

PANORAMA

B

PUQ | NUMÉRIQUE 

LE QUÉBEC, CONNAIS-TU ?

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

SOUS LA DIRECTION
DE ROBERT LALIBERTÉ
ET ALEKSANDRA
GRZYBOWSKA



Presses
de l'Université
du Québec

Presses de l'Université du Québec
Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450, Québec (Québec) G1V 2M2
Téléphone : 418 657-4399 – Télécopieur : 418 657-2096
Courriel : puq@puq.ca – Internet : www.puq.ca



La Loi sur le droit d'auteur interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

Les Presses de l'Université du Québec reconnaissent l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada et du Conseil des Arts du Canada pour leurs activités d'édition. Elles remercient également la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) pour son soutien financier.

Conception graphique : Mathieu Plasse
Mise en pages : Mathieu Plasse

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés
© 2014, Presses de l'Université du Québec

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

Le Québec, connais-tu ?

Comprend des références bibliographiques.

Sommaire : Panorama : A. Histoire et enjeux sociaux du Québec / Robert Laliberté – B. Littérature québécoise / sous la direction de Robert Laliberté et Aleksandra Grzybowska – C. Culture québécoise / sous la direction de Robert Laliberté et Aleksandra Grzybowska.

Sommaire : Recueil de textes et d'activités / Aleksandra Grzybowska :

1. Le territoire – 2. L'identité – 3. La diversité – 4. La vie privée.

Monographie électronique en format PDF.

ISBN 978-2-7605-3923-5 (série)
ISBN 978-2-7605-3693-7 (vol. A)
ISBN 978-2-7605-3863-4 (vol. B)
ISBN 978-2-7605-3865-8 (vol. C)
ISBN 978-2-7605-3867-2 (vol. 1)
ISBN 978-2-7605-3869-6 (vol. 2)
ISBN 978-2-7605-3871-9 (vol. 3)
ISBN 978-2-7605-3873-3 (vol. 4)

1. Français (Langue) - Manuels pour allophones. 2. Québec (Province) - Civilisation.
I. Laliberté, Robert. II. Grzybowska, Aleksandra M.

PC2128.Q42 2013 448.2'4 C2013-941411-8

Préface

Imaginons un chercheur étranger, sur le point de joindre le vaste réseau de l'Association internationale des études québécoises, qui tenterait de définir le Québec à partir de sa seule présence sur la scène internationale.

Il constaterait que les films québécois sont régulièrement en nomination aux Oscars. Que des Québécois se voient confier le soin de créer les plus grandes productions de notre époque dans le temple new-yorkais de l'opéra, qu'ils occupent une demi-douzaine de grandes scènes à Las Vegas, que certains de leurs chanteurs dominent les marchés francophone et anglophone, que leurs troupes de danse sont reconnues de Philadelphie à Berlin. Il noterait que les meilleurs jazzmen, humoristes et contorsionnistes convergent, chaque année, vers le Québec, pour partager leur art en au moins quatre langues : la musique, le fou rire, l'anglais et, par-dessus tout, le français.

Il n'en faudrait guère plus pour que notre chercheur conclue que le Québec est une puissance culturelle.

Une puissance économique également, puisqu'il relirait dans son calepin que dans les tunnels de métro de 40 villes et sur les chemins de fer de 21 pays, du Chili à l'Ouzbékistan,

roulent 100 000 véhicules portant un logo québécois. Qu'en aérospatiale, la métropole québécoise occupe l'un des trois premiers rangs au monde et que des avions québécois sillonnent le ciel de 100 pays. Il noterait aussi que le Québec est une référence mondiale en matière de coopératives.

À Washington, il apprendrait qu'un des grands accords de libre-échange de l'histoire récente, l'ALENA, n'existerait pas sans le poids politique mis dans la balance par le Québec, il y a 30 ans. À Bruxelles, on lui expliquerait qu'un autre accord historique, en négociation, entre l'Europe et le Canada, sera signé en raison de la volonté du Québec de le voir émerger. À Paris, on lui dirait que la force de caractère des représentants du gouvernement du Québec fut déterminante dans la conception d'une convention de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) protégeant la capacité des États à soutenir leurs cultures, ratifiée à ce jour par 125 États. Il retiendrait qu'une de ses lois, la Charte de la langue française, a inspiré la défense des langues nationales en Arménie, au Brésil, en Catalogne, en Estonie, Lettonie et Lituanie, au Pays Basque, en Pologne, au Nunavut et en Chine.

De Dakar à Niamey à Bamako, il apprendrait que le Québec est un des gouvernements membres les plus influents d'une organisation qui promeut la langue française et qui en compte 77, l'Organisation internationale de la Francophonie. À l'étranger et au Québec, on lui dirait que les Québécois œuvrent depuis des décennies pour un développement durable et humain au sein d'une variété d'organismes de coopération internationale qui aident des populations locales à devenir plus autonomes, sur tous les plans. Il apprendrait que pour l'année 2012 seulement, le Directeur général des élections du Québec a accompagné la transition démocratique au Bénin, au Burkina Faso, au Gabon, à Madagascar, au Maroc et au Mexique, a aussi conseillé les Américains, les Catalans et les Français.

À Boston, on lui dirait que cette grande ville intellectuelle ne connaît qu'une rivale, pour le nombre d'universités, d'étudiants locaux

et étrangers : Montréal. On lui expliquerait qu'un Québécois, Pierre Dansereau, est le père de l'écologie, qu'un autre, Hans Selye, a le premier décrit le stress, que des chercheurs québécois ont dépisté l'hypothyroïdie congénitale, conçu le premier médicament utilisé contre le sida, mieux fait comprendre les mécanismes de la douleur et la maladie d'Alzheimer, fait connaître des gènes prédisposant au cancer du sein, découvre la capacité des neurones de se régénérer.

Imaginez la surprise de notre chercheur à qui l'on donnerait le jeu de sept ouvrages auquel appartient celui que vous avez entre les mains, lorsqu'il apprendrait que seulement huit millions de personnes composent le peuple capable d'un tel rayonnement. Un peuple qui, bien que n'ayant pas encore rejoint le concert des nations, a le monde pour horizon.



Jean-François Lisée

Ministre des Relations internationales,
de la Francophonie et du Commerce extérieur
Gouvernement du Québec

Remerciements

Le Québec, connais-tu ? est un projet que certains trouveront peut-être trop ambitieux, voire téméraire. Il faut bien reconnaître que s'il existe quelques ouvrages qui visent à faire découvrir la géographie du Québec, son histoire, son évolution, ses défis ou encore sa littérature et sa culture, il en existe bien peu qui, comme *Le Québec, connais-tu ?*, s'intéressent à tout cela à la fois. Serait-ce qu'il est risqué de tenter de faire découvrir l'essentiel du Québec ou, pour le dire autrement, tout ce qu'il importe d'en connaître pour arriver à mieux le comprendre et l'apprécier, et ce, à travers des textes qui se doivent d'être instructifs, sans être spécialisés ? Peut-être bien que oui.

Quoi qu'il en soit, nous sommes fiers d'avoir pris ce risque. Avec cette série d'ouvrages, celles et ceux qui souhaitent approfondir et élargir leur connaissance du Québec pourront le faire sans avoir à se disperser. Sans compter qu'ils pourront partager cette connaissance avec leurs collègues et surtout avec leurs étudiants notamment s'ils œuvrent dans le milieu de l'enseignement-apprentissage du français langue seconde ou étrangère.

Nous tenons à remercier sincèrement les personnes et organismes qui nous ont aidés à relever ce défi.

Nous avons eu la chance, pour ne pas dire le privilège, de pouvoir compter sur la collaboration d'une bonne douzaine d'auteurs qui nous ont fourni des textes d'une grande richesse et néanmoins d'une grande clarté. Merci à Aurélien Boivin, Mira Falardeau, Marie Fradette, Marie-Christine Lesage, Thomas Mainguy, Philippe Mottet et Roxanne Robillard pour leur présentation de la littérature québécoise. Merci également à Julie Bouchard, Pierre B. Landry, Esther Pelletier et Gilles Perron pour leurs articles consacrés à la culture québécoise.

Nous avons par ailleurs pu compter sur plusieurs membres de l'Association internationale des études québécoises (AIEQ), qui ont lu et commenté les textes que comporte notre ouvrage. Merci à nos collègues du Québec, Maude Blanchette-Lafrance, Jean-Pierre Dufresne, Danielle Mongrain, et à ceux de l'étranger : Sérgio Barbosa de Cerqueda, Anna Giaufret, Hans-Jürgen Lüsebrink, Ana Rosa Neves Ramos et Yannick Resch.

Il va sans dire que tous ces efforts n'auraient pu aboutir à la présente publication sans le travail de Bianca Drapeau, Nadine Elsliger et Mathieu Plasse, des Presses de l'Université du Québec (PUQ). Merci à toute l'équipe des PUQ, qui a suivi de près et soutenu ce projet du début à la fin.

Nous aimerions, de plus, remercier les auteurs, les créateurs, les éditeurs et les institutions qui ont bien voulu nous autoriser à reproduire les extraits et images qui sont utilisés dans ces ouvrages. Enfin, nous tenons à adresser des remerciements tout particuliers aux principaux bailleurs de fonds de l'AIEQ, notamment le ministère des Relations internationales, de la Francophonie et du Commerce extérieur du Québec (MRIFCE) et le ministère de la Culture et des Communications du Québec (MCC), grâce à qui l'Association a pu consacrer à ce projet le temps, l'énergie et les ressources qu'il méritait.

Aleksandra Grzybowska

Robert Laliberté

Avant-propos

Le Québec, connais-tu ? est destiné à toute personne peu familière avec le Québec et qui, pour des raisons professionnelles ou même personnelles, aimerait mieux le connaître pour découvrir ou faire découvrir à travers lui un bel exemple de la diversité de la culture d'expression francophone.

Le Québec, connais-tu ? se compose de deux collections.

L'une propose une série de panoramas du Québec. Ces portraits ont pour but de fournir, à travers des textes courts, clairs et concis, une vue d'ensemble de différents aspects du Québec. Ils s'intitulent *Histoire et enjeux sociaux du Québec*, *Littérature québécoise* et *Culture québécoise*.

L'autre collection rassemble une série de recueils de textes et d'activités axés sur des thèmes qui, sans être exclusifs au Québec, lui sont intimement associés : *Le territoire*, *L'identité*, *La diversité* et *La vie privée*, quatre thèmes qui permettent de pénétrer au cœur de la société québécoise d'hier et d'aujourd'hui. Ces recueils, qui peuvent être exploités en classe de français, permettent aux enseignants, notamment aux enseignants de FLE ou FLS du niveau avancé, de familiariser leurs apprenants avec autant de facettes du Québec.

Quelle est la genèse de cette série d'ouvrages ? En fait, ce projet est né du constat que depuis plusieurs années déjà, le Québec suscite beaucoup d'intérêt un peu partout à travers le monde. L'Association internationale des études québécoises (AIEQ) a d'ailleurs été mise en place, en 1997, pour répondre à cet intérêt et pour le développer en apportant son soutien à celles et ceux qui souhaitent mieux connaître et mieux faire connaître le Québec à travers leurs cours, leurs recherches, leurs publications ou à l'occasion de colloques. Plus de quinze ans après sa création, l'AIEQ regroupe environ 3 000 professeurs, chercheurs et étudiants qui consacrent une part de

leurs activités à l'étude du Québec. Les membres de ce réseau, répartis dans 82 pays, œuvrent dans plus de quarante disciplines différentes.

Si le Québec est relativement bien connu dans bon nombre de pays, plus particulièrement dans ceux de la francophonie, il l'est par contre beaucoup moins dans d'autres où le français est cependant bien vivant comme langue seconde ou étrangère. Bon nombre de professeurs de français langue seconde ou étrangère ayant manifesté leur désir d'inclure dans leur enseignement des contenus québécois, l'AIEQ organise depuis 2008 des sessions intensives de formation sur le Québec. Au cours des cinq dernières années, ce sont près de 1 000 enseignants qui ont suivi l'une ou l'autre des quelque 30 formations que l'AIEQ a organisées dans une dizaine de pays. Tous les participants se sont dits très satisfaits d'avoir pu ainsi se familiariser avec le Québec, son histoire, sa littérature et sa culture aussi bien qu'avec ses enjeux contemporains. Ils ont eu accès à des outils pédagogiques propres à faire découvrir à leurs étudiants un bel exemple de la diversité de la langue et de la culture françaises. Le succès de ces formations a fait naître la volonté de rendre accessible à un plus grand nombre d'enseignants l'ensemble des documents et outils qui y furent présentés.

Table des matières

Préface

Remerciements

Avant-propos

Présentation

LA PROSE

Les écrits de la Nouvelle-France (1534-1760)

Les contes et légendes

Naissance de la littérature canadienne-française écrite

Le roman québécois

Naissance du roman québécois (XIX^e siècle)

Le roman du terroir

Le roman de 1945 à 1960

Le roman pendant la Révolution tranquille

Le roman depuis 1980

La nouvelle depuis 1945

L'essai depuis 1945

La littérature jeunesse de 1970 à aujourd'hui.

Relance, expérimentation et établissement d'une littérature

1970: Des éditeurs se spécialisent, un marché se définit

1980: Rentabilité et popularité du roman

1990-2000: Diversité, ingéniosité et reconnaissance pour une profusion de styles

LA POÉSIE

Naissance de la poésie canadienne-française (1830-1900)

Les fruits de la querelle (1900-1930)

La poésie à l'heure de la solitude (1930-1950)

L'âge de la parole (1950-1970)

La critique de la parole (1970-1980)

L'intimisme (1980-2000)

La poésie actuelle (depuis 2000)

Conclusion

LE THÉÂTRE

Portraits de dramaturges

Gratien Gélinas

Marcel Dubé

Jean Barbeau

Michel Tremblay

Françoise Loranger

Denise Boucher

Marie Laberge

Le théâtre québécois contemporain: des textes à la scène

La dramaturgie québécoise contemporaine

Une langue théâtrale écartelée entre parler populaire et littérature

Théâtralité symbolique et historicité du monde

Portrait de la scène québécoise contemporaine

Gilles Maheu: le corps et la puissance des images d'abord

Robert Lepage: solliciter la créativité et l'intelligence du spectateur

Denis Marleau: le devoir premier du théâtre est de raconter une histoire

Dominic Champagne: le désenchantement d'une génération

Brigitte Haentjens: figure féminine de résistance

Wajdi Mouawad: le fructueux rapport à l'Autre

LA BANDE DESSINÉE

Sources, influences, représentants

La première naissance de la BDQ

La deuxième vie de la BDK

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux sur la littérature québécoise

Ouvrages sur les contes et légendes

Ouvrages sur le roman québécois

Ouvrages sur la nouvelle québécoise

Ouvrages sur l'essai québécois

Ouvrages sur la littérature jeunesse

Ouvrages sur la poésie québécoise

Œuvres citées

Ouvrages de référence

Ouvrages sur le théâtre québécois

Œuvres suggérées

Ouvrages de références

Ouvrages sur la bande dessinée québécoise

Œuvres suggérées

PANORAMA DE LA LITTÉRATURE

Les textes littéraires constituent une manière privilégiée de se familiariser avec une culture et une société particulière, c'est pourquoi ils occupent une place significative dans *Le Québec, connais-tu ?*. Le panorama littéraire qu'on lira ici se compose de quatre parties dans lesquelles sont présentés tant les principaux mouvements littéraires que les grands écrivains québécois et leurs réalisations majeures.

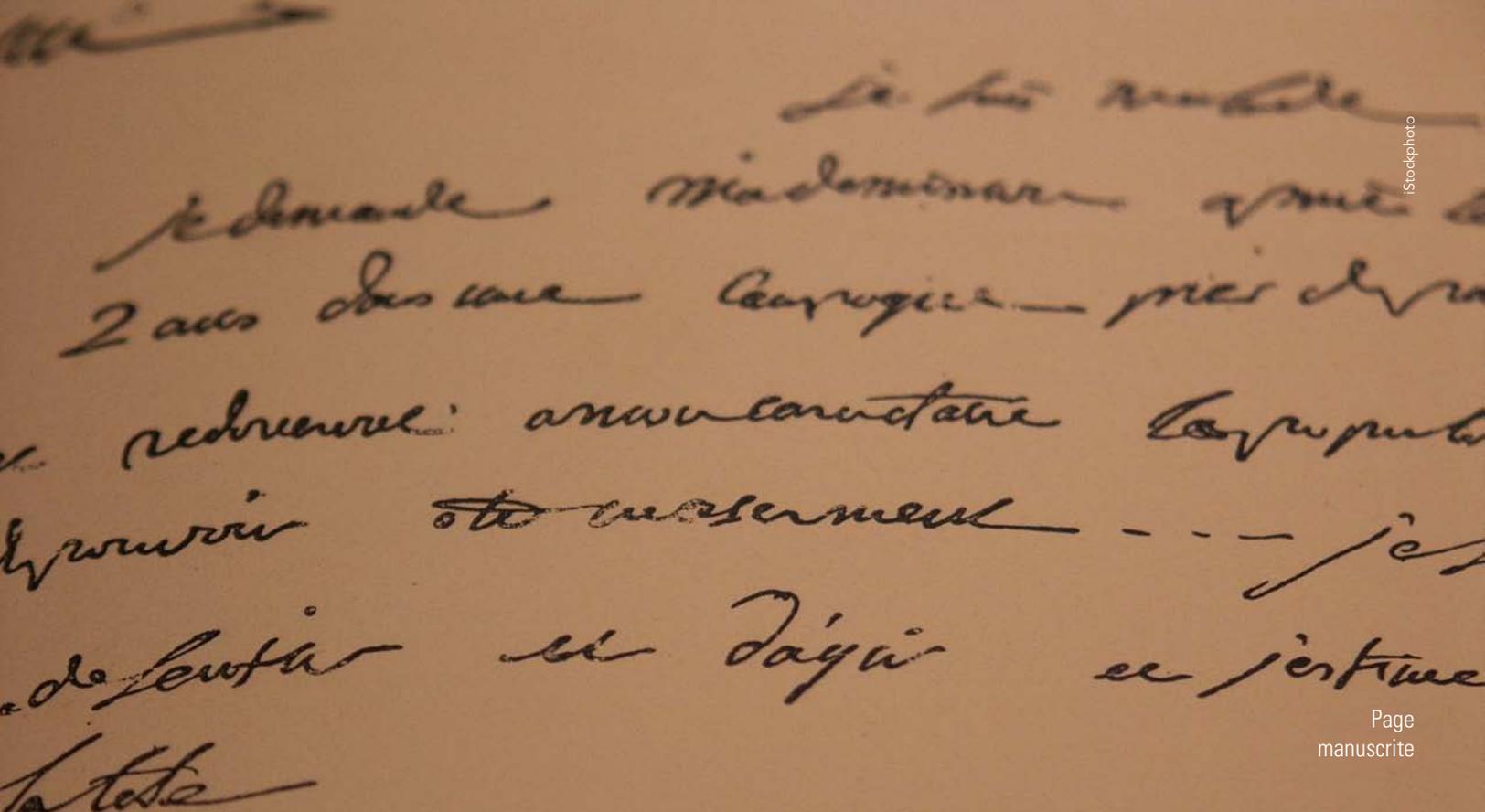
La première partie se consacre à la prose littéraire. Philippe Mottet y présente les origines et l'évolution du roman, de la nouvelle, de l'essai et des contes et légendes du Québec. Marie Fradette retrace ensuite l'histoire de la littérature jeunesse, depuis ses tâtonnements dans les années 1970 jusqu'à la ferveur dont elle jouit actuellement.

Dans la deuxième partie, Thomas Mainguy présente les principaux courants de la création poétique au Québec, du XIX^e siècle à aujourd'hui, et les figures les plus marquantes de l'histoire de la poésie québécoise. Dans la troisième partie, Aurélien Boivin, Marie-Christine Lesage et Roxanne Robillard nous proposent chacun des portraits de grands dramaturges québécois dont les œuvres s'échelonnent du lendemain de la Deuxième Guerre à nos jours. Enfin, Mira Falardeau présente la très longue histoire de la bande dessinée, un genre très populaire au Québec, même au XIX^e siècle.



La prose

PHILIPPE MOTTET

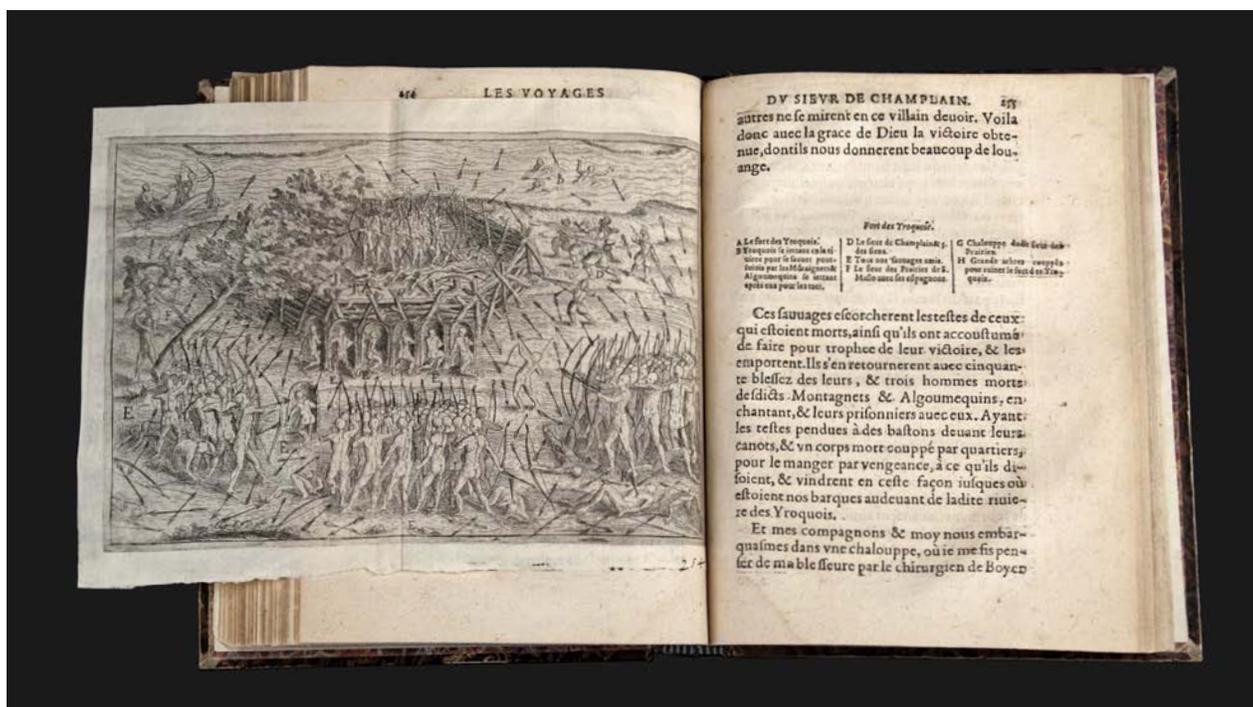


Les écrits de la Nouvelle-France (1534-1760)

Il est d'usage de faire remonter les débuts de la littérature canadienne aux récits des découvreurs. Bien qu'appartenant d'abord à la littérature française, car rédigés par des Français et publiés dans la métropole, les écrits de Jacques Cartier (*Bref récit et succincte narration de la navigation faite en 1535 et 1536 par le capitaine Jacques Cartier aux îles de Canada, Hochelaga, Saguenay et autres*), de Samuel de Champlain (*Premiers récits de voyage en*

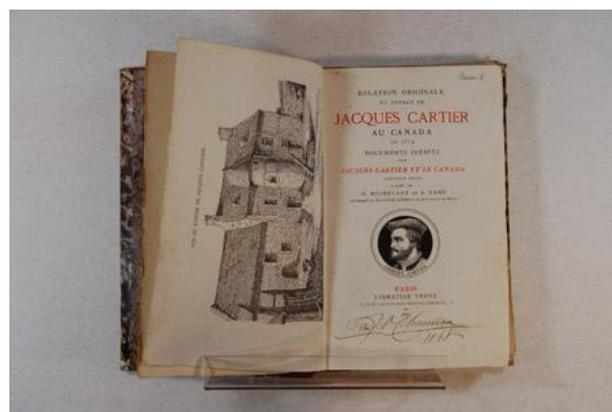
Nouvelle-France, 1603-1619) et des missionnaires des XVI^e et XVII^e siècles constituent également une part importante de l'héritage littéraire canadien, dans la mesure où ces textes témoignent des premiers temps de la Nouvelle-France, des rapports avec les « Sauvages » que tout séparait des Européens, de la découverte de la faune et de la flore, des guerres entre les nations autochtones et contre les Anglais.

*Les voyages
du Sieur
de Champlain,
1613*



Jacques Cartier, découvreur du Canada, comme quantité de voyageurs de son temps, cherche la voie des Indes et, chemin faisant, celui de s'enrichir. La lecture des premières rencontres avec les Amérindiens est à la fois émouvante, vu la candeur et la bonne humeur avec laquelle ceux-ci auraient accueilli les Français, et désolante, lorsqu'on constate que l'intérêt pécuniaire passe presque toujours avant la curiosité pour les hommes. Cartier est là pour commercer et trouver des richesses : celles qu'il ramènera (en réalité du quartz sans valeur) donneront naissance à l'expression « faux comme diamants du Canada ». Reste l'appellation « cap Diamant » pour désigner la colline sur laquelle s'est construite la vieille ville de Québec. L'un des effets les plus durables de ses voyages consiste en la dénomination du pays : des rivières, des villages, des baies, des falaises et autres accidents topographiques sont nommés par Cartier. Il décide de baptiser le fleuve du nom du saint du jour, en l'occurrence saint Laurent, le 10 août, trouve également le nom du mont Royal, retient l'appellation amérindienne Kanata (désignant d'abord la ville de Québec) pour l'ensemble du pays, et finalement baptise la baie se situant entre l'actuelle Gaspésie et le Nouveau-Brunswick « Baie des Chaleurs », en raison de la brume qu'il observe au-dessus des eaux au moment où il s'y trouve, en juillet 1534.

Soixante ans après le troisième et dernier voyage de Cartier (1542), pendant lesquels les guerres de religion retiennent les Français en Europe, Samuel de Champlain vient pour explorer et coloniser. En 1608, il fonde Québec. Dans ses écrits, le jugement qu'il porte sur les Amérindiens est celui d'un homme qui juge la qualité d'ouvriers potentiels. Il estime que les Amérindiens, nomades sur cette « terre de Caïn » (comme l'a qualifiée Cartier), s'avèrent de bons agriculteurs, quand on parvient à les tirer de leurs mauvaises habitudes. Il s'emploie à les sédentariser ; certains ajouteront : afin de mieux les contrôler. Ces textes rendent compte, en somme, des énergies déployées en Nouvelle-France en vue de coloniser, commercer et convertir, les trois « C » de la présence européenne en Amérique de Nord.



