comme pour le romancier, la qualité maîtresse est l'imagination qui se base sur l'expérience personnelle. Inventer est plus utile qu'observer. Et le romancier et le dramaturge, partant de leur expérience, inventent une histoire susceptible de communiquer au lecteur ou au spectateur une vision du monde:

... le roman, la poésie ou la pièce de théâtre sont une confrontation de forme et de contenu--de la pensée et de l'imagination de leur auteur, avec tout ce que la vie lui fournit, comme matériau pour son oeuvre.⁴²

Or, le genre que choisit l'auteur détermine la façon dont il communique sa pensée, sa vision. La confrontation n'est pas la même pour chaque auteur dans la mesure où la forme diffère d'un genre à l'autre. Tous deux possèdent des techniques bien délimitées qui leur sont propres, bien qu'ils se servent chacun de la parole. Les techniques dont dispose le romancier pour faire parler ses personnages sont différentes de celles du dramaturge. D'après les critiques que nous avons consultés et nos propres réflexions, le dialogue du langage romanesque cherche à donner l'illusion de la vie. Les personnages se parlent, communiquent, mais leur dialogue ne les caractérise pas autant que l'action à laquelle ils participent. Nous les connaissons, les jugeons vis-à-vis de la situation dans laquelle l'auteur les met. Au théâtre, par contre, la forme dramatique d'expression laisse au

42 Charles Haroche, Les langages romans, p 27

spectateur le choix de décider le sous-texte derrière les mots qui animent le personnage. Autrement dit, le spectateur, par opposition au lecteur, qui assiste seul dans sa lecture à l'action, se trouve dans la même situation que le personnage sur scène qui reçoit le message. Par conséquent, le spectateur peut éprouver d'une manière directe les mêmes sentiments que le personnage, au lieu d'accepter une description de la situation.

Instead of being told about a situation, as the reader of a novel or story inevitably is, the spectators of drama are actually put into⁴³, directly confronted with, the situation concerned.

D'ailleurs, ce choix qu'a le spectateur en ce qui concerne l'interprétation de l'action, ajoute du suspense à la perception du drame. Pour illustrer ce fait, comparons la description des soldats anglais du roman avec la manifestation équivalente dans la pièce:

Les Anglais étaient au garde-à-vous, impassibles: des statues. Leurs yeux même ne bougeaient pas. On ne les remarquaient plus. Ils faisaient partie du décor comme les fenêtres, les lampions, le crucifix, le cercueil, les meubles.... Ils ne bougeaient, ne se regardaient. Ils étaient de bois. Ils ne suaient même pas. (p67)

Dans la pièce, le dramaturge n'a aucun besoin de nous expliquer cette attitude. Elle se manifeste par la tenue des soldats, par leur gestes, et par le fait qu'ils ne parlent que très rarement. Lorsqu'ils parlent, ce moment crée du suspense uniquement à cause de leur manière habituelle de réagir sur scène.. (Ils sont

⁴³Martin Ess lin, An Anatomy of Drama, p 18

sur scène presque tout le temps mais ne parlent que deux fois pendant toute la pièce.) Donc, le dramaturge crée un drame par l'acte de démontrer, et non pas par l'acte d'expliquer. Les soldats prennent une forme sur scène; cette forme transmet leur caractère.

Cette dernière caractéristique est peut-être celle qui différencie de la manière la plus évidente le roman et le théâtre. Comme nous nous en sommes rendu compte, ce n'est pas la seule. En effet, après nous être souvenu que la forme et le contenu sont les éléments qui ensemble traduisent l'expérience et la vision de l'écrivain, nous avons vu que la forme du genre est liée certainement au contenu et le surdétermine. Rappelons que chaque genre dispose de techniques qui se relient au contenu de sorte que deux oeuvres, qui a priori semblent avoir un contenu semblable, sont en fait assez différentes, puisque la forme, les techniques, portent signification. Quelles sont ces techniques, et comment différent-elles d'un genre à l'autre? Nous avons déjà souligné plusieurs techniques de chaque genre en question; il nous reste à voir les différences entre la théorie et la pratique. L'étude que nous nous proposons de faire dans le chapitre suivant nous dévoilera les techniques qu'a employées Roch Carrier lors de l'adaptation de son roman, La guerre, yes sir! en pièce de théâtre. Nous verrons les écarts entre le genre romanesque et le genre théâtral à travers son expérience d'écrivain et de dramaturge. La comparaison que nous ferons dans notre deuxième chapitre contribuera à l'étude comparée du roman et du théâtre. Elle aidera également à mieux répondre aux questions posées ci-dessus.

CHAPITRE DEUXIEME

L'ECART TEXTUEL

Dans notre deuxième chapitre, nous procéderons par une comparaison globale et approfondie de deux textes; soit le chapitre où il s'agit de la lecture de la lettre du fils Corriveau (pages 63-65), et la scène de la pièce qui y correspond (pages 92-96). Nous nous servons du concept stylistique déjà présenté dans l'introduction, à savoir la notion d'écart par rapport à la norme. Comme nous l'avons déjà indiqué, nous prendrons comme norme le roman, La guerre, yes sir!; par conséquent, la pièce de théâtre du même nom sera l'écart stylistique par rapport à cette norme. Ce processus nous aidera à:

... saisir des significations à travers des formes, dégager des ordonnances et des présentations révélatrices, déceler dans les textures littéraires ces noeuds, ces reliefs inédits qui signalent l'opération simultanée d'une expérience vécue et d'une mise-en-oeuvre. ⁴⁴

Puis nous examinerons plusieurs épisodes de la pièce par rapport à ceux du roman, nous basant toujours sur la notion d'écart par rapport à la norme, dans le but de faire valoir différentes techniques employées par Roch Carrier dans

44 Jean Rousset, Forme et Signification, p I

l'adaptation du genre romanesque au genre théâtral. Nous essayerons par la suite de remarquer les changements thématiques et autres qu'a provoqués l'emploi des techniques théâtrales.

Commençons par l'analyse des deux textes où il est question de la lettre du fils Corriveau. Dans le roman, la mère Corriveau est en train de cuire des tourtières au lard. Trempée de sueur, elle se démène autour de la cuisinière. Tout à coup, quelque chose lui pique un sein. Enfonçant la main dans sa poitrine, elle trouve la lettre que le Sergent lui avait remise en arrivant et qu'elle avait oubliée jusqu'à ce moment-là, dans son chagrin. La scène correspondante de la pièce ne débute pas de la même manière.

Mère Corriveau (après avoir reconduit le curé à la porte). Mais j'avais oublié! (Elle tire une lettre de la poitrine.) Ecoutez. J'ai reçu une lettre de mon garçon. (p 92)

Alors la scène qui précède celle-ci, soit la Scène XI, diffère du chapitre précédent du roman. En effet, la onzième scène, qui n'est pas tirée du roman, s'ajoute à la production. Par conséquent, elle peut être considérée comme un écart par rapport au texte original. Quelle est donc la fonction de cette scène ajoutée qui met en valeur la présence du curé à la veillée funéraire? Quels changements entraîne-t-elle? Il nous semble que cette scène sert à répéter et à renforcer l'idée déjà présente dans le roman, c'est-à-dire l'influence de l'Eglise au Québec. Le curé est le véhicule à travers lequel

l'auteur montre la puissance de l'Eglise et la peur ou le mépris qu'elle engendre. Le curé se tient hors des villageois et est incapable de comprendre leurs sentiments. Afin de faire valoir cette idée au théâtre, il a fallu mettre le curé sur scène une deuxième fois. Il récite des phrases dogmatiques ou des phrases que les villageois ne comprennent pas, ce qui rend la scène plutôt comique, mais un peu tragique à la fois.

Le Curé Il faut beaucoup de résignation. Hic et nunc, memento mori.

Père Corriveau Ça, c'est vrai.

Le Curé Une mère n'est pas vraiment mère en ayant des enfants. Elle ne le devient réellement que lorsque ses enfants naissent à la vie céleste.

Mère Corriveau (contrariée et attristée un peu). Ça toutes les mères le comprennent pas. (p 89)

Revenant à la scène qui suit celle-ci, nous notons qu'il n'y a aucune mention du chagrin de la mère, ce qui était le cas dans le roman. C'est plutôt la présence du curé qui semble en être responsable puisqu'elle sort la lettre après avoir reconduit le curé à la porte. Alors, cette juxtaposition souligne de nouveau l'influence et l'impact de l'Eglise, symbolisée par le curé, sur les villageois.

Dans le roman et dans la pièce, la mère Corriveau dit: "J'ai reçu une lettre de mon garçon!" La réplique de la part du père Corriveau n'est pourtant pas la même dans les deux cas. Dans le roman, le père rectifie - " De notre garçon." (P 64) . Dans la pièce par contre, il pose une question: "Lequel?" (p 92). Cet écart qui s'effectue au niveau du dialogue permet au dramaturge d'introduire un ton comique

et un aspect nouveau du caractère du père. Regardons la réplique de la mère, qui ne figure pas du tout dans le roman.

Mère Corriveau Celui qui est là. Le soldat me l'a donnée en arrivant. Regarde, c'est son écriture. C'est vrai, tu ne sais pas lire...* (p 92)

Donc, nous apprenons dans la pièce que le père est illettré, un fait qui nous aide davantage à le situer dans son contexte socio-économique. Un autre écart que l'on remarque dans cette réplique est que la mère ne distingue pas le sergent des soldats. Dans le roman, le narrateur nous informe qu'elle avait oublié "la lettre que lui avait remise en arrivant le Sergent" (p 63). Dans la pièce il devient, pour la mère, un simple soldat (voir la citation ci-dessus). Il n'est pas évident dans le roman que la mère puisse le distinguer; il n'en est même pas question. Cette déviation dans la pièce sert à nous en dire plus long sur la mère.

On pourrait dire que la dynamique des personnages entre en jeu davantage dans le genre théâtral. Chaque mot, chaque phrase nous apportent des renseignements sur les personnages, ce qui nous permet d'éprouver leur situation, de comprendre leurs actions et d'interpréter la signification de la pièce dans un temps limité. Le genre romanesque par contre, n'a pas les mêmes contraintes spatio-temporelles et peut à son gré permettre de développer les personnages.

Dans la même veine, nous constatons dans la pièce

* C'est nous qui soulignons.

quatre transgressions dans la lettre du fils. La première constitue un écart au niveau de la langue.

Comparons:

...la chaleur pourrait ramollir mon casque qui ne me protègerait plus très bien. (p 64)

avec:

...la chaleur pourrait ramollir mon casque et je serais plus très bien protégé... (p 95 de la pièce)

On constate que la proposition adverbale du premier exemple se voit transformée en une autre clause principale commençant par "et". De plus, le discordantiel est supprimé dans le deuxième exemple. Ces écarts servent à rendre le langage théâtral plus proche du langage parlé, ce qui crée une atmosphère plus réelle correspondant à la vie quotidienne des spectateurs. C'est ce que signale aussi M. Bogatyrev:

Le parler quotidien est un système de nombreux signes divers. Celui qui parle manifeste par ce qu'il dit son état d'esprit; mais en même temps, son discours (ses expressions dialectales ou argotiques, son vocabulaire, etc.) est le signe de son niveau culturel et social. Tous ces signes sont utilisés par le dramaturge et l'acteur comme moyen d'exprimer l'appartenance sociale ou nationale du personnage représenté...⁴⁵

La deuxième transgression du roman se fait par l'addition d'une phrase à la pièce.

Examinons:

... Les chaussettes que maman m'a envoyées sont vraiment très chaudes. Donnez-moi des nouvelles de mes frères... (p 64 du roman)

45 Petr Bogatyrev, "Les signes du théâtre" in Poétique no 8, 1971, p. 520.

et;

... Les chaussettes que maman m'a envoyées sont vraiment très chaudes, malgré qu'il y a des trous. C'est pas des trous de balles... Donnez-moi des nouvelles de mes frères...*(P 95 de la pièce)

L'addition de ce "malgré qu'il y a des trous" indique une certaine moquerie de la part du fils envers sa mère et est suivie d'un mépris indéniable pour la guerre elle-même, une guerre dont il fait partie. Ce mépris est tout à fait compréhensible si l'on se rappelle la façon dont il est mort.

L'ironie contenue dans cette addition souligne un des thèmes principaux de l'oeuvre: à savoir la futilité de cette guerre et, par extension, la futilité de la mort de Corriveau. Le genre théâtral se sert davantage de l'ironie afin de transmettre des idées, des thèmes. En effet:

... irony as a means of stage communication is at work constantly in a play in performance ...
 Regard its function not merely as a contrivance of plot or a stylistic twist of language, but "as a way of seeing", by bringing together chosen contradictions and disagreements.⁴⁶

Cette notion d'ironie est reprise un peu plus loin dans la lettre; cette fois-ci l'écart se fait au niveau de la parole. Dans le roman le fils raconte qu'il a gagné "une décoration". Dans la pièce, il a gagné "une médaille". Quelle est la signification de cette déviation dans la pièce? Selon le Petit Robert, décoration signifie

*C'est nous qui soulignons.

46 L. Styan, Elements of Drama, p 52

"insigne d'un ordre honorifique",⁴⁷ tandis que médaille peut se référer à "une pièce de métal portée par des porteurs de la S.N.C.F. ou par des animaux comme médaille d'identité ou encore par des sous-officiers et des soldats les plus méritants"⁴⁸. La notion sémantique de mérite n'est pas forcément incluse dans le mot "médaille". Alors, la décoration qui était honorable et méritée du roman:

Mon garçon a gagné une décoration! Mon garçon
a mérité une décoration! (p 64)

est absente dans la pièce, remplacée par une médaille qui n'a pas nécessairement de valeur. La guerre pour laquelle Corriveau est mort est ridiculisée, sa propre mort est rendue inutile, ironique.

Donc, le changement d'un mot peut engendrer des précisions thématiques, grossissant les éléments subtils du roman et les rendant plus évidents dans la pièce.

