

LA SCÈNE POLITIQUE ET LA POLITIQUE SUR SCÈNE

LA SCÈNE POLITIQUE ET LA POLITIQUE SUR SCÈNE

par

PATRICIA M. GOFF, B.A.

Thèse présentée à la Faculté des Etudes Supérieures
en vue d'obtenir le grade de
Maîtrise ès Arts

McMaster University

septembre 1989

MASTER OF ARTS
(FRENCH)

1989

McMASTER UNIVERSITY
HAMILTON, ONTARIO

TITLE: La Scène Politique et la Politique sur
Scène

AUTHOR: Patricia Mary Goff, B.A.

SUPERVISOR: Elaine F. Nardocchio

NUMBER OF PAGES: v, 113

RESUME

Cette thèse est une analyse de la forme de trois pièces québécoises dites politiques des années soixante.

SOMMAIRE

Remerciements.....	v
Introduction.....	1
Notes: Introduction.....	10
Chapitre 1:	
<u>Pier les enfants dansaient</u> de Gratien Gélinas.....	12
Notes: Chapitre 1.....	28
Chapitre 2:	
<u>Medium Saignant</u> de Françoise Loranger.....	29
Notes: Chapitre 2.....	48
Chapitre 3:	
<u>Les Grands Soleils</u> de Jacques Ferron.....	49
Notes: Chapitre 3.....	67
Conclusion.....	68
Notes: Conclusion.....	73
Appendice A:	
Esquisse politique de l'époque.....	74
Notes: Appendice A.....	80
Appendice B:	
La théorie et la pratique de Bertolt Brecht.....	81
Notes: Appendice B.....	104
Bibliographie.....	109

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer mes remerciements les plus sincères au Docteur Elaine Nardocchio pour ses conseils et sa patience tout au long de la rédaction de cette thèse ainsi qu'au Docteur Brian Pocknell pour sa lecture critique du texte.

Je voudrais remercier aussi Lisa Craft de sa générosité et de sa chaleureuse amitié.

C'est avec un sentiment de profonde gratitude que j'exprime une reconnaissance toute spéciale à mes parents, qui étaient mes premiers professeurs et qui demeurent mes supporteurs les plus enthousiastes. Leur confiance et leur soutien moral m'ont encouragée pendant toute ma carrière universitaire.

INTRODUCTION

Vignault a plus fait pour le Québec des années 60 que tous les révolutionnaires groupusculaires, et Vallières, plus par ses Nègres blancs d'Amérique que par tous ses appuis techniques aux grévistes et ses manifestations...¹

Lors de la période dite de la Révolution tranquille, soit entre 1960 et 1966, le mouvement indépendantiste marxiste au Québec devait atteindre son niveau le plus actif et le plus puissant sur le plan intellectuel et littéraire:

...au Québec, c'est autour de la question nationale que se sont articulées les principales polémiques [concernant le marxisme] des années 60 et 70: polémiques menées la plupart du temps par des sociologues et des politicologues dans des ouvrages théoriques et dans des articles de revues en sciences sociales...²

Plusieurs revues politiques militantes naîtront pendant cette période comme la Revue Socialiste, Socialisme (québécois), Révolution Québécoise, et Parti Pris, de loin le plus réputé et le plus influent. En effet, cette revue s'avérera "le principal organe d'expression pour cette période... de la gauche radicale et des indépendantistes progressistes..."³ Selon un des rédacteurs, Pierre Maheu, l'équipe responsable de la revue, elle-même, s'étonnera de son importance éventuelle: "La revue atteignit rapidement un tirage et une influence que nous-mêmes n'avions pas prévus..."⁴

Pour les intellectuels et les écrivains actifs dans la

rédaction de Parti Pris, leur revue sera "un instrument intellectuel de combat".⁵ Ils appuieront les activités du FLQ et du RIN, tout en reconnaissant le pouvoir révolutionnaire de la plume:

Ces jeunes ont conscience de vivre une période historique troublée et angoissante qui sollicite l'engagement de l'écrivain. Une "littérature des situations moyennes", selon l'expression de Sartre, ne semble plus possible, non plus qu'une pratique littéraire calme et studieuse. Au Québec, au début des années soixante, il n'était guère possible de venir à la littérature sans passer par le creuset social.⁶

Non seulement les articles dans des revues radicales, mais encore les oeuvres des écrivains, des poètes et des dramaturges peuvent, doivent même, selon ces gauchistes, dépasser le statut de simple divertissement pour les masses: "...une production artistique qui ne conteste pas ces structures aliénantes se nie elle-même comme art."⁷

Pendant les années soixante de nombreux écrivains québécois se rendront compte de la capacité réformatrice latente de la littérature dans la société:

Dans une société aliénée, et dans la perspective politique que nous choisissons, la parole demeure avant tout un moyen d'action.⁸

Or, à partir de cette époque, en concert avec les mouvements nationaliste et socialiste, le genre dramatique au Québec, sera perçu de plus en plus par les gauchistes et pour bien d'autres comme outil politique.

Bien entendu, le théâtre québécois, dans son ensemble,

reflétait depuis longtemps les préoccupations sociales, politiques et idéologiques de l'époque, mais ce n'est qu'avec la Révolution tranquille qu'il s'affiche comme théâtre politique.⁹

Le principal modèle du dramaturge engagé pour bon nombre de Québécois sera le dramaturge et le théoricien par excellence du théâtre politique, Bertolt Brecht.¹⁰ Brecht fournira aux dramaturges et aux metteurs en scène francophones, désireux de contribuer au mouvement révolutionnaire de l'époque, l'exemple éloquent d'un théâtre engagé, soucieux non seulement de peindre les problèmes sociaux et politiques, mais aussi de contribuer à leur résolution.

Jean Gascon, par exemple, fondateur et directeur de troupe du Théâtre du Nouveau Monde, explique: "Je crois qu'il faut aller vers un théâtre social. Brecht, par exemple..."¹¹ De plus, Yerri Kempf, critique du théâtre québécois, rapporte ce commentaire probant de Jacques Ferron:

A noter aussi, comme me le faisait remarquer à l'entr'acte Jacques Ferron... que la situation féodale que stigmatise Brecht demeure d'une étonnante actualité au Québec.¹²

D'après Brecht, et pour les révolutionnaires du théâtre des années soixante, c'est la forme d'une pièce qui, en fin de compte, détermine si elle pourra être employée comme outil politique:

Rien que pour pouvoir saisir les nouveaux domaines thématiques, il

faut déjà une forme dramaturgique
et théâtrale nouvelle.¹³

Ce nouveau rôle politique du théâtre exigera une altération des techniques employées pour assurer une attitude critique chez le spectateur et pour l'inciter à "chambarder la société"¹⁴:

Le théâtre chez Brecht se veut donc un outil entre les mains de ceux qui cherchent à supplanter la classe dirigeante, bourgeoise et capitaliste, afin de libérer les masses opprimées:

Nous avons besoin d'un théâtre qui ne permette pas seulement les sensations, les aperçus et les impulsions qu'autorise à chaque fois le champ historique des relations humaines sur lequel les diverses actions se déroulent, mais qui emploie et engendre les idées et les sentiments qui jouent un rôle dans la transformation du champ lui-même.¹⁵

Les pièces de Brecht, incarnation de sa théorie, également contribueront à l'élaboration du théâtre engagé au Québec comme ailleurs. John Fuegi, littéraire éminent du théâtre, avoue:

...on all five continents, in socialist and non-socialist countries alike [...] Bertolt Brecht (1898-1956) profoundly changed our whole conception of play-writing, acting and directing...¹⁶

Solange Lévesque souligne une influence semblable au Québec:

Brecht... portait... le costume... d'un éclaireur, qui a suggéré des voies vers une connaissance aigüe de la pratique théâtrale et du rôle

que le théâtre peut jouer dans la
"mise en scène" politico-sociale.¹⁷

L'entre-croisement de la théorie de Brecht et du théâtre québécois engagé peut se résumer ainsi: le pouvoir réformateur du théâtre, tant sur le plan collectif qu'individuel, consiste à créer une attitude active, investigatrice et critique chez le spectateur. Le théâtre doit le forcer à chercher, par lui-même, derrière l'action, la cause des injustices sociales.

Au début de la Révolution tranquille, au moment où surgira un théâtre politique indigène, on commencera à monter les pièces engagées de Brecht. D'après Gilbert David, pendant la saison 1960-61, la Troupe de Treize de l'université Laval présentera La Bonne Ame de Sé-tchouan. La saison suivante, d'après lui, les Apprentis-Sorciers joueront Homme pour homme et le Théâtre du Nouveau Monde, L'Opéra de quat'sous. Maître Puntila et son valet Matti sera montée par les Apprentis-Sorciers en 1963 et, en 1966, le Théâtre du Nouveau Monde interprétera Mère Courage et ses enfants, pour ne nommer que quelques exemples.¹⁸

Selon André Bourassa, la réorientation du théâtre au Québec vers la pensée de Brecht sera occasionnée par la mise en question des valeurs traditionnelles dans la société québécoise:

La crise du théâtre québécois survient précisément à ce moment où toutes les valeurs sont mises en question en même temps que la politique passe de l'extrême droite de Maurice Duplessis au

centre gauche de Jean Lesage... Dans cette période de crise, toutes les questions sont posées et le compas montre ostensiblement une transition d'Artaud à Brecht.¹⁹

De cette transition naîtra un nouveau genre de théâtre québécois.

Cette thèse se propose de faire l'analyse des trois premières fruits de ce mouvement. Elle examinera les trois premières pièces issues de la Révolution tranquille, les premières écrites par des dramaturges québécois et traitant d'un sujet politique: Hier les enfants dansaient de Gratien Gélinas, Medium Saignant de Françoise Loranger et Les Grands Soleils de Jacques Ferron. Toutes les trois furent représentées entre 1966 et 1970, soit à la suite d'une période d'agitation politique intense.

Hier les enfants dansaient a attiré plus de trente mille spectateurs pendant la saison de 1966.²⁰ La troupe du Théâtre du Nouveau Monde a joué trente-deux représentations des Grands Soleils en 1968 devant plus de dix-sept mille spectateurs.²¹ A la Comédie Canadienne, dix-sept mille spectateurs ont vu Medium Saignant, dans un total de vingt-sept représentations.²² Ces trois pièces, qui connaîtront un succès fulgurant, ont été parmi les plus populaires des années soixante.²³

D'autres pièces québécoises célèbres paraîtront aussi lors des années soixante, dont Les Beaux Dimanches (1965) et Au Retour des oies blanches (1966) de Marcel Dubé,

Klondyke (1964) de Jacques Languirand, Les Temps sauvages (1966) d'Anne Hébert et Les Belles-Soeurs (1968) de Michel Tremblay. Ces pièces ne font pas partie de notre étude car elles sont beaucoup moins explicitement politiques sur le plan thématique. En revanche, Hier les enfants dansaient, Medium Saignant et Les Grands Soleils sont des oeuvres notoires pour leur teneur politique: la pièce de Gélinas est "un drame politique qui fait sensation";²⁴ celle de Loranger, "une démonstration politique à la recherche d'une forme scénique"²⁵ et l'oeuvre de Ferron, "un spectacle folklorique et politique."²⁶

Ces trois premières pièces politiques ouvriront la voie à un mouvement du théâtre politique aux années soixante-dix. On pense immédiatement à certaines pièces de Michel Garneau et de Jean-Claude Germain, ainsi qu'au Théâtre Euh! et au Théâtre Parminou. Mais plus important pour nous est le fait que les trois pièces choisies marquent le commencement d'une nouvelle ère théâtrale au Québec: les débuts du théâtre politique québécois.

Ces trois oeuvres dramatiques sont-elles vraiment des exemples du théâtre politique tel que l'entendaient les militants de l'époque. Satisfont-elles la définition que nous donnons ci-dessous? Voilà quelques questions fondamentales auxquelles nous tenterons de répondre dans cette thèse.

Nous distinguons, pour les besoins de cette thèse, entre

le "théâtre politique" et le "théâtre politisé". Le théâtre politique exige, tant de la part de l'auteur que de celle du spectateur, un engagement socio-politique. En revanche, le théâtre politisé, pour sa part, garde la forme dramatique classique. Il se limite à la description des courants socio-politiques sans jamais cependant proposer d'intervention. Le théâtre politique assume une visée révolutionnaire; il cherche à établir "l'instauration d'une société égalitaire."²⁷ Il rejette la forme dramatique traditionnelle. Ce genre dramatique provoque une enquête active chez le spectateur des origines du système en place et l'incite à participer à sa réforme, voire à son renversement.

C'est, donc, à partir de cette définition que nous examinons les trois premières pièces québécoises dites politiques des années soixante. Celles-ci provoquent-elles une réévaluation critique du statu quo ou en offrent-elles tout simplement une description? Visent-elles à changer la société? Définissent-elles une voie de changement? Cherchent-elles à susciter chez le spectateur une prise de conscience socio-politique? Les portraits des personnages établissent-ils un lien entre le comportement de l'individu et la société environnante? Les effets scéniques créent-ils une atmosphère illusoire émotive ou préservent-ils la réalité provocatrice du théâtre? Voilà le genre de question que nous allons nous poser dans notre étude de Hier les enfants dansaient, de Medium Saignant et des Grands Soleils.

Pour y répondre nous allons nous pencher sur le fond et sur la forme de ces pièces. Nous situons les pièces dans leur contexte historique en faisant référence aux conflits principaux de l'époque: la puissance de la minorité anglophone et la menace qu'elle représente pour la langue et la culture françaises, le statut inférieur des francophones sur le plan socio-économique, le mouvement séparatiste, et sa version extrémiste, le militantisme felquiste.²⁸ L'étude de la forme exigerait un traitement plus complexe. Cette étude se divisera en quatre parties: le langage, les personnages, les effets scéniques et la structure. Sans affirmer outre mesure la centralité de Brecht dans le théâtre québécois de l'époque, nous jugeons néanmoins sa présence pertinente pour notre étude. Nous ferons référence, donc, à sa théorie et à ses techniques, notamment au chapitre III et dans l'Appendice B.

<<< >>>

NOTES - INTRODUCTION

1. Robert Major, Parti Pris: Idéologie et Littérature. Ville LaSalle, Québec: Editions Hurtubise HMH, Ltée., 1979, p.95.
2. Pierre Milot, "Le développement institutionnel du marxisme universitaire dans les années 1970", dans Jacques Pelletier (ed.), L'Avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec. Montréal: Université du Québec à Montréal, 1986, p.181.
3. Denis Monière, Le développement des idéologies au Québec. Ottawa: Editions Québec/Amérique, 1977, p.343.
4. Pierre Maheu, "Notes pour une politisation", Parti Pris. vol.2, no.1, septembre 1964, p.45.
5. Robert Major, op. cit., p.25.
6. Ibid., p.4.
7. Thérèse Dumouchel, "Les `zarts zartistique'", Parti Pris. vol.5, no.7, avril 1968, p.53.
8. J.M. Piotte, "Autocritique de Parti Pris", Parti Pris. vol.2, no.1, septembre 1964, p.36.
9. Pour de plus amples détails, voir Jacques Cotnam, Le Théâtre Québécois: Instrument de Contestation Sociale et Politique et Elaine Nardocchio, Theatre and Politics in Modern Quebec.
10. Pour une étude de la théorie et de la pratique de Bertolt Brecht, voir l'appendice B.
11. Yerri Kempf, Les Trois Coups à Montréal: Chroniques Dramatiques - 1959-1964. Montréal: Librairie Déom, 1965, p.49.
(A noter: C'est Gascon qui coupe la phrase; la citation continue ainsi: "D'ailleurs, nous sommes en relation avec les syndicats...")
12. Ibid., p.263.

13. Bertolt Brecht, Ecrits sur le Théâtre. Paris: L'Arche, Editeur, 1972, p.194.
14. Ibid., p.32.
15. Bertolt Brecht, Petit Organon pour le Théâtre. Paris: L'Arche, Editeur, 1978, p.49.
16. John Fuegi, Bertolt Brecht: Chaos According to Plan. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p.xiii.
17. Solange Lévesque, "Brecht au milieu du cercle de craie", Jeu. #43, p. 136.
18. Gilbert David, "Brecht au Québec: Au delà des malentendus", Jeu. #43, p.127.
19. André G. Bourassa, "La Dramaturgie contemporaine au Québec", dans René Dionne(ed.), Le Québécois et sa Littérature. Sherbrooke: Editions Naaman et Paris: Agence de Coopération culturelle et technique, 1984, p.252-3.
20. Elaine F. Nardocchio, "1958-1968: Ten Formative Years in Quebec's Theatre History", Canadian Drama. Guelph: University of Guelph, 1986, vol.12, no.1, p.60. op. cit., p.60.
21. Ibid., p.60.
22. Le Devoir. 16 janvier 1970-11 février 1970. (La Comédie Canadienne n'existe plus. J'ai calculé ce chiffre ainsi: [27 représentations x (75% x 871 places)]).
23. Elaine F. Nardocchio, Op. cit., p.60.
24. Charles Petit-Martinon, La Presse. 28 mai, 1966, p.12.
25. Alain Pontaut, "Notes Préliminaires", Medium saignant. Ottawa: Les Editions Leméac, Inc., 1970, p.7.
26. André Major, "Les grands soleils de Jacques Ferron: le folklore de notre humiliation", Le Devoir. 30 avril, 1968.
27. Michel Bélair, Le Nouveau Théâtre Québécois. Ottawa: Les Editions Leméac, Inc., 1973, p.135.
28. Pour une esquisse politique de l'époque, voir l'appendice A.

CHAPITRE 1

Gratien Gélinas a déjà déclaré explicitement son non-engagement politique: "Je suis fier si vous voulez de mon pays et des miens, mais je ne me crois pas nationaliste au sens étroit du mot. Surtout au théâtre."¹ En parlant de Hier les enfants dansaient, il a même insisté sur l'importance psychologique de sa pièce: "Il y a une certaine implication politique, mais ce n'est pas, dans le sens où on l'entend, une pièce engagée...ce qui m'a intéressé dans cette situation, c'est le conflit humain..."² Il est donc évident que ce n'était pas l'intention de Gélinas d'écrire une pièce contestataire susceptible de devenir outil politique.