*Relation originale du voyage de Jacques Cartier
au Canada en 1534 : documents inédits
sur Jacques Cartier et le Canada*

MM. les abbés Laverdière et Casgrain,
Le journal des jésuites, 1645-1668

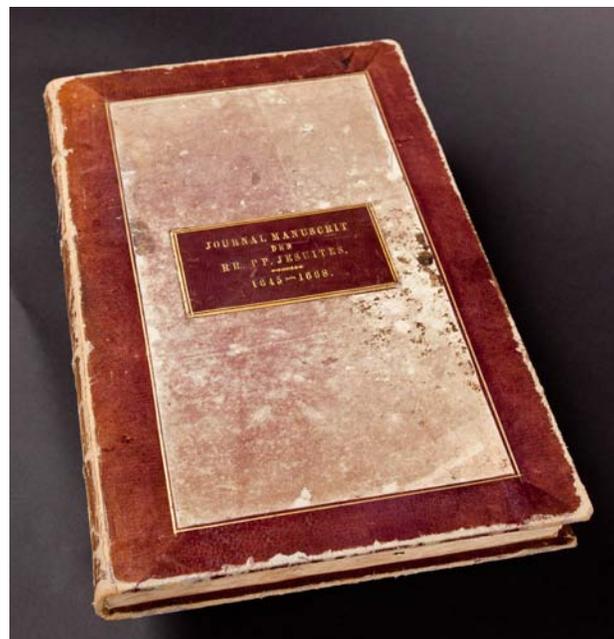
Le lecteur qui s'aventurera dans ces textes doit tenir compte du contexte dans lequel ils ont été écrits. Ce sont à la fois des journaux de bord et des rapports rédigés pour le roi (François 1^{er} pour Cartier, Henri IV pour Champlain), dans le but de le persuader de consacrer hommes et subsides à l'exploration et à la colonisation de ces « quelques arpents de neige » (Voltaire, *Candide*, chapitre 23).

Denys Arcand a tourné en 1963 [un film dédié au fondateur de la ville de Québec](#).

LE SAVIEZ-VOUS ?

Les cinq tomes des *Œuvres de Samuel de Champlain*, telles qu'éditionnées par Charles-Honoré Laverdière en 1870, sont numérisés et accessibles sur [le site de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec](#).

De même, les *Relations des jésuites* (1632-1672) sont de volumineux rapports envoyés aux supérieurs de leur ordre. Ils traduisent les efforts d'évangélisation déployés par les disciples d'Ignace de Loyola. Le premier en date fut le père Le Jeune, qui initia un quart de siècle de monopole de l'œuvre missionnaire, la France ayant refusé aux récollets le droit de venir évangéliser les Amérindiens. Dans l'ensemble, les jésuites réussirent à convertir les Hurons, aisés à sédentariser et faits chrétiens après bien des hésitations (ils vouent aujourd'hui encore un culte particulier à sainte Anne). Le jésuite Pierre-François-Xavier Charlevoix, au début du XVIII^e siècle, publiera une importante *Histoire et description générale de la Nouvelle-France* (1722), qui constitue la première histoire des Canadiens français, qu'il appelle plutôt les « François canadiens », pour les distinguer des « François de France », distinction qui existe toujours dans le Québec moderne.



LE SAVIEZ-VOUS ?

Pour se faire une idée de la difficulté, pour un jésuite, de vivre en contact avec les Amérindiens et de les convertir, on regardera *Robe noire*, un film de Bruce Beresford (1991) qui raconte les aventures d'un père jésuite en Huronie, vers 1634.

Certains récollets partiront explorer l'intérieur du continent, ainsi que le fait Louis Hennepin, premier Européen à admirer les chutes Niagara et auteur d'une *Description de la Louisiane* (1683), ou vivront parmi les Amérindiens, tel le récollet Gabriel Sagard, qui ne passa qu'une année en Nouvelle-France (1623) mais au milieu des Hurons, ainsi qu'on peut le lire dans *Le Grand Voyage du pays des Hurons* (1632). Sagard fera en outre paraître un *Dictionnaire de la langue huronne* et une *Histoire du Canada*, un ouvrage dans lequel il défend et illustre les activités missionnaires des récollets au Canada.

Parallèlement à l'entreprise d'évangélisation des congrégations religieuses, Marie de l'Incarnation, née Marie Guyart (Tours, 1599), fonde le premier monastère des ursulines à Québec, en 1639. Consacrée à l'éducation des petites Amérindiennes (Huronnes, Abénaquises, Montagnaises) puis des Françaises nées dans la colonie, elle fut une mystique, une visionnaire d'une grande énergie, ce dont témoigne l'immense correspondance qu'elle entretint principalement avec son fils (car elle enfanta avant d'entrer dans les ordres) : environ 13 000 lettres nous restent de sa main. On visionnera avec profit [le film qu'en a récemment tiré Jean-Daniel Lafond](#).

Le baron de LaHontan, de son vrai nom Louis Armand de Lom d'Arce, peut-être le premier grand écrivain français à avoir écrit sur les peuplades amérindiennes, lancera bien avant Jean-Jacques Rousseau la vogue du « bon sauvage », avec ses *Dialogues de M. le baron de La Hontan et d'un sauvage, dans l'Amérique* (1704). Voltaire, Swift, Diderot y puiseront, autant que Rousseau, certaines idées libertaires leur permettant de critiquer les sociétés européennes et leurs gouvernements. Cependant, loin d'acquiescer une réputation enviable de son vivant, LaHontan dut s'exiler souvent à cause de ses écrits, cherchant refuge en Hollande ou du côté de l'actuelle Allemagne, où il fréquenta le philosophe Leibniz. Ses *Dialogues* représentent certainement les premiers textes littéraires et philosophiques d'envergure, non seulement actuels, mais avant-gardistes. Avec LaHontan, nous entrons vraiment dans une littérature d'imagination, composée pourtant à partir d'observations faites sur le terrain.



Les contes et légendes

S'il y a peu d'écrits proprement littéraires publiés au XVIII^e siècle, et jusqu'aux années 1830, c'est que la société d'alors est constituée d'immigrants français, d'origine rurale ou populaire, en bonne proportion analphabète. La culture commune est par conséquent d'abord une culture orale.

Chansons, histoires, expressions, proverbes, recettes : tout le lot des paroles populaires passées par-delà l'océan a pris souche en Nouvelle-France, s'y adaptant parfois. Par définition, les contes n'ont pas d'origine connue, aussi est-ce difficile de les dater. Tout au plus les folkloristes et ethnologues ont-ils pu, parfois, localiser dans quelle province française se trouve la source de tel ou tel élément ayant subsisté au Québec.

C'est le cas du plus célèbre des contes québécois, *La chasse-galerie*. Cette histoire trouverait son origine dans une chanson médiévale poitevine, dans laquelle il est question d'un sieur de Gallery, amateur de chasse condamné par Dieu à chevaucher derrière des cerfs dans le ciel, chaque nuit et pour l'éternité, pour avoir préféré se livrer à sa passion au lieu d'aller à la messe dominicale. À cette chevauchée céleste, l'émigration fera subir quelques modifications. Un soir de Saint-Sylvestre, des bûcherons concluent un pacte avec le diable pour aller voir leurs amis et parents en ville,

à des centaines de kilomètres de leur campement. Leur moyen de voyager : un canot d'écorce filant dans le ciel. Les conditions du pacte : éviter les clochers d'église, être de retour au campement avant l'aube, ne pas prononcer le nom de Dieu pendant toute la durée du voyage – sans quoi Satan emportera leurs âmes. Peut-être aussi influencée par des récits amérindiens, cette histoire reprend le thème universel du vol magique et du pari faustien. C'est la [version d'Honoré Beaugrand](#) (parue en 1900) qui est devenue la version de référence de cette histoire typique de l'héritage des contes québécois.

Journaliste, grand voyageur, maire de Montréal (de 1885 à 1887), Honoré Beaugrand fut aussi un conteur qui prit part à cette entreprise collective de mise par écrit des histoires jusque-là transmises de bouche à oreille. Comme quantité d'autres conteurs, il reprend les histoires de loups-garous, de feux follets, de revenants et de « bêtes à grand'queue » qui ont longtemps fait le fonds de commerce – et continuent de le faire – des conteurs et de la morale catholique, si l'on considère à quel point ces contes sont empreints des interdits religieux concernant la conduite des fidèles. L'histoire de Rose Latulipe propose une autre illustration de cette toute-puissante morale catholique. Rose est une jeune femme enjouée et naïve qui veut s'amuser avec d'autres jeunes lors du Mardi gras, dernier jour avant le début du carême, soit le mercredi des Cendres. Malgré l'avertissement de son père, elle danse toute la soirée. Soudain, un bel inconnu fait son apparition et ravit la jeune femme en l'envoûtant par son aisance à la faire tourner. Ce « beau danseur » n'est nul autre que le diable, qui la presse d'accepter de l'épouser. Comme elle succombe, minuit sonne et Rose se trouve à danser le mercredi des Cendres, ce qui est péché. Le curé vient l'arracher aux griffes du Diable ; la jeune

LE SAVIEZ-VOUS ?

La chasse-galerie fait écho à la chevauchée céleste qu'on trouve dans *La Mesnie Hellequin* du *Roman de Fauvel* (XIV^e siècle) et à d'autres chevauchées fantastiques européennes de la même époque.



Henri Julien (1852-1908). Lavis, craie blanche, gouache sur papier

Illustration
de la Chasse-galerie
par Henri Julien

femme va s'enfermer dans un couvent. Sorte de mythe de Perséphone canadien-français et catholique, l'histoire de Rose Latulipe nous est notamment parvenue par l'intermédiaire de *L'influence d'un livre*, qui lui consacre un chapitre.

Bien que l'alphabétisation progresse dans la seconde moitié du siècle, après avoir connu un recul effroyable pendant le régime militaire anglais (de la Conquête à 1840), le goût profond du peuple pour les « veillées » (réunions qui sont l'occasion de réjouissances, de danses, de chants, de récits oraux) confère aux contes et légendes une place prépondérante dans l'activité artistique et culturelle du Canada français. De même que l'ont fait, en Europe, les frères Grimm, et à leur suite un grand nombre de folkloristes avant la lettre, des écrivains québécois s'empressent de porter à l'écrit et de « raconter les délicieuses histoires du peuple avant qu'il ne les ait oubliées », comme le réclamait l'abbé Casgrain vers 1860, suivant le mot de Charles Nodier.

Conteur le plus prolifique et le plus unanimement apprécié, poète et dramaturge, Louis Fréchette affiche une sensibilité et une attention particulières, dans ses dialogues, à la reproduction du parler populaire, et s'emploie à faire revivre les veillées sur papier. Aussi met-il en scène le type même du conteur, un certain [Jos Violon](#) ayant réellement existé, laissant libre cours à la langue crue, parfois irrévérencieuse, du conteur, et à un

style très oral, qui contraste avec d'autres de ses récits, beaucoup plus proches de la littérature de la nouvelle, comme les portraits d'*Originaux et détraqués*.

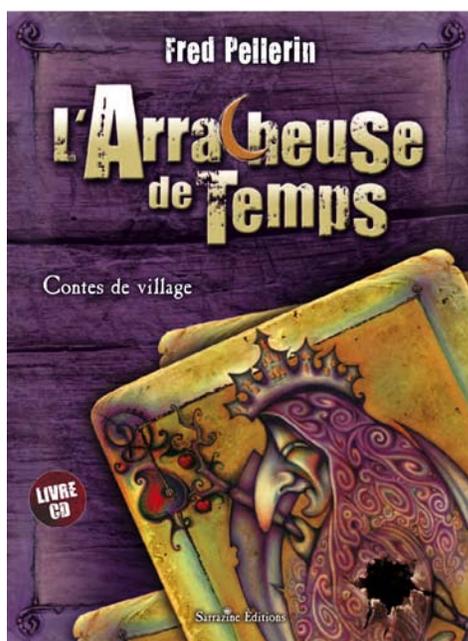
D'autres conteurs traditionnels, comme Pamphile LeMay et Rodolphe Girard, ont contribué à la survie de cet héritage oral, lequel a perdu du coup de sa spontanéité et de son authenticité, tant il est vrai que le conte est né pour être raconté différemment, d'un conteur à l'autre. Il aura fallu de nombreuses années avant que le conte québécois ne retrouve créativité et faveur populaire.

Parmi toutes les figures légendaires, c'est sans doute la légende de la Corriveau qui est la plus universellement connue. On la qualifie parfois de légende de la Conquête, puisqu'elle ne serait pas la même hors de son contexte politique. En 1763, dans un village à proximité de Québec, une femme, Marie-Josephite Corriveau, est accusée d'avoir tué son mari. Elle passe en cour martiale – l'armée anglaise s'installant tout juste dans le pays pour y faire sa loi. Elle est condamnée à être pendue, puis exposée dans une cage de fer à un carrefour. C'est ce dernier élément qui aura frappé les imaginations au point où, deux cents ans plus tard, la légende était encore très vivante dans les campagnes environnantes. De nombreuses réécritures en ont fait une grande amoureuse, une révoltée, une victime de la justice des hommes et des Anglais.

Si cette entreprise de recueillir les contes s'est encore développée au xx^e siècle, mais de façon de plus en plus scientifique, avec le travail des folkloristes Marius Barbeau et Luc Lacourcière, l'authentique pratique du conte oral a survécu dans les régions, chez les « vieux » du village, loin des projecteurs et des nouveaux médias. La période d'affirmation nationale qu'a constituée la Révolution tranquille a fait somme toute peu de place à l'héritage de l'oralité, les Québécois voulant plutôt se doter d'une image de société moderne, capable de combler son retard sur la civilisation occidentale. Il faut attendre la fin du siècle pour que le conte retrouve sa vocation première et qu'il soit déclamé à voix haute devant un public rassemblé par et pour lui. Relancées par les *Dimanches du conte* organisés à la brasserie du Sergent recruteur, rue Saint-Laurent à Montréal, les veillées de conte à l'ancienne mode ont repris dans différents lieux de rassemblement, comme les brasseries du centre-ville (le Cabaret du Roy dans le vieux port de Montréal, au Fou-Bar rue Saint-Jean à Québec) et les petites salles de spectacles, avant que la maison d'édition Planète rebelle ne fasse de ses livres-CD de véritables *best-sellers*. Des conteurs d'expérience, comme Jocelyn Bérubé, Michel Faubert, André Lemelin ont désormais à leurs côtés des plus jeunes, qui ont vu dans « la parole conteuse » l'occasion de faire entendre la tradition, certes, mais surtout des points de vue critiques sur le monde ambiant. Il faut entendre à ce titre les contes de Renée Robitaille ou de Jean-Marc Massie et lire leurs essais *Carnet d'une jeune conteuse : un regard sur les recruteurs d'imaginaire* (2003) et *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain* (2001).

Le nom de Fred Pellerin est maintenant fameux en France comme au Québec. La truculence de son verbe comme des personnages de son imaginaire ont fait du plus jeune des grands conteurs actuels le chouchou du public, et pour cause. Non seulement ses contes ont-ils l'intelligence de l'oralité traditionnelle, mais ils ont, en outre, une véritable portée nationale qui fait de lui le digne successeur du barde Gilles Vigneault, en tant que porte-parole de l'identité québécoise.

Sarrazine éditions



Fred Pellerin,
*L'arracheuse
de temps*,
Sarrazine
éditions, 2009



Naissance de la littérature canadienne-française écrite

Quand surviennent ces années de rébellion cruciales pour la nation que furent les années 1837-1838, la culture littéraire canadienne-française est essentiellement constituée de contes, de légendes et de chansons. Bien sûr, quelques livres circulent, et surtout les journaux, comme *La Gazette de Québec*, créée en 1764. En 1785, Fleury Mesplet, un imprimeur français emprisonné pour avoir tenté de persuader le Québec

de participer à la Révolution américaine, publie *La Gazette de Montréal* (le plus ancien des journaux toujours publiés). Dans le Bas-Canada, le *Quebec Mercury* (1805) et le *Montreal Herald* (1811) se font les porte-parole des commerçants anglophones de la province, alors que *Le Canadien* (1806) et *La Minerve* (1826) reflètent les intérêts de la classe professionnelle émergente chez les Canadiens français.

Ces journaux contribueront certainement à l'alphabétisation des Canadiens français, ne serait-ce qu'en stimulant le goût de la lecture; on connaît le rôle prépondérant que joua la presse écrite dans la diffusion des idées révolutionnaires dans la France du XVIII^e siècle. La classe politique utilisera ces moyens modernes de propagation de leurs idéologies, autant que la tribune. Vers 1800, seuls 15% des Canadiens sont alphabétisés; c'est 25% dans les années 1830 et 75% vers 1900.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Michel Verrette, dans *L'alphabétisation au Québec, 1660-1900. En marche vers la modernité culturelle* (Septentrion, 2002), explique qu'au Québec l'alphabétisation devient un phénomène majoritaire en 1850, un phénomène général (70% de la population) en 1870 et qu'elle sera universelle après 1900.

La montée des nationalismes qui survient en Occident dans la première moitié du XIX^e siècle, dans la foulée de la Révolution française, en Amérique du Sud, dans les Balkans et l'empire austro-hongrois, n'est pas étrangère à la naissance de la littérature écrite au Canada. Comme ailleurs et en pareilles circonstances, les intellectuels et les artistes déploient ici aussi une grande activité, égale ou supérieure à celles des révolutionnaires armés, tandis que se redéfinissent l'identité et la culture de leur peuple, conquis par l'Angleterre en 1759, abandonné par la France dès 1763, déterminé pourtant à améliorer sa situation dans un pays qui ne lui appartient plus en propre.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Le chef-d'œuvre d'Anne Hébert, *Kamouraska* (1970), se déroule en partie en 1839 et constitue, avec son triangle amoureux, une vaste métaphore des malheurs du Canada français coincé entre l'héritage français de l'Ancien Régime et le rêve américain, aux prises avec la réalité du pouvoir anglais.

La Rébellion des Patriotes, en 1837-1838, matée dans le sang et les exécutions capitales puis, surtout, le fameux [rapport de lord Durham](#) commandé par Sa Majesté qui conclut que, pour le bien de ce « peuple sans histoire et sans littérature », il fallait assimiler les Canadiens français, sont à l'origine de revendications identitaires qui ne sont pas étrangères à l'essor de la culture canadienne-française, vers le milieu du siècle. Cet incident politique marque en effet la frontière entre un avant et un après dans l'histoire culturelle du Québec. Rien ne sera plus pareil.

Symbole et agent de ce passage historique, l'écrivain François-Xavier Garneau constitue la figure par excellence de l'intellectuel patriotique du XIX^e siècle. Polygraphe, connu d'abord comme poète, puis comme premier réel historien du Canada, Garneau, fils d'un aubergiste, aura pour fils et petit-fils les grands poètes Alfred Garneau et Hector de Saint-Denys Garneau. Clerc de notaire, c'est dans la bibliothèque de ses patrons qu'il constituera sa vaste culture universelle et sa connaissance des langues mortes et vivantes. Après le rapport Durham, Garneau aurait déclaré : « Je vous prouverai que nous avons une histoire, je vais moi-même la raconter » (Provencher, 2007, p. 22). Ce sera *l'Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours*, publiée en quatre volumes entre 1845 et 1852. Écrite dans un style qui rappelle celui de Jules Michelet, qui passait aux yeux des intellectuels de l'époque pour scientifique, cette véritable épopée nationale servira de levier à l'instinct de survie du peuple canadien-français.



iStockphoto

Machine
à écrire

Le roman québécois

Naissance du roman québécois (XIX^e siècle)

Le premier roman canadien-français paraît en 1837, l'année même des premiers affrontements entre les Fils de la Liberté et les forces militaires coloniales britanniques. Écrit par Philippe Aubert de Gaspé fils (1814-1841), *L'influence d'un livre* est un livre composite, fait de morceaux de l'héritage oral authentiquement canadien-français, mais écrit dans le goût du romantisme européen et dans le style des récits fantastiques (gothiques même) alors à la mode dans le monde anglo-saxon.

Par sa trame, où s'intercalent récits et chansons, ce roman offre un parcours chatoyant où se mêlent recettes alchimiques (le livre du titre), recel et commerce de cadavres, chasse au trésor, tempête marine et histoire d'amour, marqué par de nombreuses allusions intertextuelles (Shakespeare étant la principale référence).

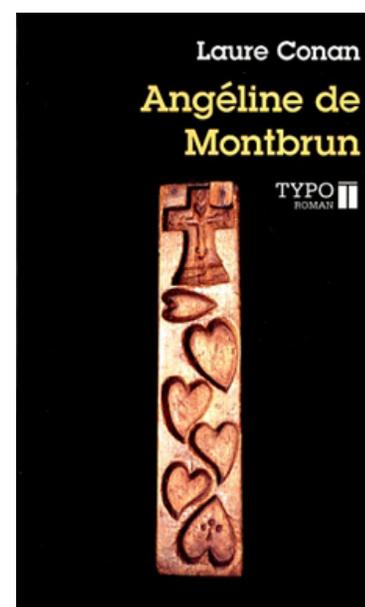
Ce premier roman sera réédité en 1864 par les bons soins de l'abbé Henri-Raymond Casgrain (1831-1904), lequel eut un rôle considérable dans l'histoire des lettres québécoises. Jouissant d'une totale impunité du fait de ses fonctions ecclésiastiques, l'abbé Casgrain peut sévir comme critique littéraire et faire subir d'assez profondes modifications à *L'influence d'un livre*, qu'il rebaptise *Le chercheur de trésors*, version expurgée de ses allusions, même pudiques, à la relation amoureuse des héros, les mots « baiser » et « sein », par exemple, en étant rayés. C'est que l'abbé Casgrain entendait favoriser la création d'une littérature nationale « essentiellement croyante et religieuse » qui « moralise le peuple ».

Nul roman de cette époque n'est plus important, ni plus lisible encore aujourd'hui, que *Les Anciens Canadiens* (1863) de Philippe Aubert de Gaspé père (pour le distinguer du fils, auteur de *L'influence d'un livre*). Si clair que soit le parti pris patriotique qui s'y exprime, la fibre historique est d'abord celle d'un écrivain qui aime à raconter l'histoire nationale à travers des destinées particulières, romantiques à souhait, en l'occurrence celles de deux jeunes gens vivant à l'époque de la guerre de Sept Ans et donc de la Conquête anglaise : Jules d'Haberville, futur seigneur de Saint-Jean-Port-Joli, et Archibald Cameron of Locheill, un exilé des Highlands amoureux de Blanche, la sœur de Jules. Avec un sens certain de l'action dramatique, la prose d'Aubert de Gaspé, influencée par celle de Walter Scott, parvient à plonger le lecteur dans l'aventure individuelle d'une jeunesse bouleversée et mêlée malgré elle à de grands événements historiques. Certainement, ce roman s'avère la meilleure porte pour entrer, par l'entremise de l'art romanesque, dans l'univers du crépuscule de la Nouvelle-France. En outre, il offre une version originale de la légende de la Corriveau.

Mais d'autres romans échappent aux impératifs de la mémoire et du terroir, comme *Une de perdue, deux de trouvées* (1874). Son auteur, Georges Boucher de Boucherville, participe à l'insurrection des patriotes

l'année même où il devient avocat (1837). Expulsé du Canada en 1838 pour son action politique, il s'exile en Louisiane dont s'inspirera l'action d'*Une de perdue, deux de trouvées*, roman d'aventures qui cherche à justifier l'action des patriotes, mais qui excelle par la vivacité de ses dialogues et les rebondissements de son action, avec scènes de combat et intrigue amoureuse, à la manière de *Pirates des Caraïbes*. Plus originales, peut-être, sont les positions clairement antiesclavagistes de son auteur (l'essentiel du roman fut écrit vers 1850, avant la guerre de Sécession américaine).

Contrastant grandement avec ce type de romans « virils » en vogue, le roman épistolaire *Angéline de Montbrun* (1882), de Laure Conan (alias Félicité Angers), offre une exploration de la psychologie amoureuse. Introspectif, intimiste, ce discours amoureux à deux voix aux accents spirituels, voire mystiques, inspiré par l'expérience personnelle, détonne sur l'ensemble de la production canadienne-française contemporaine par sa fraîcheur et sa qualité littéraire. Bien qu'écrit dans un style affecté par endroits, ce roman possède une authenticité, sans doute imputable au caractère autobiographique des sentiments qui y sont dépeints.



Laure Conan,
Angéline de Montbrun,
Typo, 2009

Le roman du terroir

C'est surtout le roman dit du terroir qui composera l'essentiel du corpus d'œuvres en prose de la seconde moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, exerçant une hégémonie qui ne s'achèvera qu'avec *Le Survivant* (1945) de Germaine Guèvremont. Véhicule privilégié d'une idéologie conservatrice fortement dictée et encouragée par l'Église catholique, dans un Canada français qui s'alphabétise lentement, le roman du terroir est un roman à thèse, laquelle se déduit aisément de ces ouvrages aux visées explicitement pédagogiques.

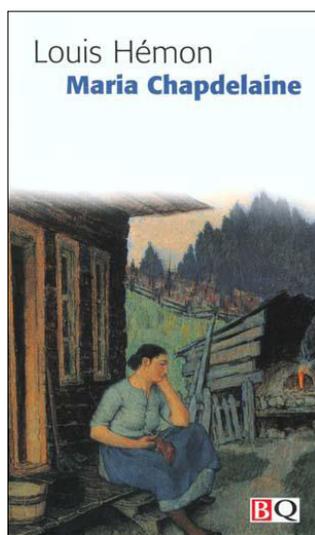
La survie du peuple canadien-français passera par sa fidélité à sa foi, à sa langue, à sa patrie et par un attachement patriarcal aux métiers traditionnels, à ses racines paysannes. Le héros de ce type de roman sera ou aspirera à devenir un propriétaire terrien soucieux de la transmission des valeurs familiales, désireux de se tenir à l'écart des vaines agitations de l'industrialisation et des périls de la ville moderne. *La terre paternelle* (1846) de Patrice Lacombe, qui inaugure le courant, montre assez ce qu'il en coûte de perdre le contact avec ses racines. La famille Chauvin, dépossédée à la suite de mésententes et d'une mauvaise gestion, ira vivre dans le dénuement le plus pathétique dans un faubourg de Montréal, lieu de misère matérielle et de perte des âmes. Père, mère et fils aîné seront sauvés *in extremis* – *deus ex machina* – par le second fils revenu enrichi de la colonisation dans l'Ouest canadien (le défrichage de nouvelles terres étant la seule autre activité digne selon le clergé). Contrairement à Philippe Aubert de Gaspé fils, Patrice Lacombe se montre fort hostile à toute la littérature provenant d'Europe, dont les romans réalistes qui, au lieu d'édifier les lecteurs, se complaisent à dépeindre des vies décadentes et des êtres au destin morbide.

Laissons aux vieux pays que la civilisation a gâtés leurs romans ensanglantés; peignons l'enfant du sol tel qu'il est, religieux, honnête, paisible de mœurs et de caractère [...] n'ayant d'autre désir que de pouvoir mourir tranquillement sur le lit où s'est endormi son père, et d'avoir sa place près de lui au cimetière, avec une modeste croix de bois pour indiquer au passant le lieu de son repos (Lacombe, 1846, p. 83-84).