Dans cette même scène, Carrier manie la nomenclature de nouveau, remplaçant "les obus" du roman par "une bombe" dans la pièce. Pourquoi cette déviation? Si l'on se réfère encore une fois au Petit Robert, on trouve une définition bien spécifique pour "obus":

"projectile utilisé par l'artillerie généralement de forme cylindro-conique, le plus souvent creux et rempli d'explosif".⁴⁹

47 Paul Robert, Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Société du Nouveau Lettré, 1973, p 416

48 Paul Robert, Ibid, pp 1061-2

49 Paul Robert, Ibid, p 1176

"Bombe", par contre, a une signification générale, c'est-à-dire "tout appareil explosible que fait éclater un mécanisme quelconque".⁵⁰ Par conséquent, le mot "bombe" risque d'être compris plus rapidement et par plus de spectateurs que le mot "obus", qui de nos jours s'emploie rarement. Cette déviation de parole tient compte des limitations du genre théâtral, en assurant la compréhension maximale du spectateur. Il faut que chaque mot soit saisissable dans le plus bref délai; le spectateur ne peut pas se référer au dictionnaire.

La scène de la pièce se termine avec un petit coup de "ruine-babine" qui permet à tous les acteurs d'y participer: ils marquent le rythme avec le pied ou avec la main. Ils finissent tous par danser. Nous devons donc reconnaître que la production théâtrale se distingue des autres productions de l'art et des autres systèmes sémantiques (le roman par exemple) par la grande quantité des signes qu'elle porte. Le roman, lui n'a que les signes du discours, c'est-à-dire les mots pour faire comprendre son message. Au théâtre le signe du discours n'est qu'un des éléments de la structure d'une manifestation théâtrale, structure qui comprend, en dehors de la langue, la musique, le geste, le costume, le décor, la danse, etc.⁵¹

50 Paul Robert, Ibid, p 176

51 Petr Bogatyrev, op. cit., pp 525-526

La musique et la danse qui apparaissent à la fin de la scène créent dans la pièce une atmosphère plus gaie que celle du roman. L'amour de la vie, du bon temps, l'emporte sur le tragique. C'est un phénomène qui rapproche la réalité quotidienne, nous semble-t-il. De ce point de vue, la pièce est plus réaliste que le texte original, qui lui n'a pas les moyens, étant donné les limitations de son genre, de transmettre cette réalité. En même temps, la gaieté des villageois s'oppose à celle de l'Eglise, qui leur demande de se réjouir de leur souffrance. Écoutons le curé, qui leur dit:

Réjouissez-vous car Dieu a choisi votre demeure pour y abriter sa souffrance. Dieu aime éprouver ses fidèles serviteurs... (p 90)

Alors, la musique et la danse des villageois soulignent, d'une part, leur moralité, leur habileté à endurer les moments durs de la vie et d'autre part, remet en question les conseils de l'Eglise vis-à-vis de la mort.

De plus, ces gestes ont une autre fonction au théâtre: ils servent à faire le lien entre une Partie de la pièce et la Partie qui la suit. Cette scène termine la deuxième Partie de la pièce. L'indication scénique au début de la troisième Partie atteste cette fonction:

(Quelques notes d'harmonica rattachent le spectacle à ce qui précède: la musique doit suggérer la gaieté. On joue de la musique pour Corriveau. Père Corriveau distribue le cidre.) (p 99)

Notre analyse révèle plusieurs écarts dans la pièce. Elle nous a permis de constater que la scène

précédente est une addition qui met en valeur l'influence de l'Eglise: que le langage théâtral s'approche du langage parlé; que les changements au niveau de la parole, (médaille-décoration; obus-bombe) créent de l'ironie ou précisent davantage la signification, De plus, les répliques différentes apportent des approfondissements du caractère des personnages, (le père qui ne sait pas lire; la mère qui ne distingue pas le rang des soldats). Elle nous a permis également de comprendre ^{le} théâtre, en tant que genre, favorise des signes autres que les mots, et que ces signes (geste, danse, musique), transmettent des messages autant que les mots. Le théâtre est alors un genre hybride qui emploie diverses techniques afin de créer une oeuvre qui est le plus proche possible du spectateur. Donc, notre étude globale d'un chapitre et de la scène qui y correspond nous a permis de repérer plusieurs écarts au niveau de la pièce.

Maintenant, nous abordons plusieurs épisodes spécifiques du roman et de la pièce afin de dégager d'autres écarts dans la pièce par rapport au roman, qui est notre norme. Passons donc à l'analyse des incidents susceptibles de dévoiler d'autres déviations dans la pièce.

Dans le roman, (pages 20-23), Philibert et son père sont en train de préparer le cochon qui sera servi à la veillée de Corriveau. Tous les deux se disputent; Arsène finit par frapper plusieurs fois son fils:

...Puis, il s'apaisa. Un long silence les paralysa.
Le père et le fils étaient dos à dos;...* (p 22)

Dans la pièce, pour l'épisode équivalent, l'indication scénique annonce que:

(... Le père et le fils sont face à face...)* (p 46)

Quelle est la signification de cet écart? Ce jeu de scène , tel qu'il est appelé au théâtre, est nécessaire dans la pièce puisque la position des acteurs sur scène a un sens très précis. Traditionnellement, dos à dos sur scène indique que tout acteur ignore la présence des autres sur scène. Ceci n'étant pas le cas dans notre pièce, il a fallu changer leur position afin de montrer qu'effectivement, le père et le fils non seulement se parlent, mais aussi ils se querellent.

Un autre exemple d'attitudes et de gestes qui s'effectue au théâtre mais non pas dans le roman et qui donc peut être qualifié d'écart par rapport à notre roman, se trouve à la page 61 de la pièce. Une indication scénique signale que:

(Tous s'agenouillent sauf les 3 *Anglais*, qui, soldats demeurent à l'attention.) (p 61)

Dans le roman par contre, les sept soldats se sont agenouillés pour les prières, (p49), ce qui a provoqué l'étonnement de la mère Corriveau. Il n'y a pourtant aucune indication que les soldats ne soient pas sincères. Nous référant à Jacques Scherer, nous apprenons que:

* C'est nous qui soulignons.

...s'agenouiller n'est pas précisément un geste du répertoire comique. On le verrait plutôt à certains moments émouvants de la tragédie.⁵²

Alors, ce geste de s'agenouiller implique que des soldats dans le roman reconnaissent et respectent un moment émouvant de la tragédie des villageois, c'est-à-dire la mort d'un des leurs. Ceci n'est pourtant pas le cas dans la pièce. Pourquoi cette déviation au théâtre? D'abord parce que Roch Carrier ne voulait pas que sa pièce tourne trop à l'atmosphère tragique et que le comique est présent dans cette discordance, cette opposition entre les villageois et les soldats. D'autre part, nous croyons que le fait de ne pas s'agenouiller au théâtre sert à renforcer l'attitude méprisante des soldats anglais envers les villageois, une attitude qui se manifeste bien sûr dans le roman, mais qui est amplifiée au théâtre. Les soldats sont des étrangers qui ne participent pas à la vie des villageois et qui ne sont pas sympathiques. Réciproquement, les villageois supportent la présence de ces soldats qui ne parlent pas leur langue. L'effet visuel au théâtre n'est pas à oublier non plus. Le contraste sur scène entre les villageois à genoux et les soldats debout met en évidence à la fois la distance émotive qui les sépare et le rang social privilégié des soldats par rapport à la position défavorable des villageois.

Comme nous l'avons déjà signalé dans l'analyse des

52 Jacques Scherer, Structures de Tartuffe, p 229.

deux textes où il s'agit de la lettre du fils Corriveau, le langage théâtral se rapproche davantage du langage parlé.

Comparons une phrase du roman avec celle de la pièce.

Chaque fois que je vois un cochon ainsi installé, je ne peux m'empêcher de penser au Christ sur le calvaire.
(p 20 du roman)

Chaque fois que j'vois un cochon étendu comme ça, j'peux pas m'empêcher de penser au crucifix. (p 39 de la pièce)

Par rapport au langage romanesque, le langage théâtral tend vers le parler quotidien: assimilation du pronom en forme atone: je vois - j'vois; suppression du discordantiel ne: je ne peux - j'peux pas; changement de l'adverbe de manière "ainsi" en pronom familier 'ça'. Le langage théâtral est également plus concret: l'image du "Christ sur le calvaire" dans le roman se transforme en " au crucifix" dans la pièce de sorte que la métaphore est plus saisissable. Un autre exemple de cette concrétisation de l'image au théâtre peut être repéré dans ce même épisode. Dans le roman, Arsène dit à son fils que:

-Les Allemands mettent des femmes sur des croix. (p 22)

tandis que dans la pièce il dit:

Les Allemands mettent des femmes sur la croix. (p 41)

Cette déviation dans la pièce, c'est-à-dire le changement de l'article défini pluriel en article défini singulier, rend l'image plus saisissable et symbolique à la fois. L'expression théâtrale se manifeste d'une manière plus évidente, plus frappante, que son équivalent au roman. Par conséquent, on remarque que le concret l'emporte sur l'abstrait au théâtre. Comparons d'autre part la phrase suivante avec la même

phrase au théâtre:

Nos soldats font la guerre proprement, expliqua Arsène, ils défendent nos droits, notre religion, nos animaux... (p 23)

Nos soldats font la guerre proprement. I' protègent nos animaux, nos femmes, notre religion. (p 42)

Chaque mot au théâtre a sa propre valeur. Pour que la transmission de cette valeur soit efficace, il faut que chaque mot mette bien en évidence le sens voulu. Là où l'on peut parler des "droits" qui appartiennent aux hommes dans le roman, l'on se voit obligé de mettre "femmes", ce qui est la réalité concrète (et malheureuse) des spectateurs et des personnages. La notion concrète est plus compréhensible que la notion abstraite; par extension, celle-là est plus adaptée à la scène. De même, on remarque que le mot, "unijambe", employé dans le roman (p 47), est remplacé par l'expression "juste une jambe", (p 59) dans la pièce. La signification du mot est transformée en son état le plus simple, ce qui rend le langage des villageois plus réel et plus proche de leur niveau socio-culturel.

Les phrases de la pièce sont souvent plus courtes que celles du roman, bien que la pensée originale semble rester intacte. Prenons un autre exemple de cet épisode qui illustre ce fait. Du roman:

-Tu es un enfant et tu as une bouche de l'enfer; le diable t'habite. Mon fils, c'est un diable vivant. Dieu, protégez-moi, son père, de la damnation éternelle. (p 21)

La même phrase de la pièce:

Arsène (frappant encore). T'as une bouche de l'enfer, t'es le diable vivant. Mon Dieu, protégez-moi, son père, de la damnation éternelle. (Il frappe encore.)
(p 40)

Des bouts de phrases supprimés semblent être remplacés par le geste de frapper. L'on se rappelle qu'au théâtre les signes sont abondants; le message peut être transmis aussi bien à travers les gestes, les mouvements etc., que par les mots. Dans le roman, par contre, l'auteur n'a que ses mots pour rendre sa pensée.

En comparant le roman, La guerre, yes sir!, à la pièce de théâtre, on constate qu'une grande partie du roman est déjà en forme de dialogue, c'est-à-dire que le roman est déjà théâtralisé. Souvent, le dialogue romanesque reste intact dans la pièce et se repère facilement. L'apparition d'Esmalda, au point de vue langage, n'est point changée sur scène. Le mouvement comique a été développé, mais le dialogue demeure le même. En effet, le texte du roman suggère souvent une pièce de théâtre. Il en est de même pour le texte narratif qui se lit comme une indication scénique:

Personne ne desserrait les lèvres... Les chapelets étaient immobilisés entre les doigts des femmes. Bérubé descendit la dernière marche de l'escalier en se boutonnant... Il posa son képi sur les cheveux en désordre. (p 77)

Des phrases courtes, descriptives, dirigent l'action des personnages. En plus, à la page suivante, on note des phrases de type parlé à l'intérieur d'un passage narratif:

Pendant qu'il éructait ses blasphèmes, Bérubé frappait Arsène au visage ("maudit ciboire de Christ!") ...Bérubé avait les yeux rouges, la grosse tête d'Arsène se balançait selon les coups ("cochon de tabernacle!"). (p 78)

Ceci constitue à l'intérieur du roman une sorte de mini-pièce. Peut-être semblerait-il que nous nous contredisions en signalant que le roman est déjà théâtralisé. Dans ce cas, quelle serait donc l'importance de la notion d'écart par rapport à la norme qui fait la base de notre étude? Précisons tout de suite que la pièce de théâtre s'écarte du roman de plusieurs façons; néanmoins, cela ne nous empêche pas de signaler que l'oeuvre romanesque de Roch Carrier nous semble plus adaptable à la scène que d'autres oeuvres romanesques québécoises que nous avons étudiées. En effet, Roch Carrier a déjà fait l'adaptation d'un autre roman, Floralie, où es-tu?. Actuellement, il est en train d'adapter son dernier roman, Il n'y a pas de pays sans grand-père. Par conséquent, nous nous permettons de signaler en passant ce fait tel qu'il nous paraît dans l'oeuvre romanesque que nous sommes en train d'étudier.

Pour revenir à notre étude, on trouve d'autres écarts qui se manifestent au niveau du langage des villageois. Dans le roman, Zeldina (qui ne figure d'ailleurs pas dans la pièce) dit:

J'ai pissé par terre. (p 78)

Ceci est repris dans la pièce par Mme Joseph qui dit:

J'ai fait par terre. (p 116)

Dans le roman, Bérubé lui répond:

Ferme ta gueule ou je te fais lécher le plancher!

Vous ne connaissez rien d'autre que le cul de vos vaches qui ressemblent à vos femmes. (p 78)

Mais la réplique dans la pièce devient:

Ferme-toi ou je te fais lécher la plancher..
Vous connaissez seulement le cul de vos vaches.
(p 116)

Pourquoi ce remaniement du langage qui le rend moins vulgaire dans la pièce? Au théâtre, l'auteur doit tenir compte de la pudeur des spectateurs. S'il vient créer une pièce qui se distingue du théâtre populaire, il faut un certain niveau de langage. Cette pièce a été jouée par le Théâtre du Nouveau Monde à la Place des Arts à Montréal; par la suite elle a été jouée en Europe, notamment dans plusieurs ambassades. L'on pourrait supposer (et l'auteur l'avoue lui-même, voir l'Appendice) que certains mots, certains scènes choqueraient l'audience. A titre d'exemple, les scènes d'amour sont supprimées dans la pièce. Donc, on découvre une tentative de la part de l'auteur de rendre sa pièce moins "vulgaire" que son roman. Un autre exemple de cette tentative de rendre sa pièce moins vulgaire manifeste aussi une tentative de la rendre plus engagée.