Cette pièce peut, pourtant, beaucoup apporter à notre analyse. Hier les enfants dansaient s'avérera en effet, à la lumière de notre étude, une pièce politisée et non engagée. Notre choix de cette pièce, politique sur le plan thématique mais traditionnelle sur le plan formel, nous permettra néanmoins de faire ressortir le contraste révélateur entre les genres.

L'Analyse thématique de surface

Dès le lever du rideau de Hier les enfants dansaient, on rencontre Pierre Gravel, avocat bien connu à Montréal, au moment où le parti Libéral du Canada vient de lui demander d'être candidat aux prochaines élections. Son enthousiasme est toutefois refroidi par l'opposition de son fils aîné, André; André finit par révéler à son père et à nous tous qu'il fait partie d'un groupe séparatiste et felquiste, et que son arrestation comme prisonnier politique est imminente. Gravel est convaincu que le Québec peut être mieux servi par le fédéralisme. Cette conviction s'oppose à celle d'André pour qui le séparatisme représente le dernier espoir de la province.

Le pour et le contre du séparatisme par rapport au fédéralisme, le felquisme, la question de la langue française, les allusions au premier ministre et au ministre de la Justice; voilà autant d'éléments qui, de prime abord du moins, font de cette pièce une oeuvre politique.

La pièce, mise en scène à Montréal en 1966, au milieu des activités felquistes, présuppose la familiarité du spectateur avec le contenu, touchant un aspect central de leur propre vie de citoyens québécois et canadiens. Or, cette immédiateté implique, par ailleurs, que le spectateur affiche des préjugés et qu'il ne serait pas aussi ouvert aux nouveaux arguments si Gélinas avait présenté une histoire

semblable dans un contexte étranger. Cette approche non-anachronistique compromet l'objectivité du spectateur et diminue, du moins, au premier abord, le côté engagé de cette pièce.

Passons maintenant à une analyse approfondie du langage, des personnages, des effets scéniques et de la structure de cette pièce. Cette étude nous permettra de mieux juger dans quelle mesure Hier les enfants dansaient s'avère, sur le plan formel, une pièce politique, critique de la société québécoise des années soixante.

Le Langage

Les déclarations et les arguments des personnages dans Hier les enfants dansaient sont tous logiques. Par exemple, la présence de Louise Gravel augmente l'émotion ressentie par André, qui n'a pas prévu la nécessité d'expliquer à sa mère sa participation à un groupe de séparatistes militants. Et pourtant, malgré l'ambiance chargée d'émotion, ses arguments restent cohérents et raisonnables:

Quand les ouvriers se sont rebellés il y a cent ans, parce qu'on les exploitait comme des esclaves, les capitalistes cousus d'or ont fait comme lui[son père], oui: ils ont crié à la folie. Quand les femmes ont exigé, il y a cinquante ans, de devenir autre chose que des machines à torcher les petits, les mâles ont hurlé d'indignation, oui. Ca s'est fait quand même. La prochaine offensive préparez-vous, ce sont les jeunes qui la

livreront!³

De même que son fils, Gravel ne perd jamais sa lucidité. Lorsqu'il sent qu'André lui échappe, il ne désespère pas, mais poursuit plutôt froidement le débat: "Tu parlais de la Suède tout à l'heure: mais jamais les Etats-Unis ne nous laisseraient établir un régime socialiste à côté d'eux." (87)

Louise nous donne aussi de bons exemples de raisonnement logique. Même avec le départ accablant de son fils et le bouleversement de sa vie familiale, elle garde son sang-froid:

Gravel: Qu'est-ce qu'il faut faire maintenant?
Louise: Refuser ce qu'il ne dépend plus de toi
d'accepter. Mais, demain, prononcer ta
conférence. (94)

Chez Gélinas, le dialogue logique et facile à comprendre n'exige pas d'analyse critique. Le spectateur peut suivre les arguments offerts par André et par Gravel; ses arguments lui permettent de quitter la salle avec une meilleure connaissance de la perspective des séparatistes et des félquistes. Il n'est toutefois pas forcé de juger les perspectives et de choisir la meilleure, tel qu'on cherche à le faire dans le théâtre politique contestataire.

Bien que les personnages soient toujours lucides et logiques au niveau intellectuel, ils sont capables de montrer de fortes émotions. En effet, le ton chargé d'émotion de Hier les enfants dansaient est indéniable. Quand André, par exemple, se met à justifier ses activités et son idéologie,

il est "misérable mais résolu"(54), "malheureux et perdu"(74), ou "écoeuré"(87). Gravel exprime aussi des émotions variées allant d'une "exaltation qu'il parvient mal à maîtriser"(12) à une "panique"(90) qu'il éprouve en suppliant André de ne pas partir. Il est "ébranlé"(22) par les déclarations de Roberge et "exaspéré"(82) par les arguments d'André. Cet être humain est "amusé"(49) par Nicole et "près de perdre la maîtrise de lui-même"(54) en parlant avec André.

De même, Nicole et Louise se montrent toutes les deux très émotives. Nicole est "ravie"(48) d'apprendre qu'André l'aime. Elle a "le coeur arraché"(65) à la nouvelle qu'André ira en prison et elle montre "une petite furie"(87) envers Gravel. Louise est "perdue devant le dilemme"(76) et "révulsée"(83) par l'idée de la vie dégradante qui attend André en prison.

Par le ton chargé d'émotion de Hier les enfants dansaient, le dramaturge éveille la compassion et la colère du spectateur tout en augmentant le suspens et donc, les attentes du spectateur. Un ton plus neutre lui aurait permis de rester plus objectif devant le spectacle. Des personnages plus calmes auraient pu créer chez le spectateur une attitude plus intellectuelle, et moins émotive.

Chez Gélinas, du moins dans Hier les enfants dansaient, tout le monde parle le français standard. Les dirigeants politiques, à savoir Gravel, Roberge et O'Brien, parlent le

même langage que les extrémistes. Est-ce parce que les radicaux viennent également de la classe dominante? Evidemment, car on le sait, chez Gélinas, le politique et le militant appartiennent à la même famille, une famille bourgeoise. Ce phénomène s'avère révélateur à deux niveaux.

D'abord, l'uniformité du langage employé indique que la vision de la société québécoise de Gélinas concerne surtout la classe dirigeante. Bien que le débat passionné entre les séparatistes militants et les fédéralistes s'étende à chaque niveau social dans la province, ce dramaturge choisit de ne mettre en relief que les expériences d'une petite portion de la population, les privilégiés. Il ne présente donc pas un tableau complet de la crise telle que vécue par l'ensemble de la population québécoise.

Puis, le fait qu'André parle le français standard, symbole de son lien avec la classe privilégiée, pourrait étonner les spectateurs qu'un jeune homme d'une telle famille pourrait participer à un mouvement militant. Mais, il nous semble possible de traduire cette inquiétude de la part du spectateur en termes d'action caractéristique du théâtre politique si on l'amène à y chercher une explication; c'est-à-dire que le spectateur doit alors s'interroger sur la question: pourquoi un jeune homme si éloquent et intelligent voudrait-il participer à un mouvement extrémiste? La seule explication: "...sans elle, (la violence) qu'est-ce qu'il nous reste comme moyens d'actions?"(67) Cette déclaration

peut laisser le spectateur perplexe étant donné qu'elle n'est pertinente qu'au cas d'André.

L'emploi de l'anglais chez Gélinas est également problématique. Prenons le cas de Nicole, qui parle du premier ministre comme le "gros boss"(88) et qui dit à Louise que son mari est "one-track-minded"(89). Un tel usage de l'anglais peut suggérer soit la faveur que connaît l'anglais chez les jeunes soit simplement la connaissance de l'anglais par la classe bourgeoise. Il est même possible que Nicole préfère employer les mots anglais pour désigner ce qu'elle considère un phénomène anglais. Malheureusement, le spectateur n'est pas poussé à réfléchir sur l'importance sociale de l'usage de l'anglais de Nicole car tout est subordonné au ton chargé d'émotion de son discours.

En revanche, l'usage de l'anglais chez Gravel rappelle l'importance de la langue anglaise au Québec. Quand le premier ministre téléphone à Gravel pour lui demander d'être candidat aux prochaines élections, les deux hommes se parlent en anglais. Dans une telle situation, un(e) Français(e) devrait avoir la liberté d'employer sa propre langue. Comme le signale Nicole, ce n'est pas le cas. Et pourquoi? Voilà une question qui aurait pu être examinée selon la tradition du théâtre politique. Mais Gélinas ne l'exploite pas. Il la soulève, mais au milieu d'une discussion passionnée entre Nicole et Gravel:

Si vous aviez la tentation, légitime pour
un homme libre, de lui répondre dans votre

langue maternelle, pensez pas qu'il
n'aurait pas été perdu aux as, le cher
grand homme?(88)

De nouveau, la signification profonde d'une question politique pertinente est subordonnée à l'émotion qui l'entoure. Le spectateur est plus absorbé par l'intensité de l'échange des personnages que par les idées qu'ils discutent. Certes, Gélinas souligne l'injustice de la situation de la majorité française, souvent forcée à parler une langue minoritaire, et crée ainsi un moyen de provoquer la colère des spectateurs québécois. Mais la manière dont Gélinas présente ce phénomène n'encourage aucun spectateur à évaluer les causes. Une présentation plus restreinte et donc plus efficace aurait pu susciter une analyse critique de la situation linguistique des Québécois.

En fin de compte, dans Hier les enfants dansaient, le dialogue logique et sensé et le niveau élevé de langage semblent convenir à une analyse instruite et objective du conflit idéologique entre les séparatistes et les fédéralistes. Pourtant, le ton chargé d'émotion introduit un élément d'urgence et de déraison qui exclut l'étude critique et impartiale de la société québécoise.

Les Personnages

Dans cette pièce de Gélinas, tous les personnages principaux sont bien campés. André Gravel en est un bon exemple. On connaît ses idées politiques(il est séparatiste et felquistes); sa vie affective(il est amoureux de Nicole); et sa vie familiale(il respecte les membres de sa famille). De plus, le dialogue nous apprend beaucoup sur le passé d'André et sur ses rapports avec son père:

Gravel: A part le petit détail de la politique, on s'entend pas mal. Surtout, quand on part seuls, lui et moi, en bateau à voile sur le lac. Là, mon vieux, on n'est pas deux, on est un.(38)

On apprend aussi qu'André est très intelligent et qu'un avenir prometteur l'attend:

O'Brien: Il n'avait pas encore vingt-trois ans quand il a été admis à la pratique du droit: c'est assez exceptionnel...
Gravel: Surtout avec sa moyenne de quatre-vingt-onze pourcent: Lalonde, le secrétaire du barreau, me disait l'autre jour au club Saint-Denis que ça ne s'est pas vu depuis douze ans.(39)

De plus, Nicole nous révèle une facette de son caractère en décrivant le discours qu'André a prononcé à une assemblée à l'université: "Il était convaincant. Un vrai chef, cher monsieur."(46)

La personnalité de Gravel nous est également bien connue. Il respecte son beau-frère; il lui demande des conseils sur la possibilité d'être candidat pour le parti Libéral: "C'est pour tâcher d'y arriver que je t'ai appelé à

mon secours"(12). De plus, on apprend des détails sur les rapports entre Gravel et sa femme: "Les virages dangereux, moi, je les ai toujours pris en tenant la main de ma femme"(14). On connaît aussi son intégrité: "Moi, je bois de l'eau. Il faut que je garde ma lucidité"(13) et on sait qu'il adore son fils André, "[son] préféré, [son] ami..."(90)

Le fait que Gélinas nous fournit beaucoup de détails sur les qualités personnelles de chaque individu produit deux effets. D'abord, il est plus facile de s'identifier à des personnages connus et compréhensibles. Mais comme cette identification est avant tout émotive, le spectateur finit par éprouver de la pitié ou de la colère pour les différents personnages. De telles émotions n'encouragent pas chez lui d'attitude détachée et objective.

Ainsi, le comportement de chaque personnage devient facile à expliquer. Même ceux dont les traits sont contradictoires ne suscitent pas de questions critiques. André, par exemple, a des principes qu'il ne veut pas compromettre. Parfois, il doit même choisir entre deux principes qui s'opposent l'un à l'autre. Il prétend, par exemple, qu'il aime sa famille et qu'il ne veut pas les blesser: "Personne n'est plus malheureux que moi"(76), mais il refuse de cesser ses activités extrémistes. Or, André, nous explique, lui-même, cette contradiction dans son caractère: les tentatives de créer "un Québec libre"(71) par

"les yes-men du fédéralisme"(67) et "les partis indépendantistes [qui] sont pauvres comme la gale"(67) ont raté et le seul moyen qui reste est la violence. Le spectateur, à qui on explique tout, n'est donc pas encouragé à formuler sa propre explication du comportement contradictoire d'André. Celui-ci devient plutôt compréhensible et non-contradictoire.

De nombreux détails au sujet d'André servent à éclairer les raisons qui l'ont poussé à choisir la voie de la violence. Mais, ces raisons ne s'appliquent qu'à son cas particulier. Pour amener le spectateur à entreprendre une réforme sociale dans la société, il eût mieux valu peindre un tableau général encourageant une réflexion sur le mouvement militant dans son ensemble, plutôt qu'un portrait détaillé d'un personnage isolé.

Le cas de Gravel est semblable: le spectateur apprend tellement de détails sur ce personnage qu'il lui devient facile d'expliquer ses actes apparemment contradictoires. C'est ainsi que Roberge nous signale: "Il y a vingt ans que [Gravel] brûle de faire de la politique active"(21). Comme on connaît son orientation fédéraliste, la raison pour laquelle il veut devenir candidat pour le parti Libéral du Canada est, donc, évidente.

Chez Gélinas, chaque personnage est seul responsable des conséquences de ses propres actes. Les mobiles des personnages se révèlent logiques et compréhensibles. Le

choix d'André pour la clandestinité et celui de Gravel pour la politique s'expliquent sans recours à une force extérieure quelconque. Les personnages de Gélinas sont maîtres de leur destin. Le spectateur n'est donc pas amené à chercher des explications socio-politiques pour leur comportement.

Si ses personnages se comportent d'une façon tout à fait compréhensible, leur nom ne suscite guère non plus de questions. Dans Hier les enfants dansaient, la seule indication donnée par les noms est l'origine ethnique d'un personnage. André Gravel, Pierre Gravel, Raoul Roberge et Nicole Chartier sont des noms francophones tandis que ceux de Larry et de Paul O'Brien sont anglophones. Aucune autre image n'est évoquée par ces noms peu remarquables. De plus, la raison d'être de cette nomenclature est explicitement indiquée dans le dialogue même, du moins dans le cas du beau-frère de Gravel:

Gravel(en présentant Larry à Roberge): Larry,
mon fils cadet. Un bon Irlandais assimilé,
comme son oncle et parrain ici présent.(14)

On en déduit que la femme de Gravel, la soeur de "l'oncle", est aussi d'origine irlandaise et qu'il est, donc, normal qu'un de ses fils porte un nom anglophone. Le choix des noms des personnages de Gélinas n'est pas du tout provocateur; ce sont des noms et prénoms conventionnels et prévisibles qui ne provoquent guère d'évaluation intellectuelle.

Les personnages dans Hier les enfants dansaient sont donc connus et compréhensibles. Ils ne suscitent pas

d'analyse critique de la part du spectateur ni sur les mobiles de leurs actes ni sur les causes de leur situation.

Les Effets Scéniques

Gélinas essaie, par des effets scéniques, de créer une atmosphère accueillante et chaleureuse. Il cherche par dessus tout un décor d'ensemble. Par exemple, la présence de "plantes"(7) ou d'un "panier à couture"(7) contribue à l'atmosphère familiale à laquelle les spectateurs peuvent s'identifier. "Le divan et les fauteuils [qui] sont avant tout confortables"(7) et "la cheminée"(7) rend le salon chaleureux. "Le mobilier de bon goût"(7) et "l'armoire à boisson discrète"(7) soulignent l'élégance du salon. "La bibliothèque-discothèque,"(7) "des journaux"(7), "des revues"(7) et "le jeu d'échecs"(7) mettent en relief l'atmosphère détendue et "habité[e]"(7) du salon. Rien chez Gélinas n'est laissé à l'imagination du spectateur. Au contraire, il cherche à immerger le spectateur dans un milieu familial.

Une version "politique" de cette pièce aurait fait usage d'autres moyens pour en transmettre des messages variés. Des pancartes, des banderoles, des haut-parleurs et des projecteurs représentent tous des techniques possibles qui auraient pu souligner une idée centrale ou pour assurer que

le spectateur n'oublie pas le caractère essentiellement fictif de la pièce. Ils ne font pas partie des effets scéniques de la pièce de Gélinas. C'est-à-dire que Gélinas n'exploite pas les effets scéniques pour susciter des questions socio-politiques. Il vise avant tout le divertissement.

La Structure

Sur le plan structural, Hier les enfants dansaient est fidèle à la formule traditionnelle de l'action: l'exposition, l'action montante, le point culminant et le dénouement. L'exposition nous apprend que Gravel vient d'être choisi comme candidat Libéral. On assiste à l'action montante lors de l'opposition entre André et Gravel. Le point culminant survient avec le départ d'André. Le dénouement, enfin, est marqué par les décisions nouvelles de Louise et de Gravel.

Contrairement aux pièces engagées, marquées par un montage de scènes, le déroulement de celle de Gélinas est linéaire. L'intrigue dans Hier les enfants dansaient se déroule sans interruption. Il n'y a qu'un seul entr'acte; il n'occasionne d'ailleurs aucun changement de temps ou de lieu: "Au lever du rideau, les personnages sont toujours dans la position qu'ils occupaient à la fin de la première

partie, puisque l'action n'a pas évolué depuis"(59). Le spectateur finit par être absorbé par l'illusion d'une action réelle. La passion et l'émotion du spectateur sont, donc, dominantes; l'expérience théâtrale s'avère avant tout divertissante, non pas pédagogique.