Dans la même veine, une suite romanesque d'Antoine Gérin-Lajoie associe patriotisme, passéisme et survie de la nation canadienne, à la façon dont le fera aussi le célèbre *Maria Chapdelaine* en 1914: *Jean Rivard, le défricheur* (1874) et *Jean Rivard, économiste* (1876).

L'émigration massive des Canadiens français vers les villes manufacturières de la Nouvelle-Angleterre, amorcée vers 1850, se poursuit de plus belle au tournant du xx^e siècle, donnant raison à l'élite qui cherchait par tous les moyens, dont le roman du terroir, à endiguer cette importante saignée. De fait, c'est environ la moitié de la population du Québec qui partira pour les États-Unis entre 1850 et 1930. Le curé Labelle a beau tenter d'attirer les jeunes Canadiens français dans l'aventure de la colonisation de régions telles que l'Outaouais et les Laurentides (au nord de Montréal), dans les années 1870-1880, la séduction n'opère que parcimonieusement. C'est pourquoi l'Église, qui par la censure contrôle l'édition et généralement le monde des arts, continuera à soutenir les œuvres régionalistes, dont les plus célèbres sont encore à venir.

Bibliothèque québécoise



Louis Hémon,
Maria Chapdelaine,
Bibliothèque
québécoise, 1990

Le Breton Louis Hémon, mort accidentellement avant la parution de son fameux roman *Maria Chapdelaine*, va donner au Québec l'histoire littéraire qui symbolisera pour longtemps l'instinct de survivance des Québécois dans un pays dont ils furent dépossédés et, à la fois, la représentation que les Français se feront du Canada. Publié d'abord en feuilleton en 1914, puis en livre en 1916 (au Québec) et 1921 (à Paris), ce roman illustre la vie dans la région du lac Saint-Jean au début du xx^e siècle et présente, de façon très schématique, les aspirations, les obligations, les choix et les réalités de la jeunesse québécoise catholique. Trois hommes

offrent à Maria de l'épouser, chacun représentant un mode de vie particulier : la vie sereine, mais ingrate sur la terre, la vie trépidante, mais périlleuse (pour l'âme et la vertu) des grandes villes américaines, la vie sauvage du coureur des bois. La résignation de Maria – car si elle opte pour la terre, c'est en fin de compte moins par choix que par soumission au devoir –, cette résignation avait tout pour plaire aux ecclésiastiques, surtout que s'y mêlent un sentiment de fierté de la race, une mystique nationale et une conscience que le peuple du Québec est né pour donner un exemple de vie guidée par le devoir religieux (Lionel Groulx parlera plus tard de messianisme).

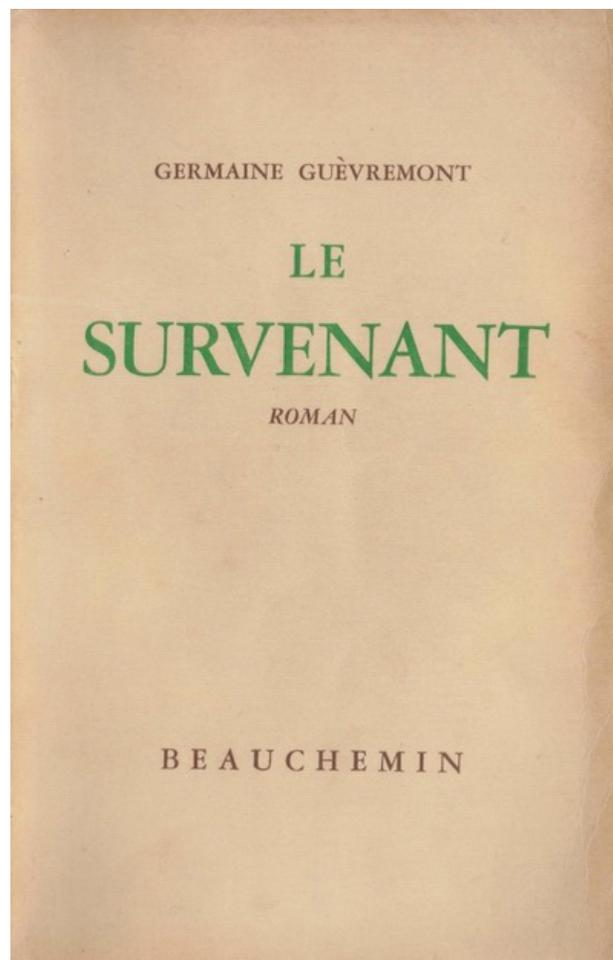
Avant lui, Damase Potvin avait écrit *Restons chez nous!* (1908), dont le titre annonce un programme on ne peut plus clair, et Rodolphe Girard avait écrit *Marie Calumet* (1904), dans lequel perce cependant une ironie, et même un ton anticlérical on ne peut plus net, par le truchement de la mise en scène d'une servante de curé dont la sottise révèle l'absence de jugement critique de quantité de catholiques de l'époque.

Il en va de même pour l'œuvre très connue *Un homme et son péché* (1933) de Claude-Henri Grignon, qui connaîtra un grand succès grâce à la radio puis à la télévision, laquelle fera voir les agissements machiavéliques de son personnage central jusqu'en 1970. Car Séraphin Poudrier n'est ni plus ni moins qu'un Harpagon des Pays d'en-Haut, des campagnes du nord de Montréal (maintenant appelées les Basses-Laurentides) et l'avarice est son péché. Usurier, homme méchant, Séraphin ne ménage personne, pas même la jeune femme que sa fortune lui a permis d'épouser, allant jusqu'à la laisser mourir lorsqu'elle tombe malade, par crainte des honoraires de médecin. Malgré le pittoresque de certaines descriptions et le romantisme d'une telle liaison amoureuse sans espoir, le portrait général du terroir qui y est fait n'est pas très élogieux, c'est le moins qu'on puisse dire.

Faisant plus clairement l'éloge de la colonisation, le roman *Menaud, maître-draveur* (1937) nous transporte du côté de Charlevoix. Son auteur, Monseigneur Félix-Antoine Savard, a donné à son œuvre un souffle épique qui tend à magnifier les travailleurs de la colonisation, et en particulier les draveurs (cageurs, *raftmans*), ces bûcherons qui, au moment de la débâcle printanière,

poussaient les billots coupés durant l'hiver sur la rivière conduisant à l'usine papetière. Savard reprend la formule chère à Louis Hémon, et qui sanctionne la destinée de l'héroïne éponyme de *Maria Chapdelaine*: «Au pays de Québec, rien ne doit mourir et rien ne doit changer.» Si la nature est dépeinte, de manière superbe, comme cette force sauvage et sans pitié qu'il faut dompter, c'est l'étranger qui est le véritable ennemi ici, à savoir le patron (*le boss*), l'Américain qui exploite les ressources naturelles à seule fin de s'enrichir, sans souci de l'héritage laissé aux générations suivantes. Actuel à l'époque de sa création, ce roman ne manque pas de pertinence aujourd'hui encore.

Il faut encore mentionner *La Scouine* (1918) d'Albert Laberge, roman d'observation des mœurs paysannes constitué d'une suite de tableaux où transpire, malgré l'habituel discours terroiriste, un pessimisme certain, sans doute imputable à la misère très palpable que connaissent les différents personnages. Profession de foi terrienne, *Trente arpents* (1938), roman de Ringuet (Philippe Panneton), dépeint surtout la difficulté de demeurer bien attaché à la vie paysanne, en cette époque de modernisation, d'urbanisation, d'exode vers les États-Unis et de crise économique. Enfin, *Le Survenant* (1945) va venir clore cette longue série de romans du terroir. Germaine Guèvremont, en campant son histoire dans un monde terraqué (au Chenal-du-Moine, près des îles de Sorel, sur la côte), fait bien comprendre combien, dans le cœur des habitants, la terre agricole et la vie sédentaire livrent une guerre sans merci au courant qui emporte au loin et à la tentation du nomadisme. Aucun personnage de la littérature québécoise n'exprime mieux le désir d'échapper à la sédentarisation, l'envie de l'ailleurs, que le survenant, globe-trotteur qui précisément est survenu un soir, chez les Beauchemin, pour les bouleverser. Car le survenant est bel homme et bon travailleur, on voudrait le garder au village, mais «le grand-dieu-des-routes» n'est pas homme à se fixer, ayant toujours préféré sa rude liberté aux avantages de la stabilité. Toute l'histoire tourne autour de ce dilemme.



Germaine Guèvremont,
Le Survenant,
Beauchemin, 1945

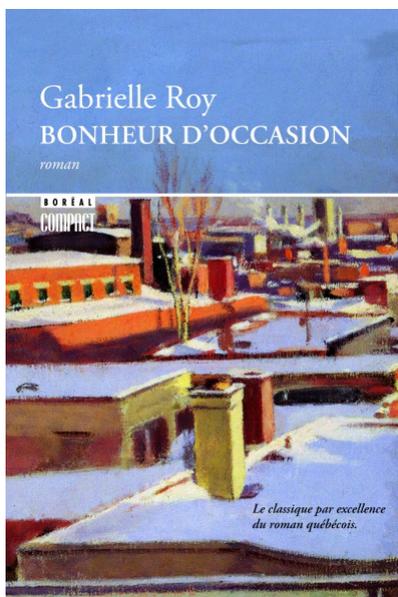
Qu'il reste ou qu'il reparte, le ver est dans la pomme. À son contact, les habitants ne peuvent plus ignorer qu'il existe d'autres mondes que leur petite paroisse catholique refermée sur elle-même. Malgré des accents régionalistes enchanteurs, *Le Survenant* sonne le glas du roman du terroir. Désormais, l'essentiel des romans québécois empruntera ses décors à la ville.

Le roman de 1945 à 1960

L'année 1945 est une année marquante dans l'histoire de la littérature québécoise, notamment parce que le premier grand roman urbain y paraît : *Bonheur d'occasion*. Cette fresque réaliste du quartier montréalais Saint-Henri fut réalisée par Gabrielle Roy, originaire du Manitoba, mais de souche québécoise.

C'est ce regard extérieur, sans doute, qui lui permit le recul nécessaire pour bien voir les réalités de ce quartier miséreux par excellence et la condition des femmes de modeste extraction. Roman de la ville, certes, mais aussi roman contemporain en ce sens que l'action s'y déroule durant la guerre qui vient tout juste de se terminer. L'un des principaux thèmes abordés est passablement neuf et également tabou dans les lettres québécoises : la sexualité hors mariage et les enfants illégitimes dans le contexte de la guerre (thème au cœur du fameux *Tit-Coq*, pièce de Gratien Gélinas qui sera créée trois ans plus tard). Car si Florentine Lacasse est une jeune femme irréprochable, digne, fière, mais humble, elle devra tout de même, pour survivre et améliorer son sort, trouver un expédient et mentir, faisant passer l'enfant qu'elle attend pour celui du soldat Emmanuel Létourneau parti combattre en Europe (Jean Lévesque, à qui elle s'était donnée avant le mariage, s'étant volatilisé). Succès immense tant en France (où on lui accorde le prix Femina 1947) qu'aux États-Unis, ce grand roman fondateur évoque avec exactitude et humanité une société d'origine agricole, passée majoritairement en ville par nécessité économique, qui tâche de s'acclimater à la modernité et à la réalité d'un monde industrialisé.

Boréal

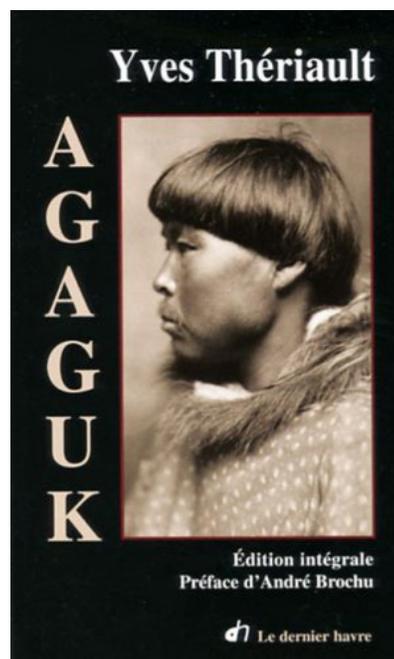


Gabrielle Roy,
*Bonheur
d'occasion*,
Éditions
du Boréal,
2009

La ville basse de Québec avait, l'année précédente, fait l'objet d'une entreprise semblable, avec *Au pied de la pente douce* (1944) de Roger Lemelin, mais sans le succès du roman de Gabrielle Roy. En revanche, le roman *Les Plouffe* (1948), qui relate les aventures d'une famille canadienne-française d'un quartier populaire de Québec au sortir de la Deuxième Guerre, constituera à la radio puis à la télévision, dans les années 1950, un miroir fidèle dans lequel se contempleront avec plaisir les Québécois.

La Deuxième Guerre mondiale fut l'occasion pour les Canadiens français de s'ouvrir au monde moderne. C'est d'ailleurs contre cette réalité pourtant irréversible que s'acharneront le premier ministre Maurice Duplessis et l'Église catholique dans les années 1945-1960, retardant d'autant l'entrée du Québec dans le monde moderne. La littérature se transforme aussi, au contact des écrivains européens (français, notamment) en exil au Québec. Certains historiens affirment que Montréal a remplacé Paris comme centre de l'édition francophone internationale. Encouragés à mettre sur pied des maisons d'édition locales, certains littéraires québécois se lancent dans cette entreprise hasardeuse dans les années 1950 et s'engage alors le combat contre la censure au profit de la liberté d'expression.

Bien qu'il soit sans postérité aucune et unique en son genre, un roman a marqué le début des années 1950, il s'agit de *Poussière sur la ville* (1953) d'André Langevin. Volontiers qualifié d'existentialiste, parce qu'il reprend des thèmes tels que l'ennui et le suicide (chers à Camus) et qu'il utilise le monologue intérieur (prisé par Sartre), ce roman à la fois psychologique et social présente un couple mal assorti aux prises avec des difficultés conjugales dans le cadre d'une ville minière (derrière le nom de Macklin se cache en réalité la ville de Thetford Mines). Roman où l'intrigue est secondaire, où le quotidien, au contraire, montre son réel visage, il se pose en effet comme un texte contemporain d'autres romans français des années 1950.



Yves Thériault,
Agaguk, Le dernier
havre, 1958

Reproduction autorisée par la succession
Yves Thériault et les Éditions du dernier havre

Yves Thériault fut un auteur polygraphe. Homme de radio, de théâtre, il écrivit quantité de fictions radiophoniques ; journaliste, il fit paraître dans de nombreuses revues articles et essais les plus divers ; nouvelliste et romancier, il passa à l'histoire pour avoir signé *Agaguk* (1958), le premier grand récit d'aventures se déroulant chez les Inuits. *Agaguk* est le nom d'un jeune homme dont le roman relate en quelque sorte le parcours initiatique, puisqu'il doit à la fois affronter le grand loup blanc et la loi des hommes blancs. Dans l'ensemble de son œuvre se développe une étude de la nature humaine dans ce qu'elle a de plus instinctuelle, de plus viscérale ; c'est pourquoi on a pu en parler comme d'un auteur « naturiste ».

Le libraire (1960) de Gérard Bessette, d'une facture plus sobre, marque le début d'une rupture avec la norme et le conformisme des années 1950. Hervé Jodoin, anti-héros du roman, est un homme médiocre en ce sens qu'il ne semble croire en rien, n'a aucune ambition et passe son temps à enfiler les bières à la taverne, dans une petite ville anodine. Il existe comme un citoyen clandestin, en apparence indifférent et insensible à tout. Une sorte d'*Étranger*, le tragique de Camus en moins, l'ironie légère en plus. Le roman traite de la réalité de la censure au Québec et tout se passe comme si Hervé Jodoin était le fruit pervers de cette société censurée, refoulée, stagnante. Son ironie et sa simplicité font de ce roman une lecture charmante en même temps qu'un portrait en creux, subtil, du Québec des années 1950.

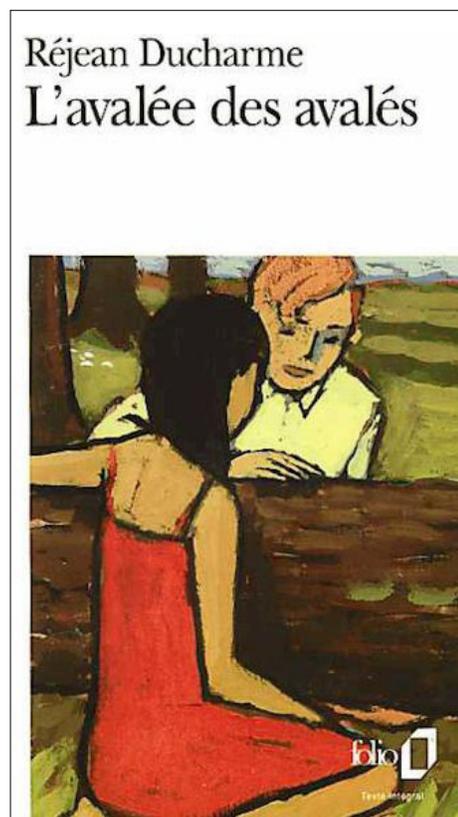
Réjean Ducharme,
L'avalée des avalés,
 Éditions Gallimard, 1966

Le roman pendant la Révolution tranquille

L'effervescence du début des années 1960 va se traduire de différentes manières dans la littérature québécoise. L'un des faits les plus marquants sera l'apparition du roman en « joul », apparu dans le contexte très particulier de la décolonisation mondiale.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Au Québec, dans la langue parlée populaire, le mot cheval était parfois prononcé joul. C'est pourquoi le dictionnaire *Le Robert* définit ainsi joul : « Mot utilisé au Québec pour désigner globalement les écarts (phonétiques, lexicaux, syntaxiques, anglicismes) du français populaire canadien, soit pour les stigmatiser, soit pour en faire un symbole d'identité. »



Le démantèlement de l'empire colonial français s'est complété à la fin des années 1950 et en 1960 (toute l'Afrique de l'Ouest), à l'exception de l'Algérie, dont la terrible guerre dura jusqu'en 1962. Le Québec a un statut particulier dans le contexte, étant donné que nombre d'habitants de cette ancienne colonie française aspirent aussi à l'autonomie politique, mais en s'affranchissant d'un autre empire, l'Empire britannique. À l'heure où des dizaines de nations se libèrent du joug de la culture française, les Québécois affirment leur aspiration à l'indépendance de la couronne britannique. D'autre part, tandis que les nations du Maghreb, par exemple, souhaitent délaisser le français pour se « réarabiser », le Québec prend conscience de sa spécificité linguistique et milite à la fois pour un pays plus francophone et une langue (en réalité un sociolecte) qui l'éloigne du français de France : le joul.

C'est ainsi qu'un groupe de jeunes artistes et intellectuels fonde une revue culturelle de gauche, *Parti pris*, qui aura une vie limitée (1963-1968), mais un impact considérable, notamment par son exploration de la réalité que recouvre le parler joul. Le joul ne serait rien d'autre que l'expression du sort des Canadiens français, peuple colonisé et réduit à l'état de « peuple concierge » (*Speak white*) par deux cents ans de domination militaire, politique et économique anglaise. Le groupe fera paraître, outre les numéros de son périodique, un certain nombre de romans, dont certains

furent écrits en joul. C'est le cas du *Cassé* (1964), une *novella* (ou longue nouvelle) de Jacques Renaud, du *Cabochon* d'André Major (1964) et de *Pleure pas, Germaine* (1965) de Claude Jasmin, trois textes où le joul sert bien l'expression de la révolte de ce peuple misérable et colonisé que représentent les Québécois à leurs yeux.

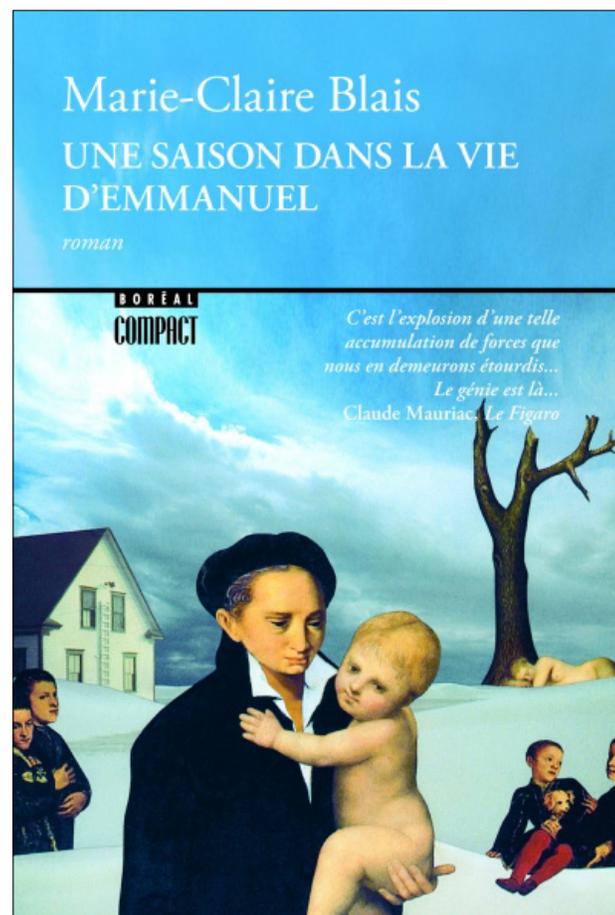
Certainement l'un des auteurs québécois les plus célébrés encore aujourd'hui, Réjean Ducharme fut le premier à être publié chez Gallimard, en 1966, avec *L'avalée des avalés*. Emblématique de ces années de contre-culture, le roman s'apparente au journal intime d'une adolescente, Bérénice, aux prises avec le monde. En voici les premiers mots :

Tout m'avale. Quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée, c'est dans mon ventre que j'étouffe. Quand j'ai les yeux ouverts, c'est par ce que je vois que je suis avalée, c'est dans le ventre de ce que je vois que je suffoque.

L'univers de Ducharme est marqué au coin d'une « surconscience linguistique » (Gauvin, 1997) qui lui fait jouer avec les mots avec une créativité sans cesse renouvelée, comme l'attestent la plupart des titres de ses romans (*Le nez qui voque, Les fantômes, L'hiver de force*, etc.). Surtout, c'est le monde de l'enfance et le rejet de celui des adultes qui forment l'arrière-plan sur lequel se dessinent toutes ses histoires. Le narrateur-enfant deviendra bientôt une des principales postures narratives du roman québécois, les auteurs recourant au regard d'un enfant pour critiquer la société étant légion.

Il en va de même pour une partie de l'œuvre de Marie-Claire Blais, dont le célèbre *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965). Son action ne se déroule pas en ville, comme la plupart des romans de Ducharme, mais dans un Québec rural, digne des romans du terroir. À ceci près que les descriptions qui en sont faites donnent une impression sombre, noire même, de ce monde clos où les réalités de l'inceste, de la maladie, de la misère sont portées à leur paroxysme. Pourtant, ce n'est pas à faire un portrait réaliste du terroir que s'astreint l'auteure, dont on sent néanmoins la révolte, mais à livrer passage à une vision lyrique. Il s'agit ici aussi du regard d'un enfant, Jean le Maigre, que ses parents veulent

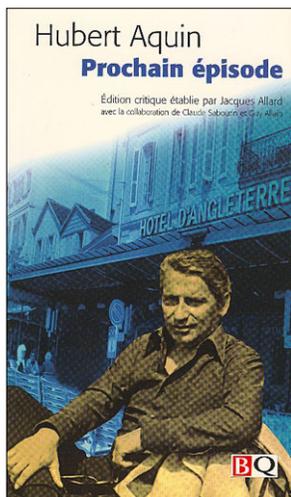
sauver en l'envoyant dans un monastère que l'auteure dépeint de façon impitoyable. La même année paraît *Salut Galarneau!* (1967) de Jacques Godbout, roman auquel *Une saison dans la vie d'Emmanuel* sera rapidement opposé, tant la volonté dont fait montre Godbout de camper son action dans le monde contemporain (au cœur de Montréal en particulier) et la proximité du sujet (le livre est une mise en abyme, le journal d'un jeune homme désireux d'écrire) contrastent avec l'univers terroiriste de Blais. Mais la qualité de l'écriture lyrique et parodique de celle-ci ne trouve pas son équivalent chez le romancier dont les œuvres, quelque intéressantes qu'elles soient, demeurent très cérébrales (on pense aux *Têtes à Papineau* [1981], vaste allégorie de l'identité québécoise au moment de la possible séparation du reste du Canada).



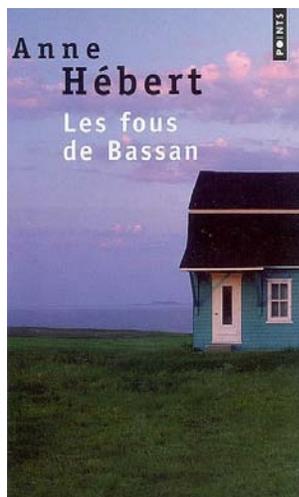
Marie-Claire Blais,
Une saison dans la vie d'Emmanuel,
Éditions du Boréal, 1991

Hubert Aquin,
Prochain épisode,
Bibliothèque
québécoise, 1995

Bibliothèque québécoise



Éditions du Seuil



Anne Hébert,
Les fous de Bassan,
Éditions du Seuil, 1982

Dans une tout autre veine, beaucoup moins fréquentée au Québec, Hubert Aquin écrit *Prochain épisode* (1965), un roman d'espionnage dont la facture rappelle les pratiques du Nouveau Roman, mouvement français contemporain. Le narrateur rédige ces pages alors qu'il est emprisonné après avoir été arrêté pour de supposées actions terroristes. Comme le disait excellemment un critique, à la sortie du roman :

Ce héros est un homme traqué. Il croit qu'il est poursuivi par les furies policières, alors qu'il est un homme à la recherche de son passé. En un sens, il est le héros canadien-français type. Son drame est le suivant : pourquoi un homme à la recherche de son passé s' imagine-t-il qu'il trahit, qu'il est coupable ? (Jean-Éthier Blais, *Le Devoir*, 13 novembre 1965).

Par son caractère historique, la parution de ce roman coïncidant avec les premiers faits d'armes du Front de libération du Québec (FLQ; dont Aquin ne faisait pas partie), *Prochain épisode* concentre les questionnements existentiels qui pouvaient tenailler le Québécois en pleine Révolution tranquille, cette grande ère d'affirmation et de définition nationale.