Dans le roman, Arsène traite son fils de:

Athée! Damné! Demande au plus vite pardon au bon Dieu et viens ici que je te botte le cul! (p 20)

Dans la pièce pourtant, il dit:

Damné! Communiste! Demande pardon au bon Dieu et viens ici que j'te botte le derrière. (p 39)

Il y a le changement du mot "cul" du roman en "derrière" dans la pièce, un écart qui correspond aux autres que nous avons déjà signalés. En plus, il y a le changement du mot

"athée" en "communiste" - une déviation qui nous semble rendre la pièce plus actuelle que le roman. La grosse insulte de nos jours serait plutôt communiste qu'athée. Donc, en adaptant son roman en pièce de théâtre, Roch Carrier a tenu compte de l'actualité de sa pièce. La valeur émotive et compréhensive de chaque mot transmet et communique le plus de détails possibles. Le langage théâtral, qui se rapproche du langage quotidien, caractérise les personnages théâtraux. L'emploi d'un langage susceptible d'être saisi immédiatement facilite la compréhension de la pièce. L'évidence, que cela soit au niveau de la langue ou au niveau de l'action (jeux de scène) semble être de rigueur au théâtre si on veut créer une pièce saisissable, qui soit comprise par les spectateurs.

Passons maintenant à l'examen de plusieurs épisodes qui démontreront l'emploi de l'exagération et de la répétition, deux autres éléments qui servent à traduire la signification de la pièce et à faciliter la compréhension par le spectateur.

Un roman est écrit pour être lu; une pièce de théâtre est écrite pour être jouée. Le théâtre est donc un être vivant, un mariage de parole, de décor et d'action, d'où l'importance des gestes, des mouvements, des expressions. Il en résulte que la répétition au théâtre découle d'elle-même afin que cette totalité qu'est le théâtre soit transmise. Puisque le temps et l'espace sont limités, la répétition et l'exagération sont tout à fait nécessaires

afin de créer une oeuvre proche de la réalité, une oeuvre saisissable en deux ou trois heures. Le genre romanesque n'a pas besoin de ces accessoires, ou du moins n'en a pas besoin dans la même proportion. Prenons l'exemple du maquillage, l'exagération par excellence au théâtre. Cet accessoire sert à rendre plus réels et plus visibles les comédiens sur scène, et à souligner un trait particulier du personnage que joue le comédien, au moyen de l'exagération d'un ou de plusieurs traits faciaux.

Cette exagération prend plusieurs formes au théâtre. On a déjà remarqué l'exemple de l'amplification de l'image visuelle, afin de mieux faire comprendre la distance entre les soldats et les villageois, par le moyen d'un jeu de scène. En comparant plusieurs phrases et segments du roman et de la pièce, nous espérons démontrer d'autres exemples de l'emploi de la répétition et de l'exagération dans la pièce. Par la suite, nous tenterons d'expliquer la fonction de ces éléments et les changements qu'ils engendrent dans la pièce.

On peut définir la tautologie comme étant le moyen par excellence de donner l'impression de dire quelque chose, quand, en réalité on parle pour ne rien dire, on fait du bruit simplement pour maintenir le contact avec l'interlocuteur, alors que l'information est nulle ou redondante. La tautologie distille de l'évidence. Cette

forme de répétition se trouve dans la pièce de Roch Carrier, mais elle a subi une transmutation par rapport à l'oeuvre originale, c'est-à-dire le roman. Il s'agit de la scène où les soldats anglais, agités par les villageois, jettent tout le monde dehors, sauf le père et la mère Corriveau. Avant qu'ils ne le fassent, quelqu'un dit:

-Notre Corriveau est à nous! (p 107 du roman)

Dans la pièce, cette réplique devient:

Joseph Notre Corriveau, c'est notre Corriveau!
(p 139)

La simple répétition du pronom dans la pièce se voit transposée en tautologie dans la pièce. De plus, cette tautologie souligne la reprise non seulement du pronom mais également du nom. Alors, au lieu de répéter simplement le pronom, qui donnerait une réplique comme: Notre Corriveau, c'est le nôtre! , et le pronom et le nom de Corriveau sont repris. L'emploi des italiques sert à la fois à attirer l'attention du lecteur à cette idée de pensée vide et à amplifier l'ironie de cette vérité. Car, l'indication scénique qui suit immédiatement cette réplique, insiste sur le contraire:

(Le père et la mère Corriveau s'écartent, soumis.)
(p 139)

En effet, ils savent très bien que leur fils n'est plus à eux. De même, les villageois sont battus par les soldats anglais qui les jettent dehors. On pourrait conclure que cette

tautologie, ajoutée à la pièce, est plutôt ironique et qu'en effet elle souligne le contraire de ce qu'elle suggère.

On retrouve un autre exemple de l'emploi de l'exagération dans la pièce à la scène où Arsène explique les faits de la vie à son fils Philibert. Dans le roman, il lui dit:

-Les Allemands passent l'un après l'autre sur la femme... (p23)

Dans la pièce, par contre, ceci devient:

Arsène Les soldats allemands, régiment par régiment passent sur la femme jusqu'à ce qu'elle meure. (p42)

L'image théâtrale est bien plus frappante à cause du grossissement quasi épique de l'expression "régiment par régiment", ce qui rend l'idée plus évidente, plus saisissable.

Il y a également l'exagération de l'attitude des personnages qui rentre en jeu, notamment celle de la mère Corriveau. Du roman, on sait qu'elle méprise Molly, l'Anglaise qui a épousé Bérubé, bien qu'elle lui soit reconnaissante pour la traduction que Molly fait aux soldats.

-Qu'est-ce qu'elle (Molly) vient faire ici, celle-là, dit la mère Corriveau. C'est notre mort à nous. (p 46)

Cette attitude de mépris est exagérée dans la pièce par un écart linguistique. Carrier fait parler la mère en petit-nègre à Molly. Dans le roman, ne s'adressant à personne, la mère dit;

Enlevez mon fils de la cuisine et transportez-le dans le salon. (p 59)

Dans la pièce, elle s'adresse d'abord au sergent et ensuite à Molly:

Mère Corriveau (au sergent) Enlevez... (Puis à Molly) Enlevez mon fils cuisine et transportez cercueil salon. (64)

Donc, dans la pièce elle ne fait guère de différence entre Molly et le sergent, les méprisant tous les deux à la fois. Malgré tout, c'est à Molly qu'elle parle en petit-nègre, répétant et grossissant cette attitude de mépris déjà présent dans le roman. Cette attitude de la mère vis-à-vis de Molly rend cette dernière caricaturale et par conséquent, moins humaine. En même temps, ceci signale que la mère Corriveau ne reconnaît pas que Molly se situe au même niveau socio-économique qu'elle, bien qu'elle soit anglaise. L'ennemi est anglais. Est-ce un reflet de la société québécoise actuelle, à savoir le monde isolé dans lequel demeurent les Québécois, ignorants du fait que bien d'autres qui ne sont pas forcément Québécois, sont pauvres et exploités par les Anglais, (voire capitalistes américains)?

La répétition d'un lieu se fait remarquer dans La Première Partie de la pièce. En effet, il y a trois scènes (I, II, III) qui ont pour lieu le champ de bataille. Les circonstances de la mort de Corriveau sont présentées dans cette Première Partie, tandis qu'il n'en est question qu'à la fin du roman. Dans le roman, à part le premier chapitre où Joseph se coupe la main pour ne pas être obligé d'aller à la guerre, les 25 premières pages concernent la liaison entre Amélie et ses deux hommes, Henri et Arthur. Ensuite,

Philibert et son père nous sont présentés. Le lieu de la guerre lui-même ne figure qu'une seule fois, c'est-à-dire à la page 120 où l'on témoigne de la mort de Corriveau. Il y a donc une répétition du lieu de la guerre dans la pièce par rapport au roman. Cette répétition a pour but de mettre en évidence le thème de la guerre et la présence de la guerre. Donc, dans les 15 premières minutes de la pièce, les spectateurs sont mis au courant du conflit qui fera le sujet de la pièce.

L'exagération et la répétition sont alors les outils du dramaturge, des techniques par lesquelles il transmet à plus forte raison l'essence de son oeuvre. Ces techniques se manifestent sous diverses formes. A titre d'exemple, l'exagération des notions comiques et tragiques se repèrent davantage dans la pièce. Le théâtre est un genre vu et ressenti, et non pas seulement lu comme le genre romanesque. Par extension, le théâtre risque de mieux faire sentir les moments émotifs du drame. L'apparition d'Esmalda dans le roman, (pages 70-75), semble un peu bizarre, mais tout à fait acceptable étant donné les croyances religieuses des villageois. La scène parallèle dans la pièce, par contre, est un mélange de fantaisie et de comédie, d'où sort un sentiment de morbidité religieuse. Déjà l'indication scénique signale que "cette scène doit être un peu terrifiante" (page 103), pour que les spectateurs saisissent la signification de l'apparition d'Esmalda, la fille des Corriveau qui est maintenant une soeur religieuse.

Si l'auteur veut qu'un sentiment de morbidité religieuse en sorte et reste dans l'esprit des spectateurs, il faut quelque chose d'impressionnant, quelque chose de fantastique. Le roman peut se permettre de se passer de cette exagération parce que l'effet romanesque est plutôt cumulatif. Le genre théâtral n'a pas cette option; donc l'emploi de la fantaisie. En même temps, l'importance donnée à cette scène dans la pièce crée un écart thématique par rapport au roman. Elle souligne d'une manière frappante l'influence de l'Eglise sur les Québécois.

Un autre exemple de l'exagération prise en ce sens serait la scène où Bérubé fait danser Arsène avec Molly montée sur ses épaules. De l'indication scénique nous apprenons que;

Molly apparaît dans sa robe blanche de mariée.
Il faut que cette "apparition" soit aussi magique que celle d'Esmalda. (p12)

Ce qui ressort de cette scène, à travers la notion exagérée du comique qui entre en jeu, est l'image très nette de la stupidité de la guerre et l'influence de celle-ci sur les villageois qui y sont allés. Elle grossit donc l'attitude méprisante envers la guerre, la guerre à laquelle les Québécois étaient obligés de participer.

Le genre romanesque permet un nombre presque infini de personnages. Par contre, une pièce de théâtre, écrite en vue d'être jouée, doit se limiter à un nombre raisonnable pour que les spectateurs puissent suivre l'action sans être trop préoccupés à identifier les personnages sur scène.

Dans le roman, La guerre, yes sir!, il y a à peu près 120

personnages; ce nombre a été réduit à 15 pour la pièce de théâtre. Cette réduction a amené des changements thématiques et a créé des personnages principaux qui sont plus dynamiques sur scène. Elle a également éliminé certaines scènes qui avaient trop de personnages. Prenons, par exemple, la scène de l'arrivée des 7 soldats à Bralington Station avec le corps de Corriveau. Cette scène ne figure pas du tout dans la pièce, éliminant ainsi 8 personnages qui travaillent à la gare, (le chef de gare, le contrôleur, plusieurs manutentionnaires, plusieurs employés), et aussi 4 des 7 soldats du roman. La suppression de cette scène fait que l'on ne voit pas l'indifférence des soldats vis-à-vis du mort.

The man is in there, dit l'un des soldats,
indiquant le cercueil sur lequel ils étaient assis
pour fumer une cigarette. (p 28)

Le caractère des soldats est moins développé dans la pièce, ce qui les rend moins importants et moins méprisants parfois. L'animosité ressentie par les villageois envers les soldats est diminuée dans la pièce à certains moments. Comparons la réaction de la mère Corriveau envers un soldat dans le roman avec celle de la pièce.

Elle aurait voulu la lui écrabouiller comme un
oeuf. (p 47)

La mère Corriveau serre la main du sergent pour
l'attendrir. (p 60)

Il nous semble qu'elle saisit mieux dans la pièce le fait que le soldat a des émotions qui le font réagir, donc, sa tentative de communiquer avec lui.

De plus, la suppression nécessaire de plusieurs scènes dans la pièce minimise ou élimine certains aspects thématiques présents dans le roman. Par exemple, la présence néfaste des grosses compagnies anglaises, voire américaines, est supprimée dans la pièce par l'élimination de la scène à la gare. Remarquons:

Eaton's? Oui. Mont-Rouge? Oui. Brunswick? Oui.
 Montréal Shipping? Oui. Klark Beans? Oui. Marini
 Spaghetti? Oui. Black and White? Oui. Black Horse?
 Oui. William Scotch? Oui... (pp 26-27)

Il est intéressant de noter que les trois derniers noms de la citation se réfèrent à des marques d'alcool, un produit importé et consommé à un taux élevé au Québec. Cet aspect de la présence des compagnies anglaises, qui fournissent l'alcool aux Québécois, ne paraît pas dans la pièce. Un détail d'importance secondaire, bien sûr, mais qui indique tout de même un certain mépris pour les capitalistes anglais qui contrôlent le Québec.

D'autres éléments supprimés, ajoutés ou développés dans la pièce par rapport au roman entraînent des changements thématiques. Nous passerons maintenant à la comparaison de deux scènes afin de mieux démontrer des variations thématiques qu'a faites Carrier à l'oeuvre qu'il a adaptée.

si nous sommes d'accord pour dire que:

... the basis of a novel is a story, and a story is a narrative of events arranged in time sequence. ⁵²

52 E.M. Forster, Aspects of the Novel, p 37

ils'en suit que:

... (details) could logically be placed anywhere. The events took place long before the novel begins... Wherever they are placed, they will⁵³ call attention to the author's selecting presence.