Le théâtre politique tel qu'on le définit abandonne souvent l'unité de temps, de lieu et d'action. L'intrigue peut durer des mois et peut se concentrer à un montage d'événements disparates. Hier les enfants dansaient diffère nettement, à ce niveau, des pièces de ce genre car les trois unités y sont bien respectées: la durée de l'intrigue correspond à celle de la pièce, une seule soirée; les activités d'André et de Gravel la dominent; le spectateur peut fixer son regard sur un seul lieu. Au lieu de rendre plus complexe les champs de référence, capables d'évoquer chez le spectateur des questions intellectuelles, Gélinas essaie au contraire de les simplifier. Cela facilite et encourage une expérience émotive chez le spectateur.

De plus, la neutralité du dramaturge tout le long de la pièce indique clairement chez Gélinas le manque de solution définitive unique. Gélinas laisse aux spectateurs le loisir de choisir entre les deux visions du monde présentées par les protagonistes: d'un côté un jeune homme, sincère, sérieux et fédéraliste; de l'autre, son père, respectable, intègre et fédéraliste. Les portraits de ces deux personnages sont aussi flatteurs l'un que l'autre. Il nous est donc

impossible de déchiffrer un message politique quelconque.

<<< >>>

Dans Hier les enfants dansaient, le traitement du fédéralisme et du séparatisme se borne à quelques individus particuliers peu caractéristiques de la population québécoise dans son ensemble. Cette pièce ne prend jamais position à l'égard du dilemme séparatisme-fédéralisme. L'objectif du dramaturge, comme il le reconnaît lui-même, ne peut s'élever au théâtre véritablement politique. En revanche, cette oeuvre est un excellent exemple d'une tendance répandue dans le théâtre de l'époque révolutionnaire mais "tranquille": elle peint les courants sociaux et politiques de la Révolution tranquille sans pour autant chercher à y effectuer des changements.

NOTES - CHAPITRE 1

1. "Les 3 (nouvelles) pièces de M. Gélinas", Le Journal des Vedettes. 15 juin, 1958, p.20.
2. Benoit David, "Gratien Gélinas: Ma troisième pièce est bien différente des deux autres!", Le Journal des Vedettes. 9 avril, 196, p.3.
3. Gratien Gélinas, Hier les enfants dansaient. Ottawa: Les Editions Leméac Inc., 1968, p.77.
(A noter: Toute référence à cette pièce sera désormais indiquée dans le texte de ce travail, entre parenthèses, directement après chaque citation.)

CHAPITRE 2

Françoise Loranger se distingue par son engagement politique pendant la Révolution tranquille. Partisane du mouvement séparatiste, elle reconnaît aussi la capacité du théâtre d'être "non pas miroir seulement, mais ferment d'action."¹ Elle explique ses objectifs ainsi:

Atteindre le plus grand nombre d'êtres humains, les amener à réfléchir sur certains problèmes, éveiller en eux le désir de chercher d'autres solutions, d'autres réponses et les mettre surtout devant la possibilité qu'ils ont de changer les choses, aussi bien que de se changer eux-mêmes - voilà tout ce qui m'intéresse.²

Etant donné l'attitude de l'auteure envers sa province et son art, ainsi que le conflit socio-politique traité dans cette pièce, Medium Saignant semble convenir à notre analyse.

L'Analyse thématique de surface

Dans la première scène de Medium Saignant, on apprend que le maire a convoqué une assemblée spéciale au Centre Culturel. Les conseillers de la municipalité, un certain nombre de jeunes et un groupe de citoyens non-francophones assistent à l'assemblée. La discussion passionnée qui suit traite le rôle des Anglais dans la vie économique de la province et surtout le pour et le contre de l'unilinguisme

français vis-à-vis l'unilinguisme anglais. Ces deux sujets, à première vue, du moins, font de cette pièce une oeuvre politique.

Semblable à ceux de Hier les enfants dansaient, les conflits qui forment le fond de Medium Saignant correspondent aux mouvements actuels de l'époque de sa mise en scène: cette pièce fut présentée à Montréal en 1970, peu après les événements de Saint-Léonard, Québec, où une assemblée municipale avait opté pour l'unilinguisme français. Les spectateurs de cette période purent, donc, bien comprendre les événements représentés dans la pièce de Loranger parce qu'ils leur étaient familiers. Notons cependant que cette familiarité excluait toute analyse objective, contrairement aux pièces politiques, où les différents conflits sont présentés dans un contexte historique éloigné dans le but de créer une distance objective et critique pour le spectateur.

Dans les pages qui suivent, nous allons tourner notre attention, une fois de plus, vers une analyse du langage, des personnages, des effets scéniques et de la structure. Cette analyse nous permettra, nous l'espérons, de savoir dans quelle mesure Medium Saignant est, du point de vue formel, un outil politique capable de contribuer au mouvement révolutionnaire québécois.

Le Langage

Loranger emploie l'écho et la répétition à plusieurs reprises pendant cette pièce, à des fins apparemment politiques. Elle se sert de l'écho, par exemple, pour démontrer l'importance des discussions à l'assemblée municipale:

Pascale: C'est important à mort!
 Claude: A mort?
 Pascale: Chut!
 Citoyen: Elle a dit: "à mort"...
 Citoyenne: De vie ou de mort.
 Citoyen: Question de vie ou de mort...³

L'accent mis sur l'idée de "la mort" force le spectateur à se poser la question: La mort de qui ou de quoi?

Les spectateurs sont encouragés à commencer leur réflexion dès la première série d'échos. Cette technique a l'effet d'avertir le spectateur de peser soigneusement ce qui va suivre à l'assemblée. Et puis, on apprend, à mesure que la pièce se déroule, qu'il s'agit de la mort de la langue et de la culture françaises.

Loranger emploie l'écho aussi pour souligner une contradiction et pour susciter un certain esprit critique:

Giroux: Quand on a l'avantage d'être bilingue....
 Citoyen 1: L'avantage d'être bilingue...
 Citoyenne: L'avantage d'être bilingue...
 Citoyen 2: L'avantage...(63)

Ouellette et les immigrants suggèrent qu'on doit parler l'anglais pour être prospère: "Qu'est-ce que vous voulez, l'anglais est la seule langue avec laquelle on peut gagner la

vie!"(61) Olivier et les jeunes, par contre, constatent qu'on doit employer seulement le français pour protéger la culture française du Québec car tant d'anglais "risque d'entraîner la disparition d'une nation..."(61) Pour eux, il préféreraient être unilingues. L'écho, dans ce cas, amène le spectateur à se poser une question centrale: Est-ce que c'est vraiment un avantage d'être bilingue au Québec en ce moment?

Si l'emploi de l'écho alerte l'attitude critique chez le spectateur, l'intensification du suspense peut cependant détourner l'attention du spectateur de l'action présente et le met dans l'expectative de l'action future. Cette anticipation diminue inévitablement la réflexion présente. On conclut donc que, chez Loranger, seulement certains usages d'écho et de répétition incitent une analyse critique de divers aspects de la société québécoise des années soixante. D'autres le découragent.

Certains usages d'écho et de répétition chez Loranger ne suscitent pas aussi directement le questionnement chez le spectateur. A la fin de la pièce, par exemple, les personnages répètent plusieurs fois "Démon de la peur hors de moi"(128). L'effet n'est pas de pousser les spectateurs à réfléchir; l'effet est plutôt hypnotique, voire émotif. Une analyse objective ou intellectuelle est ainsi découragée.

En revanche, le niveau de langue populaire utilisé par Loranger s'avère un moyen de provocation plus efficace car l'usage du québécois populaire limité aux jeunes et aux

citoyens invite de nouveau le spectateur à se poser des questions. En effet, dans Médium Saignant, on remarque beaucoup d'exemples du québécois populaire chez les jeunes et chez les citoyens. Au début de la pièce, par exemple, Louis demande; "on sacre-tu notre camp?"(34) et Claude constate que; "y a rien à attendre d'eux autres!"(34) L'animateur déclare: "Attention, là, vous autres! J'ai besoin de ça pour mon show demain soir!"(34) Claude suggère: "on peut rester pour le kick"(34) et Louis pense aussi que ce serait "le fun"(34). Plus tard, une citoyenne annonce: "C'est ben funneux mais c't'année, moi, tous mes chambreurs sont anglais"(81). Louis et Claude décrivent ensuite les gens qui sont dans l'armée: "Tous les gars en uniforme et les cheveux ben clippés"(90). Citoyen 2 déclare que son "char est jammé"(104) et une des citoyennes explique que sa "fournaise a busté"(104). Pourquoi les conseillers n'emploient-ils pas le québécois populaire? Y a-t-il un lien entre le statut social et le niveau de langue chez des personnages francophones? La réponse est laissée à la discrétion du spectateur. C'est à lui de la trouver.

Les déclarations étonnantes, parfois absurdes, des personnages produisent un effet semblable. Par exemple, les conseillers discutent la nécessité de publier nombre de documents et en français et en anglais malgré le statut officiel de la langue française au Québec:

Greffier: Excusez!...On nous en demande de plus en plus en anglais. Presque tous les textes

doivent maintenant être trahis(46).⁴

Le Greffier entend par cela que tous les textes doivent maintenant être traduits. A première vue, l'emploi du terme "trahis" n'a pas de sens. Dans le contexte québécois, cependant, où la puissance de la minorité anglaise est perçue comme menaçante à la culture française, cette déclaration imprévue devient cependant significative. Le spectateur est, donc, poussé à s'interroger sur le lien possible entre la traduction en anglais et la trahison de la culture française.

Une des citoyennes nous fournit un autre exemple d'une déclaration illogique quand elle affirme que "C'est ben funneux mais c't'année, moi, tous mes chambreurs sont anglais. Hé! oui, trois Italiens et un Slovaque!..."(81) De nouveau, cette déclaration apparemment absurde assume une importance particulière dans le contexte de la société québécoise. Les immigrants de cette époque ont tendance à s'assimiler à la minorité anglaise plutôt qu'à la majorité française. Cette déclaration illogique amène le spectateur à questionner et à évaluer les causes de ce phénomène qui menace la survivance de la langue et de la culture française au Québec.

Si le langage chez Loranger jusqu'ici sert d'outil politique, le ton du langage des personnages, par contre, se prête mal à un tel usage. Le langage chez cette auteure est chargé d'émotion. Le maire est "mécontent"(37) et "indigné"(82) à la vue du désordre dans la salle; le bruit

d'un ballon crevé le rend "nerveux"(38). Il lance un "regard irrité"(36) vers les animateurs qui manquent de respect pendant la prière au début de l'assemblée; il parle "vivement à voix forte"(33) quand il annonce la tenue de l'assemblée.

Olivier est "content"(28) d'indiquer au maire que sa fille fait partie du groupe des jeunes, mais il est "irrité"(28) que le maire manque de considération pour les jeunes. Olivier est "vivement contrarié"(29) de découvrir que le Greffier a oublié de réserver le Centre Culturel pour l'assemblée et il est "presque suppliant"(32) lorsqu'il craint que l'assemblée n'aura pas lieu. Il est "ravi"(52) à l'idée que Ouellette partage son avis; il est cependant "exaspéré"(62) quand il a cherché en vain à convaincre les conseillers de sa position. Il parle "sèchement"(59) des statistiques qui indiquent la situation des Français au Québec et s'adresse "froidement"(99) aux immigrants qui préfèrent l'anglais.

Beaucoup d'autres personnages expriment des émotions intenses et variées. Alice est "méprisante"(24) envers les jeunes; elle est "troublée"(108) par la discussion entre les conseillers; et elle a des "larmes aux yeux"(123) quand les Anglais et les immigrants déclarent leur haine pour les Canadiens-français. La déclaration de Ouellette que l'anglais est la seule langue avec laquelle on peut gagner sa vie met Langelier "mal-à-l'aise"(61); il est, de plus,

"bouleversé"(95) par les injures et les accusations des jeunes. La pièce culmine avec la déclaration de haine de chaque personnage:

Citoyenne: Moi, c'est les Français que
j'haïs!(118)

Citoyen 2: Moi, c'est les politiciens que
j'haïs!119)

Louis: Moi c'est vous autres que j'haïs! Tous
les vieux, tous les parents, tous les adultes,
je les z'haïs!(119)

Du point de vue du théâtre contestataire, le ton chargé d'émotion est problématique: il diminue la possibilité d'une analyse objective de la part du spectateur. De plus, la litanie finale de Medium Saignant souligne non seulement les sentiments profondément négatifs ressentis par les personnages, elle fournit des explications individuelles de la haine de chaque personnage et de chaque groupe. Pour susciter le questionnement actif chez le spectateur, il eût mieux valu lui laisser la tâche de tirer sa propre conclusion.

En fin de compte, donc, le langage chez Loranger se compose d'un mélange de techniques. Le ton chargé d'émotion susceptible de provoquer la pitié, la haine et la colère ne convient pas à une analyse critique et détachée. L'usage d'échos, de répétitions, de déclarations illogiques et d'un langage québécois populaire provoque, néanmoins, plusieurs questions importantes sur le plan socio-politique.

Les Personnages

Contrairement aux personnages bien campés de Gélinas, ceux de Loranger manquent de spécificité. On apprend, par exemple, qu'Olivier est professeur et qu'il défend l'unilinguisme français. Mais on ignore tout de sa vie familiale, de sa vie affective ou de son passé. On sait par ailleurs que les jeunes préfèrent parler joual et qu'ils veulent protéger la culture française du Québec. Par contre, on ne connaît rien au sujet de leur famille, de leur passé, de leur vie quotidienne. Les portraits des conseillers et des immigrants sont à peine esquissés. Seuls leur statut social dans la municipalité et leurs opinions sur l'unilinguisme nous sont connus. Le spectateur est insuffisamment renseigné sur leur identité pour pouvoir s'identifier à eux. Il est ainsi mené à réfléchir sur une société qui crée de tels stéréotypes plutôt que sur des personnages comme individus. Voilà un bon exemple d'une technique qui s'intègre bien dans le théâtre politique contestataire. Il y en a d'autres.

Loranger ne nous fournit que peu de caractéristiques personnelles des personnages. De plus, ces éléments sont parfois contradictoires. Par exemple, Ouellette est francophone mais il déclare à l'assemblée: "From now on, everything in this municipality will be done in English" (52). Le spectateur est poussé à se demander

comment un homme d'origine francophone peut épouser l'unilinguisme anglais. Ouellette nous indique que c'est par nécessité qu'il choisit de le faire; l'anglais est la langue du lieu de travail(103). Le spectateur est, donc, forcé de se poser des questions sur une société québécoise où la langue de la majorité n'est pas celle du lieu de travail.

Olivier manifeste aussi des caractéristiques contradictoires. Il est professeur mais il encourage les jeunes à parler le québécois populaire; c'est-à-dire, à "parler mal"(94). Le spectateur est amené à réfléchir sur la société québécoise et à chercher à savoir pourquoi un homme instruit choisirait de son plein gré de parler moins correctement qu'il le peut.

Il est difficile de s'identifier à un personnage qui n'est pas bien créé et qui montre des traits incompatibles. Le spectateur doit alors expliquer son comportement par des circonstances socio-politiques. Le passage de l'individuel au collectif et l'attribution à la société des vicissitudes des personnages contribuent au côté engagé de sa pièce. Chez Loranger, la situation particulière des personnages s'explique par leur appartenance contingente à un groupe moins privilégié. Anna, par exemple, avoue qu'elle ne savait pas, lors de son arrivée, que le Québec était français:

Nous pensions venir dans un pays anglais,
Monsieur! Pas une seule fois, ni au

consulat, ni à l'immigration, on ne nous a dit qu'on parlait français à Montréal.(100)

On ne peut pas blâmer Anna et les autres immigrants de leur ignorance. Le fait qu'Anna assiste à l'assemblée municipale fait preuve de bonne volonté, mais il y a beaucoup d'éléments socio-politiques qui l'obligent à opter pour l'anglais.

Le comportement de Ouellette est également influencé, sinon dicté, par les exigences de la société. Certaines de ses déclarations semblent impliquer qu'il a choisi librement d'abandonner sa langue et sa culture maternelle: "Y aura toujours des riches et des pauvres, ben moi j'ai choisi d'être riche!"(93) Mais, nous nous rendons compte que c'est, en fait, la société québécoise qui exige un choix entre la prospérité et la culture française: "Fini de rêver 'tit gars! Tu vois où ça t'a mené le nationalisme pis le beau parler français de tes ancêtres. A être le dernier sur la liste de paie!"(85) Le spectateur est enfin amené à soulever les questions suivantes: Pourquoi doit-on choisir entre la sécurité économique et la préservation de la culture française au Québec? Pourquoi sont-ils incompatibles? Les portraits des personnages invitent le spectateur à expliquer leur comportement individuel en termes socio-politiques.

Outre le comportement des personnages dans Medium Saignant, son nom est également révélateur sur le plan socio-politique. Les jeunes, les femmes et les immigrants,

par exemple, comme "Louis"(17), "Anna"(17) et "Tonio"(17) sont désignés par leurs prénoms tandis que les conseillers et les Anglais, comme "Ouellette"(17), "Lanctôt"(17) et "Pinkerton"(17) le sont par leurs noms de famille. Loranger attire l'attention du spectateur en soulignant une distinction entre deux groupes de personnages: les opprimés et les opprimants. De plus, Olivier, à la fois conseiller et défenseur des jeunes, est connu sous un nom qui peut servir tant de prénom que de nom de famille; cette duplicité indique clairement sa double appartenance. Ouellette, désigné par un nom de famille, appartient évidemment à la classe dirigeante. Mais son nom le distingue et le sépare quelque peu des autres conseillers. Comme Pinkerton nous le signale, le nom "Ouellette" nous permet de dire "wallet", un terme anglais qui rappelle l'argent et la richesse: "Wallet hey? I didn't know we had an English councillor"(41). L'usage de noms significatifs chez Loranger pousse le spectateur à critiquer la hiérarchie sociale du Québec des années soixante. C'est une technique propice au théâtre engagé.