Auteur inclassable s'il en est, le docteur Jacques Ferron a produit quantité d'œuvres de facture très libre qui vont de l'essai historico-politique à la nouvelle, en passant par le théâtre et la chronique historique. C'est sans doute dans le roman (*Le ciel de Québec*, 1969; *L'amélanchier*, 1970; *Les roses sauvages*, 1971) et le conte (*Contes du pays incertain*, 1962) qu'il s'est le mieux illustré. À travers les anecdotes, les faits divers, comme en s'attardant aux épisodes de l'histoire des Canadiens français, c'est toute la réalité de ses compatriotes que Ferron raconte, dans une langue truculente, inouïe, et avec une imagination telle que l'horizon d'attente du lecteur est constamment déjoué. Tantôt facétieux, dans ses contes, tantôt incisif, dans ses

essais historiques (*Escarmouches*, 1975), il sait aussi se montrer sobre et d'une profonde compassion pour ses contemporains aux prises avec les maladies mentales (qu'il tâchait de soigner), qu'elles soient d'origine familiale ou imputables à la vie moderne.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Anne Hébert représente certainement l'un des deux ou trois auteurs les plus significatifs de toute l'histoire de la littérature du Québec. D'abord poète, ses œuvres complètes sont réunies par les Presses de l'Université de Montréal en cinq tomes, dont le premier contient tous ses poèmes. Elle a pratiqué la prose avec un égal bonheur, notamment avec son unique recueil de nouvelles, *Le torrent*.

En 1970, Anne Hébert fait paraître le premier de ses grands romans : *Kamouraska*. Histoire de triangle amoureux sur fond de rébellion des patriotes (l'histoire se déroule en 1838-1839), elle met aux prises une jeune femme, Élizabeth, mariée à un seigneur volage et brutal, digne de l'Ancien Régime. Le docteur Nelson, un Américain, veut la libérer en assassinant le seigneur de Kamouraska. Allégorie du sort du Québec aucunement maître de son destin à cette époque, comme la femme sans existence légale, ce roman puissant emploie une narration de type *stream of consciousness* qui permet d'accéder non seulement à la conscience d'Élizabeth, mais également aux contenus de son inconscient. En 1982, Anne Hébert donne *Les fous de Bassan*, autre grand roman où s'entremêlent la sexualité et la mort, qui se rencontrent dans un petit village côtier et protestant de la Gaspésie, et dans le cœur trouble d'une jeunesse victime du travail de sape d'une éducation religieuse malsaine. Bien qu'elle ait passé près de la moitié de sa vie à Paris, Anne Hébert a surtout écrit sur le Québec qu'elle a connu, celui d'avant la Révolution tranquille.

Le roman depuis 1980

Au tournant des années 1980 paraissent des romans urbains qu'on peut regrouper sous l'appellation de chroniques et qui seront marquants. Œuvres populaires au sens le plus noble du terme (c'est-à-dire prisées par un large public sans être dédaignées par les milieux intellectuels), ces romans sont souvent l'occasion pour les lecteurs en quête de divertissement de plonger dans des sagas historiques, d'un passé plus ou moins récent.

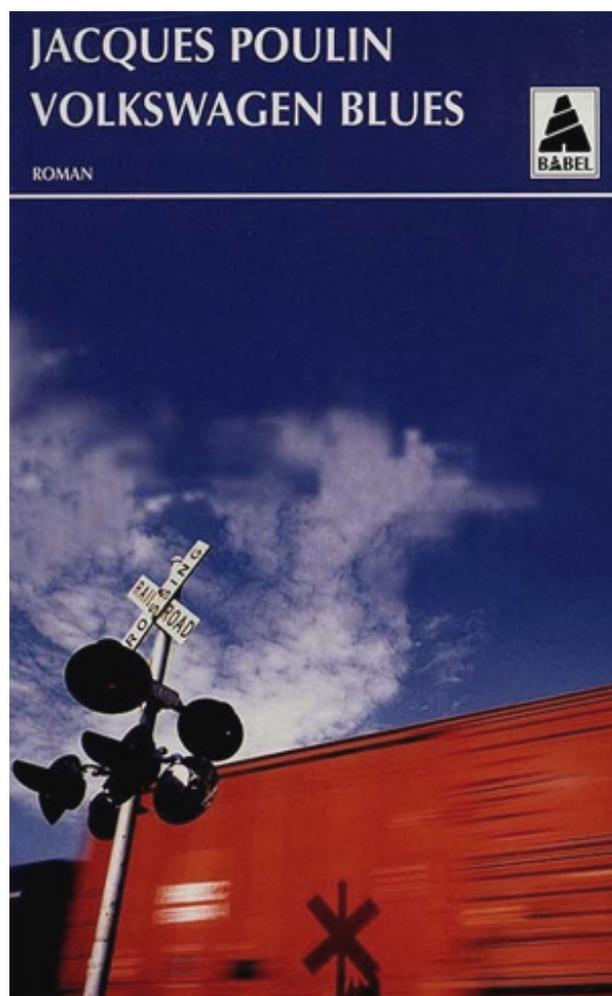
Avec les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Michel Tremblay construit une vision très personnelle du quartier ouvrier dans lequel il a grandi, au sortir de la Deuxième Guerre. C'est tout le quotidien d'une famille modeste, dans un logement de la rue Fabre à Montréal, que dépeint avec minutie Tremblay, avec une nostalgie amusée certes, ce qui transparaît dans les dialogues en jolal pleins de verve, mais avec en arrière-plan des drames qui couvent. Ainsi, le petit Marcel trop plein d'imagination perdra la raison (une pièce, *Marcel poursuivi par les chiens* [1992] sera consacrée au destin de ce personnage), Édouard fréquentera le monde interlope des prostituées de la rue Saint-Laurent et s'adonnera au travestissement, Pierrette deviendra serveuse et fera un mariage pitoyable. Amorcée avec *La grosse femme d'à côté est enceinte* (1978), la série compte maintenant six romans (le plus récent datant de 1997).

Quoiqu'ancrée, elle aussi, dans le Quartier Latin de Montréal, Francine Noël explore un autre secteur de l'univers montréalais, celui du féminisme, de la famille et des idéologies sociales. *Maryse* (1983), *Myriam première* (1987) et *La conjuration des bâtards* (1999) forment en effet une trilogie qui témoigne du passage du temps et du changement des mentalités et des mœurs montréalaises dans le dernier tiers du xx^e siècle. Maryse, surtout, campe à merveille et avec un sens admirable de l'autodérision la jeunesse québécoise qui s'ouvre à la vie intellectuelle, grâce à la démocratisation de l'éducation à la fin des années 1960, aux doctrines de gauche post-Mai 68, et aux mouvements de libération des femmes.

Le monde rural n'est pas en reste avec *Les filles de Caleb* d'Arlette Cousture, roman en trois tomes: *Le chant du coq* (1985), *Le cri de l'oie blanche* (1986) et *L'abandon de la mésange* (2003). Rendu célèbre par l'entremise de son adaptation télévisuelle (diffusée en 1990 et 1991), *Les filles de Caleb* relate les mésaventures d'une jeune institutrice, «responsable d'une école de rang», Émilie Bordeleau, dans un village de la région de la Mauricie. Amoureuse d'un de ses élèves les plus âgés, Ovila (une espèce de coureur des bois), elle l'épouse, mais doit élever seule leurs enfants, en butte aux médisances des villageois.

Représentant le plus illustre des auteurs de la ville de Québec, où se déroulent la plupart de ses romans, Jacques Poulin se targue d'être «l'écrivain le plus lent du Québec». L'action des treize romans qu'il a fait paraître en quarante-cinq ans (entre 1967 et 2012), relativement courts, progresse également lentement. Le rythme naturel des dialogues vient souvent rompre l'introspection ou l'observation patiente de narrateurs fragiles ou mélancoliques, la plupart du temps amourachés d'un chat, lequel symboliserait bien le monde douillet et paresseux de cet univers romanesque, au demeurant sympathique. Son roman le plus connu et le plus étudié est pourtant *Volkswagen blues* (1984), parangon du roman de la route à la québécoise, qui emmène Jack Waterman (double de l'auteur) et une jeune Métisse vers l'Ouest américain, sous prétexte d'y retrouver le frère de Jack. Traversée spatiale d'un océan à l'autre, le voyage en minibus est tout autant un voyage temporel puisque Jack suit les traces des explorateurs français qui ont ouvert le continent aux XVII^e et XVIII^e siècles.

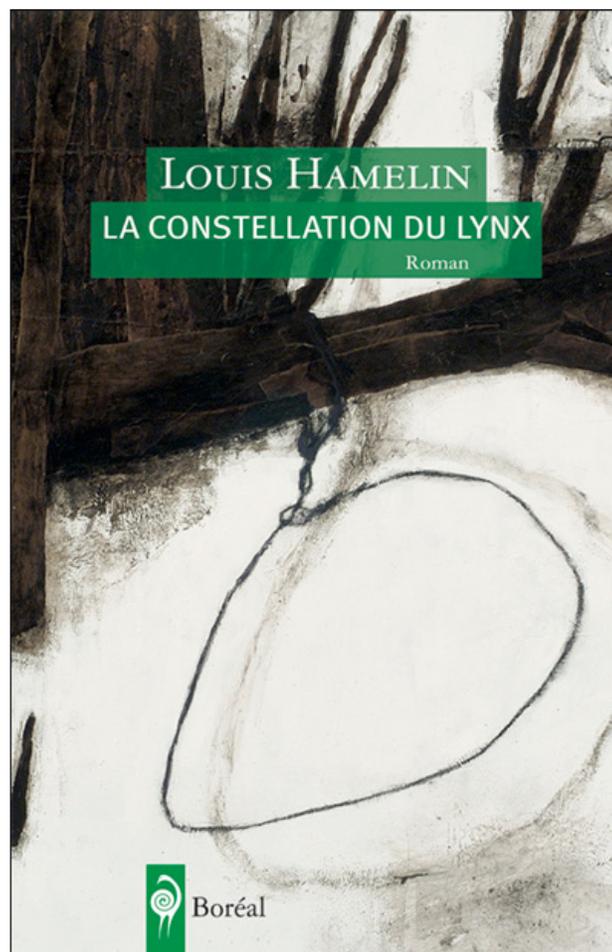
Deux œuvres inclassables nous convient à une lecture plus exigeante, et à des styles plus raffinés, bien que leurs auteurs soient également chantres de la nature sauvage du Québec. En une douzaine de romans (à ce jour), Robert Lalonde a inventé un monde d'inspiration dionysiaque où la virginité de la forêt et des lacs n'a d'égal que la sauvagerie des hommes qui les hantent. Histoires violentes et tendres entre êtres d'exception par leurs fortes natures, semblables aux héros du Jean Giono de la première manière, ce sont des hommes et des femmes excessifs, idéalistes, entiers dont le destin est raconté avec une verve d'un grand lyrisme. *Le petit aigle à tête blanche* (1994) est souvent considéré comme LE grand roman américain de langue française, celui qui identifie le mieux ce qu'est l'américanité à la québécoise. C'est également un essayiste et une nouvelliste de grande valeur, en plus d'être dramaturge et comédien.



Jacques Poulin,
Volkswagen blues,
Babel, 1998

Quant à Louis Hamelin, il est entré avec fracas sur la scène littéraire avec *La rage* (1989), roman de la révolte dont on a voulu faire le premier-né d'une nouvelle génération romanesque. Écriture de l'errance, parfois de la route (*Le joueur de flûte*, 2001), de la nature sauvage (*Betsi Larousse*, 1994) où l'identité individuelle se cherche dans un corps à corps avec le territoire, même spolié (comme celui de Mirabel dans *La rage*), la plume de Hamelin s'attache aussi à l'histoire collective, comme dans *La constellation du lynx* (2012), qui prend comme point de départ l'épisode traumatisant d'octobre 1970.

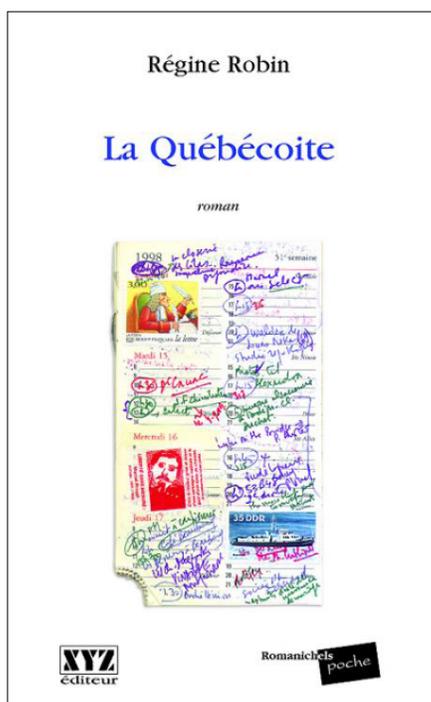
Les écrivains d'origine étrangère ont depuis toujours contribué à la constitution d'une littérature canadienne-française et québécoise. Cet état de fait a été démontré récemment par plusieurs études. Cependant, dans le contexte des années 1980, l'attention qui leur a été portée dans la presse, l'université et le public n'aura jamais été si grande, au point de constituer le phénomène littéraire marquant de la fin du siècle au Québec. Il faut dire qu'au lendemain du référendum de 1980, et après vingt ans d'affirmation nationale, l'heure est au repli sur soi, au désenchantement, mais aussi à l'ouverture à l'autre. S'ouvre ainsi une période qui sera donc marquée par la littérature migrante.



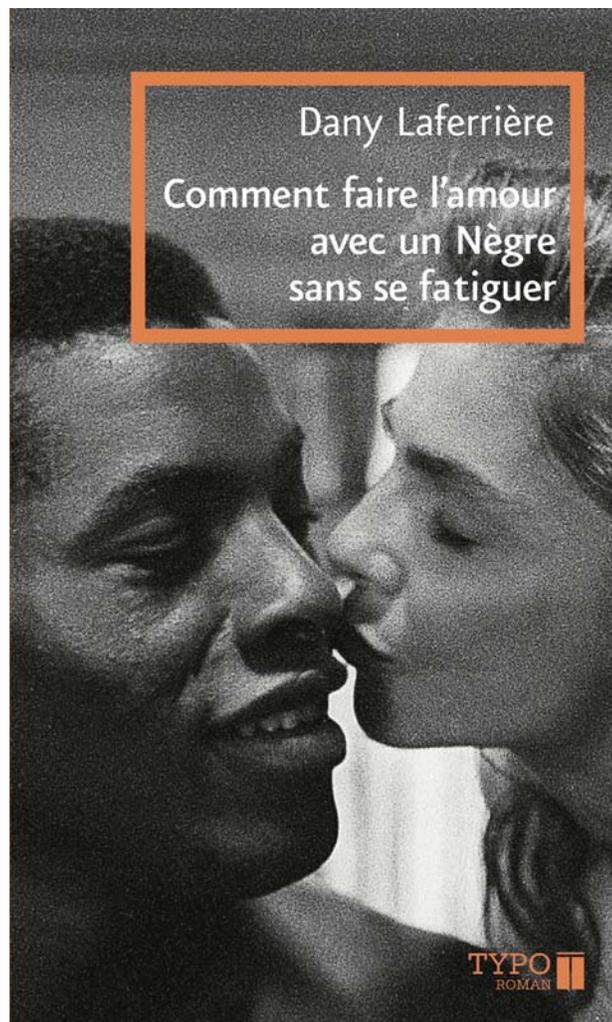
Louis Hamelin,
La constellation du lynx,
Boréal, 2012

Dany Laferrière,
*Comment faire l'amour avec
 un Nègre sans se fatiguer*,
 Typo, 2010

Des écrivains installés au Québec durant les années 1970 vont bénéficier grandement de cette faveur générale. Française d'origine juive polonaise, Régine Robin fait paraître *La Québécoise* en 1983, roman intimiste qui traduit bien l'expérience culturelle, linguistique, qui sera le lot de quantité d'autres écrivains d'origine étrangère qui s'arrêteront et parfois s'installeront au Québec, comme Ying Chen (*Les lettres chinoises*, 1993) ou Sergio Kokis (*Le pavillon des miroirs*, 1994). D'autres néo-Québécois témoigneront de la difficulté et de la richesse d'une enfance passée à Montréal, entre fidélité à la culture d'origine et nécessité de s'adapter à la culture ambiante (*Le bonheur a la queue glissante* [1998] d'Abla Farhoud, *Côte-des-Nègres* [1998] de Mauricio Segura). Le plus connu demeure Dany Laferrière, qui a fui la dictature haïtienne en 1976 pour s'installer au cœur du Quartier Latin de Montréal. Après s'y être livré à une observation de son environnement, il donne *Comment faire l'amour à un nègre sans se fatiguer*, en 1985, roman qui a constitué un événement majeur de cette littérature qu'on appellera bientôt migrante.



Les Éditions XYZ



Typo

LE SAVIEZ-VOUS ?

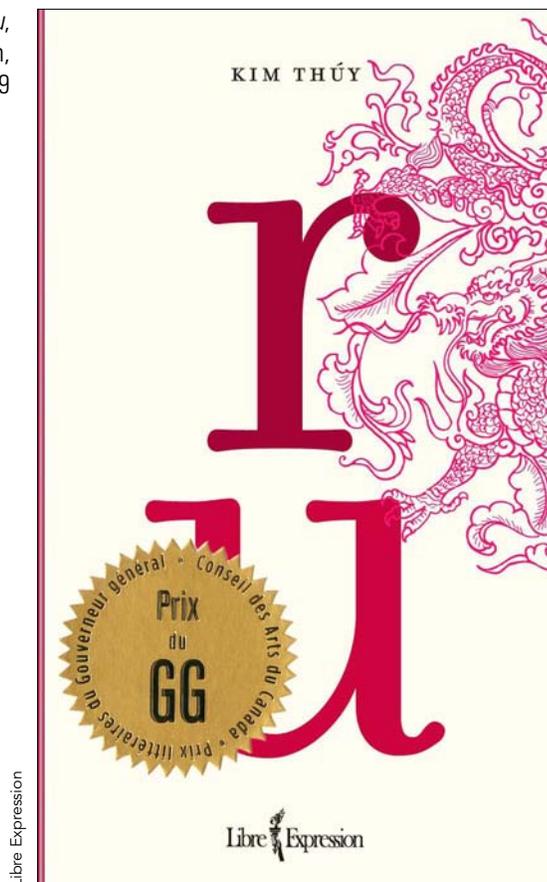
Pour découvrir la littérature migrante du Québec :

Chartier, D. (2003). *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec 1800-1999*, Québec, Éditions Nota Bene.

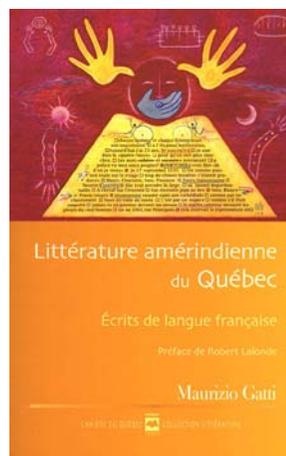
Moisan, C. et R. Hildebrand (2001). *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Éditions Nota Bene.

Régine Robin,
La Québécoise,
 Les Éditions XYZ, coll. « Romanichels poche », 232 p.

Kim Thúy, *Ru*,
Libre Expression,
2009



Libre Expression



Hurtubise HMH

Maurizio Gatti,
Littérature amérindienne.
Écrits de langue française,
Hurtubise HMH, 2004

Les Québécois ont pris un malin plaisir à se contempler dans ce miroir parfois déformant, parfois tout simplement étonnant que leur tendaient ces écrivains venus d'ailleurs ou d'une zone intérieure méconnue (comme les textes de l'Italo-Montréalais Marco Micone). Au XXI^e siècle, le phénomène ne paraît pas devoir s'esouffler, encore qu'on ne souligne plus guère la parution d'un roman d'un Québécois issu de l'immigration, sauf s'il a quelque valeur littéraire. C'est donc dire que cette réalité de la littérature québécoise contemporaine n'est plus exceptionnelle, mais bien entrée dans les mœurs littéraires. Le plus récent succès s'intitule *Ru* (2009), de la Québécoise d'origine vietnamienne Kim Thuy, roman qui retrace le parcours d'une enfant parmi les nombreux *boat people* arrivés au Québec à la fin des années 1970.

L'un des effets les plus inattendus de ce phénomène des écrivains migrants sera peut-être, en fin de compte, d'avoir également attiré l'attention sur les « étrangers du dedans », sur des écrivains du Québec trop longtemps négligés : les écrivains amérindiens de langue française. Grâce surtout au travail du chercheur italien Maurizio Gatti, la littérature amérindienne commence à être davantage explorée et mieux connue, comme d'autres aspects des cultures amérindiennes au demeurant.

La nouvelle depuis 1945

Certes, la nouvelle existait au Québec avant la Deuxième Guerre mondiale. Au XIX^e siècle, paraissaient dans les journaux canadiens-français, de même qu'aïl leurs en Occident, quantité de nouvelles à l'esthétique variée.

On dénombre des nouvelles historiques, rattachées par exemple à l'épidémie de choléra de 1832 ou à la Rébellion de 1837, des récits amérindiens (comme *L'Iroquoise*, la plus ancienne nouvelle québécoise, publiée en 1827), beaucoup de contes fantastiques et de légendes canadiennes, qui retracent les mésaventures des Canadiens. Force est de reconnaître que ces nouvelles sont très souvent marquées au coin de l'oralité, et participent donc beaucoup à l'héritage transmis de bouche à oreille. Tout de même, si la nouvelle québécoise de cette époque n'a pas encore de spécificité réelle, elle n'en constitue pas moins la préhistoire d'une pratique qui devait, bien plus tard, caractériser les lettres québécoises.

De 1900 à 1940 environ, à l'interminable vogue du conte porté à l'écrit s'ajoute la mode de la nouvelle régionaliste, nettement plus « écrite », dont on aura une bonne idée en lisant *En pleine terre* (1942) de Germaine Guèvremont. Parallèlement à cette idéalisation du terroir, on trouve des textes plus poétiques, à mi-chemin entre le conte et la nouvelle, tels les recueils de contes de Félix Leclerc (*Adagio*, 1943, et *Allegro*, 1944) et les *Contes pour un homme seul* (1944) d'Yves Thériault. Certes, le monde qui y est dépeint demeure rural, mais il ne s'agit plus de chanter les louanges du terroir québécois. Au contraire, Thériault situe ses historiettes et anecdotes dans une campagne sans nom, dans un monde sans âge, comme dans un pays purement poétique

(qu'on peut rapprocher des premières œuvres d'un Giono ou d'un Ramuz). Monde brut, voire brutal, où se débattent des consciences tourmentées. C'est peut-être cette individualisation très forte des personnages et cette absence de conscience collective ou de mouvement grégaire, qui donnent à l'ensemble son allure de recueil de nouvelles moderne, malgré le milieu paysan où se déroulent la plupart des contes.

Alain Grandbois, poète exotique qui influença les jeunes poètes de l'Hexagone, tient également un rôle important dans l'histoire de la prose. En 1945, il fait paraître un recueil de nouvelles au ton assez inusité pour l'époque : *Avant le chaos*. Récits d'inspiration autobiographique, ces huit nouvelles (quatre dans l'édition originale et quatre autres ajoutées lors de la réédition de 1964) se distinguent par leur caractère international (Grandbois situe ses histoires aux quatre coins de la planète, à Shanghai, Djibouti, Paris et sur la Côte d'Azur), mais également par le grand style dans lequel elles sont rédigées, qui témoigne d'une autre époque, celle d'avant le chaos de la Deuxième Guerre. Le style d'un aristocrate qui fréquente les mondanités en compagnie de l'écrivain français Paul Morand. Au milieu des contes traditionnels qui ont encore cours dans ces années-là, ce recueil contraste par la liberté de ses mœurs modernes, l'aisance matérielle de ses personnages et ses thèmes de prédilection (les aventures galantes, la vie nomade), en tout point contraires à ceux que préconise l'idéologie de conservation.

Première œuvre en prose d'Anne Hébert, le recueil de nouvelles intitulé *Le torrent* (1950) contribue lui aussi à faire basculer le récit bref québécois du côté de la nouvelle littéraire, reléguant aux oubliettes le conte traditionnel. La nouvelle qui prête son titre au recueil reprend un fait divers, comme le fait souvent Anne Hébert. Un jeune séminariste, élevé à la dure par une mère hantée par le péché originel, tue celle-ci

lorsqu'elle veut le contraindre à retourner au collège pour une deuxième année consécutive. Histoire de révolte symptomatique d'un Québec qui étouffe sous la chape de plomb d'une religion catholique plus près de l'Ancien Testament que du Nouveau, ce matricide possède une grande charge symbolique. En effet, dans toute son œuvre Anne Hébert va revenir sur l'atmosphère étouffante – castratrice – du Québec de son enfance, celui-là même qui aura rendu malheureux et « tué » son cousin le poète Saint-Denys Garneau.

Les années 1950 et 1960 voient émerger d'autres plumes féminines, souvent très réalistes, dont celle de Claire Martin (*Avec ou sans amour*, 1958) et celle d'Adrienne Choquette (*La nuit ne dort pas*, 1954, et *Laure Clouet*, 1961). Dans un tout autre style, on trouve les nouvelles fantaisistes de Roch Carrier (*Jolis deuils*, 1964), et celles de *La mort exquise* (1965), de Claude Mathieu, qui reprend les thèmes métaphysiques propres aux nouvelles de J.L. Borges. Les nombreuses histoires de Jacques Ferron (*Contes du pays incertain* [1962], *Contes anglais et autres* [1964]), qui prennent volontiers le contrepied du terroirisme, constituent des nouvelles truculentes et tragiques, au style inimitable. Dans les années 1970, déjà, on sent une augmentation générale de l'intérêt pour la nouvelle au Québec, ainsi que l'atteste le nombre de recueils parus annuellement. Mais rares sont les recueils marquants, à l'exception de ceux de Gabrielle Roy et le très référentiel *Rue Saint-Denis* (1978) d'André Carpentier qui explore l'esthétique policière et fantastique dans un cadre familial, soit l'artère qui traverse le Quartier Latin montréalais.

L'intérêt porté aux textes et aux auteurs de l'étranger, au début des années 1980, ne se sera pas traduit uniquement par le très important courant de la littérature migrante, surtout productrice de romans. Elle aura amené quantité de lecteurs québécois à s'inspirer de littératures étrangères, et notamment à celles qui réservent une place de choix à la nouvelle, un genre historiquement jusqu'alors peu valorisé au Québec comme ailleurs dans la francophonie. Vont alors être publiés des recueils de nouvelles s'inspirant du fantastique et du réalisme magique de certains auteurs sud-américains, tels Borges, Cortázar et García Márquez, de l'univers concentrationnaire de Kafka, des nouvelles de science-fiction d'Isaac Asimov, du réalisme « sale » de Raymond Carver ou poétique

de J.D. Salinger. L'engouement pour la nouvelle se traduit par la parution de nombreuses revues qui lui sont entièrement consacrées, par la création de concours et de prix et par la fondation de maisons d'édition où la nouvelle occupe une position centrale. Aussi, la production de recueils de nouvelles va-t-elle décupler dans la décennie 1980-1990.