Dans le roman, Carrier a choisi en premier lieu de nous présenter Joseph, qui, bien qu'il ne soit pas le personnage principal de l'histoire, dévoile le thème qui revient tout au long du roman, à savoir la futilité de la guerre. En outre, la présence de Joseph en tête du roman permet l'introduction de Corriveau:

-Avec leur maudite guerre, ils ont fait de la confiture avec Corriveau... Ils ne m'auront pas (p. 10)

Cela suggère aussi le conflit qui existe à l'intérieur du village, c'est-à-dire entre ceux qui soutiennent la guerre en y allant, et ceux qui désertent.

La première phrase du premier chapitre, qui est également le premier paragraphe du roman, consiste de quatre mots:

Joseph ne haletait pas. (p 9)

Phrase courte, nerveuse qui cependant établit le temps, introduit un personnage, et par l'emploi de la négation qui nie l'énoncé, incite le lecteur à continuer sa lecture afin de savoir le pourquoi qui est implicite dans la phrase. (Pour quelle raison devait-il haleter? Pourquoi ne halète-t-il pas?) La deuxième phrase du roman, qui elle aussi en fait le deuxième paragraphe, est composée d'un

53 Wayne Booth, The Rhetoric of Fiction, p 19

verbe au présent dans la subordonnée commandée par un verbe au passé.

Il venait comme l'homme qui marche vers son travail. (p 9)
Ce présent rompt " la concordance, dégageant vigoureusement le temporel de l'extratemporel" ⁵⁴, créant un fait permanent et un écart à la fois.

Les paragraphes qui suivent présentent le dilemme de Joseph, c'est-à-dire:

Sur la bûche mettrait-il sa main droite
ou sa gauche? (p 9)

et sa résolution. (Cette question, qui en sous-entend une autre, à savoir: "sur la bûche, pourquoi mettrait-il une main?" met le lecteur dans une position inconfortable, l'obligeant d'accepter l'acte sans savoir les raisons.)

Continuant sa lecture, on découvre une série de mots du même champ sémantique: "haletait", "respiration", "ressentit qu'une caresse chaude", "fenêtre embuée", "transparente", "lucidité", qui aboutit au mot "peur".

Joseph mesura, en un instant de vertigineuse lucidité, la peur qui l'avait torturé durant de longs mois. (p 9)

Le dilemme du lecteur est ensuite résolu.

Leurs Christ d'obus auraient fait de la confiture avec moi... (p 10)

Joseph s'est donc coupé la main parce qu'il avait peur de se faire tuer à la guerre, ce qui était arrivé à Corriveau. Au niveau thématique, on pourrait conclure que l'acte de

se couper la main était provoqué par la mort de Corriveau. La peur que ressentait Joseph s'était résolue après de longs mois où elle l'avait torturé. Cette idée se lie à la phrase qui suit immédiatement cette affirmation, c'est-à-dire :

... ils ont fait de la confiture avec Corriveau
 ... Ils ne m'auront pas. * (p 10)

Donc, il y a un lien entre la peur de Joseph et la mort de Corriveau.

Le chapitre se termine par l'éclatement de rire de la part de Joseph et son appel au secours. Sa peur se dissout en rires. Ceci n'est pourtant pas le cas dans la pièce, mais nous en parlerons un peu plus loin.

La scène qui correspond à ce premier chapitre du roman se situe après trois autres scènes. Donc :

... On tiendra compte surtout dans le roman, mais également au théâtre des relations d'antériorité ou de postériorité d'une figure ou d'une situation au regard de toutes celles qui l'entourent, des moments d'apparition ou de fuite d'un motif, de l'étirement ou de l'accumulation des données, des préparations qui annoncent et des retours qui évoquent, des emplois possibles de la mémoire ou de l'attente du lecteur, et bien entendu des effets de vitesse, de tempo. ⁵⁵

Si nous appliquons ce conseil à notre étude comparative, il nous mènera à remarquer que le conflit légèrement

* Nous soulignons

55 Jean Rousset, Forme et Signification, p XIII

suggéré dans le roman se manifeste nettement dans la pièce. La première scène de la pièce nous présente un soldat anonyme au champ de bataille, questionnant du regard le mystère de la guerre. Il n'y a pas de dialogue; l'effet visuel et sonore (il siffle l'air d'"Un Canadien errant") crée l'ambiance de la guerre. Tout de suite après, c'est-à-dire la Scène II, Joséphine et Napoléon, (nom ironique étant donné qu'il ne veut pas aller à la guerre), se disputent à cause de la guerre.

Napoléon: Tous les hommes du village vont partir l'un après l'autre... Joséphine, je veux pas y aller. C'est trop loin, la guerre. J'ai jamais eu envie d'aller aussi loin.

Joséphine: I paraît que Corriveau est parti avec le sourire aux lèvres. (p 12)

Corriveau est introduit mais pas de la même manière, ni au même moment que dans le roman. Cette fois-ci, il inspire à Joséphine l'idée de pousser Napoléon à la guerre. En plus, lorsqu'on parle de lui, on n'est pas encore au courant de sa mort: on ne l'apprend qu'à la Scène VII quand on en est témoin.

Nous ne sommes toujours pas rendus à la scène qui correspond au premier chapitre du roman. Une autre scène de guerre la précède, montrant six soldats qui chantent en marchant et qui sont, par la suite, fauchés par une décharge de mitraillette.

Donc, en tenant compte des relations d'antériorité, on constate qu'il y a beaucoup de préparations qui annoncent la scène où Joseph se coupe la main. Ces préparations

s'effectuent sous forme de données supplémentaires qui sont ajoutées à la pièce. Par exemple, la présence de la guerre dans les trois scènes qui précèdent, les lieux de guerre, et les accessoires de guerre. (Napoléon s'en va déguisé en soldat; il a même sa carabine. p 11)

Le suspense créé dans le premier chapitre du roman, à savoir pourquoi Joseph veut se couper la main, n'existe guère dans la scène équivalente de la pièce. D'abord, selon l'indication scénique :

Joseph arrive avec une bûche et s'arrête devant une grosse bûche. (p 16)

Déjà on soupçonne la présence de la guerre en Joseph par la hache (arme) qu'il tient: des trois premières scènes, on sait qu'il s'agit bel et bien de la guerre. Les premiers mots que Joseph émet confirment ce soupçon:

Non.Non.Non, j'irai pas faire leur guerre. (p 16)

et signalent une colère qui n'existait pas chez le Joseph du roman. L'addition à la pièce d'une lettre du gouvernement change la raison pour laquelle Joseph se coupe la main, nous semble-t-il. Ce n'est pas tout à fait la peur d'aller à la guerre qui le fait agir, mais plutôt la lettre du gouvernement.

La lettre du gouvernement...la lettre du gouvernement. Voici ce que je répons au gouvernement. (Il met la lettre sur la bûche et la taillade à coups de hache.)
(p 16)

La répétition de cette phrase qui évoque la conscription

instiguée par le gouvernement souligne sa colère envers le gouvernement; l'action de taillader la lettre l'accentue davantage. Il continue sa diatribe contre le gouvernement, tout en employant une logique motivée par sa colère. Le bon Dieu en est même victime:

...même si j'prie, le bon Dieu va me laisser partir à la guerre. Le bon Dieu, i'a pas l'air d'être contre la guerre. (p 17)

Donc, la remise en question de l'influence de l'Eglise par l'intermédiaire du bon Dieu est déjà introduite dans la pièce. Contrairement au roman pourtant, Corriveau n'est pas mentionné. Ceci n'est pas surprenant puisque Joséphine nous l'a déjà présenté dans la première scène de la pièce - et il était toujours vivant. Alors, au point de vue de notre comparaison, l'étirement de cette donnée provoque un changement thématique. Il n'y a aucun rapport entre l'acte de se couper la main et la mort de Corriveau. L'introduction de la lettre du gouvernement qui symbolise la conscription, entraîne des permutations de thèmes. Ainsi, la peur qui faisait réagir Joseph dans le roman est remplacée par la colère de Joseph envers le gouvernement. C'est cette ~~colère~~ colère qui le pousse à se couper la main.

De plus, la fin de cette scène change par rapport à celle du roman. Rappelons que dans le roman Joseph a éclaté de rire, puis, il a appelé au secours. Dans la pièce par contre, Joseph, en sanglots, répète quatre fois: "Ça fait pas mal!" (p 17) Que conclure de ces deux réactions différentes face à la même action? La première réaction, celle du roman, semble être plutôt un cas pathologique

névrotique, c'est-à-dire l'hystérie. Le rire dans ce cas serait une dissociation entre les émotions et les faits. Pleurer, par contre, serait une réaction plus normale, une façon de se défouler. La réaction correspond à l'action: le lecteur ou le spectateur comprend mieux les émotions du personnage. En plus, ce changement dans la pièce risque de créer une atmosphère plutôt tragique; il empêche le lecteur ou le spectateur de rire, ce qui serait peut-être le cas si le personnage riait.

Concluons en affirmant que la pièce subit des changements thématiques par rapport au roman. En premier lieu, l'addition à la pièce de trois scènes, qui ont comme lieu le champ de bataille, privilégie davantage cet espace. L'introduction de la lettre du gouvernement entraîne une déviation thématique. La raison pour laquelle Joseph se coupe la main n'est plus la peur de se faire tuer à la guerre mais la colère contre le gouvernement et contre l'Eglise qui le soutient. La réaction de Joseph dans la pièce s'écarte de celle du roman. Sa réaction au théâtre est plus réaliste; il y a moins de refoulement de ses émotions qui elles, correspondent à la situation. Le personnage de Joseph s'approfondit sur scène: nous le comprenons mieux.

Une comparaison des deux épisodes de la mort de Corriveau nous permettra de voir un autre exemple de l'approfondissement des personnages théâtraux par rapport

aux personnages romanesques. Cette fois-ci, ceci s'accomplit au moyen d'un écart effectué au niveau de l'ordre chronologique.

Nous pourrions définir l'intrigue (plot) comme étant:

...a causal sequence of events arranged in some measure of time that allows a proper growth of motives and a sense of duration.⁵⁶

Pourtant,

...inevitably in reading a story we look forward and backward to happenings and themes widely separated in narration, especially if events are presented not in the sequence they happened, but by some principle of order that moves connected episodes closer together. The periodicity of events may remain visible, but the main relationships are established by analogy or typology rather than successive place in time.⁵⁷

C'est-à-dire que l'intrigue, telle qu'elle s'emploie dans le genre romanesque est une technique au moyen de laquelle l'auteur crée des rapports d'ordre chronologique qui rapprochent certains épisodes qui ne se suivent pas nécessairement. Ceci peut s'accomplir par l'analogie ou par la typologie et non pas forcément par un ordre fidèle à la chronologie des événements. Dans le roman, La guerre, yes sir!, la mort de Corriveau nous est racontée vers la fin de l'histoire, après la veillée et son enterrement.

56. James Calderwood et Harold Toliver, "Plot and Structure" in Perspectives on Fiction, p.273.

57. Ibid., p.273.

Harami, le noir qui avait témoigné de sa mort, pense à tous les hommes qui étaient morts à côté de lui et spécifiquement:

... à un homme qu'il avait vu, mourir, un nouveau arrivé la journée même. (p.120)

Alors, sous forme de souvenir, la scène de la mort de Corriveau nous est reconstituée. Nous apprenons que Corriveau n'est pas mort en héros; au contraire, il est mort en allant aux toilettes. Est-ce que ce fait nous surprend, nous bouleverse? Nous dirions plutôt que non. Si, comme constatent James Calderwood et Harold Toliver, "we look forward and backward to happenings and themes widely separated in narration", nous trouvons des épisodes qui sont soit analogiques, soit typologiques à la mort de Corriveau. Ces épisodes la prévoient même.

Prenons, par exemple, la scène à la gare, (pp 25-29) où il est effectivement question de la mort de Corriveau.

Le chef de gare, en parlant des Anglais, dit:

On voit par là (le fait d'avoir laissé la porte ouverte au froid) que les maudits Anglais ont l'habitude d'avoir des nègres ou des Canadiens Français pour fermer leurs portes. C'est ce qu'il devait faire, Corriveau: ouvrir et fermer les portes des Anglais. (p 28)

Corriveau est mort à côté d'un noir, sans doute ouvrait-il et fermait-il les portes pour les Anglais.

Plus révélatrices encore sont les deux dernières répliques de ce même chapitre:

-Si Corriveau était mort dans le village, dans son lit, cela aurait été bien triste pour un tout jeune homme: mais il est mort dans son habit de soldat, loin du village; cela doit signifier quelque chose.

-Cela veut dire que les gros grossissent et que les petits crèvent. (p29)

L'on a déjà l'impression par la typologie de cette scène, c'est-à-dire la discussion de la mort de Corriveau, que Corriveau, un des petits, crèvera d'une manière insignifiante. Le parallèle établi entre la vie de soldat de Bérubé et celle de Corriveau renforce cette impression. Nous n'avons qu'à regarder la scène où Bérubé apprend à Arsène à être soldat pour nous apercevoir de l'analogie suggérée. En parlant d'Arsène, il dit:

-C'est un vrai bon soldat: pas aussi bon que Corriveau, mais meilleur que moi, Arsène est un Christ de bon soldat. Il mérite des médailles, des tas de médailles, gros comme des églises. Arsène se laisse défaire. Il n'essaie pas de préserver un seul petit bout de peau. Il n'est pas avare. Un hostie de bon petit soldat. Du bout du pied, il tourna le visage d'Arsène.

-Il se laisserait mettre en charpie si on lui disait qu'on a besoin de sa peau pour calfeutrer les murs des chiottes. Un bon petit soldat.*

L' analogie avec Corriveau-soldat est nette. Corriveau, bon petit soldat, a gagné des médailles; il n'est pas mort en héros comme prétendent sa mère, son père, le curé etc, mais plutôt, "aux chiottes, sa peau calfeutrant les murs." Il est à rappeler que le lecteur n'est pas au courant de la

* C'est nous qui soulignons.

manière dont Corriveau est mort au moment où Bérubé prononce ce discours. L'on ne l'apprend que 30 pages plus tard.

Alors, ce que Calderwood et Toliver appellent "successive place in time", c'est-à-dire la succession des événements dans le temps, ne semble pas être une technique nécessaire au genre romanesque, bien qu'une certaine fidélité à la chronologie soit de règle. Les rapports chronologiques peuvent se faire par des moyens autres que l'ordre lui-même.