En fin de compte, tous les aspects des personnages dans cette pièce suscitent une attitude active et une réflexion critique concernant l'influence de la société québécoise sur ses citoyen(ne)s.

Les Effets Scéniques

Les accessoires scéniques dans Medium Saignant forment un mélange disparate. Par exemple, sur scène on trouve une prolifération d'accessoires: les "amplificateurs"(15) et les "instruments de musique"(15) des musiciens, "des caisses de carton à demi-ouvertes"(15), "un carrousel pivotant surmonté de photos de politiciens"(15), "une immense plaque de verre représentant un dollar américain"(15) et "des fauteuils"(16). Il faudrait noter ici que, contrairement à la pièce de Gélinas, où les accessoires font partie discrète et intégrante d'un décor d'ensemble, chacun de ces accessoires fait réfléchir le spectateur. A première vue, les amplificateurs et les instruments de musique ne semblent indiquer que le fait que les jeunes se préparent pour la fête de Mardi Gras. Mais, à mesure que la pièce se déroule, le spectateur commence à sentir un contraste entre la célébration et l'amertume ressentie par les citoyens. De même, le carrousel pivotant surmonté de photos de politiciens devient significatif dans le contexte de l'assemblée municipale: cet accessoire pousse le spectateur à évaluer l'influence de ces politiciens dans le développement de la situation des Canadiens-Français au Québec. Et puis, l'immense plaque symbolisant le dollar américain témoigne de l'origine américaine de Mardi Gras. On apprend aussi que cette plaque se trouve également dans

l'assemblée municipale comme symbole de l'influence économique des Américains dans les affaires québécoises.

Chaque effet scénique véhicule un message; chaque message doit être décodé par le spectateur. Ce décodage maintient son esprit en éveil et l'invite à une prise de conscience socio-politique. Un certain aspect des effets scéniques chez Loranger est cependant étranger à la pratique du théâtre engagé. Il s'agit des fauteuils sur scène: "autant que possible les mêmes que ceux de la salle. Des spectateurs devraient y prendre place, sauf sur certains sièges réservés par le metteur en scène pour certains personnages dans la pièce"(16). Certains spectateurs sont donc assis sur scène parmi les personnages, ce qui veut dire que Loranger ne distingue pas entre les personnages et les spectateurs. Ces derniers peuvent ainsi avoir l'impression qu'ils assistent à l'assemblée municipale plutôt qu'à une pièce. Pour une dramaturge engagée, soucieuse d'exploiter le potentiel reformateur du théâtre, cette technique nous semble problématique parce qu'elle permet au spectateur d'oublier qu'il assiste à une pièce de théâtre. Cette illusion risque par la suite de leur faire oublier leur rôle critique. La technique de Loranger semble en effet encourager cette illusion et ainsi décourager la critique.

En revanche, les "banderoles"(15) accrochées pour la fête de Mardi Gras qui sont symboles de festivité et de joie, peuvent faire réfléchir les spectateurs sur le

contraste entre des messages joyeux sur les banderoles et le misère des gens sur scène.

Les effets scéniques de Medium Saignant, tout comme le langage de cette pièce, démontrent deux tendances: l'une typique du théâtre engagé, l'autre du théâtre traditionnel. Le mélange des accessoires choisis suscite une réflexion sur leur signification symbolique vis-à-vis de la question linguistique soulevée dans la pièce. De plus, les banderoles constituent un moyen original et sans traditions d'inciter le spectateur. En revanche, Loranger maintient l'illusion qu'on assiste à une réunion politique. Ce choix distingue son théâtre nettement de l'orientation des dramaturges politiques.

La Structure

La structure de Medium Saignant, comme celle de Hier les enfants dansaient, est linéaire et chronologique. On y trouve les quatre parties intégrales de la structure traditionnelle: l'exposition nous annonce la tenue de l'assemblée municipale; le développement articule le conflit entre les divers groupes sociaux; le point culminant nous montre la haine des personnages; et enfin, le dénouement, où ils s'exorcisent de leur haine. Contrairement à certaines pièces engagées où on trouve souvent un déroulement

discursif et un montage de scènes non-liées les unes aux autres, Medium Saignant est caractérisé par un déroulement linéaire sans interruption. Même l'entr'acte ne rompt pas la continuité de la pièce parce qu'il est incorporé à l'intrigue. Avant la pause de l'entr'acte, le maire indique: "Nous allons ajourner cette séance...Pour une période de dix à quinze minutes..."(71), ce qui correspond au temps réel de l'entr'acte. A travers une structure linéaire, Loranger crée donc l'illusion chez le spectateur d'assister à une assemblée municipale et non pas à une pièce. Le spectateur risque d'oublier qu'il ne regarde qu'une imitation de la vie réelle et ainsi de perdre son objectivité.

Cette illusion est maintenue également par le respect des unités traditionnelles de temps, de lieu et d'action. La durée de la pièce correspond à celle de l'intrigue; L'assemblée municipale, tenue au Centre Culturel, forme à la fois l'unité d'action et de lieu. Si cette dramaturge avait délaissé les trois unités traditionnelles, elle aurait peut-être pu mieux assurer l'objectivité et l'esprit critique du spectateur.

En revanche, une technique narrative suscite une analyse objective et investigatrice chez le spectateur de Medium Saignant. En effet, les Citoyens y jouent le rôle de narrateurs: ils soulignent des idées importantes que les spectateurs n'auraient pas remarqué autrement. Par

exemple, quand Giroux constate qu'on emploie l'anglais au Québec pour les affaires importantes, les Citoyens l'appuient et ainsi attirent l'attention des spectateurs sur l'importance du phénomène:

Citoyen 1: Seulement pour les affaires importantes...

Citoyenne: En anglais...

Citoyen 1: La grosse business...

Citoyen 2: En français, les petites affaires...(63)

Quand Ouellette traduit un commentaire pour Pinkerton, Loranger emploie les Citoyens pour faire réfléchir les spectateurs sur le bilinguisme de Ouellette, l'homme d'affaires:

Citoyen 2: Pense pas qui est pas bon, not' Ouellette!

Citoyen 1: L'anglais lui, ça l'achalle pas!(43)

Quand les conseillers reviennent après l'entr'acte, les Citoyens invitent le spectateur à juger leur efficacité:

Citoyen 1: Les v'là, nos représentants!

Citoyenne: On peut-tu vraiment compter sur eux autres pour défendre nos intérêts?

Citoyen 2: C'est quoi, nos intérêts?

Citoyenne: C'est ben ce que je me demande!(109)

Chez Loranger, l'emploi des narrateurs peut éveiller la volonté d'action du spectateur. De plus, la présentation de l'assemblée municipale en forme de procès lui permet d'évaluer les deux côtés de la question linguistique. D'un côté on discute l'unilinguisme français et l'importance de protéger la culture française; de l'autre, l'unilinguisme anglais et des considérations économiques. Et pourtant, comme Gélinas, Loranger n'exploite pas ce procédé

complètement: elle ne tire à la fin aucune conclusion explicite et nous laisse perplexes quant au message final de son oeuvre. De plus, la litanie finale subvertit complètement la question d'unilinguisme.

Certains aspects de la structure de Medium Saignant, comme nous avons vu, suscitent une mise en question du système socio-politique québécois. Sa structure traditionnelle favorise, par contre, un épanchement émotif et thérapeutique au détriment de l'esprit contestataire.

<<< >>>

Pour les révolutionnaires des années soixante, Medium Saignant possédait une certaine valeur comme outil politique. Certes, la pièce ne rappelle pas le théâtre politique au sens étroit du terme: Loranger met l'accent sur le côté émotif des conflits principaux de cette époque; elle emploie, de plus, certaines techniques capables de faire croire au spectateur qu'il assiste effectivement à une assemblée municipale. Néanmoins, force est de reconnaître que plusieurs aspects du langage, des personnages, des effets scéniques et de la structure de cette pièce suscitent chez le spectateur des questions provocantes et en exigent une évaluation. Il s'agit de l'infériorité économique et

socio-politique des Francophones au Québec, de la question de la survivance et de la langue et de la culture françaises dans la province, et de l'influence excessive des Anglais, pour ne nommer que quelques thèmes de conflit. Loranger soulève des questions linguistiques centrales à la Révolution tranquille. Aucun spectateur ne peut quitter la salle sans en prendre au moins partiellement conscience.

NOTES - CHAPITRE 2

1. Jacques Cotnam, Le théâtre québécois: Instrument de Contestation sociale et politique. Montréal: La Corporation des Editions Fides, 1976, p.91.
2. Archives des lettres canadiennes (Tome V) - Le théâtre canadien-français. Montréal: La Corporation des Editions Fides, 1976, p.784.
3. Françoise Loranger, Medium Saignant. Ottawa: Les Editions Leméac, Inc., 1970, p.31.
(A noter: Toute référence à cette pièce sera désormais indiquée dans le texte de ce travail, entre parenthèses, directement après chaque citation.)
4. C'est nous qui soulignons.

CHAPITRE 3

Ferron, candidat du parti socialiste et intermédiaire entre les autorités et la cellule du FLQ responsable de l'enlèvement de Pierre Laporte, n'a jamais disputé le lien entre la littérature et l'engagement politique: "C'est donc comme écrivain que je me suis fait nationaliste."¹ Il a même constaté qu'il a employé le genre dramatique "parce qu'au théâtre on mobilise des gens."² En parlant des Grands Soleils, il a affirmé clairement que "c'est le but de cette pièce de le voir évoluer, notre nationalisme".³ L'engagement du dramaturge, ainsi que le but réformateur et le contenu historico-politique de sa pièce, font des Grands Soleils une pièce particulièrement pertinente à notre étude.

Analyse thématique de surface

Dans Les Grands Soleils, Jacques Ferron décrit plusieurs événements qui ont conduit à la défaite des Patriotes et les effets de ces événements sur cinq habitants d'un petit village québécois. La lutte entre les Patriotes et les Anglais, la présence d'une Anglaise qui soutient le mouvement des Patriotes et le jeune Canadien errant qui n'a pas de pays; voilà quelques éléments qui, à première vue, font de cette pièce une pièce politique.

A la différence de Hier les enfants dansaient et de Medium Saignant, Les Grands Soleils n'offrent pas le reflet parfait des événements actuels. L'approche de Ferron est plutôt anachronique: il situe les questions socio-politiques à étudier dans un contexte étranger qui fait qu'ils ne sont plus faciles à reconnaître. Bien que le spectateur puisse trouver des ressemblances avec sa propre société, en général, les événements ne lui seront pas familiers, ce qui veut dire qu'il peut ainsi rester impartial.

Le spectateur québécois des années soixante ne s'identifie pas directement au conflit armé de 1837-1838 entre les Anglais et les Français. Il est conscient des incidents isolés du terrorisme, mais la vie de la plupart des citoyens demeure inchangée. Pourtant, même cent-trente ans plus tard, le spectateur peut reconnaître la puissance des Anglais et la désunion des Français. Le spectateur serait ainsi amené à se poser des questions comme celles-ci: de nos jours, la désunion empêche-t-elle toujours les Français dans leur lutte contre les Anglais? Nos moyens d'affirmation sont-ils insuffisants? Vaudrait-il mieux compter de nouveau sur la violence? En fin de compte, la situation anachronique qui est représentée incite le spectateur à réfléchir objectivement sur des aspects de sa propre société.

Au niveau thématique, Ferron parvient déjà à provoquer

chez le spectateur une analyse active et critique. Ferron, lui-même, signale la fonction réformatrice de sa pièce ainsi: "...c'est un appareil de sédition masqué par les feux des projecteurs et les besoins de l'amusement."⁴ Une étude du langage, des personnages, des effets scéniques et de la structure nous permettra de mieux cerner dans quelle mesure Les Grands Soleils est, sur le plan formel, une pièce politique contestataire.

Le Langage

Le langage de Ferron est marqué par la répétition. Par exemple, les soldats anglais marchant vers les Patriotes sont accompagnés de "trois clergymen qui ont déjà tué des nègres...amen!"(73); cette phrase est répétée cinq fois. On l'entend les deux premières fois pendant une discussion entre Sauvageau et Chénier sur le progrès de l'armée anglaise. Sauvageau reprend l'histoire plus tard, d'abord pour convaincre Elizabeth de se déguiser en nonne afin de fuir avec le curé: "Cela vaut mieux que de mettre une robe rouge pour aller au-devant de trois clergymen qui ont déjà tué des nègres..."(75) et ensuite en exigeant de Félix Poutré qu'il explique son contact avec les Anglais(91). François Poutré se sert de la phrase pour indiquer ce qu'il voudrait rapporter de la bataille: "Je me contenterais de

la tonsure des trois clergymen qui ont déjà tué des nègres"(88). S'il ne l'avait employé qu'une seule fois, le spectateur aurait peut-être de la difficulté à l'entendre et n'aurait sans doute pas réfléchi sur le sens de ce commentaire. Mais la répétition de la phrase force le spectateur à réévaluer l'opinion répandue du clergé paisible et saint. Cette mise en question est renforcée par l'usage du mot "Amen" à la fin de chaque répétition. Ce terme religieux, qui rappelle les principes sacrés que le clergé est censé épouser s'oppose à la violence de leur acte rapporté.

Ferron laisse au spectateur ici la tâche de s'interroger sur le comportement contradictoire du clergé, qu'il vient de souligner par la technique de la répétition. Sont-ils violents par préférence ou par nécessité? Sont-ils en fait hypocrites? En posant ce genre de question dans une société comme le Québec des années soixante, où on commence à critiquer le rôle dominant de l'église catholique dans l'histoire de la province, le spectateur finira par évaluer non seulement le comportement des "trois clergymen qui ont déjà tué des nègres...Amen"(82), mais aussi le comportement du clergé moderne.

Ferron emploie aussi plusieurs déclarations illogiques pour susciter l'évaluation de la société québécoise chez le spectateur. Le Nolet 1, par exemple, qui raconte une courte histoire du Canada avant 1837, nous indique: "En 1760,

l'arrivée des Anglais ne les [les Français] a guère dérangés, trop nombreux pour former un peuple"(19). La déclaration est surprenante puisqu'on pense, en général, que le manque, non l'excès, rend difficile la formation d'un peuple. Cette déclaration amène donc le spectateur à se poser des questions: les Français n'ont-ils pas vu qu'il était nécessaire de former un peuple étant donné précisément leur supériorité numérique sur les Anglais? Est-ce que le fait que les Français étaient "dispersés dans un grand pays"(19) explique leur manque d'unité? Si les Français avaient unifié, il y a cent trente ans, le Québec des années soixante serait-il différent? L'effet de cette déclaration illogique est de pousser le spectateur à évaluer l'influence des événements historiques sur l'état de la société québécoise moderne.

Une des déclarations absurdes de Sauvageau produit un effet semblable. Elle surgit au moment où Chénier va rencontrer les Anglais. Elizabeth fuit de mauvais gré, sans savoir si elle va jamais revoir Chénier ou François. Chénier rassure François qu'ils vont tous se voir bientôt et "nous porterons des chapeaux d'Anglais"(88). C'est à ce moment-là que Sauvageau s'exclame: "Dommage que la coutume soit passée de lever le scalp! Je vous verrais mieux, moi, chacun avec un grand collier de tigrasses rouges!"(88) Le suspense et l'émotion de ce moment, qui aurait pu être très émouvant, sont adoucis par la déclaration de Sauvageau. Le

spectateur peut donc reprendre son attitude critique et détachée.

Le ton du langage dans la pièce de Ferron contribue également à maintenir chez le spectateur une attitude active et objective. L'emploi des mots d'esprit et des déclarations comiques produit un ton léger et donc convenable à une analyse détachée. L'échange entre Mithridate, Sauvageau et François, lors de leur rencontre, témoigne du caractère frivole du langage:

François: Excusez-moi, Messieurs, mais la gare est fermée!

Mithridate: Ne vous excusez pas; ce n'est pas votre faute.

Sauvageau: Elle l'était avant votre arrivée.

....

F: Je crains de ne pas avoir votre patience!

M: La patience n'est rien, c'est le linge qui s'use...(25)

François pose des questions sérieuses, mais il ne reçoit aucune réponse franche. Ce jeu linguistique garde alerte et actif le spectateur et l'incite à réfléchir sur des questions soulevées mais non affrontées.

Ferron se sert de cette technique encore une fois pour faire en sorte que les retrouvailles de François et son père soient dépourvues de passion:

Poutré: J'ai déjà vu ce garçon quelque part.

François: Son père!

Poutré: Mon garçon!

François: Vous n'avez pas changé!

Poutré: Je t'ai reconnu du premier coup
d'oeil.(30)

François rentre après une seule semaine de voyage; les déclarations des deux hommes semblent donc ridicules et

affectées. Mais c'est grâce à l'usage de la troisième personne que le manque de sincérité des personnages est renforcé. Le spectateur reste alors objectif et ainsi prêt non pas à s'identifier au rapport entre les deux hommes, mais à en chercher une explication.

Le niveau de langue utilisé par les personnages s'avère également provocateur à cet égard. Contrairement à la pratique de Françoise Loranger, Ferron ne souligne pas de lien entre le statut social d'un individu et le langage qu'il utilise. Le médecin et le curé, les deux individus instruits, parlent de la même façon que le domestique et les habitants. Cette uniformité représente-elle l'idéal linguistique de Ferron concernant la société québécoise qui n'est pas homogène? Est-ce là un espoir réaliste? Il incombe au spectateur d'affronter ce genre de question: le niveau de langage s'avère donc un procédé de Ferron susceptible de susciter chez le spectateur l'analyse d'une question centrale sur le plan socio-politique.

Les Personnages

Chez Ferron, certains personnages montrent des traits contradictoires qui demeurent sans explication. Jean-Olivier Chénier, par exemple, est un médecin consciencieux qui s'est consacré à sauver la vie des autres. Mais il est

aussi Patriote militant et il défend la violence comme moyen de lutter contre les Anglais. Chénier, lui-même, nous informe à travers sa discussion avec le curé qu' "il faut encore nous affirmer...nous ne sommes pas un peuple"(54). Il paraît, donc, que c'est la société qui a poussé Chénier à accepter la violence. Par conséquent, le spectateur est amené à réfléchir sur la société québécoise et à tenter de comprendre pourquoi un homme pour qui la préservation de la vie humaine est une priorité finirait par recourir aux armes. De plus, dans le contexte du Québec de 1968, quand le FLQ employait des moyens violents pour "s'affirmer", l'exemple de Chénier aurait pu pousser le spectateur à réfléchir et à évaluer de nouveau les activités de ce que d'aucuns appellent les Patriotes modernes.