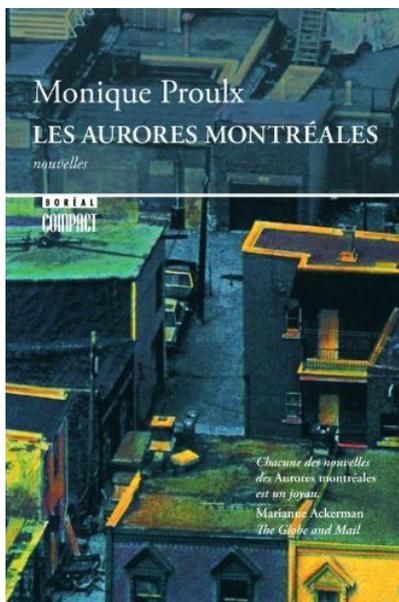
Le surveillant (1982) de Gaëtan Brulotte offre des nouvelles où éclate un drame personnel, souvent généré par un système totalitaire, dans un cadre absurde, kafkaïen, et un style qui rappelle par endroits l'expérimentation du Nouveau Roman. *Ni le lieu ni l'heure* (1987) de Gilles Pellerin flirte avec le fantastique tel que rénové par Cortázar. En 1988, paraît *La plage des songes et autres récits d'exil*, de Stanley Péan, qui propose des nouvelles tantôt fantastiques, tantôt d'un réalisme cru, mais d'abord et avant tout tributaires du réalisme merveilleux de l'Haïti de ses origines.

La décennie suivante n'est pas en reste. Avec *Tu attends la neige, Léonard* (1992), Pierre Yergeau fait œuvre de pionnier, ses prouesses narratives et sa peinture originale de l'Abitibi initiant un mouvement qu'on commence tout juste à cerner, en 2012, à savoir celui du néoterroir, et qui se concentre principalement dans le genre de la nouvelle. Rare représentant de la littérature d'anticipation au Québec, *Les récits de Médilbaut* (1994) d'Anne Legault nous projettent dans un Montréal post-apocalyptique, dystopique, où la survie de la culture (au sens large) devient l'enjeu central des protagonistes, membres d'une classe moyenne qui s'érige en ferment de contestation.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Townships (2009) de William S. Messier, *Atavismes* (2011) de Raymond Bock et *Arvida* (2011) de Samuel Archibald sont des recueils de nouvelles qui se rattachent au mouvement néoterroir. Au printemps 2012, la revue *Liberté* a consacré un numéro (295) à ce mouvement qui accorde une importance nouvelle au territoire des régions du Québec.

Monique Proulx,
Les aurores montréalaises,
Éditions du Boréal, 1997



Boréal



Suzanne Myre,
*Nouvelles
d'autres mères*,
Marchand
de feuilles, 2003

Marchand de feuilles

Par le concept qui le sous-tend, le recueil *Les aurores montréalaises* (1996) de Monique Proulx constitue un phénomène en soi, et une singulière réussite. Vingt-sept nouvelles permettent de saisir de l'intérieur la réalité multiple de la métropole québécoise, traversée par des destinées qui ne sont jamais individuelles seulement, tant elles se mêlent étroitement à la transformation de la société montréalaise de ces années 1980-1990. Dans une veine plus intimiste, *Cet imperceptible mouvement* (1997) d'Aude ouvre une fenêtre sur l'intériorité de personnages à l'âme tourmentée, mais qui connaissent une sorte de rédemption lorsqu'ils sont attentifs à un événement, si minime, si subjectif soit-il, qui leur permette d'accroître leur conscience.

Depuis 2000, le succès de la nouvelle ne se dément pas, s'étendant à un lectorat toujours plus large. Un auteur comme Suzanne Myre (cinq recueils en six ans) aura fait beaucoup pour rendre la lecture de la nouvelle presque aussi normale que celle du roman. Ses *Nouvelles d'autres mères* (2003), par exemple, s'intéressent au vécu avec un sens du réalisme qu'on avait rarement vu dans la nouvelle québécoise auparavant. Les relations familiales, en particulier, y sont dépeintes dans toutes leurs nuances paradoxales, la haine et l'amour se disputant les liens familiaux comme les liaisons amoureuses des narratrices. L'extrême drôlerie du ton permet seule de désamorcer des drames intimes et universels autrement sérieux. Avec *Le reste du temps* (2008), Esther Croft, fait entrer le lecteur dans le cœur et l'âme de personnages ayant vécu ou devant vivre une situation cruciale (proprement crucifiante) qui agit comme un pivot dans leur existence, à la fois malchance qui peut abrégier la vie et chance de réforme personnelle. L'introspection, la rencontre de l'ombre, le travail sur soi à l'aide du pouvoir unique de l'imagination, ce sont là les principaux repères d'une écriture à la fois accessible et raffinée.

Esther Croft,
Le reste du temps,
Les Éditions XYZ,
coll. « Romanichels »,
2007, 112 p.



Éditions XYZ

L'essai depuis 1945

Artisan d'une pensée moderne, le journaliste et romancier Jean-Charles Harvey donne, en 1945, une conférence qu'il intitule *La peur*, au cours de laquelle il dénonce la grande frilosité qu'ont développée les Canadiens français à l'endroit de toute nouveauté, tant l'idéologie de conservation encouragée par l'Église catholique a bien imprégné les esprits.

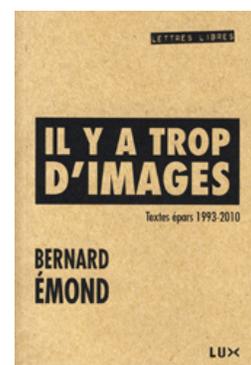
De fait, il exprime clairement l'idée que l'Église a développé la peur de vivre, qui a engendré l'impossibilité de la joie de vivre (comme le démontre à l'envi l'œuvre d'un Saint-Denys Garneau) et dénonce l'esprit du cléricalisme, qui est selon lui « le contraire de l'esprit de religion ». Certes, Harvey n'est pas le seul et pas même le premier à pousser ce cri dans le désert, mais celui-ci sera peu à peu entendu et repris au cours des années suivantes.

Ainsi, en 1948, paraît un manifeste capital, *Refus global*, signé par une quinzaine d'artistes et principalement rédigé par un professeur de beaux-arts et peintre avant-gardiste lui-même, chef de file du groupe des Automatistes (d'influence surréaliste), Paul-Émile Borduas. Ce brûlot publié à quatre cents exemplaires, qui affirme le rejet généralisé des valeurs de la société canadienne-française et le refus de se taire au premier chef (« faites de nous ce qu'il vous plaira, mais vous devez nous entendre »), se fit pourtant connaître moins par sa diffusion que par l'interdit dont il fut frappé et par les conséquences sur ses signataires (notamment la mise à pied de Borduas, professeur à l'École du meuble de Montréal, qui, comme tant d'autres artistes et intellectuels de l'époque, dut s'exiler pour continuer à se consacrer à l'art et vivre en conformité avec ses idées). Par une rhétorique échevelée et dans un style plus

pictural que proprement littéraire, le manifeste réclame, s'arroge le droit de créer librement, sans se soumettre à la censure ecclésiastique, se déclare libre du passé, veut réinventer le présent par l'abandon total des valeurs conservatrices du Québec, tant dans le domaine des arts que dans la vie du citoyen et de l'individu. Ce manifeste liquide le passé et annonce la révolution culturelle des années 1960. Pour Pierre Vadeboncoeur, qui deviendra l'un des principaux essayistes de la modernité québécoise, Paul-Émile Borduas fut celui qui permit au Québec de sortir de ce marasme. Dans *La ligne du risque* (1963), son premier recueil d'essais, Vadeboncoeur appelle aussi, mais de façon plus précise, plus détaillée que ne l'avait fait Harvey, à l'abandon de la pratique religieuse « de façade » en faveur d'une expérience spirituelle véritable – voie qu'aura courageusement montré Borduas dans son manifeste, sa vie, son art et son enseignement. Vadeboncoeur écrira pendant un demi-siècle (1960-2010) des essais d'un style et d'une langue remarquables, qu'ils portent sur la question de l'indépendance du Québec (pour laquelle il était féroce en faveur), sur les arts visuels, sur l'expérience de la foi (catholique dans son cas), sur tout ce qui peut porter le nom de culture. Certains de ses nombreux essais, comme *Vivement un autre siècle!* (1996) ou *L'humanité improvisée* (2000) en fait l'un des principaux penseurs de la modernité et l'un des plus grands écrivains du Québec, tous genres et époques confondus.

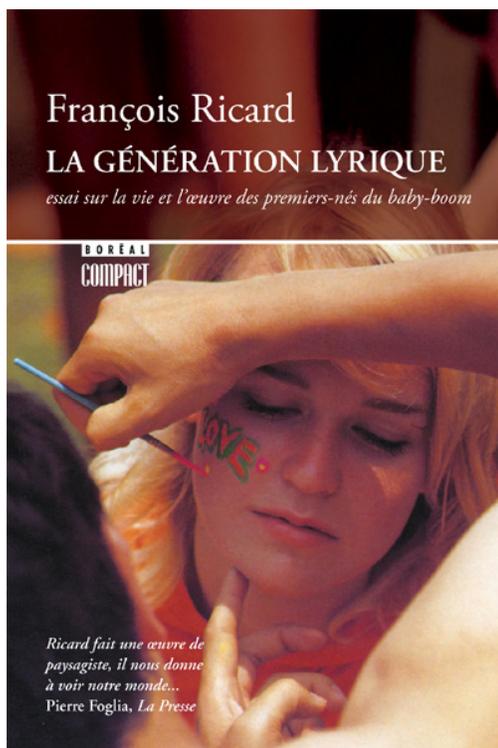
En 1960, *Les insolences du frère Untel* sonnent l'heure de la prise de conscience du français québécois. Dénonciation sans équivoque du parler joyal, l'essai de Jean-Paul Desbiens constitue le point de départ d'un débat de société qui, s'il a évolué, n'a pas diminué d'intensité depuis. Condamnant la paresse linguistique de la jeunesse – il est professeur de français –, Desbiens s'attaque au relâchement dans la prononciation aussi bien qu'aux mœurs décadentes de la jeunesse nord-américaine, qui lui semble toujours opter pour la facilité. Les exhortations à mieux parler français ne dataient pas d'hier. Les gens d'Église, en particulier, avaient périodiquement lancé des

Bernard Émond,
Il y a trop d'images,
 Lux éditeur, 2011



Lux éditeur

campagnes du bon parler français, élément essentiel des valeurs de l'idéologie de conservation, avec la foi, la famille et la terre. Mais à partir de cette prise de position, l'on se rangera du côté de ceux qui parlent un français québécois naturel (relâché) ou de celui de ceux qui imitent le français de Paris. Heureusement, de très nombreuses études sont parvenues à circonscrire le phénomène du joual, à le comprendre, de même qu'à définir une norme linguistique du français québécois (en particulier *Le joual de Troie* de Jean Marcel en 1973). Du côté de la reconnaissance de la réalité sociohistorique québécoise, Pierre Vallières publie chez Parti pris son ouvrage *Nègres blancs d'Amérique* (1968), dans lequel il propose une analyse marxiste de l'histoire des Québécois, les associant du coup à l'effort de libération des Noirs américains et de tous les colonisés du monde.



Boréal

François Ricard,
La génération lyrique,
 Éditions du Boréal, 1994

Dans *La Terre et moi* (1991), le géographe Luc Bureau entreprend de faire voir à quel point le Québécois, comme tout être humain, est défini par le territoire qu'il habite, en l'occurrence la vaste plaine du Saint-Laurent, à quel point aussi sa manière d'habiter le pays fait ce qu'il est. En 1992, paraît un ouvrage qui va contribuer à préciser et à comprendre la génération des *baby-boomers*. Il s'agit de *La génération lyrique : essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*. Son auteur, François Ricard, y dépeint sans ménagement les traits de caractère de ceux et celles qui furent jeunes au tournant des années 1960 et qui bénéficièrent de l'ouverture de la société québécoise d'alors et du rattrapage qu'elle dut faire en quelques années. Ricard aborde quelques questions fondamentales : Sur quelles bases sociohistoriques s'est appuyée l'extraordinaire fortune des *baby-boomers* ? Qu'ont-ils fait de ces possibilités sans précédent qui leur étaient offertes ? Quel héritage laisseront-ils aux générations futures ? Surtout, il y dénonce la perte de certaines valeurs consécutive au renoncement de ces éternels adolescents à leur devoir de passeur de culture.

Dans le domaine de l'essai strictement littéraire, Robert Lalonde fait paraître *Le monde sur le flanc de la truite – Notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire* (1997), qui mêle adroitement pensées sur l'écriture et observations de la nature, reprenant une tradition américaine (celle de Thoreau, de Whitman) qui consiste à allier nature et culture plutôt qu'à les opposer. Enfin, on retiendra de la production récente le recueil d'essais du cinéaste Bernard Émond, *Il y a trop d'images* (2011), qui en définitive offre un portrait du désert spirituel qu'est pour lui devenu le Québec avec la perte des valeurs humanistes transmises par le catholicisme, la société québécoise ayant en contrepartie adopté le consumérisme et adhéré à une vision matérialiste occidentale sans transcendance aucune. En ce sens, ces essais prolongent le travail de résistance amorcé par Pierre Vadeboncoeur.



iStockphoto

Jeune fille
découvrant
la lecture

La littérature jeunesse de 1970 à aujourd'hui. Relance, expérimentation et établissement d'une littérature

MARIE FRADETTE

Les années 1970 et les décennies qui suivront marquent un tournant dans l'histoire de la littérature pour la jeunesse. C'est tout un milieu qui se développe, un champ qui se constitue, une « littérature qui se fait » (Marcotte, 1994). Après une décennie de transition, en l'occurrence les années 1960, pendant laquelle l'édition pour la jeunesse jusque-là contrôlée par le clergé est prise

en charge par des laïcs, les jeunes lecteurs vont voir naître une littérature qui répond enfin à leurs besoins. De nouveaux auteurs, des collections et des éditions nouvelles apportent alors un respect du lectorat offrant des histoires axées sur le quotidien, les émotions, le vécu des enfants, tout en étant soucieux d'offrir un niveau de lisibilité adapté à chaque groupe d'âge.

1970 : Des éditeurs se spécialisent, un marché se définit

En 1965, la suppression des prix et des récompenses dans les écoles oblige les éditeurs à repenser et à réorganiser le milieu : « Bon nombre d'éditeurs n'osent pas publier pour un marché qui n'est pas déjà constitué. [...] ils] ne peuvent désormais plus compter sur les seules commissions scolaires, ils doivent s'efforcer de trouver de nouveaux acheteurs » (Madore, 1994, p. 30). Plusieurs collections jeunesse disparaissent si bien que, jusqu'en 1970, nous pouvons parler d'un déclin senti de la littérature pour la jeunesse.

À partir de 1971, on assiste toutefois à une période de relance au cours de laquelle des auteurs, des éditeurs, des bibliothécaires, et autres gens soucieux d'offrir des textes de qualité aux enfants, cherchent des moyens de relancer la littérature pour la jeunesse. C'est ainsi que l'organisme Communication Jeunesse voit le jour. Initié par l'écrivaine Paule Daveluy, il a pour but de « stimuler la publication et de revaloriser la littérature pour la jeunesse afin de contrer la baisse de la production » (Madore, 1995, p. 158). Cet organisme soumet alors des demandes de subvention pour aider les éditeurs qui ne peuvent concurrencer les ouvrages étrangers.

Les efforts portent des fruits. À preuve, quelques revues voient le jour, telles que *Lurelu* en 1978 et *Des livres et des jeunes* (1978-1992), qui ont à cœur de faire connaître les œuvres et les auteurs d'ici par le biais d'entrevues, de comptes rendus critiques, de dossiers, etc. On voit aussi apparaître de nouvelles revues pour

les jeunes, *Hibou* (1970) et *Vidéo Presse* (1971) en tête. Plus encore, la fondation de maisons d'édition spécialisées en littérature jeunesse québécoise marque l'envol d'une littérature. À ce sujet, les Éditions Le Tama-noir, fondées en 1975 par Réal Tremblay et Bertrand Gauthier (devenues La courte échelle en 1978), constituent le point tournant d'une littérature jeunesse plus ludique que didactique. D'abord spécialisée dans le livre illustré pour les tout-petits, pensons ici à la série *Jiji et Pichou* écrite par Ginette Anfousse ou encore aux livres-jeux de Roger Paré, cette maison fait par la suite paraître des collections de romans pour différents groupes d'âge, comme les collections *Roman jeunesse*, pour les 7-9 ans, et *Roman+*, pour les adolescents.

Au cours de la deuxième moitié des années 1970, c'est l'album illustré qui connaît beaucoup de succès. De nouveaux illustrateurs et auteurs amorcent leur carrière à cette époque, tels Marie-Louise Gay, Bertrand Gauthier, Christiane Duchesne, Ginette Anfousse ou encore Robert Soulières. Cette génération arrive avec des styles éclatés et éclectiques, des personnages excentriques et d'autres plus réalistes. Marie-Louise Gay et Bertrand Gauthier publient la suite loufoque *Hou Ilva*, *Dou Ilvien* et *Hébert Luée*, une série qui s'inscrit à contre-courant de la littérature jeunesse existante. La présence de personnages aux traits caricaturaux, l'absence de cadre ou de chronologie dans le récit en témoignent. Pour sa part, Ginette Anfousse plonge ses lecteurs au cœur d'un univers intimiste dans lequel Jiji confie ses envies, ses peines, ses joies à son ami lecteur.

Parallèlement à cette modernisation de la littérature jeunesse, persiste un courant conservateur dans lequel on retrouve des personnages idéalisés, sages, obéissants, des thèmes optimistes, des sujets plus traditionnels, telles la famille, la religion ou encore la nature. Louise Pomminville et sa série *Pitaton*, Cécile Gagnon, Gabrielle Roy et son conte *Courte queue* ou l'album *Ma vache Bossie*, et Henriette Major, qui publie chez Fides avec Claude Lafortune *L'évangile en papier* et *La bible en papier*, appartiennent à ce courant.

Enfin, toute la décennie 1970 constitue une période de relance pendant laquelle la tradition côtoie l'expérimentation. La douce folie de cette décennie cédera toutefois sa place à la rationalité au cours des années 1980.

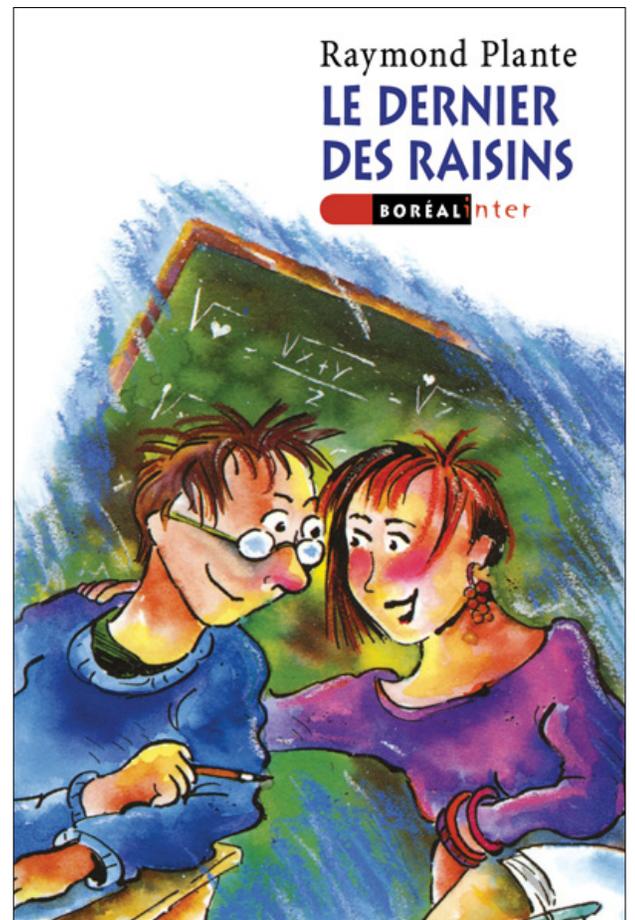
1980 : Rentabilité et popularité du roman

Jusqu'en 1985, le livre illustré pour les petits abonde. Les auteurs et les illustrateurs contestent la littérature plus conformiste en offrant des œuvres éclatées sur les plans de la forme et du fond. Plusieurs maisons d'édition profitent de cette lancée et publient des albums, telles que Québec Amérique, les Éditions Paulines qui avaient « plus d'une vingtaine de collections d'albums de jeunes » (Madore, 1994, p. 45) les Éditions Ouales, fondées en 1980, qui deviennent, avec La courte échelle, les chefs de file dans la production d'albums pour enfants.

Tout est alors permis. Toutefois, cette lancée n'est pas à l'abri de quelques défaillances. La production de ces livres illustrés devient beaucoup trop coûteuse. Ainsi, à partir de 1985, le roman pour les préadolescents et les adolescents, plus rentable, occupe une large part du marché éditorial destiné à la jeunesse. C'est alors que plusieurs collections sont créées pour différents groupes d'âge.

Des premiers lecteurs aux adolescents en passant par les tout-petits, tous ont maintenant des livres écrits à leur intention. Si les éditions La courte échelle, Ouales et Michel Quintin demeurent les trois seules à vocation essentiellement jeunesse au milieu de la décennie, les autres, en l'occurrence Québec Amérique,

Raymond Plante,
Le dernier des raisins,
Éditions du Boréal, 1991

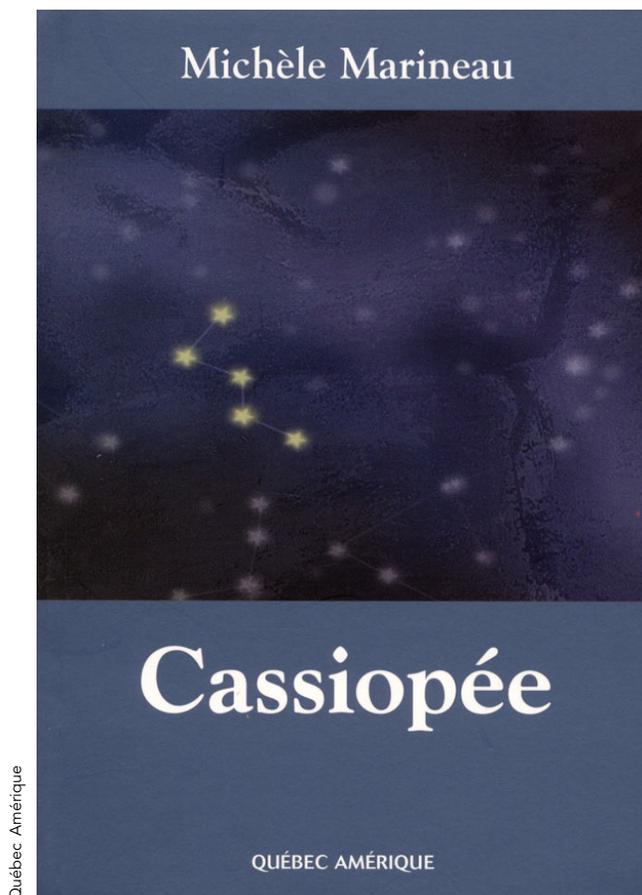


Pierre Tisseyre, Toundra, Héritage, Paulines, Fides et Hurtubises HMH, accordent une place au secteur jeunesse, notamment au roman pour préadolescents et adolescents. Ce réajustement fait aussi naître certaines maisons et des secteurs jeunesse. Les Éditions du Boréal, par exemple, font une place aux romans pour adolescents en 1989 avec la collection Boréal inter. Il faut ajouter à cela la naissance de Coïncidence Jeunesse, en 1989, qui se spécialise dans le roman destiné aux jeunes de 9 à 15 ans. Le milieu se discipline et s'efforce de rejoindre le lectorat visé. Une centaine de titres sont publiés annuellement. On assiste à une stabilisation de la production qui est, par ailleurs, moins diversifiée qu'au début de la décennie. On produit pour un marché précis et il n'y a plus place à l'essai.

Certaines maisons produisent encore des albums. C'est le cas des Éditions Chouette, fondées en 1987, surtout connues grâce à la série *Caillou*, qui se spécialisent dans le livre pour bébé et le livre-jeu. Les Éditions du Raton Laveur, fondées en 1984 par Michel Luppens, publient des albums et des livres documentaires pour les enfants âgés entre deux et huit ans, alors que les Éditions du Boréal lancent leur section jeunesse, en 1986, avec la collection Boréal jeunesse inaugurée par la série *Madeleine*, des albums pour les enfants de trois à huit ans écrits par Michel Aubin et illustrés par Hélène Desputeaux.

Ainsi, les différentes maisons d'édition (Éditions du Boréal, Québec Amérique, La courte échelle, Soulières, Pierre Tisseyre) lancent tour à tour des collections, offrent différents types de récits pour tous les groupes d'âge allant du policier au fantastique en passant par la science-fiction. C'est toutefois le roman réaliste, roman miroir ou roman du quotidien, qui a la cote auprès du lectorat ciblé.

Ces romans proposent des histoires calquées sur le quotidien des jeunes et mettent en scène des personnages capables d'exposer avec transparence leurs angoisses, leurs peines et leurs joies dans des univers reconnus, que ce soit l'école, la maison, les sorties entre amis, etc. Les auteurs et éditeurs veulent ainsi rejoindre les jeunes lecteurs dans ce qu'ils vivent et dans ce qu'ils sont. C'est toutefois Québec Amérique qui introduit pour la première fois de nouvelles valeurs dans le roman pour adolescents avec la collection Jeunesse/roman. Raymond Plante et son désormais célèbre *Le dernier des raisins*, paru en 1986, amorce officiellement la tendance. Le personnage de François Gougeon, adolescent à lunettes, mal dans sa peau et surtout amoureux, livre ses états d'âme. L'univers décrit, le langage parlé utilisé, l'imperfection du personnage, les intérêts, désirs et expériences de ce dernier s'offrent en miroir au lectorat. Reynald Cantin suivra avec *J'ai besoin de personne* un roman plus sombre dans lequel l'amour et la mort côtoient le quotidien d'Ève, qui fait son entrée à la polyvalente. Enfin, Michèle Marineau n'est pas en reste avec son personnage de *Cassiopée*. Publiée elle aussi chez Québec Amérique, cette série met en scène une adolescente amoureuse, fille unique de parents séparés qui exprime haut et fort ses peines, ses envies, ses défauts aussi.



Michèle Marineau,
Cassiopée,
Les Éditions Québec Amérique,
2002

Ajoutons à cette arrivée du roman réaliste pour adolescents l'apparition du miniroman qui sert en quelque sorte de relais entre l'album et le roman pour adolescents. Écrit en gros caractères et comptant peu de pages, le texte est sillonné d'illustrations qui aident l'enfant à bien comprendre l'histoire. Plusieurs collections voient le jour et ainsi rejoignent un lectorat oublié. Pensons d'abord à la collection Premier roman qui paraît aux éditions La courte échelle, à partir de 1988, ensuite à la collection Papillon chez Pierre Tisseyre, qui publie en plus deux séries de romans pour les garçons de 10 ans et plus : les séries *Alexis* et *Les aventures d'Edgar Allan, détective*, lancées aussi en 1988. Québec Amérique publie la collection Contes pour tous en 1984, alors qu'Héritage lance la collection Libellule, en 1986. Depuis, les Éditions Dominique et compagnie, une division des Éditions Héritage, ont en quelque sorte remplacé cette dernière collection par les collections Roman rouge pour les six ans et plus, Roman vert pour les huit ans et plus et Roman bleu pour les dix ans et plus. Enfin, les Éditions du Boréal offre la collection Boréal junior (9-12 ans), en 1989, et, depuis peu, la collection Boréal Maboul pour les enfants de six ans et plus.