... Plot is merely one aspect of technique and method -- one of the writer's several tools for probing the psychology, social matter and cosmos of the work. 58

Lorsque nous regardons la pièce, La guerre, yes sir!, nous découvrons que la mort de Corriveau a lieu à la Scène VII de la Première Partie, (pp 24-27), tout de suite après la scène à Gander, Terre Neuve, où Bérubé rencontre Molly. La futilité et l'ironie de la mort de Corriveau sont donc en pleine évidence dès la Première Partie de la pièce, ce qui s'oppose au roman, où la manière dont il est mort n'est dévoilée qu'à la fin. Alors, il y a un écart dans la pièce par rapport à la norme, c'est-à-dire dans notre cas, le roman. Pourquoi cet écart? En nous référant à Pierre Guiraud, nous trouvons une réponse.

La notion de genre est inséparable de celle de style; à chaque genre correspondent des modes

d'expression nécessaires, rigoureusement définis et qui en déterminent non seulement la composition, mais le vocabulaire, la syntaxe, les figures et les ornements.

En effet, le genre romanesque permet une variation de l'ordre chronologique; l'on pourrait même dire que cette variation est souhaitable et parfois nécessaire. Est-ce vrai pour le genre théâtral?

Nous n'avons qu'à nous rappeler le théâtre de Molière, de Racine, de Shakespeare, de Bernard Shaw, pour voir que le genre théâtral se base sur un ordre temporel qui respecte la succession des événements dans le temps. Le flash-back, une technique employée au théâtre, paraît se rapprocher d'une variation de l'ordre chronologique. Cependant, le flash-back est un retour en arrière par rapport à un moment au présent, c'est-à-dire que le spectateur est toujours conscient du présent qui englobe ce moment privilégié du passé. Prenons par exemple la Scène IX de la Deuxième Partie (p82-84) où il est effectivement question d'un flash-back.

Le père Corriveau s'est peu à peu détaché du groupe des villageois et, de la nuit, apparaît son fils. (p 82)

Rappelons que l'on a déjà vu la mort de ce fils neuf scènes auparavant. Donc, le spectateur sait très bien que le fils est mort; la scène est remplie de personnages signalant l'heure présente. Le dialogue qui suit, entre le père et le fils, nous indique plutôt un souvenir de la part du père, un événement qui s'est passé avant que le

fils ne soit parti pour la guerre. Cette scène, qui ne figure pas dans le roman, peut être considérée comme un écart par rapport à la norme, puisqu'elle est ajoutée. Nous parlerons un peu plus loin de l'effet de cet écart, c'est-à-dire de sa fonction.

Pour revenir à la question posée ci-dessus, à savoir la raison de l'écart par rapport à l'ordre chronologique dans la pièce, nous répondons que le théâtre se doit de respecter l'ordre chronologique. Comme le signale Jean Rousset, en comparant le théâtre au roman par lettres:

... les personnages disent leur vie en même temps qu'ils la vivent: le lecteur est rendu contemporain de l'action; il la vit dans le moment même où elle est vécue et écrite par le personnage. ⁶⁰

Il serait très difficile sinon impossible pour le spectateur de suivre l'action d'une pièce qui sauterait du passé au présent ou au futur. Il faut que la cohérence temporelle de la pièce soit la plus claire possible afin de garantir la compréhension de l'action dramatique. La mort de Corriveau, si elle avait eu lieu à la fin de la pièce, aurait été très déroutante pour le spectateur. Après avoir assisté à la veillée de sa mort et puis à celui de son enterrement, l'on aurait difficilement compris sa mort sur scène. Dans l'espace de deux heures, le spectateur

60 Jean Rousset, Forme et Signification, p 67

arrive à suivre l'ordre de l'action, c'est-à-dire la mort, la veillée et l'enterrement de Corriveau. Les deux notions du théâtre, soit celle d'espace et celle du temps doivent être conjuguées; autrement la pièce risque de ne pas être saisie.

Il y a donc un écart qui s'effectue au niveau de l'ordre chronologique. Quels changements a-t-il provoqué? Si la mort de Corriveau sur scène se passe au début de la pièce, ceci n'est pas le seul changement apporté à cet épisode. Le personnage de Corriveau subit des permutations radicales. Dans le roman, on connaît un Corriveau plutôt ignorant: "Es-tu un vrai nègre d'Afrique?" (p 121)
naïf: "Y a-t-il de la neige dans ton pays ?" (p 121)
moqueur: "Il y a probablement pas les toilettes à eau fraîche, ici, s'était moqué Corriveau." (p 121) et poli: "Thanks" (p 121). Le Corriveau que l'on rencontre dans la pièce est raciste: "Ah ben maudit, un nègre" (p 24)
méprisant: "T'es un vrai nègre et tu sais lire?" (p 24)
illettré:

Harami: Do you know Shakespeare?

Corriveau: Hein?

Harami: Shakespeare.

Corriveau: C'est un sergent? Non je connais pas.
I don't know. (p 25)

et grossier:

Corriveau: Y a-t-i' les toilettes à l'eau fraîche icitte?

Harami: I beg you' pardon

Corriveau: Les toilettes? Les bécosses! The crapper!
The johns! (p 27)

Le Corriveau de la pièce est plus développé comme personnage.

Il correspond davantage à la réalité quotidienne, nous semble-t-il. Il méprise le noir; il ne se rend pas compte du fait qu'il possède une place au-dessous de celle du noir. La solidarité qui devrait exister entre des personnes ou des classes exploitées n'existe guère: Harami et Corriveau tiennent la même place sociale; ils sont tous les deux exploités; ils ont été tous les deux colonisés. Tout de même, Corriveau méprise Harami et le traite en inférieur. Ce dernier s'aperçoit du comportement de Corriveau vis-à-vis de lui; sa dernière réplique ironique le met en évidence.

Harami: This way, my lord. (p 27)

Nous croyons que cet épisode nous rapproche davantage de la réalité de la situation québécoise actuelle.

Le peuple québécois se perçoit comme un groupe isolé et exploité, un peuple sans liens avec d'autres groupes qui sont effectivement dans le même rang socio-économique.

(Il peut même devenir l'opresseur; voir le cas des indigènes au Québec). Ce peuple ne semble pas reconnaître que sa situation n'est pas unique, que d'autres souffrent, bien qu'ils ne soient pas Québécois.

Alors, le changement de l'ordre dans la pièce permet au dramaturge de développer le caractère du fils Corriveau, de le rapprocher de la réalité québécoise. L'addition de la scène où Corriveau fils apparaît et discute avec son père se rattache à l'épisode de sa mort.

Les deux scènes sont des écarts par rapport au roman. Toutes les deux nous donnent une meilleure compréhension du caractère du fils. Cette deuxième scène ajoutée renforce et approfondit le caractère du fils qui nous était présenté dans la scène de la Première Partie. Le fils Corriveau est méprisant et impoli avec son père.

Corriveau: T'es pas seulement fier, t'es jaloux de moi quand je me bats. Toi, tu peux plus te battre parce que t'es vieux.

Père Corriveau: Fais-toi!

Corriveau: T'es jaloux, parce que t'es trop vieux.
(pp 82-83)

Le père ne comprend pas son fils ni son désir d'être indépendant:

Corriveau: Les vieux, quand i'entendent parler la jeunesse, ça les rend furieux. I' sont furieux, mais i' ont le coeur faible. (p 83)

Cette scène accorde au dramaturge l'occasion de montrer le fossé qui existe entre les deux générations et les problèmes que cette division provoque:

Corriveau: Fâche-toi pas, le père. Ménage ton coeur. J'étais juste venu te dire que j'ai décidé de m'en aller. T'as pas besoin de te fâcher. J'voulais juste te dire que je m'en vais. Y a une guerre qui m'attend... J'm'en vais à la guerre. Mais c'est toi qui me pousse. J'voulais pas y aller, mais tu me pousse dans le dos. J'y vas. Mais si j'reviens pas rappelle-toi que c'est toi qui m'a poussé dans le dos...

Père Corriveau: Va-t-en avant de me faire mourir.
(pp 83-84)

Donc, l'addition de cette scène et l'approfondissement de la scène de la mort de Corriveau nous offrent une image plus développée du jeune Québécois, une image

qui correspond peut-être plus à l'actualité. Le théâtre donne vie aux personnages, fournissant à travers leurs actions un reflet de la complexité de leur situation :

Drama does not tell what it has to say, but it shows it. The playwright owes it to his audience to find particular and concrete action for the general and common ground with him.⁶¹

On comprend mieux donc les raisons qui font réagir les personnages, notamment le père Corriveau et son fils.

En conclusion, nous dirons que la pièce de théâtre, bien qu'elle soit tirée du roman, subit des changements lors de son adaptation et que ceux-ci créent une oeuvre qui est plus engagée que le texte dont elle est issue, dans la mesure où la pièce de théâtre se rapproche davantage de la réalité québécoise. Tout d'abord par son langage théâtral, qui correspond au parler quotidien; puis, par la place privilégiée accordée à l'Eglise, ce qui permet au spectateur de mieux saisir son influence sur les villageois et, par extension, sur le peuple québécois. N'oublions pas non plus l'approfondissement de certains personnages, ce qui donne une image révélatrice de l'individu québécois, de ses problèmes et de ses faiblesses. Carrier a donc renoncé à une position de simple raconteur, mettant sa pensée au service d'une cause. Il s'est bien engagé dans l'illustration de la réalité québécoise.

Dès lors, il ne nous reste plus qu'à discuter des

61 L. Styan, Elements of Drama, p 262

problèmes multiples de la mise-en-scène et de leur influence sur l'adaptation du roman en pièce de théâtre. A ce propos, notre entrevue avec Roch Carrier nous aidera à situer les problèmes qu'il a rencontrés en transformant son propre roman en pièce de théâtre. Ceci nous permettra de mieux saisir les liens qui existent entre sa pièce de théâtre et son roman du même nom, et de discerner les limitations du genre théâtral par rapport au genre romanesque.

CHAPITRE TROISIEME

CONSIDERATIONS EXTRA-TEXTUELLES

Le théâtre plus qu'aucun des arts de l'écriture, constitue avant tout un problème technique. Alors que le romancier invente ses propres lois, sa forme, son écriture, l'homme de théâtre est tenu de soumettre son inspiration à un ensemble de conditions qui ne viennent pas de lui-même.

Les conditions auxquelles l'auteur dramatique doit s'assujettir résultent du fait qu'une pièce de théâtre est écrite pour être représentée, d'où l'importance de l'étude de la mise-en-scène et l'influence de celle-ci sur la composition d'une pièce de théâtre. Dans ce dernier chapitre, nous nous proposons de discuter des problèmes de la mise-en-scène et de leur effet sur la création d'une pièce de théâtre. Nous essayerons donc de voir comment les conditions théâtrales auxquelles Roch Carrier a dû se soumettre en adaptant son roman La guerre, yes sir! en une pièce de théâtre ont changé cette dernière par rapport au roman.

Parmi les lois qui régissent le théâtre, il y a d'abord l'économie des moyens: l'économie dans le temps et l'économie dans l'espace. Ces deux éléments n'existent pas indépendamment l'un de l'autre. Au contraire, ils s'entremêlent, se complètent de sorte que l'art du spectacle finit par se définir comme la conjugaison de deux notions

62 Herman Closson, De l'Art Dramatique, p 5

spatio-temporelles. Si la durée temporelle au théâtre est précise, c'est-à-dire en moyenne deux heures et demie de jeu, et un ou deux entractes d'un quart d'heure, l'espace connaît lui aussi des limitations en fonction de la grandeur de la salle et de la scène où la pièce sera montée. Déjà le fait que l'espace se limite à un endroit précis, à savoir une scène quelconque, constitue une contrainte énorme.

Il faut donc que le dramaturge mesure son texte et qu'il établisse à l'avance la répartition des scènes et des actes, (dans La guerre, yes sir!, ils'agit de parties), vis-à-vis de leur durée: il doit pouvoir constater que tel nombre de pages aura telle valeur temporelle sur scène. Il doit également prévoir les mouvements, les gestes, et les déplacements de ses personnages sur la scène, car chaque mouvement, chaque déplacement prennent du temps. Si la scène est grande, il doit calculer le temps nécessaire pour la traverser, autrement les comédiens prendraient plusieurs minutes de jeu effectif chaque fois qu'ils entrent et sortent. A ce moment-là, le dramaturge serait obligé de déplacer les comédiens de manière à ce qu'ils utilisent le moins de temps possible. Si la scène est très petite par contre, le nombre de personnages sur scène sera inévitablement réduit.

L'économie de l'espace gouverne l'action possible sur scène. Le coût du décor où se déroulera l'action n'est pas à sous-estimer, mais même dans une production sans con-

traintes budgétaires, il y a des limites à ce qui pourra être monté. Prenons l'exemple du passage dans le roman où Corriveau fils apparaît en rêve à Mireille:

...Mireille avait vu Corriveau quelquefois lorsqu'il était du village, et aujourd'hui elle avait vu passer son cotège.Tout à coup, Mireille entendit le bruit de la paille du matelas. Elle vit Corriveau se lever, chercher dans les poches de son pantalon, en tirer une allumette. ...Corriveau retourna se coucher dans le cercueil, à la place du lit de son frère. (p 102)

Si Carrier avait inclus cette scène dans la pièce, il aurait eu besoin d'au moins deux espaces sur scène afin de montrer le passé, puisque Mireille, fille du village, avait vu Corriveau avant qu'il soit parti à la guerre. Ensuite, il aurait fallu un autre lieu pour montrer Mireille chez elle, au lit, et ensuite l'apparition de Corriveau chez elle. Donc, le temps nécessaire pour établir cette relation entre elle et Corriveau aurait pris deux scènes au moins, par opposition à quelques paragraphes dans le roman. Alors, Carrier s'est vu obligé de supprimer cet épisode fantastique, qui est pourtant un élément très important de son écriture.⁶³

L'économie des éléments de temps et d'espace a obligé Carrier à changer l'ordre chronologique de sa pièce par rapport à celui de son roman. Il s'agit de la mort de Corriveau, qui a lieu à la fin du roman, mais qui se situe au début de la pièce. Lorsque nous lui avons demandé

63 Dans son entrevue avec Line Gingras et al., in Nord no 6, Carrier affirme: "Le fantastique est un aspect très important de mon écriture." p 13.

d'expliquer ce changement, il a dit;

Plaçons-nous au théâtre. Les gens sont à la veillée funéraire, il y a un climat qui est créé, climat de prière, climat d'ivresse, le plaisir est pris... Alors dans ces circonstances-là, on ne peut pas arriver sans un changement de décor, et une technique assez compliquée.⁶⁴

Carrier précise d'ailleurs davantage sa pensée:

S'il meurt, il meurt d'une explosion; donc, il faut réaliser une explosion, cela prend un artificier qui arrive et qui dispose des fils, la poudre.