Le comportement de François Poutré a un effet semblable à celui de Chénier. Bien que François ne montre pas de traits contradictoires, le caractère de son personnage n'est pas suffisamment élaboré, ce qui fait que le spectateur ne peut pas expliquer ses actes aisément. On sait qu'il est "le troisième"(33) de "dix-sept enfants"(83). Mais, les seuls détails fournis, au sujet de sa famille, sont que sa mère est enceinte(36) et que François et son frère, Michel, "ne se [sont] jamais aimés"(39). Certes, on connaît le père de François, mais leur rapport est à peine esquissé. En général, on n'a aucune information à propos de son passé, de son avenir, de sa vie affective ou de ses

intérêts. Pourtant, il nous explique pourquoi il se présente à la gare: "Mon oncle en est parti autrefois. Je voulais l'imiter. Il paraît que je lui ressemble"(24). Le spectateur pourrait en déduire qu'il s'agit des mobiles personnels de François: il a envie de voir le monde ou de fuir la maison de son père, mais Mithridate, en reconnaissant François comme "notre ami le Canadien errant"(25) laisse entendre que c'est un phénomène assez répandu et significatif sur le plan collectif. Par conséquent, le spectateur est amené à chercher des explications socio-politiques pour déterminer pourquoi les jeunes citoyens québécois ont besoin de partir. Existe-t-il quelque avenir au Québec pour les jeunes? A la différence d'un personnage comme André Gravel dans Hier les enfants dansaient, qui nous explique les mobiles de tous ses actes, François est une énigme et c'est sa personnalité énigmatique qui peut inciter le spectateur à examiner les circonstances qui expliquent son comportement.

Bien que Ferron ne dessine guère le caractère de ses personnages, on apprend plusieurs détails à travers leurs noms. Ferron, par exemple, n'invente pas de nom pour le chef des Patriotes de la région de Brulé; il choisit plutôt de le modeler sur un personnage historique, Jean-Olivier Chénier, qui vécut de 1806 à 1837. Il était médecin à St. Eustache au Bas-Canada avant sa mort à la bataille de St. Eustache pendant la révolte des Patriotes. Ces événements

sont analogues à la vie du Chénier des Grands Soleils. Son nom produit donc deux effets. Premièrement, Chénier exprime pendant la pièce ses espoirs et sa confiance que les Patriotes vont vaincre les Anglais. Si Chénier avait eu un nom fictif, le spectateur aurait eu, à la fin, une réaction différente. Il aurait peut-être attendu avec espoir la victoire des Patriotes et puis il aurait été déçu par leur défaite. Pourtant, Ferron évite le suspense en employant un véritable nom parce que le spectateur connaît déjà l'aboutissement de la vie du vrai Jean-Olivier Chénier.

De plus, le fait que le personnage central a le mérite d'avoir vécu fait de la pièce plutôt un récit historique qu'une histoire imaginaire. Le spectateur ne peut succomber à l'illusion d'assister à un processus authentique. Le caractère didactique de la pièce le dispose à adopter une attitude critique.

Mithridate est également un personnage historique. Mais son nom est significatif pour d'autres raisons. Mithridate VI Eupator (132-63 av. J.-C.) était roi du Pont, un Etat de l'Asie Mineure entre 111 et 63 av. J.-C. Il utilisait un antidote des poisons pour développer une immunité contre les poisons pour se protéger d'un éventuel empoisonnement. Chez Ferron, Mithridate, personnage souvent dérisoire, désinvolte et indifférent envers ceux qui luttent contre les Anglais et l'accoutumance à une menace forment donc un symbolisme provocant. Doit-on s'habituer à

l'influence des Anglais pour se protéger d'une éventuelle dominance anglaise ou doit-on lutter contre les Anglais dès maintenant?

En dernière analyse, le traitement des personnages, à peine esquissé chez Ferron, s'avère efficace car il remplit une fonction provocante.

Les Effets Scéniques

Contrairement à l'oeuvre de Gélinas ou à celle de Loranger, le décor chez Ferron décrit plusieurs lieux autonomes: "la gare Viger"(11), "le monument Chénier"(11), "le cabinet du médecin"(11), "le parc Viger et le jardin du Docteur Chénier"(11). Les raisons pour lesquelles Ferron a choisi ce mélange de lieux non-liés ne sont pas évidentes: les sensations sont ainsi subordonnées à l'activité intellectuelle parce que le spectateur est amené à questionner d'abord le lien entre les lieux divers et puis, leur signification par rapport à l'intrigue de la pièce.

Les accessoires chez Ferron se limitent, également, à un petit nombre d'objets significatifs en soi. Le but n'est pas de créer un effet scénique global, mais de susciter, par chaque objet sur scène, une réflexion chez le spectateur.

La transmission des Nolets par des haut-parleurs, caractéristique des Grands Soleils, rappelle une pratique

semblable chez Brecht. Dans le théâtre aristotélicien, on encourage le spectateur à oublier qu'il assiste à une pièce. On crée à cette fin des effets théâtraux qui suscitent chez le spectateur des sentiments forts d'identification envers les personnages. Mais, chez Ferron comme chez Brecht, les messages à l'extérieur de l'intrigue centrale ne sont pas communiqués à travers le dialogue des personnages. Ils assurent ainsi que le spectateur reste conscient qu'il est, en effet, en train de regarder seulement une démonstration fictive. Par conséquent, le spectateur reste lucide pour considérer d'un oeil objectif ce qui se déroule sur scène.

Les effets scéniques dans Les Grands Soleils rappellent, à bien des égards, le théâtre politique de Brecht: Ferron nous offre quelques accessoires, chacun significatif en soi. Le spectateur est ainsi invité à décoder leur symbolisme et ensuite, à réfléchir sur leur signification par rapport au message de la pièce.

La Structure

Contrairement aux deux autres pièces étudiées, la structure des Grands Soleils est épisodique et discursive. Au début de la pièce, par exemple, on rencontre François Poutré quand il se présente à Mithridate et à Sauvageau. Mais les scènes qui développent l'histoire de François ne

sont pas placées l'une après l'autre. Dans la troisième scène, on apprend que l'oncle de celui-ci est parti autrefois et que François voulait l'imiter(24). Cette scène est suivie directement par une discussion entre Sauvageau et Elizabeth au cours de laquelle Sauvageau essaie de convaincre Elizabeth de prendre un des enfants qu'il "distribue"(26). Ce n'est qu'après cette scène qu'on reprend l'histoire du désir de François d'aller "au Klendaque"(28) comme son oncle. Le choix de Ferron d'introduire une deuxième histoire non-liée au milieu d'une première histoire contribue à la structure discursive. L'auteur ne permet donc pas au spectateur de se laisser entraîner dans l'histoire de François parce qu'il faut aussi faire attention à celle d'Elizabeth. Pourtant, le spectateur est poussé à réfléchir sur les détails manquants de chaque histoire. Pourquoi François ne veut-il pas rester chez lui? Pourquoi les enfants sont-ils "distribués"?

Ferron produit un effet semblable en employant, comme l'aurait fait Brecht, des prologues, des épilogues et des intermèdes qui contribuent à la structure discursive et épisodique de la pièce. Au début des Grands Soleils, par exemple, se trouve "la scène préliminaire d'exorcisme"(13). Ferron lui-même indique que cette scène "aura pour but secondaire de préparer le spectateur à la scène qui suit le discours de Mithridate, où il est question de Papineau"(12). C'est-à-dire que Ferron veut assurer que les

spectateurs ont une connaissance répandue du contexte dans lequel se sont déroulés les événements avant de les juger. Dès le début de la pièce, le discours de Mithridate nous apprend "qu'un mandat d'arrestation pour crime de haute trahison était lancé contre Monsieur Papineau"(21).

Le prologue est un exemple d'une épisode qui ne se rattache guère à l'action principale et où la tâche d'assimiler la signification de l'épisode retombe sur le spectateur. Ferron veut cependant indiquer aux spectateurs que beaucoup de gens tenaient Papineau en haute estime. Cette pratique de donner tous les faits aux spectateurs l'encourage à tirer ses propres conclusions objectives sur l'ensemble de l'histoire représentée.

Ferron incite la participation active intellectuelle du spectateur également par l'abandon des unités traditionnelles de temps, de lieu et d'action. On a l'impression non seulement que la durée de l'action excède la norme traditionnelle de deux heures, mais qu'il est en effet difficile de préciser la durée exacte de l'intrigue. L'action se passe à plusieurs endroits, y compris la gare Viger, le cabinet du docteur Chénier ainsi que son jardin. L'intrigue ne se concentre pas, en outre, sur une seule histoire: le spectateur doit, en fait, suivre les histoires légèrement liées l'une à l'autre de tous les protagonistes. En dernière analyse, Ferron bouleverse les champs de référence de temps et d'espace en choisissant d'abandonner

les trois unités et en évitant ainsi de créer chez le spectateur l'illusion de se sentir devant des événements de la vie réelle.

Les Nolets trouvés parmi les scènes de l'intrigue centrale dans Les Grands Soleils ressemblent au prologue puisqu'ils fournissent des renseignements au spectateur tout en encourageant son objectivité. Le Nolet 1, par exemple, offre une brève histoire du conflit entre les Anglais et les Français au Québec depuis 1760(19). Le Nolet 2 suit une discussion partielle entre Chénier et Sauvageau au sujet de Papineau. Lors de cet intermède, on peut se poser la question "Pourquoi Papineau serait-il révolutionnaire?"(21)

De même, le Nolet 4 illumine la pensée hypocrite et intolérante de l'Eglise vers 1837. Mais ce Nolet rappelle aussi qu'on ne doit pas juger l'Eglise trop sévèrement parce que "ça serait une erreur politique de relancer la désunion..."(43) Ce qui est significatif, c'est que ce Nolet précède directement une discussion entre le curé et Elizabeth où le curé condamne la participation d'Elizabeth dans le mouvement des Patriotes. L'intermède a l'effet d'empêcher une réponse émotive et irréfléchie de la part du spectateur en ce qui concerne le curé et d'encourager une réponse objective et raisonnable.

En plus de permettre d'éviter l'identification chez le spectateur, les Nolets contribuent, avec les personnages de Sauvageau et de Mithridate, à la narration de l'intrigue

centrale. Dans le Nolet 5, par exemple, il s'agit d'une assemblée où "ils sont venus 5000 applaudir Papineau... Quelques jours après l'assemblée, l'armée prend l'initiative de la répression"(55). De même, le Nolet 7 donne aussi des indications sur le statut de Papineau qui "a pris le chemin de l'exil sur le conseil de Nelson"(64). Le Nolet 6 nous raconte la victoire des Patriotes à Saint-Denis(58). Or, plus tard, le Nolet 8 explique que la prochaine bataille à Saint-Charles "fut un désastre"(69) pour les Patriotes et que leur progrès n'est pas encourageant. Ces courtes histoires servent d'abord à fournir aux spectateurs des faits permettant d'établir le contexte historique dans lequel les événements de l'intrigue centrale se passent ainsi que de combler des lacunes dans la connaissance historique du spectateur. Ces Nolets mettent également en contraste le progrès véritable du conflit et l'interprétation partielle des événements des personnages pleins d'espoir. Si on ne fournit au spectateur que la perception des personnages concernant le progrès des Patriotes, il aurait espéré en vain la victoire des Patriotes. Mais ces Nolets lui fournissent l'autre côté de la médaille et le progrès véritable des Patriotes le prépare à leur défaite. Le spectateur devrait croire au caractère inévitable de cette défaite: il ne sera pas triste de voir les espoirs anéantis des personnages et il ne sera pas dominé par l'attente. La narration de Mithridate

et de Sauvageau remplit une fonction semblable. Souvent ils discutent l'action d'une scène et ainsi soulèvent pour le spectateur un aspect d'une question externe aux aspects traités par les personnages. Poutré explique à son fils, par exemple, le besoin de se différencier des autres en portant un ruban d'une certaine couleur: "Mets ça sur ta casaque...tout le monde le porte"(32). Mithridate et Sauvageau font des remarques sur ce phénomène et ainsi invitent le spectateur à évaluer cette pratique:

Mithridate: Et voilà on commence à se décorer!

Sauvageau: Pas du tout! On se rubanne pour s'afficher et pour se reconnaître...

Mais comment distinguer un crâne d'un autre?(32)

Mithridate et Sauvageau soulignent, par leur narration, la désunion des Français et forcent le spectateur à la considérer.

La discussion entre Mithridate et Sauvageau au début du troisième acte est un autre exemple de la valeur politique de cette technique. Le spectateur est conscient de l'espoir des personnages de libérer le peuple français de la domination anglaise et, jusqu'à ce point, ils sont optimistes. Les commentaires de Mithridate et de Sauvageau, cependant, réussissent à faire remarquer au spectateur l'irréalité de ces espoirs:

Sauvageau: Il faudra ajouter d'autres feuilles mortes à celle-là pour que le feu couve longtemps. Oui, la patrie sera sauvée, mais cela ne se fera pas dans une journée.(69)

Dans le contexte québécois des années soixante, où la lutte entre les francophones et les anglophones continue, le spectateur finira non seulement par considérer la difficulté d'une victoire pour les Patriotes, mais aussi l'immensité du défi qui s'adresse aux Québécois modernes.

La structure non-traditionnelle des Grands Soleils rappelle, par sa forme et par ses effets, le théâtre politique brechtien. Ferron emploie plusieurs techniques dont le but est pareil: ne pas permettre au spectateur d'oublier qu'il regarde une pièce de théâtre qui a pour but de le faire réfléchir et de l'inciter à l'action.

<<< >>>

Les Grands Soleils, fidèle à plusieurs aspects de la pratique du théâtre engagé européen, démontre un grand potentiel pour un usage réformateur. Le spectateur assistant à une représentation de cette pièce de Ferron aura peut-être quitté la salle de théâtre informé, inquiet ou inspiré. Aucun spectateur ne l'aura cependant quitté désinvolte ou indifférent à la situation des francophones du Québec.

NOTES - CHAPITRE 3

1. Jean Garon, "L'itinéraire d'un dramaturge nationaliste, Jacques Ferron", Le Soleil. 24 février, 1968, p.23.
2. Alain Pontaut, "Jacques Ferron: Chénier a eu tort - Il n'avait pas lu Guevara", La Presse. 3 février, 1968, p.24.
3. Jacques Ferron, "Défense des Grands Soleils", Le Devoir. 14 mai, 1968.
4. Jacques Ferron, Les Grands Soleils, Tante Elise et Le Don Juan Chrétien. Ottawa: Librairie Déom, 1968, p.17.
(A noter: Toute référence à cette pièce sera désormais indiquée dans le texte de ce travail, entre parenthèses, directement après chaque citation.)

CONCLUSION

Au début de cette thèse, nous avons esquissé le cadre à l'intérieur duquel nous proposons de placer notre étude: la naissance d'un mouvement séparatiste militant et vigoureux à la recherche d'un outil d'agitation capable de contribuer à la réforme de la société québécoise. Le lien historique entre la capacité réformatrice latente du théâtre québécois et son modèle européen du théâtre engagé, nous ont suggéré les questions suivantes: les trois premières pièces québécoises dites politiques, Hier les enfants dansaient, Medium Saignant et Les Grands Soleils, ont-elles été politiques telles qu'entendues par les militants de l'époque? Sont-elles susceptibles de susciter chez le spectateur une attitude active, objective et critique et ainsi de l'inciter à prendre une initiative réformatrice? Ces questions ne permettent pas de réponses univoques et parallèles. Aucune des trois ne correspond parfaitement à la pratique du théâtre engagé. Elles contribuent toutes, cependant, dans une certaine mesure, à une prise de conscience socio-politique du peuple québécois.

Comme nous l'avons déjà indiqué, le contenu de Hier les enfants dansaient est ouvertement politique. La forme est cependant traditionnelle. Cette pièce peut être ainsi catégorisée comme politisée plutôt que politique: elle ne possède pas, sur le plan formel, les éléments requis à

inciter le spectateur à l'action révolutionnaire. Nous suggérons, néanmoins, que cette pièce peut jouer un rôle politique. Gélinas réussit, pour le moins, à peindre un aspect spécifique et provocant de la Révolution tranquille: l'effet du bouleversement idéologique et socio-politique sur l'unité de base de notre société, la famille. Gélinas indique aux spectateurs, par sa description d'un jeune homme prêt à sacrifier son avenir prometteur et sa vie familiale, non seulement la gravité de la situation au Québec à l'époque, mais aussi l'influence répandue du mouvement militant à tous les niveaux sociaux.

Medium Saignant ressemble à Hier les enfants dansaient dans la mesure où son contenu est politique. La pièce de Loranger est, cependant, plus apte, sur le plan formel, à rappeler le modèle du théâtre engagé proposé ci-dessus. A la différence de Hier les enfants dansaient, Medium Saignant se placerait entre les deux genres de théâtre politisé et de théâtre politique. Loranger emploie divers éléments formels afin de forcer le spectateur à considérer et à critiquer plusieurs aspects de la question linguistique au Québec. Mais son étude est, en dernière analyse, subordonnée à une expérience émotive et thérapeutique. Des questions centrales sont certainement soulevées. Cependant, le message de Loranger met l'accent non pas sur la nécessité d'affronter ces questions, mais sur la peur des Québécois à le faire. Pour être capable de juger la société, selon

Loranger, le spectateur doit d'abord se soumettre à une auto-évaluation psychologique et individuel. Elle lui fournit donc l'occasion de purger ses émotions. Aux autres de provoquer des prises de position rationnelles.