Par l'entremise de ces collections, les auteurs et éditeurs rivalisent d'astuces pour attirer le lectorat, que ce soit au moyen de thématiques résolument axées sur le vécu des jeunes, du recours à l'humour, du choix des valeurs ou encore de la présentation des livres. Tout est pensé en fonction du public cible et, bien sûr, de la rentabilité.

LE SAVIEZ-VOUS ?

La popularité du roman destiné aux pré-adolescents se construit par l'entremise de la production de séries. Les jeunes s'accrochent rapidement à leur héros préféré et sont impatients de lire les prochaines aventures. Les séries *Les jours et les nuits de Julia* (Christiane Duchesne et Bruno St-Aubin), *Les enquêtes de Joséphine La Fouine* (Paule Brière et Jean Morin), *Les mésaventures du roi Léon* (Jean-Pierre Davidts et Anne Villeneuve) chez Boréal, *Notdog* (Sylvie Desrosiers), *Rosalie* (Ginette Anfousse) et *Ani Croche* (Bertrand Gauthier) à La courte échelle, ou encore *Noémie*, chez Québec Amérique, sont autant de séries qui connaissent un vif succès.

1990-2000 : Diversité, ingéniosité et reconnaissance pour une profusion de styles

Les années 1990 et 2000 sont prometteuses. Malgré la chute sentie et réelle de la production d'albums illustrés jusqu'au milieu des années 1990, la littérature jeunesse se porte bien. Plusieurs nouvelles maisons d'édition voient le jour telles que Dominique et compagnie (1997) et Les 400 coups (1993), qui multiplient les collections pour tous les groupes d'âge.

Ajoutez à cela l'expansion du marché à l'extérieur du pays. La courte échelle s'ouvre au marché international; Québec Amérique fait connaître son volet jeunesse en Europe grâce au dictionnaire visuel; le personnage de Caillou, créé par Hélène Desputeaux, permet aux Éditions Chouette d'être propulsées en Europe; sans compter que les Éditions Dominique et compagnie publient tous leurs albums simultanément en anglais et en français. Depuis le début des années 2000, la production, de plus en plus diversifiée, va croissant, de nouvelles maisons voient le jour et les éditeurs établis n'hésitent pas à ajouter des collections à leur catalogue ou encore à rafraîchir les collections existantes.

La poésie jeunesse naît à *La courte échelle* dans une collection qui rassemble de grands poètes québécois contemporains, Élise Turcotte et Louise Dupré en tête. La collection Mon roman (2003) s'ajoute aux collections Premier roman, Roman jeunesse et Roman plus. Les éditions Imagine (2005) revisitent les contes traditionnels et offrent aux enfants des albums signés par des auteurs et des illustrateurs de talent (Gilles Tibo, Pierrette Dubé, François Barcelo, Marc Mongeau, etc.).

La science-fiction, le roman policier et le fantastique connaissent du succès auprès des jeunes grâce, entre autres, à Bryan Perro et sa série fantastique *Amos Daragon*, à Laurent Chabin, Chrystine Brouillet, Daniel Sernine, Denis Côté, pour ne nommer que ceux-là, qui poursuivent leur œuvre respective chez Hurtubise HMH dans la collection Atout, à La courte échelle dans différentes collections, notamment dans la nouvelle collection Jeune adulte pour les 13 ans et plus et chez Pierre Tisseyre dans la collection Chacal. Parallèlement, on retrouve encore beaucoup de romans réalistes ou du quotidien dans lesquels les auteurs explorent un large éventail de sujets allant de la maladie à l'amour en passant par l'homosexualité ou la toxicomanie.

Anique Poitras, dans ses séries *Sara* et *Mandoline*, traite de toxicomanie, de prostitution et de mort; la jeune auteure Éline Turgeon aborde le suicide avec beaucoup de sensibilité, dans *Ma vie ne sait pas nager*; Tania Boulet parle d'amour dans *Envers et contre tous*; Marie-Francine Hébert raconte l'inceste,

la peur, la haine dans son roman *Le ciel tombe à côté*; enfin, on se souvient de Charlotte Gingras, qui met en scène une jeune fille aux prises avec une mère psychologiquement malade, ou encore de Dominique Demers racontant la dure réalité d'une adolescente qui traverse plusieurs épreuves, dont celle de tomber enceinte (la série *Marie-Lune*). Enfin, si l'écriture des années 1980 et 1990 tendait à délaissier la rigueur stylistique au profit d'un rapprochement avec le lecteur (utilisation d'un langage parlé, phrase simple et courte, etc.), celle des années 2000 est généralement plus recherchée. Les auteurs ont un souci des mots et font confiance à leur lectorat.

La visibilité de la production jeunesse, bien qu'encore timide, est de plus en plus importante. Les critiques ou comptes rendus d'ouvrages québécois pour la jeunesse sont un phénomène encore peu répandu, mais certains journaux, tels *Le Devoir*, *La Presse* et *Le Soleil*, réservent assez souvent une place à la critique, alors que la revue *Lurelu* (qui paraît trois fois par année) se consacre essentiellement à la littérature jeunesse en proposant des comptes rendus critiques et des analyses approfondies.

Ajoutons à cela la revue *Québec français*, qui présente une chronique de trois à quatre pages réservée à la littérature jeunesse en plus de proposer une fiche de lecture et une entrevue avec un auteur à chaque numéro. À la télévision, l'émission culturelle *Libre échange*, animée par Suzanne Lévesque, traitait parfois de littérature jeunesse. On retrouvait aussi en 2005 *M'as-tu lu ?*, une émission présentée à Télé-Québec de façon hebdomadaire, qui offrait une chronique en littérature jeunesse. Il y a aussi Dominique Demers, qui fait la lecture de deux contes pour enfants le samedi matin sur la chaîne nationale. La radio, pour sa part, n'a pas de tribune régulière, sauf quelques radios communautaires qui diffusent de temps à autre une chronique en littérature jeunesse (CKRL et CKIA à Québec). En revanche, la radio d'État (Radio-Canada) traite surtout des auteurs les plus populaires. Aussi les parutions jugées importantes, notamment lors des Salons du livre, font office de présentations dans quelques émissions radiophoniques. Enfin, la sortie d'un film, tiré d'un roman pour la jeunesse, a pour effet de mousser le produit et de faire monter les ventes. C'est le cas, par exemple, de la série *Charlotte* de Dominique Demers qui connaît un succès fulgurant. La diffusion est facilitée, mais encore faut-il que les médias veuillent en faire état.

Par ailleurs, depuis les années 1970, le nombre de prix littéraires consacrés à un ouvrage québécois pour la jeunesse s'est multiplié. Plusieurs ont vu le jour dans les années 1950 et 1960 afin d'encourager la création, mais la durée de vie de ces prix fut brève : « Un système autonome de prix est donc très récent. Ayant commencé à se bâtir en 1954, années du premier prix, il n'a été bien établi que vers les années 1960. Il s'est affirmé la décennie suivante et les prix sont maintenant devenus une tradition » (Madore, 1994, p. 205). Ainsi plusieurs d'entre eux récompensent aujourd'hui les auteurs. Pensons seulement au prix du livre M. Christie (1990), malheureusement abandonné en 2005, qui visait les créateurs francophones et anglophones, auteurs et illustrateurs ; le prix 12-17 Brive-Montréal (1991), qui permet de réunir et de récompenser des auteurs d'ici et de Brive qui écrivent pour les jeunes âgés entre 12 et 17 ans ; le concours littéraire Lurelu (1987), qui récompense les nouveaux talents ; le prix du Gouverneur général (1959) ; le prix Alvine-Bélisle (1974), décerné au meilleur livre jeunesse français ou anglais publié au cours d'une année ; enfin, la liste est longue et ne cesse de s'allonger si on pense, par exemple, au prix TD de littérature canadienne pour l'enfance et la jeunesse remis

par le Groupe financier Banque TD en collaboration avec le Canadian Children's Book pour la première fois, en 2005. Les récipiendaires de ces prix sont préalablement choisis par un jury constitué de gens issus de milieux professionnels différents allant des chercheurs aux enseignants en passant par des libraires. Certains jurys, dont ceux des palmarès Livromagie et Livromanie sont constitués de jeunes lecteurs.

La reconnaissance et l'intérêt pour cette jeune littérature ne cessent de croître. Elle est de mieux en mieux connue par la population, qui apprend à découvrir la richesse de ces textes et de ces images. Les auteurs et illustrateurs se font de plus en plus connaître à l'étranger, les universitaires l'analysent, l'étudient, les critiques et journalistes en parlent, les parents la racontent, les enfants l'aiment. On peut affirmer que la littérature jeunesse québécoise vit. Depuis 1970, elle s'est transformée, a évolué, s'est enrichie et surtout adaptée aux besoins du lectorat. La multiplication des collections, l'arrivée de jeunes auteurs soucieux d'offrir des textes riches et la qualité des albums illustrés comme des romans laissent croire que notre littérature jeunesse a un avenir plus que prometteur.



La poésie

THOMAS MAINGUY

Si en ce début de *xxi*^e siècle, alors que le roman et le récit prévalent, la poésie québécoise semble aussi discrète, c'est que l'ensemble de son histoire démontre à l'inverse qu'elle a joué un rôle prépondérant dans le développement de la littérature québécoise. Ainsi, lorsque l'on dresse la liste des écrivains majeurs du Québec, non seulement les poètes y figurent-ils en grand nombre, mais ils rayonnent avec une intensité particulière : Émile Nelligan, Alain Grandbois, Saint-Denys Garneau, Gaston Miron, Jacques Brault, Marie Uguay. Il ne s'agit pas ici d'accorder une autorité supplémentaire à la poésie au détriment des autres genres, car de toute évidence le prestige de la littérature québécoise tient également à ses romanciers (Gabrielle Roy, Hubert Aquin, Réjean Ducharme), à ses essayistes (Pierre Vadeboncoeur, Fernand Dumont, Pierre Nepveu) et à ses dramaturges (Marcel Dubé,

Michel Tremblay, Wajdi Mouawad), mais simplement de souligner à quel point la poésie a contribué à enrichir la littérature québécoise en portant et en questionnant ses enjeux, si bien qu'on ne peut comprendre parfaitement la seconde sans connaître la première. Afin de percevoir comment l'histoire de la poésie québécoise s'articule, nous avons choisi de la diviser en sept périodes. Chacune d'elles possède des problématiques qui lui sont propres et que nous aborderons à partir des œuvres que nous jugeons les plus significatives. Il va de soi que cet exercice force un découpage qui trahit une interprétation relativement subjective du déroulement historique ; or si nous formulons un choix, c'est que l'histoire invite justement à revoir constamment son récit dans le but de mieux comprendre l'ordre actuel des choses.

Naissance de la poésie canadienne-française (1830-1900)

Dans la récente *Histoire de la littérature québécoise*, François-Xavier Garneau (1809-1866) est présenté comme le « premier écrivain véritable du Québec » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007, p. 73). Avant lui, les principaux textes proviennent des explorateurs (Cartier, Champlain) et des religieux (Relations des jésuites, Marie de l'Incarnation) qui n'ont du reste pas nourri l'ambition de fonder une littérature.

L'œuvre de François-Xavier Garneau répond quant à elle à un projet littéraire dont la première motivation consiste à démontrer l'existence de la culture canadienne-française et faire ainsi mentir les conclusions du rapport Durham (1839). Son principal ouvrage, *l'Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours* (publié pour la première fois en trois volumes entre 1845 et 1848), contribue à faire oublier qu'il s'est d'abord illustré en tant que poète, publiant une trentaine de poèmes dans les journaux entre 1831 et 1841.

La poésie de Garneau annonce d'ailleurs l'Histoire que ce dernier rédigera dans la mesure où elle s'attache à décrire et à célébrer le mode de vie des gens établis en

Amérique, leurs traditions, leurs espaces, de telle sorte qu'elle devient le reflet magnifié d'une réalité qui tend vers son devenir. La teneur narrative des poèmes confère une dimension épique indéniable à cette poésie qui semble ainsi investie du devoir de produire des héros. Si Garneau met la poésie au service d'une mission qui dépasse le champ strict de la littérature, ses poèmes ne sont pas pour autant dépourvus de qualités stylistiques. Bien au contraire, la versification adroite et sobre constitue une des réussites du poète qui dès lors raconte avec une cadence propre à ennoblir son récit, comme en témoigne cet extrait de *Louise. Une légende canadienne* avec son rythme en crescendo :

D'Édouard de Chambly

Ce manoir était l'héritage ;

Et l'on voyait au-dessus du village

S'élever dans les airs de loïn, son front hardi.

Là, naquirent toujours des guerriers intrépides,

Fidèles à l'honneur comme ils l'étaient aux cieux

Réunissant le mythe et l'histoire, la poésie de Garneau dévoile l'influence qu'exerce le romantisme sur elle, sachant que ce mouvement a encouragé l'affirmation des cultures nationales qu'avait abandonnées la pensée des Lumières au profit d'une raison universelle.

Inspiré également par le romantisme, Octave Crémazie (1827-1879), plus encore que Garneau dont l'écriture se partage entre la poésie et l'histoire, incarne le « poète national », alors qu'il célèbre au moyen de formes françaises la tradition canadienne fondée sur la foi catholique, le français et le respect des ancêtres. Dans *Le drapeau de Carillon*, Crémazie pousse une plainte dont la nostalgie corrobore l'idée que le peuple canadien-français est issu d'un passé illustre :

*Pensez-vous quelquefois à ces temps glorieux
Où seuls, abandonnés par la France leur mère,
Nos aïeux défendaient son nom victorieux
Et voyaient devant eux fuir l'armée étrangère ?
Regrettez-vous encor ces jours de Carillon,
Où, sous le drapeau blanc enchainant la victoire,
Nos pères se couvraient d'un immortel renom,
Et traçaient de leur glaive une héroïque histoire ?*

Les adresses à la deuxième personne du pluriel des premier et cinquième vers démontrent que le poème convoque une communauté et cherche à exciter son sens patriotique. Il se dégage néanmoins de ces vers un passéisme qui nuit gravement à leur réception aujourd'hui. La correspondance que Crémazie entretient avec l'abbé Casgrain lors de son exil en France nous informe d'ailleurs qu'il regrette l'écriture de tels poèmes, privilégiant à la fin de sa vie une poésie fidèle aux exigences de l'art. Cet idéal ne pouvant être concilié avec les besoins d'une littérature pressée de confirmer l'existence de la nation, Crémazie portera sur les lettres canadiennes-françaises un jugement prémonitoire. En effet, il déplore l'absence d'auteurs importants et stipule que « si un oiseau ne fait pas le printemps, deux livres ne constituent pas une littérature » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007, p. 103), préfigurant ainsi les débats qui auront cours jusqu'aux années 1960. C'est donc moins pour sa poésie que Crémazie est passé à l'histoire (laissant d'ailleurs inachevée sa *Promenade des trois morts* qu'il considérait comme son œuvre maîtresse) que pour ses diagnostics sur la société canadienne-française et sur le sort de sa littérature.

Parallèlement à la poésie patriotique, largement dominante et encouragée par les élites intellectuelles, certaines entreprises se dégagent des devoirs que leur assigne la cause nationale et revêtent un caractère intimiste propice à l'éclosion d'un lyrisme personnel. Ce genre de poésie est toutefois marginal et essuie le plus souvent de rudes critiques, ce qui dissuade sans doute plusieurs écrivains de suivre une telle voie. Eudore Évanturel (1852-1919) est un de ces jeunes poètes qu'on sent, tout comme Crémazie et Fréchette, attaché au romantisme, mais à un romantisme qui privilégie l'introspection. Il publie un seul recueil en 1878, *Premières poésies*, où l'on perçoit une sensibilité délicate :

*Dans l'album ouvert sur la table,
Un grand vieillard au front distrait,
D'une façon fort respectable,
Sourit au fond de son portrait.*

*C'était un hanteur de goguette,
Mort au Mexique à soixante ans,
Un sous-officier en retraite
Qui fut bandi pendant longtemps.*

Ce vieillard est toute une étude ;

*Le regarde-t-on fixement,
On reste avec la certitude
Que ses yeux roulent dans du sang*

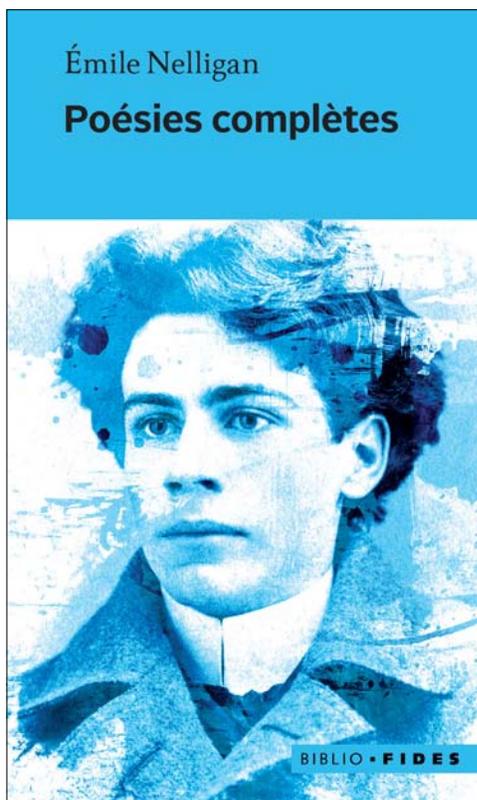
La sobriété des vers diffère complètement des tonalités pathétiques de la poésie patriotique et il est intéressant de noter l'objet qui motive l'écriture, soit une photographie. Ceci indique un intérêt centré sur l'art plutôt que sur la nation, la poésie étant d'abord comprise comme une manifestation esthétique et non plus politique ou idéologique.

Tournée vers l'expérience amoureuse, dédiée aux charmes de l'art et sensible aux scènes quotidiennes, la poésie d'Eudore Évanturel augure la venue à l'écriture d'Émile Nelligan (1879-1941), première figure majeure de la poésie québécoise. Il est tentant d'établir un parallèle avec Arthur Rimbaud, car à l'instar du poète des *Illuminations*, Nelligan a écrit le principal de son œuvre durant l'adolescence. La vie de ce jeune poète réunit tous les éléments pour le transformer en véritable mythe, le plus important de la littérature québécoise : né d'une mère francophone et d'un père anglophone, Nelligan fit très tôt le choix du français pour défier l'autorité paternelle ; il abandonne ses études et se consacre exclusivement à la poésie, ce qui en fait le premier écrivain de métier au Canada français ; fréquentant l'École littéraire de Montréal, ses poèmes d'une grande qualité lui confèrent d'emblée un statut d'exception au sein des membres de ce cénacle ; sur l'ordre de son père qui l'estime fou, Nelligan est interné en 1899 à l'âge de 19 ans. Achevant une jeunesse placée sous le signe de la rébellion et du dilettantisme, l'internement de Nelligan illustre l'incompréhension de son génie et donne le coup d'envoi à l'érection d'un mythe qui

parle encore aux générations actuelles, comme en témoigne l'opéra Nelligan dont le livret est signé par Michel Tremblay (1990), ou bien les extraits de *Soir d'hiver* repris par Jean Leloup dans sa chanson *Je joue de la guitare* (1998).

Ayant placé la poésie au-dessus de tout, Nelligan a produit une œuvre sans pareil au XIX^e siècle dans la mesure où elle est strictement poétique et, malgré l'influence du romantisme, du parnasse et de l'esthétique fin-de-siècle, d'une originalité beaucoup plus convaincante que chez ses prédécesseurs. Évidemment, son jeune âge l'explique en partie, il n'a pas toujours su éviter les pièges de la préciosité et de la complaisance, mais il demeure qu'en dépit de ses modèles français, il a su forger des vers qui s'attachent à la culture canadienne-française sans pour autant les soumettre à l'idéologie patriotique. Il décrit ainsi des scènes appartenant entre autres à l'univers agricole et paysan, d'ordinaire sublimé par les esprits traditionnels, en évitant de charger les images d'un sens qui nuirait à rendre palpable l'émotion plus intuitive de l'observateur, comme en fait foi cet extrait d'*Aubade rouge* :

Fides



Émile Nelligan,
Poésies complètes,
Fides, 2012

*L'aube éclabousse les monts de sang
Tout drapés de fine brume,
Et l'on entend meugler frémissant
Un bœuf au naseau qui fume.*

*Voici l'heure de la boucherie.
Le tenant par son licol,
Les gars pour la prochaine tuerie
Ont mis le mouchoir au col.*

[...]

*Et Phébus chante aux beuglements mornes
Du bœuf qu'on rupture à deux.*

(Nelligan, 2012, p. 55)

Avec Nelligan, le poème doit avant tout être musical, privilégiant le travail de la forme sur la rigueur explicative de son contenu. Le poète cherche à émouvoir son lecteur non pas à l'aide d'un récit dramatique versifié, mais au moyen d'une orchestration d'images et de sonorités qui font du langage poétique l'événement principal de l'énonciation. À ce chapitre, les vers célèbres de *Soir d'hiver* sont une de ses plus belles réussites puisque la mélancolie exprimée trouve, dans la musique des syllabes, une résonance qui permet non seulement de la comprendre, mais aussi d'en ressentir le bercement :

Ah! comme la neige a neigé!

Ma vitre est un jardin de givre.

Ah! comme la neige a neigé!

Qu'est-ce que le spasme de vivre

À la douleur que j'ai, que j'ai!

(Nelligan, 2012, p. 215)

L'œuvre de Nelligan opère donc une première rupture qui, sans disqualifier le travail de ses aînés, donne à la poésie un rôle artistique et proclame son autonomie, d'où l'exemplarité que lui reconnaissent les jeunes poètes qui s'exprimeront au début du xx^e siècle.

Les fruits de la querelle (1900-1930)

Même si la production poétique du XIX^e siècle permet de distinguer la poésie patriotique de la poésie intimiste, le milieu littéraire n'est pas fortement polarisé puisque la majorité des esprits se rallient au projet national initié, entre autres, par François-Xavier Garneau.

La situation change cependant avec la poésie de Nelligan qui devient en quelque sorte l'archétype d'une œuvre qui édifie la littérature d'ici en honorant la modernité poétique française. De 1900 à 1930, le milieu littéraire est donc animé par une querelle opposant les régionalistes, héritiers du patriotisme, aux exotiques, défenseurs d'une poésie autonome. Nonobstant les différences de vues des deux camps, il s'avère que chacun a voulu encourager l'établissement d'une littérature canadienne-française favorisant l'épanouissement de la nation. Habités par des motivations semblables, régionalistes et exotiques se sont pour l'essentiel affrontés afin de décider des moyens à prendre pour réaliser un même projet.

La poésie régionaliste reprend en quelque sorte le discours patriotique du XIX^e siècle tout en cherchant à le rattacher à un paysage et à une atmosphère plus familiers. Pour ce faire, les poètes régionalistes se gardent de sublimer leurs sujets à l'aide d'une rhétorique connotée (héroïsation, magnification) pour plutôt rendre sensibles les particularités de l'expérience française de l'Amérique : foi catholique, langue française, reconnaissance du passé, culture de la terre. Cette poésie possède deux puissants adjuvants, les abbés Camille Roy et Lionel Groulx, qui tout au long de la querelle militent en sa faveur, profitant de leur autorité intellectuelle et religieuse pour sanctionner ou discréditer

les œuvres qu'ils jugent profitables ou nuisibles à la littérature d'ici. L'œuvre de Nérée Beauchemin (1850-1931) est emblématique du régionalisme, car en plus d'être fidèle à sa doctrine, elle affiche une rigueur et une maîtrise formelles corroborant ses ambitions artistiques. En effet, malgré son cadre idéologique, la poésie régionaliste cherche à se faire valoir comme un art, un moyen d'expression personnel, cependant que subordonné à un ordre plus grand, celui de la nation. Le titre du deuxième recueil de Beauchemin, *Patrie intime* (1928), est sur ce plan particulièrement éloquent. Les poèmes qui y sont rassemblés témoignent ainsi du rapport proprement individuel et affectif du poète avec sa patrie, c'est-à-dire la région de la Mauricie, de sorte que l'amour du pays donne lieu au témoignage, voire à la confidence, comme dans cet extrait de *Patrie intime*:

Mon rêve n'a jamais quitté

Le cloître obscur de la demeure

Où, dans le devoir, j'ai goûté

Toute la paix intérieure.

Et mon amour le plus pieux,

Et ma fête la plus fleurie,

Est d'avoir toujours sous les yeux

Le visage de ma patrie.

Patrie intime de ma foi

Dans une immuable assurance,

Je veux vivre encore avec toi,

Jusqu'au soir de mon espérance.

Si Beauchemin, à l'occasion, laisse surgir les inquiétudes et les questionnements qui le hantent, ils sont rapidement effacés par l'assurance que lui procure sa foi, d'où la haute stature morale de sa poésie. Sans que cela ne mette en doute l'originalité et l'authenticité de sa voix, il demeure qu'une telle abnégation, un tel abandon à la grandeur de Dieu et de la patrie, avait tout pour plaire aux idéologues régionalistes qui ne pouvaient espérer mieux que ces vers :

*Aux lointains conseils de l'Ancêtre,
Aux ordres clairs de ton pays,
Au commandement du grand Maître,
En bon serviteur, obéis.*

Ainsi, malgré ses motivations intimes, la poésie de Beauchemin incarne de façon exemplaire la doctrine régionaliste, de sorte qu'elle paraît servir la cause nationale avant de défendre la liberté poétique.

À l'inverse des régionalistes, les exotiques (René Chopin, Guy Delahaye, Marcel Dugas et Paul Morin) pensent que seule une poésie pure est en mesure de servir la littérature et, par ricochet, la nation canadienne-française. Ayant tous séjourné en Europe, les exotiques chérissent un idéal culturel et poétique directement lié au développement de la littérature française de l'heure. Ceci leur vaut d'être désignés comme des « parisiens » et il faut noter que les régionalistes s'opposent surtout à la culture parisienne, perçue comme décadente, et non pas à celle de la France dont ils reconnaissent le legs. Du reste, les exotiques se réclament de Nelligan, seul compatriote qui mérite le titre de poète à leurs yeux. Ils approfondissent donc la recherche poétique entamée par ce poète désormais interné. Guy Delahaye (1888-1969) et Paul Morin (1889-1963) ont produit les œuvres les plus radicales du groupe, ce qui n'a pas manqué d'exalter la querelle qui atteint son sommet, vers 1918, alors que les exotiques trouvent dans la revue *Le Nigog* un espace éditorial accueillant.