C'est dire qu'il faut le temps pour réaliser l'explosion, et l'espace pour changer de scène, pour créer une autre atmosphère.

Ces considérations l'ont amené à changer l'ordre chronologique de la pièce. Car cette scène dans le roman est un flash-back, et le flash-back au théâtre est beaucoup plus difficile à réaliser que dans le roman. Donc, ou bien la scène est supprimée, ou bien elle est ramenée au début où elle correspond plus à la succession des événements dans le temps et où par conséquent elle est plus réalisable.

Comme nous l'a dit Roch Carrier:

Justement, les problèmes que j'ai en ce moment, (l'adaptation de son dernier roman, Il n'a pas de pays sans grand-père en pièce de théâtre), je travaille sur une scène de flash-back et vraiment, ça va pas bien. Ça va sans doute m'amener à devoir changer l'ordre, et cette scène-là, ramener tout simplement au début.

Puisque le temps et l'espace sont restreints, il

64 Notre entrevue avec Roch Carrier apparaît dans l'Appendice de ce travail. Nous citerons de cette entrevue dans ce chapitre sans notation en bas de la page.

faut aussi une quantité maniable de comédiens. Il serait très difficile, sinon impossible d'organiser 120 personnages sur scène en deux heures et demie. Même une vingtaine de personnages, ce qui est le cas pour la pièce La guerre, yes sir!, n'est pas l'idéal, surtout dans un contexte de théâtre québécois où l'argent vient souvent de l'Etat. De dire Roch Carrier:

Ecrire pour 20 comédiens, c'est une chose très agréable, mais très coûteuse. Les théâtres sont plus intéressés en général à monter des pièces qui ont cinq personnages, c'est-à-dire un petit budget.

Ainsi, les restrictions spatio-temporelles sont fortement liées à cette notion de budget, étant donné les ressources financières disponibles. Une bonne moitié du théâtre québécois, et du théâtre canadien est subventionnée par le Conseil des Arts du Canada. Donc, les restrictions d'argent pourraient influencer la grandeur de la salle où la pièce sera montée, le nombre de comédiens embauchés, et ainsi de suite. A titre d'exemple, il y a sept soldats dans le roman par rapport à deux ou trois dans la pièce. "Dans un roman, c'est facile à écrire; vous ajoutez sept personnages et les personnages sont là." Au théâtre, par contre, il faut considérer le budget avant de mettre sept personnages secondaires sur scène. Roch Carrier nous a expliqué le processus pour La guerre, yes sir!:

...on a compté le nombre de comédiens disponibles et on s'est débrouillé avec ce qu'on avait. Alors, je pense que pour la tournée il y avait moins de soldats qu'il y en avait à Montréal (La Place des Arts). C'était tout simplement à cause des ressources

qu'on nous donnait.

Aussi faut-il tenir compte du budget en créant une pièce de théâtre. Le théâtre est un art coûteux. Monter un spectacle est une grosse entreprise qui requiert des meubles, des lumières, des accessoires, aussi bien que des personnes: comédiens, habilleuse, électricien, accessoiriste, machiniste, costumier, coiffeur, menuisier, agence publicitaire, régisseur, etc. Des scènes qui exigent beaucoup d'accessoires, de comédiens, de décors, se voient modifiées ou éliminées au théâtre. Ainsi, il n'est pas surprenant que le chapitre du roman qui se passe à Gander, Terre Neuve, (pp 36-38), là où on apprend les raisons pour le mariage de Molly et Bérubé, ait été tout à fait éliminé et remplacé tout court par un aparté de Molly (page 62 de la pièce). On retient aussi la suppression du chapitre à Wellington Station, (pp 25-29), car ce chapitre aurait été difficilement montable. C'est une scène de gare, donc en premier lieu, il faut un train, d'où sort le corps de Corriveau; ensuite, de la neige, puisque le climat de tempête en exige; finalement, plusieurs personnages secondaires pour remplir la gare. Le "bagage théâtral", tel que Carrier appelle les restrictions de la mise-en-scène, n'aurait pas permis l'inclusion de ces deux scènes.

Le théâtre est alors un cadre très serré à cause des limitations qui ne viennent pas du tout du dramaturge,

Ces limitations ne sont pas du tout du côté de l'art.

Ce sont plutôt des limitations du côté de la comptabilité. On vous dit par exemple que vous avez droit à tant de comédiens, parce que plus il y a de comédiens, plus c'est cher. Vous avez droit à tant de lieux, parce que le décor, ça coûte cher. On a un projet de tournée, donc, il faut que vous pensiez à votre décor qui doit entrer dans un camion. Alors, au départ, c'est ce genre de limitations qu'on vous donne.

Aussi Roch Carrier devait-il tenir compte de toutes ces limitations en adaptant son roman en pièce de théâtre. De plus, il n'avait pas beaucoup de temps pour faire l'adaptation:

...c'est Marcel Dubé qui avait eu l'idée de faire l'adaptation de ce roman. Il avait vendu son idée au Théâtre du Nouveau Monde, et il a commencé à y travailler... (Mais) il ne pouvait pas rencontrer les échéances. A ce moment-là, la direction du théâtre a décidé de laisser tomber le projet. Juste avant que ce soit absolument annoncé...Jean-Pierre Ronfard...a suggéré à Jean-Louis Roulx (de) demander à l'auteur du roman.

A ce moment-là, le projet a été réalisé dans des circonstances un peu instables." Car, ... ce n'est pas tous les jours que le T.N.M.demande à quelqu'un brusquement:voulez-vous écrire une pièce qui prendra l'affiche en octobre prochain!"⁶⁴

Lors de notre rencontre avec Roch Carrier, il était en train de faire l'adaptation de son dernier roman, Il n'a pas de pays sans grand-père, dans à peu près les mêmes circonstances. Car, il admet que pour lui, il a besoin de travailler pour le théâtre, de travailler "sur commande".Alors, en quelque sorte il s'impose ses propres limitations temporelles.

64 Line Gingras et al., "Entrevue avec Roch Carrier" in Nord no 6, p 20.

Au lieu de faire l'adaptation à son gré et ensuite d'essayer de la vendre à une compagnie de théâtre quelconque, il préfère travailler avec "le défi d'avoir une commande à rencontrer". Bien que le roman soit son genre préféré, le théâtre représente "une activité de compensation, parce que c'est un moyen extraordinaire que d'entrer en contact avec ses lecteurs. C'est aussi un moyen magnifique de se relire." Ajoutons également que Carrier peut se permettre d'aborder le théâtre de cette manière puisqu'il est, avant tout, un romancier avec un certain public, qui a déjà publié plusieurs romans. Peut-être est-il plus facile de rejoindre un public qui le connaît déjà à partir de ses romans.

Néanmoins, les considérations de la mise-en-scène ont entraîné des changements dans la pièce par rapport au roman que son public connaissait déjà. D'ailleurs, les conditions théâtrales peuvent créer des problèmes qui seront difficilement résolus, même si la pièce est déjà connue. A titre d'exemple, Hedwige Herbiet a voulu monter la pièce La guerre, yes sir! à Ottawa. On dit qu'à cause de la pénurie d'acteurs masculins dans cette ville où les femmes sont cinq fois plus nombreuses que les hommes, elle s'est trouvée dans l'impossibilité de trouver seize comédiens dans l'Outaouais. Alors, elle a décidé de:

...retravailler un texte qu' (elle) avait déjà présenté à la radio d'Etat, Le désert blond, dont

le thème était précisément celui du manque d'hommes ici. ⁶⁶

Le titre de sa pièce est devenu C'est le désert, Yes Sir!

S'il ressemble vaguement au titre de l'oeuvre de Carrier, il fait plus volontiers allusion à l'impossibilité d'avoir pu trouver les seize comédiens, et donc de représenter la pièce. ⁶⁷

C'est souligner que des lacunes régionales peuvent influencer la mise-en-scène d'une pièce jusqu'à en créer une autre.

La politique d'un pays, ou la situation politique d'un pays au moment où la pièce sera jouée peut également provoquer des changements jusqu' à la suppression pure et simple des représentations.

On devait aller en Russie; on était arrêté à la porte parce que la pièce était antimilitariste, ont trouvé les russes.

De même, il est à rappeler que La guerre, yes sir! a été créée le 19 novembre, 1970 par le Théâtre du Nouveau Monde à la Place des Arts à Montréal, un mois seulement après la Crise d'Octobre, 1970. La situation politique à ce moment-là était très tendue, surtout à Montréal. Tout de même, la pièce a été montée comme prévue. Pourtant:

...si la pièce avait été présentée dans un petit théâtre, c'est-à-dire un théâtre non-officiel,

66 Murray Maltais, "L'outaouais, désert d' hommes célibataires" in Le Droit, Ottawa, samedi 1er octobre, 1977, p18.

67 Murray Maltais, Ibid., p 18.

non-subventionné par le Conseil des Arts, je pense bien que la pièce n'aurait pas pu être jouée, c'est-à-dire étant donné la situation politique, et tous les contrôles, et toutes les censures.

C'est dire que la pièce La guerre, yes sir!, était liée à un certain public, et pour une bonne part, à la bourgeoisie de Montréal. Il s'ensuit que le dramaturge s'est vu obligé de censurer ou de raffiner certains aspects de son roman en fonction des spectateurs qui assisteraient à la pièce. Roch Carrier l'avoue lui-même:

Je sais qu'au moment où moi, j'écrivais, je me disais qu'il y a quand même certaines choses qu'on ne dit pas sur la scène, dans un cadre comme Place des Arts, et Place des Arts, l'endroit où était jouée la pièce à cette époque, c'était très élitiste, beaucoup plus que ça ne l'est maintenant. Alors, ce cadre-là, très élitiste, dans une compagnie très bourgeoise, avec des gens qui payaient six dollars pour venir au théâtre: alors il y a des choses qui ne se disent pas dans un cadre tel quel, mais qu'on peut dire dans une autre forme de théâtre.

Par conséquent, le langage du texte imprimé est nettement moins vulgaire que celui du roman. Le dramaturge s'est

censuré en éliminant totalement toutes les scènes quelque peu pornographiques, et en épurant les répliques de ses personnages. Ainsi, la notion de moralité a préoccupé le dramaturge, surtout au niveau du texte imprimé et du script.

Toutefois le texte ne demeure ni fixé dans une morale stricte ni figé dans une série d'actions et de thèmes très précis. En effet, la pièce de théâtre est écrite pour être jouée, pour être dite. Ainsi les comédiens contribuent

eux aussi au texte. Ils apportent leur propre personnalité, leurs expériences théâtrales précédentes à l'interprétation de la pièce. Ce qui est dit en salle de répétition, avant même que la pièce soit montée, peut influencer le texte. De dire Roch Carrier:

C'est arrivé que parfois certaines phrases aient été improvisées d'inspiration du moment dans le feu de l'action. Et moi, qui étais dans la salle, je dirais ensuite: on garde ça, ça je l'annexe au texte.

De plus, une pièce de théâtre est aussi faite pour être entendue. Les spectateurs réagissent face à la représentation théâtrale; leurs réactions contribuent à changer la façon dont les comédiens interprètent le texte:

...il y avait certains soirs où alors encore dans le feu de l'action et avec la réponse du public, il y avait beaucoup de choses qui étaient dites, qui ne sont pas contenues dans le livre.

L'enthousiasme ou l'intérêt des spectateurs modifie la pièce, qui, par la suite, sera plus adaptée à la demande du public. C'est le cas en ce qui concerne l'addition de la Scène V de la Première Partie dans la deuxième édition de La guerre, yes sir! :

... Jean Besré, qui jouait le personnage (de Philibert) était absolument brillant, et... le personnage était très attachant. Partout on est passé, c'était un personnage qui était reçu tout de suite par les audiences. Alors ... cette... a tout simplement été rajoutée parce que je trouvais que le comédien, le personnage de Philibert s'imposait, s'imposait avec beaucoup de force.

On saisit donc très bien la dialectique qui s'instaure entre le dramaturge, les acteurs et le public, et qui aboutit à la construction d'un texte qui peut toujours être modifié. Comme l'affirme Georges Mounin.

La représentation théâtrale apparaît alors comme la construction d'un réseau de relations très complexes entre scène et salle, dont la meilleure image graphique serait la partition du chef d'orchestre: à chaque instant, sur différents plans (texte, jeu de l'action, éclairages, jeu de taches colorées, costumes, évolutions etc) des stimuli sont produits. 68

Ces stimuli créent une oeuvre en gestation perpétuelle, un texte en mouvement qu'il est impossible de fixer. En effet la pièce La guerre, yes sir! est toujours jouée quelque part, dans des circonstances différentes. Elle a été traduite en anglais; elle est jouée au Festival de Stratford aussi bien que dans les écoles secondaires où elle commence à faire partie du curriculum. Il y a également une version espagnole par José M. Alonso. 69

En conclusion, disons que la pièce La guerre, yes sir! a été influencée par le texte original, c'est-à-dire le roman. Du roman, Roch Carrier a créé une pièce de théâtre pour la scène québécoise. Les problèmes de la mise-en-scène: le temps, l'espace, le public, le budget ont limité l'adaptation de la pièce de sorte que le texte original a subi

68 Georges Mounin, Introduction à la sémiologie, p 92.

69 José M. Alonso, "La 'guerra', Yes Sir!: Passeporte à l'Amérique Latine", in Nord, no. 6, p 70.

des changements; toutefois des changements qui ne sont pas forcément négatifs. Comme le dit Roch Carrier:

...(le théâtre) c'est un cadre qui a toute la liberté d'évoluer. Il s'agit d'utiliser les limitations comme des moyens d'enrichir peut-être ce qu'on fait.