Des trois oeuvres examinées dans cette étude, Les Grands Soleils est la pièce la plus étroitement liée, sur le plan formel, au théâtre politique. En effet, la forme non-traditionnelle la rend plus appropriée pour un emploi réformateur que les deux autres pièces étudiées. Ceci est d'autant plus remarquable que le contenu de la pièce n'est pas politique de manière aussi évidente que les deux autres.

Les Grands Soleils ne peint pas les événements des années soixante. A la différence de Hier les enfants dansaient et de Medium Saignant, la pièce de Ferron n'est donc pas dépassée au niveau thématique. De plus, Ferron spécifie davantage la source des problèmes socio-politiques au Québec (la puissance des Anglais et la désunion des Français) et la ligne de conduite à adopter (il faut lutter contre les forces opprimantes quel qu'en soit le prix). L'intention de Ferron semble être, en fin de compte, contrairement aux autres pièces, la réforme plutôt que la description de réforme. Cependant, comme nous l'avons vu, Les Grands Soleils ne constitue pas pour autant un exemple parfait du théâtre politique.

Nous nous trouvons donc amenés à nous demander pourquoi à une époque dite révolutionnaire, le genre dramatique n'a

pas été exploité davantage comme outil politique. Certes, les dramaturges engagés des années soixante connaissaient, et même se sont inspirés des modèles du théâtre engagé, notamment de celui de Brecht. De plus, les divers représentants groupusculaires du mouvement socio-politique militant, comme le FLQ et le RIN, avaient besoin d'aide pour faire passer leur message révolutionnaire.¹ Pourquoi donc ne pas avoir opté carrément pour un théâtre véritablement politique? Nous pensons qu'une des explications probantes se rapporte aux courants idéologiques des années soixante.

La Révolution tranquille est considérée comme une période de bouleversement socio-politique sans égal dans l'histoire de la province. Mais bon nombre de Québécois à cette époque résistaient aux changements. Le retour au pouvoir de l'Union nationale en 1966 témoigne d'une certaine permanence des forces conservatrices traditionnelles ou ce que certains appellent l'idéologie de conservation.²

De plus, la révolution avait à peine eu le temps d'imprégner toutes les couches de la société. Il devient plus facile ainsi de comprendre pourquoi ce théâtre ne pouvait assumer toutes les caractéristiques d'un théâtre politique véritable. Comme nous l'avons signalé au début de ce travail, le théâtre ne peut qu'évoluer au même rythme que la société qu'il reflète.

La révolution ne se laissera cependant pas ralentir très longtemps. Le mouvement révolutionnaire reprend sa

vigueur à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix avec l'émergence d'un parti politique séparatiste. L'idéologie de conservation est remplacée alors d'une part par une volonté de rattrapage et de contestation² et, d'autre part par des doctrines indépendantistes encore plus radicales et activistes.² C'est à ce moment qu'on assiste à l'émergence du théâtre politique véritable. Le théâtre des années soixante ouvre la voie aux troupes spécifiquement politiques comme le Théâtre Euh! et le Théâtre Parminou, ainsi qu'aux dramaturges engagés tels Michel Garneau et Jean-Claude Germain.

De nos jours, l'influence du théâtre ouvertement politique au Québec a certainement diminué. Le théâtre n'est plus perçu comme étant au service du mouvement socio-politique des années soixante. Cela est peut-être en partie dû au fait que les idées révolutionnaires des années soixante ne sont plus marginales, mais sont intégrées à tous les niveaux de l'arène politique canadienne.¹ Le genre dramatique demeurera, cependant, un outil efficace et influent en puissance pour tout mouvement populaire futur.

NOTES - CONCLUSION

1. Pour de plus amples renseignements, voir l'appendice A.
2. Pour de plus amples détails concernant les trois idéologies dominantes au Québec de l'après-guerre (l'idéologie de conservation, l'idéologie de rattrapage/contestation, et l'idéologie de dépassement/participation) voir La Question du Québec, de Marcel Rioux, éminent sociologue et historien québécois.

APPENDICE A

ESQUISSE POLITIQUE DE L'EPOQUE

Les années qui précèdent la Révolution tranquille, "la grande noirceur duplessiste", se caractérisent par le conservatisme et le respect pour la tradition. Maurice Duplessis, "celui qui...symbolise le conservatisme féodal et le chauvinisme le plus mesquin...",¹ le premier ministre du Québec entre 1944 et 1959, est connu comme représentant des intérêts des élites traditionnelles, des capitalistes étrangers et de l'église catholique au détriment du progrès. Selon Denis Monière: "Maurice Duplessis, ... au nom d'un laisser-faire économique archaïque et d'un autonomisme stérile, retarde la modernisation de l'Etat et de la société québécoise."²

La mort de Duplessis en 1959 ouvre la voie au changement. Tout de suite après sa mort, un nationalisme nouveau commence à se révéler et à pénétrer tout aspect de la société québécoise. Ce mouvement nationaliste se propage grâce à une nouvelle bourgeoisie urbaine, composée de technocrates, de syndicalistes, d'intellectuels et de professionnels libéraux.³ Les membres de cette classe se ressemblent les uns aux autres par leur sentiment nationaliste et par leur désir de rendre la majorité francophone "maîtres chez nous". Le mouvement nationaliste n'est pourtant pas homogène. Les partisans se distinguent par leur approche et par leurs objectifs spécifiques. Ce

mouvement nationaliste comprend d'une part des modérés à la recherche d'une réforme interne du système fédéral canadien et, d'autre part, des radicaux désireux d'un renversement total du système. Le parti Libéral, sous Jean Lesage, qui accède au pouvoir en 1960, est le premier groupe à essayer d'effectuer un changement au Québec.

Contrairement au régime de Duplessis(1944-1959), Lesage et son équipe(1960-1966), sont prêts à remettre en question l'acceptation aveugle de la tradition et de faire face au défi du progrès. Plusieurs de leurs actes reflètent leur nouvelle attitude. On assiste en 1961, par exemple, à la création de la Délégation Générale du Québec à Paris. Cet événement montre la solidarité du Québec avec la France, une solidarité affirmée haut et fort en 1967 par la visite du Général de Gaulle. En 1962, la création d'Hydro-Québec constitue un pas significatif vers l'autodétermination de la province par rapport au gouvernement fédéral. De plus, l'établissement d'un ministère de l'Education et d'un ministère des Affaires culturelles témoigne d'un effort concerté pour remplacer l'Eglise comme institution centrale.

Le mouvement indépendantiste représente l'aile radicale du mouvement nationaliste. La fierté d'être Québécois amène les adhérents de ce mouvement à se regarder comme une nation colonisée plutôt qu'une culture minoritaire du Canada. Selon les indépendantistes, le Québec devrait se séparer du Canada afin de prendre en main son propre destin et de se

débarrasser de diverses forces oppressives. En plus d'être partisans d'un Québec souverain, un bon nombre d'indépendantistes, inspirés par la pensée marxiste, épousent aussi une révolution sociale. D'après les adhérents de ce mouvement, non seulement le gouvernement fédéral, mais aussi la bourgeoisie capitaliste sont responsables de l'infériorité des francophones du Québec. La libération du Québec doit nécessairement donc passer non seulement par une lutte politique, mais aussi par une lutte sociale de classe. Ce mouvement gauchiste, le plus vigoureux dans l'histoire de la province, connaît diverses manifestations.

D'abord, on assiste à la naissance d'un mouvement d'indépendantistes militants. Les felquistes préféraient la voie de la violence et de la clandestinité plutôt que les moyens légaux. Pierre Vallières en est alors considéré comme le chef philosophique; mais, en réalité, le Front de Libération du Québec (FLQ) se compose de groupuscules peu unis défendant diverses idéologies. Leurs attaques contre les symboles du colonialisme au Québec ne se sont guère avérés efficaces.

Apparaît ensuite le Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN) qui défend la cause indépendantiste gauchiste sur le plan politique. Trouvant sa première expression d'importance comme mouvement de pression en 1960, le RIN devient parti politique en 1963. Selon la

constitution du parti:

Le Rassemblement pour l'indépendance nationale est le parti politique québécois voué à la décolonisation du Québec par la création d'un Etat souverain, démocratique et laïc, en représentant pleinement tous les travailleurs.⁴

Malgré son manque de popularité, le RIN a néanmoins le mérite de garder au premier plan des programmes des partis traditionnels la question de l'indépendance. De plus, la présence du R.I.N. a contribué à la défaite du parti Libéral aux élections de 1966:

Le parti Libéral est battu notamment grâce à "l'effet nuisance" créé par la participation des indépendantistes du R.I.N. et du R.N. (Ralliement National) à la campagne électorale: ensemble, ces deux petites formations ont obtenu 10% des suffrages.⁵

Comme nous le savons cependant, l'influence des indépendantistes sur le champ politique au Québec est bientôt devenue infiniment plus que marginale. Le Parti québécois, créé en 1968, s'avère une voix autorisée et puissante pour les révolutionnaires des années soixante:

Un réalignement politique majeur s'opère: l'U.N., à toutes fins utiles, devient une force politique marginale et le P.Q. s'impose comme solution de rechange possible - et crédible - au régime Libéral.⁶

La popularité du Parti Québécois continue à augmenter. En 1976, le P.Q., sous la direction de René Lévesque, prend le pouvoir au Québec.

Aux années soixante-dix, le Québec n'avait pas qu'une

seule voix dans l'arène politique. A Ottawa, Pierre Trudeau et Gérard Pelletier, les deux animateurs de Cité Libre, revue fédéraliste militante des années cinquante et soixante, remplissent à ce temps-là les fonctions de premier ministre et de membre du Cabinet fédéral. Les révolutionnaires qui ont compté sur la littérature et les revues militantes pour faire passer leur message à l'époque de la Révolution tranquille sont maintenant les leaders du pays.

De nos jours, la question du Québec demeure centrale aux plates-formes des partis politiques canadiens, au niveau fédéral et provincial. Le questionnement d'un petit groupe militant est devenu, au cours des années, la question fondamentale liée à l'unité du pays et donc, à l'avenir du Canada.

<<< >>>

NOTES - APPENDICE A

1. Marcel Rioux, La Question du Québec. Montréal: Les Editions Parti Pris, 1980, p.101.
2. Denis Monière, Le Développement des idéologies au Québec. Ottawa: Editions Québec/Amérique, 1977, p.291.
3. Ibid., p.232.
4. Ibid., p.334.
5. Jacques Pelletier(ed.), L'Avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec. Montréal: Université du Québec à Montréal, 1986, p.10.
6. Ibid., p.10.

APPENDICE B

LA THEORIE ET LA PRATIQUE DE BERTOLT BRECHT

La Théorie

Le fondement de l'oeuvre de Brecht est une synthèse du behaviorisme du psychologue américain John Watson et de la pensée de Karl Marx. La théorie du behaviorisme, développée par Watson pendant les années vingt, postule que tout individu a la capacité d'être bon ou mauvais; ses circonstances déterminent quel côté de son caractère dominera. Watson souligne que le comportement d'un individu est une réponse aux stimuli de son environnement. Brecht, hostile à l'idée aristotélicienne que l'homme est prévisible et immuable,¹ fut attiré par cette doctrine optimiste qui professe que l'on peut modifier la conduite d'un individu par une transformation de ses circonstances.

Selon Brecht, la société capitaliste, centrée sur le profit, est un excellent exemple d'un environnement qui favorise le développement des plus mauvaises inclinations humaines. Ceux qui vivent dans une société capitaliste sont entièrement absorbés par l'avarice et la compétition à un tel point que même les puissances naturelles comme la générosité et la gentillesse sont étouffées.²

Vers 1926, Brecht complète sa conception psychologique de la société par l'adoption de la vision marxiste: il

croit alors découvrir l'environnement le plus favorable à l'épanouissement d'inclinations bonnes chez l'être humain.³ Marx propose une société sans distinction sociale où chaque citoyen travaille pour le bien de la collectivité. La société marxiste idéale ne comporte aucune classe minoritaire dirigeante parce que les moyens de production sont sous le contrôle du prolétariat. A la différence de la société capitaliste, celle qui est conçue par Marx est libérée de toute lutte pour le profit. D'après Brecht, la société non-compétitive de Marx déclencherait la bonté naturelle de l'homme.

Brecht pensait que le théâtre pourrait jouer un rôle important dans la transformation de la société capitaliste en société marxiste grâce au fait qu'il s'adresse à un grand public.⁴ Néanmoins, la simple présentation des défauts du capitalisme au spectateur, selon lui, ne peut réussir en soi à provoquer une prise de conscience. "Si l'événement ne fait qu'advenir, cela ne suffit pas pour instruire le spectateur. Voir l'événement, ce n'est pas le comprendre."⁵ Pour effectuer un changement dans la société, conclut-il, il faut inciter le spectateur à prendre sa propre décision de rejeter le capitalisme en faveur du marxisme.

Brecht est conscient de l'immensité de la tâche; l'accoutumance des gens à vivre dans un système capitaliste bien établi constitue le plus grand obstacle:

Ce qui est resté longtemps inchangé paraît en effet interchangeable. Partout nous rencontrons des choses qui se comprennent trop bien toutes seules pour que nous soyons obligés de prendre la peine de les comprendre. Ce dont ils font l'expérience ensemble paraît être aux hommes l'expérience donnée de l'humanité.⁶

Par conséquent, il lui faut donc d'abord rappeler aux spectateurs que le capitalisme n'est pas la seule façon d'organiser une société; puis les convaincre qu'ils ne sont pas obligés de l'accepter.

Brecht exige du théâtre qu'il soit à la fois didactique et exhortatif. Selon lui, le théâtre traditionnel aristotélicien,⁷ dominant en Europe à cette époque, était insuffisant pour accomplir cette tâche. Le principe fondamental sur lequel repose le théâtre aristotélicien est la catharsis; la "purgation du spectateur de la crainte et de la pitié par l'imitation d'actions suscitant la crainte et la pitié."⁸ Cette purgation est rendue possible par divers effets théâtraux qui invitent le spectateur à s'identifier aux personnages de la pièce. L'expérience émotive qui suit épuise l'activité intellectuelle:

Aucune catharsis ne peut avoir pour fondement une attitude de parfaite liberté, une attitude critique visant à trouver aux difficultés des solutions purement terrestres.⁹

L'identification efface la distinction entre le spectateur et les personnages, de sorte que le spectateur finit par vivre ce qui est "représenté"¹⁰ Par conséquent, Brecht

rejette le principe de l'identification du théâtre aristotélicien, qui a tendance à diminuer l'objectivité du spectateur.

Dans le théâtre aristotélicien, tel qu'il est conçu par Brecht, le personnage et son monde semblent immuables et prévisibles: "Le théâtre, tel que nous le trouvons, ne montre pas la structure de la société (reproduite sur la scène) comme influençable par la société (dans la salle)."¹¹ L'identification a l'effet de faire accepter la solution présentée dans la pièce comme la seule. Le spectateur peut regretter la situation tragique d'un personnage, mais il n'est jamais amené à se demander si on aurait pu l'éviter. Brecht, pour sa part, cherche à illuminer les causes de la tragédie afin que son spectateur puisse quitter la salle de théâtre non seulement avec une meilleure connaissance du monde, mais encore avec un désir de l'améliorer:

L'élimination des bourreaux ne se fera que lorsque des hommes en nombre suffisant connaîtront la cause de leurs souffrances et de leurs dangers, sauront comment les choses se passent, et quelles méthodes adopter pour éliminer les bourreaux. Par conséquent, il importe de transmettre ce savoir au plus grand nombre possible.¹²

A partir de ses observations sur le théâtre aristotélicien, Brecht a formulé le concept de Verfremdung ou de distanciation. Brecht s'oppose à la théorie de l'identification: il faut établir une distance entre le spectateur et les personnages pour garder le spectateur alerte et critique durant la présentation:

De même que l'identification rend habituel ce qui est particulier, de même la distanciation rend particulier ce qui est habituel.¹³

Les sentiments sont, par conséquent, subordonnés à l'aspect intellectuel de la pièce pour que le spectateur puisse apprendre et conclure par lui-même qu'on doit abandonner le capitalisme.

Brecht suggère comme modèle-type du théâtre épique ce qu'il appelle "la scène de la rue": "le témoin oculaire d'un accident montre, gestes à l'appui, à des gens attroupés, comment les choses se sont passées":¹⁴

L'essentiel est que le démonstrateur montre le comportement du conducteur, ou de la victime, ou de l'un et de l'autre, de manière telle que l'assistance puisse se faire une opinion sur l'accident.¹⁵

Il n'est pas nécessaire que la démonstration soit une reproduction exacte des événements. En fait, un portrait réaliste pourrait distraire le spectateur de sa tâche comme juge objectif:

Au contraire, la perfection de sa démonstration doit être limitée, car la démonstration serait contrariée si chacun remarquait l'aptitude du démonstrateur à se métamorphoser.¹⁶

Le démonstrateur pourrait, en effet, "couper son imitation d'explications"¹⁷ afin d'assurer que le spectateur n'oublie pas qu'il n'assiste qu'à une imitation de la vie réelle.

Le démonstrateur ne doit pas rendre intégralement le comportement des participants: "il lui suffit d'en imiter les quelques éléments qui permettent de se le

représenter."¹⁸ Le manque de détails est lié au fait que l'objectif de la démonstration n'est pas le divertissement, mais l'enseignement. "L'un des éléments essentiels de la scène de la rue... réside dans le fait que la démonstration a une signification sociale pratique...une portée sociale."¹⁹ Il est possible, par exemple, que le démonstrateur cherche à établir les responsabilités par sa démonstration, mais il est certain qu'il "ne cherche pas à en faire un événement que le spectateur prendrait plaisir à vivre".²⁰ Tout détail superflu, qui a pour seul but le divertissement du spectateur, est donc omis.

D'après Brecht, si on emploie le style du démonstrateur en présentant la société capitaliste, le spectateur ne peut manquer de constater la supériorité d'un système véritablement égalitaire; selon Brecht, un système fondé sur l'idéologie de Marx. Le spectateur, une fois convaincu de la supériorité d'un tel système, ressentira le devoir de contribuer à son instauration dans son propre pays.