Le recueil *Les phases* (1910) de Delahaye possède une structure qui répond entièrement au chiffre trois : chaque poème composé de trois strophes de trois vers s'intègre à un triptyque. Ce jeu formel d'une allure quasi obsessionnelle s'accorde au ton ironique de la voix :

*Tout est tout, rien est rien, rien est moi,
Le néant est mon père et ma mère,
J'en suis né, j'en suis fait, il est loi.*

*Amas de comment et de pourquoi,
Sans même être d'un jour éphémère,
Je me donne à la mort qui me prend.*

*Et j'aurai passé, criant, pleurant,
À côté des plaisirs, des chimères,
Criant, pleurant, non désespérant.*

Même si la réflexion d'ordre existentiel qui anime ces vers ne manque pas de gravité, la rigidité de la forme et l'accent un peu prétentieux du propos maintiennent à distance le poème qui peine à faire oublier sa mécanique. Une impression similaire est produite par *Le paon d'email* (1911) de Paul Morin, tant la préciosité et l'érudition nuisent au naturel des poèmes. Il faut par ailleurs prendre en compte la nature avant-gardiste des poètes exotiques et les risques esthétiques qu'ils ont pris dans le but d'ouvrir de nouvelles voies à la poésie canadienne-française. Plus encore que leurs poèmes, ce sont leurs prises de position qui ont influencé le développement de la littérature québécoise – Marcel Dugas (1883-1947), chef de file des exotiques, s'est d'ailleurs davantage consacré à la critique qu'à la poésie.

Deux poètes ayant publié entre 1900 et 1930 obtiennent aujourd'hui une reconnaissance critique indéniable, c'est-à-dire Alfred DesRochers (1901-1978) et Jean-Aubert Loranger (1896-1942). Si le premier fut associé au régionalisme et le second à l'exotisme, leurs œuvres ont résisté à l'épreuve du temps précisément parce qu'elles se tiennent loin de toute programmation. *À l'ombre de l'Orford*, pièce maîtresse de DesRochers, paraît en 1929, dotant ainsi la poésie régionaliste d'une première grande œuvre. Employant un langage canadien et chantant la nature de sa région (Cantons-de-l'Est) à l'aide de formes le plus souvent traditionnelles (surtout le sonnet), les poèmes de DesRochers excèdent par la force de leur lyrisme le canon régionaliste et deviennent le lieu d'une expression sincère et lucide. C'est au moyen d'une voix très personnelle qu'il sonde passé et paysages, esquissant l'épopée de sa race par le biais de sa propre histoire :

Mon trisaïeul, coureur des bois,

Vit une sauvagesse, un soir.

Tous deux étaient d'un sang qui n'aime qu'une fois ;

Et ceux qui sont nés d'elle ont jusqu'au désespoir

L'horreur de la consigne et le mépris des lois.

Ils ont aussi les muscles plats,

L'insouciance du danger,

Le goût du ton criard et de fougueux ébats.

Leur fils, parmi les Blancs velus et graves, j'ai

Le teint huileux, la barbe rare et le front bas.

Et par les soirs silencieux,

Quand je parais aller, rêvant

De chimères, d'aventures sous d'autres cieux,

J'écoute en moi rugir la voix d'un continent

Que dans la nuit des temps habitaient mes aïeux



Alfred DesRochers,
À l'ombre de l'Orford,
Fides, 2012

«J'écoute en moi rugir la voix d'un continent». On comprend à la lecture d'un tel vers pourquoi Gaston Miron admirait la poésie de DesRochers, car il est clair que ce dernier possède un souffle qui préfigure la poésie du pays des années 1950. La force poétique de DesRochers tient à l'éclosion d'images, de scènes, dans le cours simple des mots que la prosodie tend et anime.

Jean-Aubert Loranger a pour sa part mis du temps à trouver ses lecteurs, publiant *Les atmosphères* (1920) et *Poèmes* (1922) sans trop se faire remarquer. Malgré qu'il ait fréquenté les exotiques et rédigé des contes régionalistes, il est d'usage aujourd'hui de dire que son œuvre est inclassable. Ceci paraît assez juste dans la mesure où ses poèmes se distinguent résolument de la production de son temps, à la fois par les formes (prose, vers libre, haïkus, fragments) et par la sensibilité sous-jacente à l'écriture (regard, images). Contrairement aux exotiques qui se veulent modernes cependant que leurs modèles sont déjà dépassés (symbolisme, parnasse), Loranger est ouvertement influencé par Jules Romains, fondateur de l'unanimisme, et Guillaume Apollinaire, deux poètes issus des premières avant-gardes françaises (1900-1914). Or il se garde bien d'imiter ces derniers, préservant l'originalité de son écriture en investissant des lieux limitrophes (port, rives, falaises) et des espaces infinis (nuit, mer) qui campent son univers poétique. Son premier recueil, *Les atmosphères*, débute avec *Le passeur*, un long poème en prose qui s'apparente à un conte. Au moyen de phrases courtes et rythmées, de définitions minimales et précises, Loranger propose une allégorie sur le temps, alors que le personnage du passeur, paralysé par son corps vieillissant, développe une conscience nouvelle du monde, intériorisant le paysage dont il faisait préalablement partie.

Une bonne part de la poésie de Loranger peut d'ailleurs être placée sous le signe de la conscience puisque cette dernière est à l'origine du conflit dont elle témoigne, soit l'incapacité du poète à s'incorporer dans le monde alors que sa conscience forme un écran qui l'en sépare :

JE REGARDE DEHORS PAR LA FENÊTRE.

J'appuie des deux mains et du front sur la vitre.

Ainsi, je touche le paysage,

Je touche ce que je vois,

Ce que je vois donne l'équilibre

À tout mon être qui s'y appuie.

Je suis énorme contre ce dehors

Opposé à la poussée de tout mon corps ;

Ma main, elle seule, cache trois maisons.

Je suis énorme,

Énorme...

Monstrueusement énorme,

Tout mon être appuyé au dehors solidarisé.

Saisi par la coïncidence impossible du désir avec l'événement réel, Loranger exploite cette expérience négative pour conjurer l'angoisse et l'inquiétude dans le mouvement sans cesse renouvelé de la parole. À cet égard, l'œuvre de Loranger constitue un trait d'union entre Nelligan et Saint-Denys Garneau, entre la mélancolie de l'un et les tourments existentiels de l'autre. L'aventure qu'elle propose invite le lecteur à évaluer la possibilité d'accéder à une plénitude individuelle alors que l'horizon du monde se dérobe aux certitudes de l'homme, préfigurant aussi de cette façon la poésie d'Alain Grandbois.

La poésie à l'heure de la solitude (1930-1950)

Des années 1930 aux années 1950, les œuvres poétiques qui se démarquent le plus sont le fruit de démarches solitaires. La querelle entre les régionalistes et les exotiques perd de sa virulence et démobilise les écrivains jusqu'alors retenus par les débats esthétiques et idéologiques.

Traditionnelle et sous la tutelle de l'Église catholique, la société québécoise perçoit néanmoins les signes de la modernité qui bat son plein en Europe et dans les grandes villes américaines. Excités par la possibilité d'une liberté de corps et d'esprit, incarnée dans le présent, cependant que tourmentés par d'intenses préoccupations morales, de plus en plus d'individus se sentent handicapés par le déchirement de leur conscience. Les poésies d'Alain Grandbois (1900-1975) et d'Hector de Saint-Denys Garneau (1912-1943) rendent compte de ce dualisme et tentent d'accorder l'expérience (charnelle) du monde à la quête spirituelle de l'âme humaine.

Alain Grandbois fut un grand voyageur. De 1925 à 1939, il séjourne à l'extérieur du Canada, principalement en Europe, mais également en Asie. C'est d'ailleurs en Chine, à Hankéou, qu'il publie son premier recueil, *Poèmes* (1934), dont la majorité des copies disparaissent dans le naufrage d'une jonque les transportant. En France, il prend part à la bohème parisienne, puis il fréquente la société mondaine de la Côte d'Azur. En outre, il se rend en Espagne en 1936 alors que la guerre civile s'amorce, puis il se déplace en Allemagne en 1937 où il écoute Hitler prononcer un discours. Son expérience du voyage excède ainsi

largement celle des exotiques qui se sont limités à des séjours relativement courts en France et aux États-Unis. Après avoir traversé plus d'un océan et assisté à des moments forts de l'Histoire, Grandbois revient au pays avec l'aura d'un véritable explorateur, d'un homme du monde au sens littéral. Il ne manque donc pas de fasciner les nombreux Canadiens français qui sentent de plus en plus l'étouffement de leur milieu culturel. La publication du recueil *Les îles de la nuit* (1944), où les poèmes prennent la mesure d'une vie marquée par les visages de l'ailleurs, consolide sa réputation d'écrivain. Les vingt-huit poèmes du recueil produisent auprès des lecteurs un effet de surprise, car leur confection (vers libre et allongé, images parfois mystérieuses, énonciation au souffle puissant) diffère considérablement du reste de la production de l'époque où la métrique fixe et la rime sont encore populaires.

Le charme nouveau de Grandbois séduira d'ailleurs fortement les poètes de la génération suivante qui entendra dans ses poèmes la première voix poétique moderne du Québec. En effet, comment ne pas se sentir interpellé par les appels du poète qui s'adresse ici à une communauté :

N'étions-nous pas partis lestés d'étoiles étincelantes

*Nos sourires dans nos gorges comme des anneaux
de fiançailles*

Nos doigts comme des oiseaux tremblants

Nos yeux vissés plus loin que les éternités

*Nos corps mêlés comme si l'enfant déjà jouait
dans nos chairs*

*N'étions-nous pas partis comme ces voiles
pour des mers indéfinies.*

Portant les traces d'une aventure où les limites connues de l'homme (« plus loin que les éternités », « mers indéfinies ») sont brisées, la poésie de Grandbois invite au dépassement de soi. La charge positive et l'enthousiasme sont néanmoins modérés par une expérience du temps qui donne au passé l'avantage sur le présent, comme en témoigne l'extrait ci-dessus où l'imparfait, jumelé à l'interrogation, laisse entendre que le moment actuel ne coïncide pas avec les aspirations initiales. Les poèmes de Grandbois ne cherchent pas tant à créer une issue vers le futur qu'à renouer avec la plénitude que le souvenir enveloppe : « C'est à vous tous que je fais appel/Ô beaux Visages de mon passé ».

L'énonciation au présent laisse, quant à elle, retentir une voix confrontée à son revers silencieux :

Je suis seul et nu

Je suis seul et sel

[...]

J'écoute les derniers silences

Au-delà des horizons morts

L'aventure poétique de Grandbois fait se dresser le poète devant l'horizon d'une solitude qu'il ne peut qu'embrasser, d'où la force angoissée et mélancolique des sentiments portés par les vers. Cette solitude doit d'ailleurs être mise en relation avec le thème amoureux qui paraît souvent justifier l'écriture du poème.

Loin d'être mièvres, les allusions à la femme aimée illustrent combien celle-ci est une promesse de réconciliation et de vérité :

Les mille abeilles de ta paupière

Cette chevelure jusqu'à ton doigt bagué

Ce qui hier existait

Ce qui nous est aujourd'hui accordé

[...]

Rien n'est plus parfait que ton songe

Tu t'abîmes en toi et tu crées

Le paysage ultime de la beauté

Tout le reste est mensonge.

La dimension tourmentée de la poésie de Grandbois trouve ainsi son contrepoint dans l'espoir soulevé par la communion amoureuse, mais aussi dans cette volonté d'émettre un chant destiné à conjurer la mort et l'isolement. *Les îles de la nuit* constitue une des grandes œuvres lyriques de la poésie québécoise ; elle en porte les traces les plus évidentes (exclamations, anaphores), puisque la parole franchit le seuil de l'expression pour atteindre son plein potentiel d'action sur la destinée du poète et du monde, d'où la connivence entre le poète et le cosmos, attestée par les nombreux renvois aux grandes forces de l'univers (dieux, ténèbres, cyclones, astres, néants, rocs...). Avec Grandbois, la poésie québécoise s'engage résolument sur la voie de l'universalité.

Au sein de l'histoire de la poésie québécoise, deux éléments font d'Hector de Saint-Denys Garneau un personnage central : d'une part, la rigueur de sa démarche poétique où l'art doit exprimer l'être dans sa forme la plus vraie ; d'autre part, la dimension mythique de sa figure qui rayonne aujourd'hui encore dans l'espace imaginaire et critique de la littérature québécoise. À l'instar de Nelligan, la vie de Saint-Denys Garneau est parsemée d'événements qui composent en quelque sorte un geste mythique : il collabore à la revue catholique *La Relève* où, en plus de publier des articles et des poèmes, il initie sa pensée

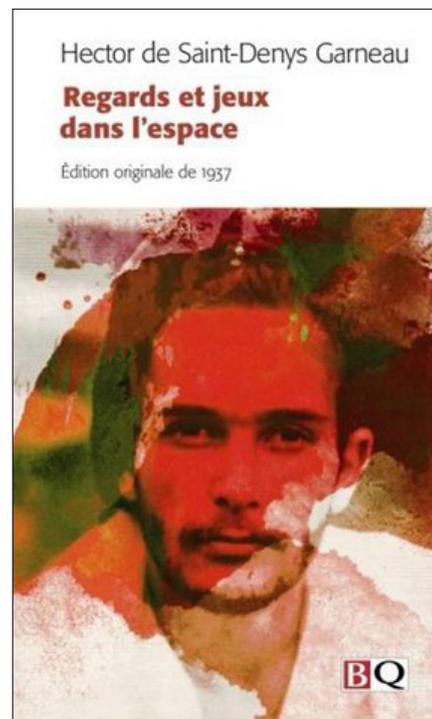
au néothomisme et adopte des principes spirituels qui nourriront sa quête ontologique; il publie son recueil *Regards et jeux dans l'espace*, en 1937, mais décide de le retirer des librairies quelques semaines plus tard, sous prétexte que sa vanité l'a dominé; il s'efface ensuite lui-même de la vie publique, refusant même que ses amis lui rendent visite au manoir familial où il s'est réfugié; il meurt en 1943 à l'âge de 31 ans d'une crise cardiaque alors qu'il est en canot, mais l'hypothèse du suicide continue de hanter l'histoire du poète. De son vivant, Saint-Denys Garneau n'aura donc publié qu'un seul recueil, mais les parutions posthumes du *Journal* et des *Lettres à ses amis* révèlent qu'il a beaucoup écrit. C'est d'ailleurs au sein de ces pages qu'il témoigne de la manière la plus directe de son mal-être: «Donc, mon intelligence, ma raison plutôt, à force de combinaisons, a élevé le mensonge de mon orgueil aux dépens de mon être (donné) véritable» (Saint-Denys Garneau, 1967, p. 118).

De nature introspective, la poésie de Saint-Denys Garneau possède un caractère intimiste qui dépasse les sentiments immédiats pour rejoindre la source de l'être, son intériorité profonde, là où se fonde le sens même du mot «présence». Les poèmes de *Regards et jeux dans l'espace* canalisent une réflexion sur la manière d'habiter le monde extérieur sans compromettre l'unité intérieure du sujet. Le grand défi tient ainsi à trouver un équilibre, comme le suggère le texte liminaire:

*Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste
Immanquablement je m'endors et j'y meurs*

*Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux
C'est là sans appui que je me repose.*

Hector de
Saint-Denys
Garneau,
*Regards et jeux
dans l'espace*,
Bibliothèque
québécoise,
1937



Ce qui *a priori* frappe le lecteur, c'est la nature étrange du poète qui se repose non pas dans un fauteuil, mais dans les airs. Saint-Denys Garneau avoue de ce fait son incapacité à se sentir normal et il interprète cette marginalité comme un défaut de l'être qu'il peine à corriger. Ce qui surprend ensuite, c'est la fragilité et l'intermittence de son possible équilibre. Placé sous le signe du jeu, de l'enfant qui saute d'une roche à l'autre, la quête d'équilibre n'en est pas moins périlleuse et son succès, incertain. Sa poésie développe ainsi une portée tragique à travers laquelle certains entendront des notes complaisantes, notamment quelques poètes de la génération suivante. Or Saint-Denys Garneau est le premier à mettre en doute son authenticité et à reconnaître ses faiblesses. Son attitude tient alors beaucoup plus de la lucidité que de la complaisance.

Il est irréfutable qu'une inquiétude spirituelle aiguë ait incité Saint-Denys Garneau à se replier sur lui-même. Ceci étant dit, son retrait ne se résume pas à un isolement romantique où le sujet amplifierait son originalité en se dissociant de la société. Au contraire, les poèmes ne tolèrent pas les regards agréables ou flatteurs à l'endroit du poète. En 1935, il écrit dans son *Journal*: « Je me détache du lyrisme facile, coulant, qui s'emporte lui-même: je me dégage des mots » (Saint-Denys Garneau, 1967, p. 58). Dès lors, c'est la poésie elle-même qui devient suspecte, voire dangereuse, et la démarche d'écriture attestée par les *Regards et jeux dans l'espace* en est une de « dépoétisation ». On assiste donc à une puissante contamination de la poésie par la prose, comme le prouve cet extrait de « Commencement perpétuel »:

*Un homme d'un certain âge
Plutôt jeune et plutôt vieux
Portant des yeux préoccupés
Et des lunettes sans couleur
Est assis au pied d'un mur
Au pied d'un mur en face d'un mur*

*Il dit je vais compter de un à cent
À cent ça sera fini
Une bonne fois une fois pour toutes
Je commence un deux et le reste.*

L'esthétique de Saint-Denys Garneau répond à un vœu de pauvreté, ce qui explique la simplicité du vocabulaire, l'usage d'un nombre restreint de mots, les formulations près de l'oralité. L'extrême sobriété de ces vers corrobore la méfiance du poète à l'égard du lyrisme, des charmes de l'image. Avec Saint-Denys Garneau, le poème se dote d'une conscience critique et devient en quelque sorte son propre juge, d'où la dimension morale de son œuvre, car sa tenue ferme, son ascétisme et son ironie discréditent toute une manière d'envisager la poésie (celle du haut lyrisme) en suggérant qu'elle perpétue une vision mensongère de l'individu et du monde. Écriture de la retenue, de l'humilité, de la charité et de la vérité de l'être, elle introduit une conception de la poésie qui renouvelle ses enjeux: lyrisme/prosaïsme, illusion/vérité, art/vie.

L'âge de la parole (1950-1970)

La poésie des années 1950 et 1960 est marquée par un enthousiasme et une détermination partagés par de nombreux jeunes écrivains qui, à travers une pluralité de formes et de voix, épouseront une même cause : l'émancipation de l'individu et de sa société. Les poètes de cette époque sont désignés comme la « génération de l'Hexagone » en raison des éditions du même nom (L'Hexagone) fondées en 1953 et animées principalement par Gaston Miron.

Malgré des débuts modestes, cette maison d'édition se fonde sur un idéal communautaire qui annonce la vaste consolidation du milieu littéraire que son activité favorisera au cours des années qui suivront. Cette période, aussi désignée comme celle de « la poésie du pays », est sans doute la plus faste de la poésie québécoise, car de nombreux poètes de premier plan s'y font alors connaître : Jacques Brault, Claude Gauvreau, Roland Giguère, Gilles Hénault, Gatien Lapointe, Paul-Marie Lapointe, Gaston Miron, Fernand Ouellette. Au-delà de la démarche personnelle de chacun d'eux, François Dumont résume clairement une ambition qui semble les

inspirer tous : « En effet, il s'agit autant, pour plusieurs poètes, de soutenir une conception humaniste de la vie sociale que d'inventer un langage à partir du milieu » (Dumont, 1999, p. 74). L'âge de la parole représente donc une véritable période de fondation, un moment épique en ce sens qu'une conscience collective se met en place et s'approprie un espace (géographique et culturel) par le travail d'une langue revigorée dans le poème.

Le surréalisme a eu une influence notoire sur les poètes des années 1950. Roland Giguère (1929-2003) a d'ailleurs eu d'étroits contacts avec le groupe Cobra, des revues d'avant-garde et même André Breton, ce qui fait de lui le poète québécois le plus près du surréalisme européen. Ayant étudié à l'Institut des arts graphiques de Montréal, Giguère est graveur autant que poète et sa posture découle assurément de l'esprit surréaliste selon lequel l'art doit « transformer la vie ». À la différence de Saint-Denys Garneau, aucune culpabilité n'accompagne l'exercice créateur chez lui. Au contraire, le poème prend forme dans un élan de confiance et de ludisme propre à le rendre autonome, complet – un objet qui participe au monde et à sa révolution. Giguère adopte une approche tout à la fois artistique et artisanale. En effet, il fonde les Éditions Erta, en 1949, et réalise ses propres recueils, véritables pièces d'art qui synthétisent un travail typographique, poétique et visuel. Certaines plaquettes publiées chez Erta sont réunies, en 1965, sous le titre *L'âge de la parole à l'Hexagone*, diffusant ainsi des textes peu connus.

Un poème comme *Difficulté d'être* (1955) illustre bien la manière de Giguère, tout comme la dimension révélatrice et agissante de la poésie :

*L'être impossible en voie d'apparaître
sur un terrain familier
l'être d'éther d'ocre jaune délétère
à l'air de haut palmier
l'être de grands vents d'ouragan
dans un ciel clair d'été
l'être d'alcool et d'âcre fumée
tout le côté aigre d'une vie amère
apparaît soudain au fond du verre.*

Plus que des rappels phonétiques, les multiples assonances et allitérations résonnent dans le texte comme des appels. On perçoit en quoi le travail poétique s'apparente ici à celui de la matière plastique, l'enivrement dérivant du geste qui épouse et transforme le médium. Nonobstant leur parenté, Giguère se distingue du surréalisme, car il porte une attention particulière au développement musical du vers, alors que les surréalistes privilégient surtout l'image. La musique alimente l'élan vocal qui permet au discours de multiplier ses couches de sens tout en évitant l'opacité. L'image de Giguère n'exécute d'ailleurs jamais de coupures radicales. Au contraire, elle relie le sens commun à la fabulation, préservant le potentiel d'interprétation du poème, c'est-à-dire l'éclairage qu'il peut jeter sur le monde et l'individu. Ainsi, le poème est une intervention révélatrice, la conclusion de son parcours a un effet décisif : « L'être impossible en voie d'apparaître / [...] apparaît soudain au fond du [vers] ». En somme, Giguère exploite le ludisme et la révolte surréalistes dans le but de questionner un certain ordre établi (artistique, social) et d'encourager la connaissance de soi, mais plus encore, la réalisation de soi.

Démonstration exubérante de poésie, *Le Vierge incendié* (1948) de Paul-Marie Lapointe (né en 1929) paraît la même année que *Refus global*. Alors âgé de 19 ans, Lapointe fait preuve d'une révolte similaire à celle

des automatistes sans toutefois faire partie du groupe. Marqués par les avant-gardes, la forme et l'onirisme de ces premiers poèmes divulguent l'autorité du désir sur la poésie, la parole donnant régulièrement naissance à un flot de prose :

*beau soir maisons fausses des orages de filles de rue automobiles
du désir des copains agrafés aux boulevards de petits luxes
maintenant les musiques jouent des rôles essentiels au maintien de
mes civilisations la transgression des speakers rhapsodie des
invitations multiples mon bonheur m'habitera seul vos jambes
supportant les tuiles pour qu'une magie pauvre n'écrase le plaisir.*

À cette poésie survoltée, typique d'un esprit de jeunesse qui tient à perturber l'ordre du monde pour mieux y affirmer sa place, succède un silence de 12 ans. Ce n'est qu'en 1960 que Lapointe publie un deuxième recueil, *Choix de poèmes/Arbres*, aux Éditions de l'Hexagone. Le ton a considérablement changé, l'insurrection du premier recueil étant relayée par un chant nominal où les espèces d'arbres sont déclinées de manière à faire surgir la poésie contenue dans le réel. *Du Vierge incendié à Arbres*, le poète quitte un univers intérieur où le rêve et les pulsions s'expriment en de fulgurantes mosaïques d'images pour rejoindre l'univers concret du monde où la magie n'a plus à être inventée, mais constatée, inventoriée :

J'écris arbre

arbre pour l'arbre

*bouleau merisier jaune et ondé bouleau flexible acajou sucré bouleau
merisier odorant rouge bouleau rameau de couleurve feuille-engrenage
vidé bouleau cambrioleur à feuilles de peupliers passe les bras dans les cages
du temps captant l'oiseau captant le vent*

bouleau à l'écorce fendant l'eau des fleuves.

Ponctué à répétition par le syntagme « j'écris arbre », le poème insiste sur l'unité du mot et de la chose, comme si « dire » égalait « faire », et renoue avec le sens premier de la poésie, c'est-à-dire une parole qui agit sur le monde, voire qui le crée. *Arbres* s'insère donc parfaitement dans la mouvance de la poésie du pays qui cherche à s'appropriier le territoire par l'office de la parole. C'est le propre, semble-t-il, de Paul-Marie Lapointe de réinventer sa poésie d'une époque à l'autre, car à la célébration et au souffle des années 1960 succède une recherche poétique d'ordre formaliste qui culmine avec la publication d'*écRiturEs* (1980) puis de *Le sacre* (1998). L'entreprise énorme (les deux livres réunis cumulent plus de 2 000 pages) consiste notamment à dépouiller la poésie de ses prétentions, à la désacraliser pour la ramener à sa dimension strictement matérielle : l'écriture. D'une très grande exigence de lecture, cette poésie devient conceptuelle en ce sens qu'elle délaisse la sensualité du langage au profit d'une critique du discours.

Au sein de la génération de l'Hexagone, Gaston Miron (1928-1996) joue un rôle de rassembleur et d'animateur hors pair. D'abord parce qu'il dirige une maison d'édition où publient la majorité des poètes importants de l'époque, mais aussi parce qu'il investit l'espace public où il milite pour l'indépendance du Québec et pour la défense de la langue française, pierre angulaire de la culture québécoise, ce qui lui vaut le statut de poète national. L'œuvre poétique de Miron demeure toutefois très mince : il publie *Deux sangs* avec Olivier Marchand, en 1953, puis *L'homme rapaillé*, en 1970, recueil qu'il retouche et augmente au fil des rééditions jusqu'à sa mort. Tout comme celle de Saint-Denis Garneau, l'œuvre de Miron possède une dimension empêchée en raison de la culpabilité que l'écriture génère chez lui. Le fait est que Miron se sent obligé en raison de la cause nationale (l'émancipation politique et culturelle du peuple québécois) de poser des actions concrètes, cependant qu'il doit répondre à son besoin de poésie en s'isolant dans l'écriture. Tirailé entre ses activités de poète et de militant, il est habité par un malaise viscéral qui affecte son œuvre bien plus que son engagement politique.

Évidemment, le pan engagé de sa poésie peut sembler calmer ce conflit intérieur, mais l'indignation demande parfois d'exprimer la nature des problèmes dans une langue sans lyrisme, pragmatique, d'où l'insertion entre les poèmes de textes comme *Aliénation délirante. Recours didactique* ou *Notes sur le non-poème et le poème* dont voici un extrait :

Je parle de CECI.

CECI, mon état d'infériorité collectif. CECI, qui m'agresse dans mon être et ma qualité d'homme espèce et spécifique. En dehors tout ensemble qu'en dedans. Je parle de ce qui sépare. CECI, les conditions qui me sont faites et que j'ai fini par endosser comme une nature. CECI, qui sépare le dedans et le dehors en faisant des univers opaques l'un à l'autre.