Par conséquent, la pièce de théâtre La guerre, yes sir! représente une adaptation permanente. Le texte imprimé reste l'aspect fixe (jusqu' à maintenant; il se pourrait qu'un jour Roch Carrier fasse une révision du texte afin de combiner tous les changements qu'ont apportés les éléments théâtraux.) Tout de même la pièce, en tant qu'elle est représentation, incarne la mouvance de l'évolution et des changements de sens.

CONCLUSION

Chaque genre connaît des moyens qui lui sont propres pour traduire la vision de l'écrivain. Ces moyens ne sont pas absolus, au contraire, ils varient, se modifient, et évoluent selon l'époque, selon l'auteur. Aussi est-il impossible de définir le roman ou le théâtre d'une manière fixe. Toutefois, cela ne nous empêche aucunement d'essayer de discerner les traits et les techniques que chaque genre est susceptible d'utiliser. Une étude comparative entre le roman et la pièce de théâtre de Roch Carrier, intitulés tous deux La guerre, yes sir!, nous a donné l'occasion de constater que deux ouvrages qui, a priori, semblent avoir le même contenu, diffèrent tout de même l'un de l'autre de plusieurs façons.

La technique, qui constitue une partie intégrale de n'importe quelle forme littéraire, rejoint le contenu et le modifie. En appliquant la notion stylistique d'écart par rapport à la norme à notre étude des deux manifestations de La guerre, yes sir!, nous avons pu repérer plusieurs techniques dont s'est servi Roch Carrier en adaptant son roman en pièce de théâtre. D'abord, le langage théâtral se rapproche davantage du parler quotidien; il est également

plus raffiné que le langage romanesque à cause du public qui était visé par la pièce, c'est-à-dire la bourgeoisie de Montréal. De même, le vocabulaire employé au théâtre se concrétise davantage, ce qui facilite la compréhension par les spectateurs.

En outre, l'exagération et le grossissement des faits se repèrent d'une manière frappante dans le genre théâtral. A cause des limitations spatio-temporelles qu'impose le théâtre, l'auteur dramatique se voit obligé d'accentuer certaines notions, notamment le comique et le tragique, afin de garantir que les moments émotifs du drame seront reconnus et éprouvés par les spectateurs. Or, dans l'adaptation de La guerre, yes sir!, la mise-en-marche de ces techniques crée une oeuvre qui est plus engagée que le texte dont il est issu dans la mesure où la pièce s'accorde plus à la réalité québécoise. On retient d'abord le style parlé, qui correspond davantage au parler quotidien des Québécois, ensuite, la place privilégiée accordée à l'Eglise, ce qui montre la puissance de celle-ci sur le peuple québécois. Puis, on note aussi l'addition de la lettre du gouvernement qui met en valeur d'une manière manifeste la position des Québécois durant la deuxième guerre mondiale; enfin, il ne faut pas oublier l'approfondissement de certains personnages, ce qui permet aux spectateurs de mieux comprendre leur façon de réagir. Donc, la pièce de théâtre fournit des données supplémentaires sur les villageois et leur situation socio-économique.

Ceci donne aux spectateurs l'occasion de mieux saisir le drame qui se déroule devant eux sur la scène.

Les signes non-linguistiques qui se trouvent en abondance au théâtre servent également à faciliter la compréhension du drame. Le geste, le mouvement, la danse, la musique produisent une oeuvre qui dépasse la littérature proprement dite pour créer un spectacle rejoignant de plus près la réalité. Puisqu'une pièce de théâtre est écrite pour être représentée sur scène, il faut que le dramaturge tienne compte des effets extra-textuels qui ont un impact sur la mise-en-scène et qui donc contribuent à la modification du texte publié. En ce qui concerne La guerre, yes sir!, nous avons vu que "le bagage théâtral" a obligé Roch Carrier à soumettre son oeuvre à des conditions qui lui étaient imposées de l'extérieur.

Par conséquent, les considérations théâtrales telles que le budget, le temps et l'espace, le décor, préoccupent beaucoup l'auteur dramatique; il s'ensuit que la production théâtrale est un cadre très limité qui se voit déterminé par les mécanismes de la mise-en-scène et par les gens qui participent au théâtre. Parmi ces derniers, il faut tenir compte des comédiens qui apportent leur propre expérience personnelle et théâtrale à l'interprétation de la pièce et des spectateurs qui réagissent en face de celle-ci.

Alors, par rapport au roman qui représente une forme figée, la pièce est en continuelle évolution, subissant

des changements selon les conditions de la mise-en-scène, selon la réaction des spectateurs. Notre hypothèse de départ était que, vu les changements apportés en adaptant le roman de Roch Carrier en pièce de théâtre, celle-ci est plus engagée que le texte original. Nous avons pu le vérifier en comprenant que chaque forme littéraire porte une signification particulière. Le genre théâtral risque davantage de s'adapter au public. Donc l'engagement, au départ, s'enracine dans une censure qui doit tenir compte du public qui est visé par la pièce. Suivant les comédiens et les spectateurs, la pièce peut s'engager dans une voie sociale, politique ou thématique. Si le public est conservateur, l'engagement du dramaturge sera plutôt conservateur aussi. Dans la pièce que nous avons étudiée, ceci se vérifie par le fait que Roch Carrier a dû épurer son texte et le script des comédiens. Toutefois, le texte imprimé ne représente pas la pièce telle qu'elle était représentée sur scène. (Voir l'appendice). La pièce évolue chaque fois qu'elle est jouée, chaque fois qu'elle rencontre un public nouveau. Le texte imprimé reste l'aspect permanent, mais il n'est qu'un élément parmi d'autres dans la totalité de l'art du spectacle qui constitue une partie importante du genre théâtral.

APPENDICE

ENTREVUE AVEC ROCH CARRIER, LE 3 NOVEMBRE 1977

Q. Quelles limitations rencontre le dramaturge québécois?

R. Les limitations sont très très précises. Elles ne sont pas nécessairement négatives, mais le théâtre est un cadre qui est très serré. Ces limitations ne sont pas du tout du côté de l'art. Ce sont plutôt des limitations du côté de la comptabilité. On vous dit par exemple que vous avez droit à tant de comédiens, parce que plus il y a de comédiens, plus c'est cher. Vous avez droit à tant de lieux parce que le décor ça coûte cher. On a un projet de tournée, donc il faut que vous pensiez à votre décor qui doit entrer dans un camion. Alors, au départ c'est ce genre de limitations qu'on nous donne.

Q. Vous étiez au courant de toutes ces limitations avant de commencer l'adaptation de La guerre, yes sir! ?

R. Oui. Et, ensuite, il faut travailler dans un cadre de temps, avec des étapes, dans un cadre d'espace. Donc ça transforme l'écrivain en artisan. Et l'expérience de l'écriture à ce niveau-là est très différente. L'écrivain du roman qui est tout seul, il n'a aucune limitation. Sans même avoir eu la limitation d'avoir eu un livre précédemment duquel il fait une adaptation.

Q. Comment êtes-vous venu à adapter une pièce de théâtre?

R. Ca a été tout simplement le fait du hasard. J'avais vu beaucoup de théâtre, mais jamais je n'avais pensé pratiquement écrire pour le théâtre. Je dois dire que c'est Marcel Dubé qui avait eu l'idée, et il a vendu son idée au Théâtre du Nouveau Monde, et il a commencé à y travailler, mais pour des raisons mystérieuses, à un moment donné il n'a pas pu rencontrer les échéances. Je crois qu'il était malade et qu'il faisait un séjour dans une clinique quelconque. Je pense que c'était ça, ça monte quand même à quelques années en arrière. Enfin, il ne pouvait pas rencontrer les échéances. A ce moment-là, la direction du théâtre a décidé de laisser tomber le projet. Juste avant que ça soit absolument annoncé qu'elle laisserait tomber le projet, c'est Jean -Pierre Ronfard au T.N.M. qui a suggéré à Jean-Louis Roulx: pourquoi pas demander à l'auteur du roman? Alors ils sont entrés en contact avec moi, puis tout a commencé là. Alors, c'est vraiment le fait du hasard, parce que pour ma part, je n'avais jamais vu ce roman-là d'abord comme une pièce de théâtre. Ensuite, le théâtre n'était pas quelque chose qui m'intéressait comme écrivain.

Q. Et maintenant?

R. Ah, c'est très intéressant, mais j'ai toujours besoin de travailler pour le théâtre, toujours besoin de travailler sur commande. C'est-à-dire, je ne pourrais pas

m'engager dans la construction d'un projet et travailler à ce projet-là pendant un nombre de mois sans savoir que quelqu'un à l'autre bout attend. Je préfère travailler sur commande. Alors, en ce moment, je travaille à l'adaptation de mon dernier roman pour la compagnie Jean Duceppe--un travail de commande. Ça c'est présenté à peu près dans les mêmes conditions que ça s'était présenté pour La guerre, yes sir!. J'aime travailler avec le défi d'avoir une commande à rencontrer.

Pour le théâtre, je dis bien pour le théâtre, parce que pour mes autres activités, c'est une oeuvre que je poursuis par moi-même.

Q. Alors le roman est le genre dans lequel vous préférez vous exprimer?

R. Oui, je crois. Mais le théâtre est une activité de compensation, parce que c'est un moyen extraordinaire que d'entrer en contact avec ses lecteurs. C'est aussi un moyen magnifique de se relire.

Q. Quelle a été la réaction des spectateurs qui avaient d'abord lu le roman et qui par la suite avaient vu la pièce?

R. Alors là, j'ai tout entendu. Les gens parmi les spectateurs qui avaient lu le roman disaient: ben c'est dommage parce qu'il y a beaucoup de choses du roman qui ne sont pas là. D'autre part, j'ai entendu des gens qui n'avaient pas lu

le roman, qui avaient vu la pièce seulement et qui se disaient que c'était du théâtre et que ça ne pouvait jamais devenir un roman. Donc, on entend de tout, la seule chose que je puis dire, c'est que tous les soirs il y avait des gens dans la salle.

Q. Est-ce que la pièce a été montée en Europe?

R. Oui, c'est une pièce qui a fait son chemin. Ça a été monté en Europe dans quelques pays. Le T.N.M. a fait une tournée avec cette pièce -là, jusqu'en Tchécoslovaquie. On devait aller en Russie; on était arrêté à la porte parce que la pièce était antimilitariste, ont trouvé les Russes. Bon, après ça, la pièce était traduite en anglais. C'était joué au Festival de Stratford. Et ça continue parce que c'est constamment joué; il y a toujours un endroit où la pièce est jouée.

Q. Est-ce que c'était tout à fait au hasard que la pièce a été jouée pour la première fois en novembre 1970, juste après la fameuse Crise d'Octobre 1970?

r. Ça a été purement au hasard, parce que, je ne sais pas, peut-être que la crise d'octobre était prévue, programmée par les politiciens. Probablement, parce que les politiciens préparent aussi leurs saisons avec beaucoup de planification-- planification quand cela touche leurs intérêts. Mais pour ce qu'il y a de la programmation d'un théâtre, c'est quelque chose qui se fait plusieurs mois d'avance.

Alors tout simplement un hasard, une coïncidence. Je crois bien que dans ces circonstances-là, si la pièce avait été présentée dans un petit théâtre, c'est-à-dire un théâtre non officiel, non-subventionné par le Conseil des Arts, je pense bien que la pièce dans ces circonstances-là n'aurait pas pu être jouée. Etant donné la situation politique, tous les contrôles et toutes les censures.

Q. Est-ce que vous voyez un rapport entre La guerre, yes sir! et le roman qui le suit, c'est-à-dire Il est par là, le soleil.

R. Je ne saurais pas vous dire. Je pense, bien qu'au moment où La guerre, yes sir! était jouée au théâtre, le roman était publié.

Q. Je vous le demande parce que dans la 2^e édition de la pièce il y a l'addition d'une scène où il s'agit effectivement de Philibert, qui est le protagoniste dans Il est par là, le soleil.

R. Je ne me souviens pas exactement comment les choses sont faites. C'est une pièce qui était jouée à Montréal, qu'on a transportée ensuite en Europe. Alors on avait vécu beaucoup avec les personnages de cette pièce-là. Il arrive que les personnages s'imposent. Ils s'imposent de manière qu'on les voit sur la scène et qu'on dit: c'est dommage qu'il ne fasse pas telle chose. Je pense bien que cette scène dont vous parlez a tout simplement été rajoutée

parce que je trouvais que le comédien, le personnage de Philibert s'imposait beaucoup, s'imposait avec beaucoup de force; j'ai peut-être trouvé que dans la pièce même le personnage ne ressortait pas suffisamment. Alors, j'ai ajouté du matériel. C'est assez difficile de se souvenir après ces années. Je dirais tout simplement que Jean Besré, qui jouait le personnage, était absolument brillant, et que le personnage était très attachant. Partout on est passé, c'est un personnage qui était reçu tout de suite par les audiences. Alors c'est ce qui m'a amené à ajouter du matériel.

- Q. L'année dernière (1976) au Festival To-Ké vous avez parlé un peu du "bagage théâtral". C'est-à-dire?
- R. Les restrictions financières, temporelles, spatiales-- bref toutes les limitations qu'on vous impose de l'extérieur avant d'adapter une pièce. Ensuite, il y a des problèmes qu'on rencontre en mettant la pièce sur scène.
- Q. Ces restrictions influencent-elles votre liberté d'écrivain?
- R. La liberté est totale. Une fois les limitations acceptées, la liberté est totale. Alors c'est un cadre qui a toute la liberté d'évoluer. Il s'agit d'utiliser ces limitations comme des moyens d'enrichir ce qu'on fait peut-être.
- Q. Pourquoi y a-t-il moins de "gros mots" dans la pièce que dans le roman? Pourquoi aucune scène d'amour quand il y en a plusieurs dans le roman?