La Pratique

Les techniques suggérées par Brecht ne sont que des guides pour ceux qui voudraient monter une pièce épique.²¹ Les techniques varient selon le contexte de la pièce. N'importe quelle technique qui évite l'identification et qui crée un effet de distanciation serait acceptable.²² Nous nous penchons ci-dessous sur quelques exemples précis des éléments formels dont Brecht s'est servi dans son théâtre et qui permettront de mieux cerner la forme politique du théâtre que nous étudions. Il s'agit du langage, des personnages, des effets scéniques et de la structure.

Le Langage

Comme le signale Martin Esslin dans son article "Brecht's Language and its Sources", contrairement au français et à l'anglais, il n'existe pas d'allemand standard: "even the most educated Germans have a clearly defined regional accent and vocabulary."²³ Mais Brecht a réussi à créer une synthèse de plusieurs influences, si bien que la langue de ses pièces n'est pas liée à un accent régional en particulier. Bien que le spectateur moyen allemand comprenne la langue, ce n'est pas son propre dialecte. Le principe brechtien de rendre étrange ce qui

est familier, appliqué au langage, diminue déjà l'identification chez le spectateur.

Bien que la langue employée par Brecht dans ses pièces soit particulièrement significative par rapport à l'allemand, d'autres aspects de son langage, comme des déclarations illogiques, des inversions de termes connus et un ton détaché, sont compréhensibles dans n'importe quelle langue.

Brecht emploie des déclarations illogiques ou contradictoires. C'est ce qu'il signale dans L'Achat du cuivre: "Les manifestations des hommes sont nécessairement contradictoires..."²⁴ Par conséquent, Brecht trouve plus réaliste de présenter des personnages qui ne parlent pas toujours d'une façon logique et sensée. De plus, chez lui, de telles déclarations servent à garder le spectateur alerte et critique. Par exemple, dans Le Cercle de craie caucasien, l'aide de camp essaye de renseigner le gouverneur sur des affaires importantes, mais le gouverneur ne s'intéresse qu'aux plaisanteries:

Gouverneur: Tu as remarqué les "Joyeuses Pâques" du cousin Kabetzki? C'est bel et bon, mais à ma connaissance, il ne pleuvait pas à Noukha hier soir. Là où était le cousin Kabetzki, il pleuvait. Où était le cousin Kabetzki?²⁵

Ce dialogue est une absurdité car on s'attend à une réponse plus intelligente et plus consciencieuse d'un représentant de l'ordre établi. Mais cette contradiction même rend cet échange très brechtien. La déclaration, qui contribue à un

portrait peu flatteur de la classe dirigeante, bourgeoise et capitaliste, sert à alerter le spectateur pour qu'il évalue le gouverneur qui s'exprime d'une façon imprévue.

De même, dans Le Cercle de craie caucasien, lorsque Grusha décide ce qu'il faut faire avec l'enfant abandonné du gouverneur, le chanteur constate: "Elle est terrible, la tentation de la bonté!"²⁶ Cette déclaration est une sorte d'inversion d'un principe reconnu. Le spectateur moyen aurait trouvé tout à fait normal d'entendre une déclaration qui suggère que le mal a une puissance séductrice et effrayante mais, en général, on ne parle pas de bonté de la même façon. Par conséquent, le spectateur est amené d'abord à réfléchir sur l'idée qu'il y a un côté séducteur et effrayant lié à la bonté et ensuite, sur les raisons possibles de ne pas exercer la bonté.

Brecht aime employer des inversions des citations bibliques. Par exemple, lorsque Mère Courage, dans la pièce du même nom, essaye de négocier avec le régiment qui est sur le point de tuer son fils, Swiss Cheese, elle s'écrie: "Dieu merci on peut les acheter, ce ne sont pas des loups, ce sont des hommes, ils aiment l'or. La vénalité des hommes, c'est comme la charité du Bon Dieu."²⁷ Cette déclaration, exprimée dans le langage biblique ne rappelle pas les principes épousés dans la Bible. Cette contradiction rend le familier étrange. Elle suscite ainsi une réévaluation d'une doctrine auparavant incontestée. De

même, pendant qu'un soldat essaye de vendre à Mère Courage des balles de revolver, elle constate: "Je ne prends pas du matériel de l'armée. Pas à ce prix-là."²⁸ Elle vient d'expliquer qu'elle risquerait l'arrestation si on la découvrait en possession de biens de l'armée. Mais cette déclaration illogique nous laisse l'impression qu'elle serait prête à prendre le risque à condition qu'on vende les balles à un meilleur prix. Par conséquent, le spectateur est amené à se poser la question: Pourquoi l'argent est-il la priorité de cette femme, prête à mettre sa propre vie, et celles de ces enfants en danger?

Les déclarations illogiques et contradictoires, aussi inattendues que comiques, font appel à l'intellect, comme le fait le ton détaché et réservé de Brecht. Par exemple, quand Simon demande la main de Grusha avant de partir pour la guerre dans Le Cercle de craie caucasien, les deux se parlent à la troisième personne du singulier:

Simon: Me permettrai-je de demander à
Mademoiselle si elle a encore ses parents?
Grusha: Non, seulement mon frère.
Simon: ...Mademoiselle a-t-elle des
dispositions à l'impatience? Exige-t-elle
des cerises en hiver?
Grusha: Impatiente? Non, mais quand on
se met à partir en guerre sans rime ni
raison et que les nouvelles n'arrivent plus,
alors, ça va mal.²⁹

Il en est de même de la conversation entre Simon et sa fiancée lors de leurs retrouvailles. Tous deux parlent à la troisième personne et utilisent des proverbes: ce ton rend leur rencontre froide et détachée:

Simon: Salut et bonne santé à Mademoiselle.

Grusha: Salut au soldat. Et loué soit Dieu qu'il revienne sain et sauf.

Simon: Ils ont trouvé des grives, c'est pourquoi il ne m'ont pas mangé, disait le merle.

Grusha: De la bravoure, disait le marmiton; de la chance disait le héros.³⁰

Ces deux scènes manquent peut-être de tendresse. En revanche, le ton formel permet au spectateur de rester objectif et critique. Le spectateur n'est pas absorbé par des sentiments. Par conséquent, il peut porter davantage attention aux événements eux-mêmes plutôt qu'à leur issue.

Le retour de Pavel dans La Mère nous fournit un autre exemple du langage restreint. Pavel revient après des mois en prison mais l'échange entre lui et sa mère reste détaché:

Ils récitent.

La mère: Tu n'as pas trop souffert?

Pavel: Tout allait bien, sauf le typhus.

La mère: Mangeais-tu au moins
régulièrement?

Pavel: Sauf les fois où je n'avais
rien, oui.³¹

Ni Pavel ni la mère ne montrent d'émotion pendant cet échange banal qui aurait pu être très touchant. De plus, Brecht met au début de la conversation la didascalie "Ils récitent". L'emploi du verbe "réciter", défini par le Petit Robert comme: "dire sans sincérité ni véracité", confirme que le ton de la conversation entre la mère et son fils est dépourvu de passion. Ici, comme ailleurs, le langage chez Brecht, est détaché et marqué de déclarations imprévues: il éveille ainsi l'activité intellectuelle du spectateur.

Les Personnages

D'après Brecht, la façon de dépeindre un personnage dans une pièce du théâtre aristotélicienne contribue beaucoup à l'identification du spectateur. Son caractère est conséquent, ses mobiles évidents et son comportement facile à expliquer. En somme, il est connu et tout à fait compréhensible.

Selon Brecht, c'est uniquement dans les livres fictifs et les pièces traditionnelles que les individus ont un caractère tout à fait conséquent. Comme le signale le philosophe dans L'Achat du cuivre: "Pourtant les gens qui sont ambitieux dans la vie le sont plutôt relativement que totalement, non?"³² Voilà la raison pour laquelle les personnages brechtiens montrent des traits contradictoires.

Prenons, par exemple, Mère Courage. Elle est à la fois mère et marchande. D'un côté, elle manifeste une forte loyauté envers sa fille, Kattrin; elle refuse la proposition du chef de laisser Kattrin pour aller gérer un hôtel à Utrecht: "Je lui ai dit que je n'en voulais pas de son Utrecht ni de sa pouilleuse d'auberge..."³³ D'autre part, comme elle ne veut pas risquer de perdre son wagon, elle hésite à payer le prix demandé par l'armée pour sauver la vie de son fils. Yvette nous communique le triste résultat: "Vous l'avez réussi, votre marchandage: vous gardez la roulotte, lui, il a onze balles dans la peau."³⁴

Cette contradiction dans le caractère de Mère Courage rend difficile l'identification à son personnage.

Le manque de développement des personnages brechtiens assure en outre le rôle actif du spectateur en le poussant à réfléchir sur les implications de cette contradiction. Il ne suffit pas, chez Brecht, de simplement présenter des personnages avec des traits incompatibles; il faut laisser au spectateur la tâche de les expliquer. Contrairement au théâtre aristotélicien, où on fournit tous les détails concernant un personnage, de telle sorte qu'il devient bien connu, Brecht, au contraire, ne décrit ses personnages que partiellement et invite ainsi le spectateur à compléter leur portrait. Fournir trop de détails au sujet d'un personnage aurait pour effet de rendre compréhensible même une conduite contradictoire. Voilà pourquoi Brecht ne présente que certains aspects du caractère du personnage pour que le spectateur cherche lui-même l'explication de son comportement.

Dans le cas de Mère Courage, si son manque d'amour pour son fils ou son extrême avarice nous étaient connus, on serait alors en mesure d'expliquer facilement sa vile décision de négocier la vie de son fils. Cependant, le spectateur ne sait rien si ce n'est qu'elle aurait pu échanger son wagon pour la vie de son fils. Ce manque de précision à son sujet pousse le spectateur à réfléchir pour comprendre l'étonnant comportement de Mère Courage. Le

spectateur est amené à évaluer non seulement le comportement de Mère Courage, mais aussi les exigences de la société capitaliste qui ont déterminé sa décision.

Bien que le caractère d'un personnage ne soit pas bien développé, Brecht nous fournit plusieurs détails par les noms mêmes qu'il donne à certains personnages. Prenons, par exemple, Mère Courage; ses actions ne semblent pas, à première vue, particulièrement admirables ou héroïques. Le caractère paradoxal de son nom, par contre, nous fait penser au côté courageux de sa personne. La contradiction apparente entre son nom et son comportement suscite ainsi une reconsidération du personnage. Sa conduite donne l'impression qu'elle est avare et égoïste, mais son nom fait entendre qu'elle fait de son mieux et qu'elle n'est que la victime de la société capitaliste.

Le nom Swiss Cheese du jeune homme tué par un peleton d'exécution, a pour effet de rendre comique la tragédie de sa mort. Le spectateur rit au lieu de pleurer. Ce rire lui permet d'évaluer objectivement les circonstances entourant son exécution au lieu de se laisser subjugué par la tristesse de cet événement.

Dans l'ensemble donc, le caractère énigmatique des personnages brechtiens incite le spectateur à les explorer.

Les Effets Sceniques

Dans le théâtre aristotélicien, où on cherche à susciter l'identification chez le spectateur pour lui donner une expérience émotive, on situe l'action avec précision. L'architecte de scène du théâtre classique doit employer beaucoup d'ornements et de détails pour que le lieu scénique soit plaisant et facilement reconnaissable. C'est ce que signale Brecht à propos des architectes de scène aristotéliciens:

Bien des décorateurs mettent leur point d'honneur à ce qu'en voyant leur plateau, on se croie en un endroit réel de la vie réelle.³⁵

Le spectateur peut facilement s'identifier à cet endroit qui leur est familier car il rappelle avec précision soit un endroit réel de sa propre vie (sa cuisine) soit un endroit réel étranger mais bien défini (Paris). Point n'est besoin de réfléchir pour identifier le lieu de l'action. L'illusion d'un endroit réel fait appel davantage aux sentiments qu'à l'intellect.

Brecht renverse l'approche: le spectateur doit se croire dans un théâtre, non dans un endroit réel. Le spectateur doit avoir recours à son imagination; Brecht "travaille avec des abstractions, laissant au spectateur le mal de les concrétiser".³⁶ Par exemple, dans Le Cercle de craie caucasien, on ne trouve qu'une grande embrasure de la porte³⁷ pour représenter l'église et une grande entrée³⁸

pour représenter le palais du gouverneur. Brecht explique :

Nous avons renoncé aux apparences. Ce que nous avons construit ne ressemble que par de rares éléments à l'endroit réel, ou même à un quelconque endroit réel. Nous n'avons pas une cour de fabrique avec des bâtisses, des rails, etc., mais peut-être simplement un portail et une draisine...c'est-à-dire fort peu des nombreux objets qui apparaissent dans la cour d'une fabrique.³⁹

Chez Brecht, le spectateur ne doit jamais oublier qu'il est au théâtre et que ce théâtre existe pour le faire réfléchir. "Il suffit du strict nécessaire,"⁴⁰ donc, dans le théâtre épique, pour que le spectateur ne soit pas distrait par le détail superflu: "Tout ce qui se trouve sur le plateau doit contribuer au jeu; ce qui n'y contribue pas n'a rien à y faire."⁴¹ Par conséquent, chaque accessoire chez Brecht transmet un message:

S'il s'agit d'un siège de juge, on obtiendra un effet particulier en choisissant, par exemple, une grande chaise pour un petit juge qui ne la remplira pas.⁴²

Le spectateur devient intellectuellement actif: il est amené à évaluer, par exemple, si le juge en question mérite son poste. Dans le cas de Mère Courage, il doit se demander pourquoi le wagon de Mère Courage est, au début de la pièce, pavoisé de marchandises, mais qu'il est, à la fin, "très mal en point".⁴³

Bien que soucieux d'éviter tout usage d'accessoires superflus, Brecht n'hésite pas à se servir d'objets qui n'ont rien à voir avec le lieu scénique, mais qui lui permettent de souligner une idée centrale. C'est le cas,

par exemple, des pancartes et des projecteurs qui "se dresse[nt] contre la paralysie et l'atrophie de l'imagination."⁴⁴ Dans Mère Courage, par exemple, un court résumé de chaque scène est projeté sur le rideau au début de cette scène. L'usage du projecteur rappelle d'abord au spectateur qu'il se trouve dans un théâtre:

Printemps, 1624. Le maréchal de camp Oxenstiern recrute des troupes dans la région de Dalarne pour mener sa campagne contre la Pologne. La cantinière Anna Fierling, plus connue sous le nom de Mère Courage, perd un de ses fils.⁴⁵

Le message projeté avant la scène résume les événements de la prochaine scène. Tout effet de suspens est ainsi évité et le spectateur est libéré de toute attente précise.

Brecht emploie des pancartes également pour indiquer d'une façon artificielle le lieu de l'action. Dans la première scène, par exemple, une pancarte est suspendue qui annonce "la Suède."⁴⁶ Contrairement au théâtre aristotélicien, qui cherche à créer pour le spectateur l'illusion qu'il se trouve en Suède pendant deux heures, Brecht détruit délibérément cette illusion. Le spectateur est, par conséquent, libre pour s'occuper du message de la pièce.

Brecht utilise des jeux d'éclairage pour rappeler constamment au spectateur qu'il assiste à une pièce. Il n'hésite pas à allumer toutes les lumières dans la salle pour maintenir l'approche réaliste du spectateur. Tel est le but, en fin de compte, de toutes les techniques scéniques

dont cet auteur engagé se sert pour faire passer son message et pour provoquer une prise de conscience chez le spectateur.

La Structure

Dans le théâtre aristotélicien, on trouve une certaine structure, caractérisée surtout par une progression linéaire et l'unité de temps, de lieu et d'action, qui facilite et l'identification et la catharsis. Or, le théâtre de Brecht cherche à créer l'effet contraire: la structure d'une pièce brechtienne est d'abord un montage de plusieurs épisodes à peine reliés les uns aux autres. Brecht atteint cet objectif de plusieurs façons. Les intervalles, laissés entre les scènes, sont un exemple. On peut penser aux intervalles prolongés dans Mère Courage: la première scène se passe en "1624,"⁴⁷ la deuxième scène a lieu "au cours des années 1625-1626"⁴⁸ et il y a trois ans⁴⁹ avant la troisième scène. Les scènes, qui sont d'ailleurs identifiées par les pancartes, ne sont que des épisodes isolés dans la vie de Mère Courage. L'absence d'une intrigue unique bien tramée rappelle au spectateur qu'il assiste à une imitation de la vie réelle.

La narration contribue aussi à la structure discursive des pièces brechtiennes. D'abord, elle comble des lacunes

laissées par les intervalles de temps. Dans Mère Courage, par exemple, on apprend des détails au sujet du progrès de la guerre: "Deux ans ont passé. La guerre s'étend à des contrées toujours plus vastes."⁵⁰ La narration souligne ensuite des éléments importants de l'intrigue. Par exemple, dans Le Cercle de craie caucasien, l'aide de camp venait de constater que le gouverneur n'a rien à craindre de ses sujets quand il se rend compte que son gouvernement était renversé. Le chanteur, qui remplit la fonction de narrateur, suggère au spectateur la possibilité de réformer le système le mieux établi:

Aveuglement des grands! Ils se croient
éternels.
Grands sur les dos courbés, sûrs de
leurs mercenaires, se fiant à leurs
poings achetés
Qui ont fait leur travail si longtemps
Mais longtemps, ce n'est pas éternel.⁵¹

Sans ce commentaire de la part du narrateur, le spectateur ne serait pas poussé à questionner la permanence d'un système social. De telles paroles ont l'effet d'indiquer au spectateur que non seulement le régime imaginaire dans cette pièce, mais tout régime, même le sien, peut être remplacé si les citoyens n'en sont pas satisfaits.

La narration sert ultimement à combler les lacunes dans la connaissance historique du spectateur et à le forcer à réfléchir aux implications externes à l'intrigue centrale. La narration crée une distance entre l'action et le spectateur; ce dernier doit reconnaître qu'il assiste à une

pièce de théâtre.