R. Il y a certaines choses qui ne se disent pas vraiment, qui ne doivent pas se dire sur scène. C'est-à-dire qu'on doit aller jusqu' à un certain point; il y a une certaine limite à établir, mais il y a certaines choses qui ne doivent pas se dire sur la scène. Il faut quand même vous méfier parce que les textes que vous avez qui ont été imprimés n'ont jamais été joués. Parce que le texte c'était quelque chose qu'on avait établi-- ensuite il était travaillé en salle de répétition. Je ne suis pas cet auteur qui tient au mot-à-mot et qui se sent menacé quand un comédien oublie une respiration. Au contraire, j'aime, en salle de répétition travailler le texte et même l'améliorer en cours de jeu. C'est arrivé parfois que certaines phrases aient été improvisées, d'inspiration du moment dans le feu de l'action. Et moi qui étais dans la salle, je dirais ensuite: on garde ça, ça je l'annexe au texte. Alors le premier texte imprimé n'avait jamais été joué, et le deuxième est un peu une imitation de ce qui a été joué, mais ces textes n'ont jamais été joués tels quels. Alors, c'est pourquoi il faudrait essayer de trouver, si cela existe, un enregistrement de la pièce. Vous parlez de gros mots, je ne sais pas, il y avait certains soirs où alors encore dans le feu de l'action et avec la réponse du public, il y avait beaucoup de choses qui étaient dites qui ne sont pas contenues dans le livre. Tout allait dans la logique

du personnage--une chose spontanée. Si j'écrivais en vers de douze pieds, à ce moment-là ça serait différent, je voudrais bien qu'on prononce mes syllables. Mais ce n'était pas le cas. Je sais qu'au moment où j'écrivais je me disais qu'il y a quand même certaines choses qu'on ne dit pas sur la scène, surtout dans un cadre comme Places des Arts, l'endroit où était jouée la pièce à cette époque. C'était très élitiste, beaucoup plus que ça ne l'est maintenant. Alors ce cadre-là, très élitiste, dans une compagnie bourgeoise avec des gens qui payaient 6 dollars pour venir au théâtre. Alors il y a des choses qui ne se disent pas, qui ne se montrent pas dans un cadre tel quel; mais qu'on peut dire dans une autre forme de théâtre. Peut-être que cela m'a préoccupé sur le plan de l'écriture--ce qui fait que sur le propre manuscrit c'est légèrement épuré. Il y a eu des versions successives, alors on a vu ce qui marchait et ce qui ne marchait pas.

- Q. Pourquoi le nombre de soldats anglais était-il réduit de 7 du roman à 3 dans la pièce?
- R. Mon Dieu, on a compté le nombre de comédiens disponibles et on s'est débrouillé avec ce qu'on avait. Alors, je pense que pour la tournée il y avait moins de soldats qu'il y en avait à Montréal. C'était tout simplement à cause des ressources qu'on nous donnait. Dans un roman

c'est facile à écrire; vous ajoutez 7 personnages et les personnages sont là.

Q. Avez-vous eu l'impression d'avoir changé le personnage de la mère Corriveau?

R. Mon Dieu, c'est loin, vous savez; ça fait dix ans que je n'ai pas vu ça. Oui, peut-être que le personnage a changé. C'est une hypothèse; oui, peut-être que la mère a changé dans la pièce. Je crois qu'elle a plus d'importance dans la pièce que dans le roman.

Q. Et le fils Corriveau, puisqu'il paraît deux fois dans la pièce par rapport à une seule et brève fois dans le roman?

R. Le personnage est développé un peu plus. La forme théâtrale me permettait de m'appuyer plus sur ce personnage-là.

Q. Il me semble qu'il est plus méprisant dans la pièce: qu'en pensez-vous?

R. Ce mépris dont vous parlez me semble ne pas être vraiment du mépris; il me semble que c'est de l'ignorance un peu bête. Je ne vois pas le personnage du jeune Corriveau sans cette ignorance un peu bête, mais je ne dirais pas méprisant.

Q. Pourquoi dit-il en arrivant: Ah ben maudit un nègre? Pourquoi dit-il: baptême, des nègres à l'université?

Pourquoi le dialogue de cette scène est-il beaucoup plus long que dans le roman?

R. Il y a des données nécessaires. L'important, c'est qu'il faut prendre le temps d'établir le personnage, parce que le personnage doit disparaître sous les yeux des spectateurs. Alors, il faut donner aux spectateurs le temps d'avoir une relation avec lui, parce que si le personnage rentre seulement et échange une réplique ou deux et puis disparaît, le fait est faté. Il faut que les spectateurs aient le temps de le connaître, apprennent à le connaître, ensuite il a son destin.

Q. Est-ce pourquoi Corriveau fils apparaît deux fois sur scène?

R. Oui, enfin c'est un moyen d'arriver à faire de Corriveau un personnage qui existe, qui est vivant.

Q. Peut-être est-ce en grossissant son caractère qu'il prend vie sur la scène, mais ce grossissement de ses actions ne change-t-il pas le personnage?

R. Je ne pense pas que ce personnage soit différent. Il est plus étudié, plus qu'il était mais ce que j'ai dit à propos de la mère Corriveau je le dirais aussi pour le fils Corriveau. J'ai plus dessiné sur la scène.

Q. En ce qui concerne l'ordre chronologique dans la pièce,

il y a un changement frappant par rapport au roman. Je parle de la mort du fils qui a lieu dans la première partie de la pièce tandis que dans le roman il meurt à la fin, à l'avant-dernière page. Pourquoi avez-vous fait ce changement-là?

- R. C'est toujours pour des raisons bêtes. Plaçons-nous au théâtre. Les gens sont à la veillée funéraire, il y a un climat qui est créé, un climat de prière, un climat d'ivresse, le plaisir est pris, les émotions. Il y a donc quelque chose qui grandit, qui grandit et qui va sans doute éclater. Alors dans ces circonstances-là, on ne peut pas arriver sans un changement de décor, et une technique assez compliquée. On ne peut pas arriver à introduire la mort qui viendrait tout brisée. Alors il y a un problème technique très considérable. Alors c'est pourquoi j'ai choisi de situer la mort de Corriveau au début de la pièce.

Ensuite, pour pouvoir poursuivre d'une façon plus libre l'action et pour conserver l'atmosphère. Cette scène dont nous parlons aurait été un flash-back, et le flash-back au théâtre est beaucoup plus difficile à réaliser qu'au roman. Justement, les problèmes que j'ai en ce moment, je travaille sur une scène de flash-back, et vraiment ça va pas bien. Ça va sans doute m'amener à devoir changer l'ordre, cette scène-là sera ramenée tout simplement au début.

- Q. Au point de vue compréhension, l'ordre l'emporte-t-il?
Il me semble qu'il est très difficile pour le spectateur de voir la veillée de Corriveau, ensuite son enterrement et puis sa mort.
- R. C'est difficile de voir et très difficile à réaliser.
S'il meurt, il meurt d'une explosion, donc il faut réaliser une explosion. Et là, ça prend un artificier qui arrive et qui dispose des fils, la poudre. Enfin ce n'est pas une très haute métaphysique tout ça, n'est-ce pas?
- Q. Je ne sais pas. Quand même il me semble qu'il y a autre chose à part la technique dans votre travail?
- R. Peut-être mais comme je travaille, je suis déjà engagé dans un travail. Alors je ne voudrais pas m'avancer maintenant dans une réflexion abstraite sur ces problèmes. J'ai gardé une grande disponibilité, une grande fraîcheur, alors une fois le travail fait, je prendrai du recul et je verrai.
- Q. Sur quoi travaillez-vous présentement?
- R. Je fais l'adaptation de mon dernier roman Il n'y a pas de pays sans grand-père que je dois remettre dans trois semaines. Les conditions sont à peu près les mêmes que pour l'adaptation de La guerre, yes sir!
- Q. Roch Carrier, pensez-vous écrire directement pour le

théâtre sans avoir un roman à adapter?

- R. Peut-être mais ce n'est pas dans mes projets immédiats. J'ai un programme de travail. Dès que l'adaptation sera terminée je repasse sur un roman et là je n'entreprends absolument rien avant de l'avoir terminé.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires

Carrier, Roch, La guerre, yes sir!, roman, Montréal, Editions du Jour, 1970.

Carrier, Roch, La guerre, yes sir!, pièce en quatre parties, nouvelle édition revue et corrigée, Montréal, Editions du Jour, 1973.

II. Les autres ouvrages de Roch Carrier

Jolis Deuils, contes, Montréal, Editions du Jour, 1964.

Contes pour mille oreilles, Ecrits du Canada Français, Tome 25, 1969.

La guerre, yes sir!, pièce en quatre parties, Montréal, Editions du Jour, 1970.

Floralie, où es-tu?, roman, Montréal, Editions du Jour, 1969.

Il est par là, le soleil..., roman, Montréal, Editions du Jour, 1970.

Le deux millième étage, roman, Montréal, Editions du Jour, 1973.

Floralie, où es-tu?, théâtre, Montréal, Editions du Jour, 1973.

Le Jardin des délices, roman, Montréal, Editions La Presse, 1975.

Il n'y a pas de pays sans grand-père, roman, Montréal, Stanké, 1977.

III. Ouvrages de Critique

1. Sur le roman

- Booth, Wayne, The Rhetoric of Fiction, Chicago, Chicago University Press, 1961.
- Butor, Michel, Essais sur le roman, Paris, Gallimard, 1960.
- Calderwood, James et Harold E. Toliver, éditeurs, Perspectives on Fiction, New York, Oxford University Press, 1968.
- Forster, E.M., Aspects of the Novel, New York, Harcourt, Brace & World Inc., 1954.
- Gay, Paul, Notre Roman, Montréal, Editions H.M.H., 1973.
- Haroche, Charles, Les Langages du Roman, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1976.
- Knott, William C., The Craft of Fiction, Reston, Virginia, Reston Publishing Company, 1973.
- Lubbock, Percy, The Craft of Fiction, New York, The Viking Press Inc., 1957.
- Macauley, Robie et George Lanning, Techniques in Fiction, New York, Harper & Row Publishers, 1964.
- Mailhot, Laurent, La Littérature québécoise, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.
- Muir, Edwin, The Structure of the Novel, London, The Hogarth Press, 1963.
- Robidoux Réjean et André Renaud, Le roman canadien-français du vingtième siècle, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1966.
- Schorer, Mark, "Technique as Discovery" in Perspectives in Fiction, New York, Oxford University Press, 1968, pp200-270.
- Uzzell, Thomas H., The Technique of the Novel, New York, The Citadel Press, 1966.

Wyczynski, Paul, "Panorama du roman canadien-français" in Le Roman Canadien-Français, Archives des Lettres Canadiennes, Tome III, 1969.

Zéraffa, Michel, Roman et Société, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

2. Sur le théâtre

Bentley, Eric, The Life of the Drama, Norwich, Jarrold & Sons Ltd., 1966.

Bogatyver, Petr, "Les signes du théâtre" in Poétique no.8, 1971, pp515-530.

Closson, Herman, De l'Art Dramatique, Bruxelles, Editions Lumière, 1944.

Closson, Herman, Le Théâtre, Cet Inconnu, Bruxelles, Editions Formes, 1945.

Esslin, Martin, An Anatomy of Drama, London, Maurice Temple Smith Ltd., 1976.

Godin, Jean-Cléo et Laurent Mailhot, Le théâtre québécois, Montréal, Editions H.M.H., 1970.

Ingarden, Roman, "Les fonctions du langage au théâtre" in Poétique no.8, 1971, pp531-538.

Kowzan, Tadeuz, Littérature et Spectacle, Paris, Mouton, 1975.

Lawson, John Howard, The Theory and Techniques of Playwriting, New York, Hill & Wang, 1969.

Scherer, Jacques, Structures de Tartuffe, Paris, S.E.D.E.S., 1966.

Souhier, Henri, L'essence du théâtre, Paris, Editions Aubrer Montaigne, 1968.

Souriau, Etienne, Les deux cent mille situations dramatiques, Paris, Ernest Flammarions, 1950.

Styan, L., Elements of Drama, Cambridge, Cambridge University Press, 1960.

Toupin, Paul, L'Ecrivain et son Théâtre, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1964.

3. Sur La guerre, yes sir!

Alonso, José M., "La 'Guerra', Yes Sir!: Passeporte à l'Amérique Latine ", in Nord no.6, automne 1976, pp 61-71.

Bérubé, Rénald, "La guerre, yes sir! de Roch Carrier: humour noir et langage vert", Voix et Images du Pays III, Montréal, Presses de l'Université du Québec, pp 145-164.

Dionne, René, "La guerre, yes sir!", in Relations, octobre, 1968, pp 279-281.

Gingras, Line et al., "Entrevue avec Roch Carrier", in Nord no.6, automne, 1976, pp7-31.

Maître, Manuel, "Roch Carrier, dramaturge par hasard, le restera peut-être par vocation" in La Patrie, semaine du 29 novembre, 1970.

Nord, no. 6 automne 1976.

4. Stylistique et technique

Chapman, Raymond, Linguistics and Literature, London, Edward Arnold Publishers Ltd., 1973.

Cressot, Marcel, Le Style et ses Techniques, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

Delbouille, Paul, "Réflexions sur l'état présent de la stylistique littérature" in Cahiers d'Analyse Textuelle, no.6, 1964, pp7-22.

Gueunier, Nicole, "La Pertinence de la Notion d'Ecart en Stylistique" in Langue Française, III, sept. 1969, pp 34-45.

Guiraud, Pierre, Essais de Stylistique, Paris, Klincksiek, 1969.

Guiraud, Pierre, La Stylistique, Paris, Presses Universitaires de France, série Que Sais-Je, 1970.

Mounin, Georges, Introduction à la sémiologie, Paris, Editions de Minuit, 1970.

Rousset, Jean, Forme et Signification, Paris, Librairie José Cori, 1973.

Todorov, Tzvetan, "Les études du style" in Poétique no2, 1970, pp 224-232.

5. Divers

Maltais, Murray, "L'outaouais, désert d'hommes célibataires?" in Le Droit, Ottawa, samedi 1er octobre, 1977, p 18.

Robert, Paul, Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Société du Nouveau Lettre, 1973.