Brecht crée cette distanciation également par l'emploi d'anachronismes. Afin de "rendre étrange" ce qui est habituel, il place la société qu'il vise à critiquer dans un contexte étranger propre à étonner et à éveiller d'un oeil investigateur le spectateur. Dans Mère Courage, par exemple, l'intrigue centrale se déroule pendant la guerre de trente ans au dix-septième siècle. Les spectateurs des années trente et quarante méconnaissent ces événements lointains. Quelques indices cependant, donnés par Brecht, permettent au spectateur de reconnaître des ressemblances entre la Suède de Mère Courage et l'Allemagne d'Adolf Hitler et incitent ainsi chez lui une évaluation au moyen de la comparaison.

Brecht renforce l'effet de distanciation en abandonnant les trois unités du théâtre classique, soit l'unité de lieu, de temps et d'action. Dans le cas de Mère Courage, par exemple, le wagon traverse "la Pologne, la Moravie, l'Italie pour revenir en Bavière."⁵² De plus, le dramaturge présente des scènes qui sont censées se dérouler "dans la région de Dalarne"⁵³ et "devant la ville d'Ingolstadt en Bavière."⁵⁴ Il n'est donc pas question de faire succomber le spectateur à l'illusion qu'il se trouve dans un endroit réel ou devant la vie réelle.

Les pièces de Brecht ne montrent pas d'unité de temps non plus. L'intrigue de Mère Courage est censée se dérouler

entre le "Printemps 1624"⁵⁵ et "Janvier 1636,"⁵⁶ une période de douze ans. De la même façon, le chanteur dans Le Cercle de craie caucasien nous indique souvent des intervalles de temps qui dépassent la norme aristotélicienne de quelques heures. Grusha arrive aux montagnes du nord, par exemple, "après vingt-deux jours de voyage"⁵⁷ et "sept jours la soeur voyagea, parcourant les glaciers..."⁵⁸ pour atteindre la maison de son frère. L'irréalité du mode temporel de la pièce de Brecht constitue ainsi une technique efficace qui rappelle au spectateur le caractère artificiel de l'action.

Enfin, Brecht évite l'identification du spectateur en abandonnant l'unité d'action. Dans Le Cercle de craie caucasien, par exemple, deux histoires non-liées se développent simultanément: celle de Grusha et celle d'Azdak. Tout au long de la pièce, l'une sert à rompre la continuité de l'autre et contribue ainsi à la structure discursive brechtienne. Aussitôt que le spectateur s'identifie à l'histoire de Grusha, celle comique d'Azdak reprend et l'identification est ainsi limitée. Ce n'est qu'à la fin de la pièce que les deux histoires se confondent l'une à l'autre.

En dernière analyse, la structure non-traditionnelle des pièces brechtiennes renforce le caractère artificiel de l'action et assure ainsi que le spectateur reste objectif, détaché et critique.

Cette étude de la théorie et de la pratique de Bertolt Brecht nous éclaire sur la manière dont le théâtre peut fournir au spectateur, non simplement une expérience divertissante, mais aussi une réflexion et un engagement. Chez Brecht, le langage, les personnages, les effets scéniques et la structure sont tous employés à une même fin: informer le spectateur et le stimuler à l'action réformatrice.

NOTES - APPENDICE B

1. Alfred D. White propose, dans Bertolt Brecht's Great Plays, qu'on attribue cette croyance de la part de Brecht au fait qu'il s'intéressait vivement à la physique quantique: "His acceptance of its philosophical implications as a refutation of determinism...has, in dealing with society, the implication that while we can make forecasts on the basis of statistical probability, no individual fate is quite determined. So past historical events were not inevitable." London: MacMillan Press Ltd., 1978, p.20.
2. Ronald Gray nous signale dans Brecht que le dégoût de Brecht envers le capitalisme était exacerbé par le fait qu'il assisté à la montée au pouvoir d'Adolf Hitler. Brecht a vu la réussite des Nazis, facilitée par l'appui de la haute bourgeoisie comme une conséquence directe du capitalisme.
3. Brecht n'était pas un communiste fervent inconditionnellement converti à la vertu de "Mother Russia". Claude Hill, dans Bertolt Brecht, constate que rien ne porte à croire que Brecht ait étudié ou maîtrisé Das Kapital, l'oeuvre de Marx sur l'aspect économique du marxisme. De plus, Brecht, qui n'est jamais entré au parti communiste, a rejeté l'exil en Russie en faveur des pays européens et des Etats-Unis. Selon Hill: "Brecht's marxism was predominantly psychological... a philosophical basis which satisfied both his logical mind and his ethical compassion." Boston: Twayne Publishers, 1975, p.30. Alfred D. White, dans Bertolt Brecht's Great Plays, avoue: "Marxism's attraction for him is that of reason, not of belief." London: MacMillan Press Ltd., p.16.
4. L'emploi du théâtre pour transmettre un message politique n'était pas nouveau en Allemagne. Dès 1890, plusieurs pièces socialistes ainsi que des pièces racontant les grèves des années 1900 étaient montées. Le succès de ces pièces était éphémère, mais il a quand même contribué à créer une longue tradition du théâtre politique en Allemagne.
5. Bertolt Brecht, Ecrits sur le théâtre. Paris: L'Arche, Editeur, 1972, p.504.
6. -----, Petit Organon pour le théâtre. Paris: L'Arche, Editeur, 1978, p.59.

7. Brecht nous explique, dans Ecrits sur le Théâtre: "Nous appelons aristotélicienne toute dramaturgie qui provoque cette identification [qui permet la catharsis], sans qu'il importe de savoir si elle l'obtient en faisant ou non appel aux règles énoncées par Aristote. Au fil des siècles, cet acte psychologique très particulier, l'identification, s'est réalisé selon des manières très différentes." Paris: L'Arche, Editeur, 1972, p.237.

Théâtre expressionniste et naturaliste - deux mouvements dominants en Allemagne à cette époque. Dans Brecht: The Plays, Ronald Hayman décrit Brecht ainsi: "implacably hostile to the self-intoxication and the exclamatory emotionalism of the Expressionists." London: Heinemann Educational Books Ltd., 1984, p.92. Brecht lui-même critique les pièces de théâtre naturalistes dans L'Achat du Cuivre en les décrivant comme des "débits de stupéfiants." dans Ecrits sur le Théâtre, Paris: L'Arche, Editeur, 1972, p.492.

8. Bertolt Brecht, Ecrits sur le théâtre, op. cit., p.237.
9. Ibid., p.238.
10. Ibid., p.504.
11. Bertolt Brecht, Petit Organon pour le théâtre, op. cit., p.47.
12. -----, Ecrits sur le théâtre, op.cit., p.502.
13. Ibid., p.581.
14. Ibid., p.522.
15. Ibid., p.522.
16. Ibid., p.523.
17. Ibid., p.529.
18. Ibid., p.524.
19. Ibid., p.524.
20. Ibid., p.524.

21. Brecht suggère: "If the critics could only look at my theatre as the audience does, without starting out by stressing my theories, then they might well simply see theatre - a theatre, I hope, imbued with imagination, humour and meaning - and only when they begin to analyse its effects would they be struck by certain innovations, which they could then find explained in my theoretical writings." dans John Willett(ed.), Brecht on Theatre, New York: Hill and Wang, 1964, p.248.
22. Alfred D. White, dans Bertolt Brecht's Great Plays, constate: "The number of techniques available for furthering the ends he has in view is unlimited; Brecht gives the examples he happens to have at hand, not intending to hold anyone else in the straitjacket of his limitations. Brecht-theatre is an extensible concept." London: MacMillan Press Ltd., 1978, p.42.
23. Martin Esslin, "Brecht's Language and its sources", dans Peter Demetz(ed.), Brecht, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1962, p.172.
24. Bertolt Brecht, Ecrits sur le Théâtre. op. cit., p.609.
25. -----, Le cercle de craie caucasien. dans Théâtre Complet I-III. Paris: L'Arche, Editeur, 1956, p.22.(La version anglaise démontre aussi l'absurdité du discours du gouverneur:
 Adj: Won't you hear the messenger from
 the capital, Your Excellency? He
 arrived this morning with confidential
 papers.
 Gov: Not before service Shalva. But
 did you hear Brother Kazbeki wish me
 a Happy Easter? Which is all very
 well, but I don't believe it did
 rain last night.(126))
26. Ibid., p.32.
27. Bertolt Brecht, Mère Courage. dans Théâtre Complet I-III. op. cit., p.44.(La version anglaise est encore plus biblique car elle rappelle l'oraison dominicale:
 God is merciful and men are bribable,
 that's how His will is done on earth
 as it is in Heaven.(271))
28. Ibid., p.27.
29. Bertolt Brecht, Le cercle de craie caucasien, op. cit., p.25.

30. Ibid., p.64-5.
31. Bertolt Brecht, La Mère. dans Théâtre Complet I-III.
op. cit., p.187-8.
32. -----, Ecrits sur le Théâtre, op. cit., p.562.
33. -----, Mère Courage, op. cit., p.76.
34. Ibid., p.45.
35. Bertolt Brecht, Ecrits sur le Théâtre, op. cit., p.434.
36. Ibid., p.435.
37. Bertolt Brecht, The Caucasian Chalk Circle. dans
Parables for the Theatre. Middlesex, England: Penguin
Books, 1970, p.123.
38. Ibid., p.123.
39. Bertolt Brecht, Ecrits sur le Théâtre, op. cit., p.439.
40. Ibid., p.436.
41. Ibid., p.436.
42. Ibid., p.427.
43. Bertolt Brecht, Mère Courage, op. cit., p.78.
44. -----, Ecrits sur le Théâtre, op. cit.,
p.436.
45. -----, Mère Courage, op. cit., p.11.
46. -----, Mother Courage. dans The Modern
Theatre. Garden City, New Jersey: Doubleday and
Company, Inc., 1955, p.238.
47. -----, Mère Courage, op. cit., p.11.
48. Ibid., p.20.
49. Ibid., p.27.
50. Ibid., p.50.
51. Bertolt Brecht, Le cercle de craie caucasien, op. cit.,
p.23.

52. -----, Mère Courage, op. cit., p.50.
53. Ibid., p.11.
54. Ibid., p.52.
55. Ibid., p.11.
56. Ibid., p.78.
57. Bertolt Brecht, Le cercle de craie caucasien, op. cit., p.46.
58. Ibid., p.50.

BIBLIOGRAPHIE*LES TROIS PIECES QUEBECOISES ETUDIEES

Ferron, Jacques. Les Grands Soleils, Tante Elise, Le Don Juan Chrétien. Ottawa: Librairie Déom, 1968.

Gélinas, Gratien. Hier les enfants dansaient. Ottawa: Les Editions Leméac Inc., 1968.

Loranger, Françoise. Médium Saignant. Ottawa: Les Editions Leméac Inc., 1970.

LIVRES ET ARTICLES SUR LE THEATRE QUEBECOIS ET SUR L'OEUVRE DRAMATIQUE DE GELINAS, DE LORANGER ET DE FERRON

Archives des lettres canadiennes Tome V - Le Théâtre canadien-français. Montréal: Les Editions Fides, 1976.

Bélair, Michel, Le Nouveau Théâtre Québécois. Ottawa: Editions Leméac, 1973.

Cotnam, Jacques. Le Théâtre Québécois: Instrument de Contestation Sociale et Politique. Montréal: La Corporation des Editions Fides, 1976.

Crête, Jean-Pierre. Françoise Loranger: La Recherche d'une Identité. Ottawa: Les Editions Leméac Inc., 1974.

Dassylva, Martial. Un Théâtre en Effervescence. Montréal: Les Editions de Presse, 1975.

David, Benoit. "Gratien Gélinas: Ma troisième pièce est bien différente des deux autres!", Le Journal des Vedettes. 9 avril, 1966, p.3.

David, Gilbert. "Brecht au Québec: Au delà des malentendus", Jeu. no.43, 1987, p.115-129.

Dumouchel, Thérèse. "Les `zarts artistiques'", Parti Pris. vol.5, no.7, avril 1968, p.50-53.

Ferron, Jacques. "Défense des Grands Soleils", Le Devoir. 14 mai, 1968.

- Jacques Ferron: Dossier de Presse 1950-1981. Sherbrooke: La Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981.
- Garon, Jean. "L'itinéraire d'un dramaturge nationaliste, Jacques Ferron", Le Soleil. 24 février, 1968, p.23.
- Gratien Gélinas: Dossier de Presse 1940-1980. Sherbrooke: La Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981.
- Kempf, Yerri. Les Trois Coups à Montréal: Chroniques dramatiques - 1959-1964. Montréal: Librairie Déom, 1965.
- Lavoie, Pierre, "Québec/bilan tranquille d'une révolution théâtrale", Jeu. Été/automne 1977, no.6, Montréal: Les Editions Quinze, p.47-61.
- L'Hérault, Pierre. Jacques Ferron: Cartographe de l'imaginaire. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1980.
- Marcel, Jean. Jacques Ferron Malgré lui. Montréal: Editions du Jour, 1970.
- Moore, Mavor. Four Canadian Playwrights. Toronto: Holt, Rinehart and Winston of Canada, 1973.
- Nardocchio, Elaine F. "Aspirations politiques, réalité sociale et théâtre québécois: Les Grands Soleils de Jacques Ferron", Présence Francophone. Printemps 1981, no.22, Sherbrooke: Université de Sherbrooke. p.131-140.
- . "1958-1968: Ten Formative Years in Quebec's Theatre History", Canadian Drama. Guelph: University of Guelph Press, vol.12, no.1, 1986, p.33-63.
- . Theatre and Politics in Modern Quebec. Edmonton: University of Alberta Press, 1986.
- Pontaut, Alain. "Jacques Ferron: Chénier a eu tort - Il n'avait pas lu Guevara", La Presse. 3 février, 1968, p.24.
- Usmiani, Renate. Gratien Gélinas. Canada: Gage Educational Publishing Limited, 1977.
- Weiss, Jonathan M. French-Canadian Theater. Boston: Twayne Publishers, A Division of G.K. Hall and Co., 1986.

LIVRES ET ARTICLES SUR LE QUEBEC

- Behiels, Michael D.. Quebec since 1945. Toronto: Copp Clark Pitman Ltd., 1987.
- Belleau, André. "La littérature est un combat", Liberté. Mars-avril, (no.26), p.82. Montréal: Editions Liberté, 1963.
- Dion, Germain. Une Tornade de 60 Jours. Hull, Québec: Editions Asticou, 1985.
- Dionne, René(ed.). Le Québécois et sa littérature. Sherbrooke: Editions Naaman et Paris: Agence de Coopération culturelle et technique, 1984.
- Fournier, Louis. FLQ: The Anatomy of an Underground Movement. Toronto: NC Press Limited, 1984. (Translated by Edward Baxter).
- Innis, Hugh R. Bilingualism and Biculturalism: An Abridged Version of the Royal Commission Report. Toronto: McClelland and Stewart Limited, 1973.
- Maheu, Pierre. "Notes pour une politisation", Parti Pris. vol.2, no.1, septembre 1964, p.45.
- Major, André. "Les Armes à la main", Liberté. Mars-avril, (no.26), p.83-91. Montréal: Editions Liberté, 1963.
- Major, Robert. Parti Pris: Idéologie et Littérature. Ville LaSalle, Québec: Editions Hurtubise HMH, Ltée., 1979.
- Monière, Denis. Le Développement des Idéologies au Québec. Ottawa: Editions Québec/Amérique, 1977.
- Pelletier, Jacques(ed.). L'Avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec. Montréal: Université du Québec à Montréal, 1986.
- Rioux, Marcel. La Question du Québec. Montréal: Les Editions Parti Pris, 1980.

LES OEUVRES THEORIQUES DE BERTOLT BRECHT

Brecht, Bertolt. L'Achat du Cuivre. Paris: L'Arche, Editeur, 1970.

----- . Ecrits sur le Théâtre. Paris: L'Arche, Editeur, 1972.

----- . The Messingkauf Dialogues. London: Methuen and Company, 1965. (Translated by John Willett).

----- . Petit Organon pour le Théâtre. Paris: L'Arche, Editeur, 1978.

LES PIECES DE BERTOLT BRECHT

Brecht, Bertolt. Caucasian Chalk Circle in Parables for the Theatre. Middlesex, England: Penguin Books, 1970.

----- . Mother Courage in The Modern Theatre. (Eric Bentley, editor). Garden City, New Jersey: Doubleday and Company, Inc., 1955, p. 237-313.

----- . The Mother. New York: Grove Press, 1965.

----- . Théâtre Complet I-III. Paris: L'Arche, Editeur, 1956.

LES OUVRAGES SUR BERTOLT BRECHT

Demetz, Peter(ed.). Brecht. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1962.

Fuegi, John. Bertolt Brecht: Chaos According to Plan. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Gray, Ronald. Brecht. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1961.

----- . Brecht: The Dramatist. New York: Cambridge University Press, 1976.

Hayman, Ronald. Bertolt Brecht: The Plays. London: Heinemann Educational Books Ltd., 1984.

- Hill, Claude. Bertolt Brecht. Boston: Twayne Publishers, A Division of G.K. Hall and Co., 1975.
- Lyons, Charles R.. Bertolt Brecht: The Despair and the Polemic. Carbondale and Edwardsville, Illinois: Southern Illinois University Press, 1968.
- Mews, Seigfried and Herbert Knust(eds.). Essays on Brecht: Theatre and Politics. Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press, 1974.
- Needle, Jan and Peter Thompson. Brecht. Oxford, England: Basil Blackwell, Publisher, 1981.
- Schoeps, Karl H.. Bertolt Brecht. New York: Frederick Ungar Publishing Co., Inc., 1977.
- Weideli, Walter. The Art of Bertolt Brecht. New York: New York University Press, 1963. (Translated by Daniel Russell).
- White, Alfred D.. Bertolt Brecht's Great Plays. London: MacMillan Press Ltd., 1978.
- Willett, John. Brecht in Context. New York: Methuen Inc., 1984.
- (ed. and trans.). Brecht on Theatre. New York: Hill and Wang, 1964.

* Cette bibliographie constitue une liste des oeuvres consultées et non pas une liste complète des oeuvres disponibles sur les divers sujets traités.