Au nom d'une culture victime d'aliénation, Miron refuse de publier ses poèmes jusqu'à ce que ses amis le convainquent en 1970. L'attitude négative qui pourrait *a priori* suggérer un manque de confiance devient plutôt une marque de solidarité envers ses camarades. Aujourd'hui, les réticences de Miron paraissent étranges tant *L'homme rapaillé* contient certains des plus beaux poèmes de la poésie québécoise, des plus poignants, alors que la langue ne ménage pas ses forces et démontre son pouvoir rassembleur, car lire Miron c'est le sentir près de soi et tous les autres avec lui :

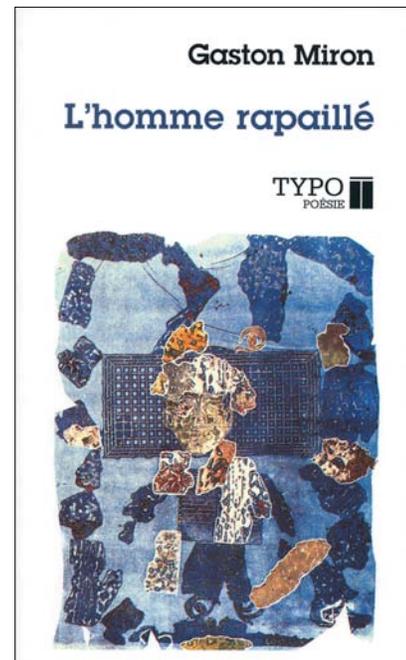
*ma pauvre poésie dont les armes rouillent
dans le haut-côté de la mémoire*

*ma pauvre poésie toujours si près de t'évanouir
dans le gargouillement de ta parole
désespérée, mais non pas résignée
obstinée dans ta compassion et le salut collectif
malgré les malheurs avec tous et entre nous.*

Si le souffle est aussi puissant, c'est que Miron exploite toutes les ressources du poème : ses rythmes longs et brefs, ses vers rimés ou libres, son enchantement comme son ironie, sa musique autant que ses cris. Le lyrisme de Miron, influencé par celui d'Alfred DesRochers, tend à faire du poème un espace légendaire où les souvenirs d'enfance se transforment en récit épique de l'homme et du pays à venir : « je suis arrivé à ce qui commence », écrit-il dans le poème liminaire. Ce lyrisme, tantôt près des tonalités dramatiques de la plainte, tantôt des accents rageurs de la révolte, ne compromet pourtant jamais la justesse du poème, c'est-à-dire sa faculté d'adhésion au réel. C'est d'ailleurs particulièrement probant dans les poèmes amoureux, alors que désirs et fantasmes s'expriment à partir des rythmes mêmes de la vie, de la nature, des animaux, des paysages :

*moi je fonce à vive allure et entêté d'avenir
la tête en bas comme un bison dans son destin
la blancheur des nénuphars s'élève jusqu'à ton cou
pour la conjuration de mes manitous maléfiques
moi qui ai des yeux où ciel et mer s'influencent
pour la réverbération de ta mort lointaine
avec cette tache errante de chevreuil que tu as.*

L'œuvre et la vie de Gaston Miron illustrent une même passion et un entêtement semblable. C'est cette jonction parfaite et plutôt rare qui permet qu'un écrivain devienne une figure mythique. Gaston Miron forme désormais un tout unifié par la mort : le poème et la vie ne s'opposent plus, mais s'adressent ensemble aux générations présentes et futures en un souffle synergique.



Gaston Miron,
L'homme rapaillé,
Typo, 1998

La critique de la parole (1970-1980)

En réaction à la génération de l'Hexagone, diverses tendances poétiques se radicalisent au cours des années 1960 et rompent avec l'élan lyrique de la poésie du pays. Elles emploient le poème comme un lieu de contestation privilégié, attaquant les idéologies (capitalisme, colonialisme), les mœurs établies (patriarcat) et la poésie comme langage convenu et aveuglé (lyrisme). C'est durant les années 1970 que ces tendances poétiques s'expriment avec le plus de force.

Annoncées par la poésie «révolutionnaire» des poètes de la revue *Parti pris* (1963-1968), il s'agit de la poésie contre-culturelle, de la poésie formaliste et de la poésie féministe. L'époque est marquée par une abondante production dont les fruits sont pour le moins variables, car le poème est alors investi d'une mission exploratoire. De nombreux textes issus de cette période semblent aujourd'hui datés et équivoques, les mots d'ordre formalistes au premier chef. La décennie 1970 est la période de la poésie québécoise où la culture de l'avant-garde est la plus développée : révolte, rupture et provocation sont au rendez-vous.

À partir du milieu des années 1960, certains poètes confèrent à leurs œuvres une dimension politique beaucoup plus immédiate, inspirée notamment par les pensées marxistes et socialistes. La poésie doit accompagner la révolution et lutter contre les injustices que l'homme subit dans sa société. Ces poètes gravitent pour la plupart autour de la revue *Parti pris* où le chant du pays devient un plaidoyer plus rude, plus enragé, refusant parfois les détours stylistiques pour assurer une transmission directe et claire du message. *L'afficheur hurle* (1965) de Paul Chamberland (né en 1939) offre à cet égard un bel exemple, car le poème semble lutter contre lui-même, tiraillé entre une parole excitée de naître et une conscience des lacunes du langage :

non non c'est impossible

je ne peux plus parler décemment

parler dans les formes

penser avec sérénité

[...]

et maintenant je n'ai plus de pudeur

plus de ménagement

plus de retenue

plus de style

je suis un barbare.

Les écrivains de *Parti pris* sont aussi reconnus pour avoir utilisé le joul à la fois comme méthode subversive (briser la belle langue) et comme moyen d'introduire la poésie au cœur de la communauté. Gérald Godin (1938-1994) est sans doute l'un des poètes ayant le mieux exploité cette langue populaire, car elle lui permet d'épouser le quotidien des ouvriers, des journaliers, des petites gens et d'illustrer l'abîme social où leur exploitation les maintient :

Les crottés les Ti-Cul

les tarlas les Ti-Casse

ceux qui prennent une patate

avec un coke

[...]

la gang de christis

qui se plaint jamais

les derniers payés

les premiers congédiés.

L'ironie de ces vers montre bien que cette génération de poètes pose un regard sévère et hautement critique sur la société et ses formes d'asservissement, en commençant par le langage. La poésie développe donc une réflexion de plus en plus radicale à son propre endroit, évoluant vers l'écriture, terme neutre et dégagé des connotations péjoratives qui collent à la poésie à cette époque (illusion, aveuglement, individualisme, futilité...).

Des poètes comme Normand de Bellefeuille (né en 1949) ou Roger des Roches (né en 1950) ont été associés à la vague formaliste de la poésie québécoise. Influencé par la revue française *Tel Quel*, le formalisme québécois fait preuve d'un même esprit de rupture alimenté par la théorie (sémiotique, psychanalyse, structuralisme). La volonté de déroger aux codes prescrits de la communication et de détruire les structures du langage coïncide avec un désir de rompre avec l'aliénation d'une culture justement fondée sur la langue (française). Il en résulte une poésie souvent abstraite et difficile d'approche. Près du formalisme au départ, la poésie féministe des années 1970 mène elle aussi une lutte sur le terrain du

langage avant de revenir vers une forme d'expression subjective pour faire entendre la voix féminine. Nicole Brossard (né en 1943) demeure la plus grande figure du féminisme – son œuvre excède néanmoins largement les préoccupations de ce mouvement –, or l'œuvre d'une poète comme Huguette Gaulin (1944-1972) ne manque pas de surprendre non plus. La rigueur de son écriture et l'étrangeté de l'univers auquel elle nous confronte confèrent à la lecture une dimension périlleuse, comme s'il fallait sans cesse chercher son équilibre en un lieu où les lois nous sont inconnues. L'instabilité ressentie participe pourtant du charme de sa poésie :

le sentier mort dans la jambe

il se jette

et l'arbre brutal feuillette son sein

or les grouillements agraires la prairie

et devant lui

l'ombre s'emmêle de charme fémurs



Nicole Brossard, *Le désert mauve*, Typo, 2010

On entre avec une certaine perplexité dans le poème et c'est sans doute l'abstraction du propos qui génère un tel sentiment, car le texte préserve son secret, comme si le langage était crypté. Ceci explique d'ailleurs l'impression d'une poésie allégorique par moments, tant le réseau des images chez Gaulin est à la fois cohérent et obscur. Le poème semble ici offrir les ruines d'une histoire où subsistent un personnage (« il ») et un paysage (« arbre », « sentier », « prairie »). L'image accomplit la synthèse des artéfacts du récit et produit un nouvel assemblage, une nouvelle unité, telle cette jambe qui contient son chemin (« le sentier mort dans la jambe ») et cet horizon de la prairie où paraissent des « fémurs » comme si la plaine allait se mettre en marche. L'écriture rend l'interprétation difficile parce que le sens conserve une valeur fuyante. Manifestement, cette œuvre résiste et se rebelle contre le langage, car elle force la communication à s'établir en dehors de son espace habituel, c'est-à-dire à distance des lieux communs de la langue et de la poésie. Au-delà de sa violence et de son insurrection, *Lecture en vélocipède* (1972) exprime un goût du jeu, du risque et de la découverte qui fait de ce recueil un exemple d'avant-garde formelle. En outre, même si la poésie de Gaulin n'est pas explicitement féministe, elle s'inscrit dans une période où les femmes prennent de plus en plus la parole. Depuis, elles occupent une place très importante au sein de la littérature québécoise, notamment en poésie.

La période des années 1970 est aussi marquée par la contre-culture américaine qui conjugue les expériences de la drogue, de la sexualité et du *rock and roll*. Les œuvres les plus radicales associées à la contre-culture québécoise sont celles de Denis Vanier (1949-2000) et de Josée Yvon (1950-1994). Résolument excentriques, leurs poésies reposent sur une esthétique du mal qui ravive parfois les tonalités morbides et démentielles de poètes français tels que Lautréamont ou Antonin Artaud, d'où l'aspect profanatoire de leurs recueils. À l'aide d'une poésie qui flirte avec le récit, Josée Yvon met en scène des personnages de prostituées, de danseuses, de travestis dont la marginalité n'a d'égale que la violence de leurs aventures quotidiennes (viols, *overdose*, pauvreté...). Le poème s'attaque ainsi aux figures taboues de la société et accueille ceux et celles dont personne ne veut.

Denis Vanier entretient quant à lui un rapport ambigu avec la poésie, car tout en cherchant à transgresser ses limites acceptables au moyen de motifs obscènes, il se campe dans une position qui remémore le poète sauveur et sacrifié qu'on associe à un certain romantisme :

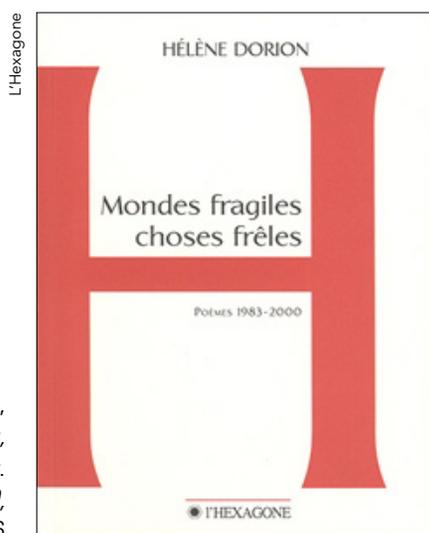
*Quand je mourrai éclaté
dans ma camisole de force où boivent
les langues de feu
gardez-moi comme une adhérence
au corps de la passion.*
(Vanier, 1974, n. p.)

Il persiste ainsi dans l'œuvre de Vanier un sens du sacré (« langue de feu », « corps de la passion ») qui maintient le statut privilégié de la poésie, c'est-à-dire qui garantit ses pouvoirs et la pertinence de son utilisation, de sa mise en action.

L'intimisme (1980-2000)

À la suite des expérimentations avant-gardistes, de nombreux poètes renouent avec le lyrisme, notamment les féministes qui tiennent à incarner le sujet féminin dans la littérature. Ce retour au « je » s'accompagne d'un intérêt marqué pour l'expérience du quotidien et l'instant présent. Même si l'intimisme se définit par une démarche introspective, il est réducteur d'y voir un simple repli sur soi. La poésie des années 1980 et 1990 laisse plutôt apparaître l'obsession de la présence au monde, du rapport authentique à soi et à l'autre ainsi que de la vérité que le réel le plus anodin recèle.

Hélène Dorion,
*Mondes fragiles,
choses frêles.*
Poèmes 1983-2000,
L'Hexagone, 2006



Il est également important de noter que l'intimisme demeure le trait général et unifiant d'un corpus varié sur le plan des démarches. Ainsi, en plus de donner un nouvel élan au féminisme, la période intimiste permet d'assister à un recours au récit dans le poème, comme dans le recueil *Romans-fleuves* (1997) de Pierre Nepveu; au développement d'une réflexion spirituelle donnant suite à la poésie de Rina Lasnier, comme c'est le cas avec Jean-Marc Fréchette; à un retour marqué vers le paysage tel que le montrent les recueils *Territoire* (1981) et *L'avant-printemps à Montréal* (1994) de Robert Melançon; au voisinage de la poésie et de la philosophie, particulièrement dans l'œuvre d'Hélène Dorion où les interrogations métaphysiques sont omniprésentes. En outre, si les poètes des années 1950-1960 se sont réclamés d'Alain Grandbois, ceux de l'intimisme honorent plutôt l'héritage de Saint-Denys Garneau et prennent souvent pour maître immédiat Jacques Brault.

Jacques Brault (né en 1933) publie ses deux premiers recueils, *Mémoire* et *La poésie ce matin*, en 1965 et en 1971. D'abord soucieux d'exprimer la condition d'une collectivité tiraillée entre son passé douloureux et son futur incertain, les premiers poèmes de Brault participent au mouvement de la « poésie du pays ». Dans *Mémoire*, le poète multiplie les appels aux siens à travers un chant dont l'amplitude requiert l'usage du verset. Le lyrisme de Brault ne s'est pourtant jamais limité à la seule célébration, car le chant n'affecte pas la lucidité du poète qui perçoit constamment la mort à l'horizon de la vie. C'est ainsi que l'œuvre de Brault, dès ses débuts, possède une force tragique qui ne se réduit pas à une quelconque fatalité, mais se rapporte à l'expérience humaine marquée par les pôles de la beauté et de l'absurdité. Le poète émet le constat suivant dans son troisième recueil intitulé *L'en dessous l'admirable* (1975): « Ici, le rien règne et repose » (Brault, 1975, p. 14). La vie est donc placée sous le signe d'une extrême fragilité, que l'œuvre, à partir des années 1980, cherche à saisir dans sa dimension la plus immédiate.

Le souffle des premiers recueils est alors relayé par une parole concise et murmurante, mieux adaptée à la minceur friable des événements que le poète observe :

*Un moineau troué de vent n'est pas plus
transi que ta main levée haut là-bas
touchant le vide du ciel.*

Dans *Moments fragiles* (1984), Brault met à profit l'héritage du haïku, la brièveté de l'expression ainsi que l'ancrage dans un présent qu'on dirait parfois absolu, quoique le passé et l'avenir mobilisent toujours l'esprit du poète qui, par le fait même, doit encore répondre aux regrets et à l'espoir. Toutefois, à la différence de la forme japonaise qui gomme toute trace de subjectivité, le « je » demeure central et permet au poème de s'incarner dans un corps habité d'angoisse, pétri de solitude, mais « debout dans une extase de pierre », comme un témoin silencieux et stoïque. L'œuvre poétique de Brault a cette faculté de rendre palpable la coïncidence des contraires, que ce soit la vie et la mort, l'amour et la peur, la parole et le silence, de sorte que l'existence humaine ne puisse être envisagée autrement que sous le signe de l'humilité et de l'abandon. Loin d'encourager une attitude passive, la poésie de Brault appelle plutôt un profond questionnement sur l'aventure humaine par l'exercice d'un regard sensible, attentif et pénétrant afin d'apprivoiser une réalité dont l'évidence représente sa plus perverse illusion. Fondée sur la conscience d'une vie dont la matrice est la contradiction, la poésie de Brault confronte le lyrisme et l'ironie au sein d'une même et unique parole, ce que corrobore l'emploi complémentaire de la prose et du vers dans la majorité de ses recueils.

Ce balancement est particulièrement explicite dans les poèmes d'*Il n'y a plus de chemin* (1990), alors que le poète dialogue avec « Personne », aussi bien dire qu'il soliloque, oscillant entre une profonde méfiance devant les mots et une irréductible envie de cheminer par la parole :

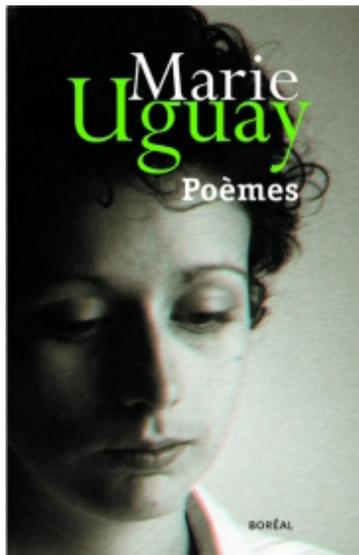
La douleur me conduisait. Laquelle ? Tu as le choix, Personne. Non, ne réponds pas. Tu vas encore m'enfiler des perles à ne plus savoir où me les mettre. Mettons qu'on a rien dit. Jamais. Transfigurons-nous, pour une fois. Nous boirons d'un coup de langue sur les lèvres un air pêche et lilas, quelque chose qui a la saveur d'une joue de gamine comme quand nous jouions à nous attraper sans penser à mal, sans penser à rien. Et se déroulait alors en nous un chemin odorant. Les rues du quartier avaient des tendresses d'avant les humains. C'était un peu, mon pauvre Charles, ton vert paradis. On vagabondait comme cette douleur que j'ai. Ça dure la vie et après. (Brault, 2000, p. 375)

Avec la figure du vagabond, Brault s'associe à des poètes comme Jean-Aubert Loranger et Saint-Denis Garneau qui ont initié une tradition de l'inquiétude envers les pouvoirs du poème, si bien qu'on entend la voix déchanter. Paradoxalement, ce dégonflement de la parole n'en diminue pas l'élan, car le poète chemine à travers les ruines du chant vers un horizon où la mort future se sera réconciliée avec la vie présente. Ce n'est pas la moindre des contradictions de Brault que de critiquer le langage poétique au moyen d'une écriture qui présente une grande rigueur stylistique qui s'observe à partir du travail adroit de l'image et du sens affiné du rythme :

*Le temps est l'école du néant
mon ami je sais que vous n'aimiez pas
ce mot qui sent la colle et l'ennui,
mais comment dire autrement la beauté
qu'à mes yeux vous étiez la fleur et la branche.*
(Brault, 1997, p. 34)

En dépit des soupçons qu'il ne cesse de formuler à l'endroit de la poésie, des doutes générés par la conscience d'un monde articulé autour du néant, Brault ne renie pas le poème, car ce dernier ouvre un espace de fraternité que rien ne semble en mesure de restreindre ou d'annuler. La présence du « nous », du « tu », des poètes avec lesquels il dialogue au moyen de la « non-traduction » ou de la citation certifie la posture d'accueil de Jacques Brault et empreint son discours d'empathie, de chaleur. Étrangement, malgré la récurrence du thème de la solitude sous sa plume, lire Brault c'est d'abord se sentir près de quelqu'un, près des autres ; c'est reconnaître qu'au-delà de notre isolement face à la mort, il y a la possibilité d'une vie amoureuse et fraternelle. En ce sens, sa poésie appareille de manière exemplaire l'intime et le collectif.

Boréal



Marie Uguay,
Poèmes,
Éditions du Boréal, 2005

Au sein de la poésie intimiste, les voix de plusieurs femmes s'élèvent et parmi elles, celle de Marie Uguay (1955-1981) est indiscutablement une des plus marquantes. Elle publie ses deux premiers recueils à la fin des années 1970, *Signe et rumeur*, en 1976, et *L'outre-vie*, en 1979, et ses *Autoportraits* paraissent de manière posthume, en 1982. Marie Uguay est morte à 26 ans d'un cancer qu'elle a combattu durant plusieurs années, et cette lutte difficile et douloureuse trouve évidemment de nombreux échos dans ses poèmes. La conscience quotidienne de la maladie et l'imminence de la mort semblent avoir toutefois forcé la poète à dire les plaisirs discrets qui fondent le bonheur de vivre : les déclinaisons de la lumière, l'immensité de la mer, la couleur des fruits, la présence de l'amoureux, etc. Empreinte d'une sensibilité perspicace et d'une sensualité nerveuse, l'œuvre de Marie Uguay repose sur l'affirmation du désir comme moteur de l'être. Le drame se jouant dans la nature inconciliable de cette soif immense et des contraintes d'un corps pris par le mal. On trouve dans le liminaire de *L'outre-vie* le résumé de sa quête poétique :

L'outre-vie c'est quand on n'est pas encore dans la vie, qu'on la regarde, que l'on cherche à y entrer. On n'est pas morte mais déjà presque vivante, presque née, en train de naître peut-être, dans ce passage hors frontière et hors temps qui caractérise le désir. Désir de l'autre, désir du monde. Que la vie jaillisse comme dans une outre gonflée. Et l'on est encore loin. L'outre-vie comme l'outre-mer ou l'outre-tombe. Il faut traverser la rigidité des évidences, des préjugés, des peurs, des habitudes, traverser le réel obtus pour entrer dans une réalité à la fois plus douloureuse et plus plaisante, dans l'inconnu, le secret, le contradictoire, ouvrir ses sens et connaître. Traverser l'opacité du silence et inventer nos existences, nos amours, là où il n'y a plus de fatalité d'aucune sorte. (Uguay, 2005b, « L'outre-vie », p. 39)

La poésie de Marie Uguay prend ainsi pour thème principal l'amour et développe un lyrisme marqué par la tendresse et le désir, mais aussi par la frustration, le chagrin et la désolation. Les humeurs balancent et font ressentir la puissance de leurs élans par l'énergie d'une parole pleine d'aspirations :

[...]

Je veux refaire l'écorce

le nœud constant et les jointures friandes du sol

je veux refaire le pouvoir des saisons

dans les glacis d'une aurore

et dans les inclinaisons d'un feuillage

et te les offrir intacts

Ce geyser en moi

ces racines sonores

cette brûlure au sang de ta douceur

mon corps n'est plus qu'un satin attentif

un élan désespéré où se défait ton regard.

(Uguay, 2005b, « L'outre-vie », p. 88)

L'aspect tellurique des images employées atteste une volonté d'ancrage dans le monde, l'amour étant un enracinement à partir duquel un ordre nouveau semble possible. Uguay note dans son *Journal* :

Dans la vie de l'individu, la romance est devenue le seul « lieu » où il peut encore s'exprimer. Je veux dire donner, inventer de lui-même un sens à ses actes, à ses élans, à ses sentiments [...]. Le seul pouvoir qui résiste chez l'homme est celui si interne de son instinct, de ses sensations (Uguay, 2005a, p. 193)

Or pour que le sujet donne la pleine mesure de sa présence dans le monde, Uguay travaille le poème avec un souci prosaïque évident, refusant les coquetteries du langage dont les irrégularités trahissent autant la vérité de la sensation que de la chose. La poésie de Uguay est un paysage quotidien généré par une conscience et un regard qui captent les détails subtils d'une vie qu'on sent fragile, mais nourrie par un cœur disponible à tous les enchantements :

le cri d'une mouette crée la profondeur de l'air

divise les rues en espaces incertains

le vent est gris et sans effusion

et nous sommes assis à la table

où l'on a déposé des tasses de café des fruits

nous ne parlons plus

attirés par la fraîcheur de l'herbe et des nuages

et tout ce qui passe

projette ses ombres sur nos regards

la pièce sent le bois coupé et l'eau

dehors nous savons que tout se prépare

lentement à paraître.

(Uguay, 2005b, « Autoportraits », p. 105)

Avec Marie Uguay, la poésie québécoise se dote d'une voix majeure qui rejoint celles des plus grands poètes l'ayant précédée. Ses trois recueils confirment la rigueur de son écriture ainsi que l'acuité de sa mémoire sensorielle. Son œuvre, avec celle de Jacques Brault, a donné à l'intimisme une charge expressive d'une ampleur telle que la poésie actuelle s'en fait encore bien souvent l'écho.

La poésie actuelle (depuis 2000)

De manière générale, la poésie québécoise des années 2000 prolonge l'intimisme des deux décennies précédentes. On remarque une présence encore forte du « je » qui problématise son rapport au monde dans une quête expressive où le dépouillement demeure une valeur maîtresse. Sur ce plan, l'œuvre de Martine Audet (née en 1961) est une des plus significatives.

Alors que la mélancolie enrobe le poème, Audet démontre une conscience attentive aux inflexions légères qui animent le rapport de l'individu aux choses. *L'amour des objets* (2009) dévoile une esthétique épurée où la voix atteint une limpidité d'un extrême raffinement :

L'image refait ses nerfs

de vérité :

ce qui entre les vides

était vif.

(Audet, 2009, p. 33)

L'intimisme se trouve toutefois contrebalancé par de nouvelles tendances qui tiennent par ailleurs au retour vers d'anciens modèles. Ainsi, sous l'influence du *slam* et de la performance, certains poètes actuels renouent avec la dimension orale et déclamative (récitée) du poème, préférant la sonorité, les effets de contamination des rimes et des assonances, à l'obsession de l'image ou du texte qui hantait le poème depuis l'arrivée du vers libre. Cette poésie remet également à l'honneur

l'engagement social et politique, ravivant les pouvoirs contestataires de la parole et réactualisant sa dimension collective. Les poèmes de Dany Plourde (né en 1981) en offrent un exemple éloquent :

*Vous vous arrêterez à mes côtés pour doucement me réveiller après quelques lunes et marées hautes vous me demanderez l'heure une direction n'importe quoi et serai le plus heureux des hommes sans Avenir Immédiat de vous avouer
IL N'EST JAMAIS TROP TARD.*

(Plourde, 2009, p. 129)

D'allure brute, virulente et volontairement familière dans ses tournures, la poésie de Plourde affiche une nette parenté avec des poètes de la revue *Parti pris* comme Paul Chamberland et Gérald Godin. Il s'agit d'ailleurs pour lui de rompre avec l'intimisme qui s'est rapproché du silence et de redonner à la poésie le volume nécessaire pour qu'elle soit entendue.

Une maison d'édition fondée en 2003, Le Quartanier, publie pour sa part une poésie qui rappelle les expérimentations formalistes des années 1970 et qui s'aligne avec celle de poètes français contemporains comme Christophe Tarkos, Christian Prigent et Emmanuel Hocquard. Animée par une volonté de rompre avec l'image, le lyrisme, les conventions de la poésie et du langage, de faire du poème un acte contre la poésie, cette démarche revêt un caractère conceptuel. Parmi les poètes du Quartanier, Renée Gagnon (née en 1978) rayonne particulièrement, notamment en raison du prix Émile-Nelligan qu'elle a remporté en 2005 pour son recueil *Des fois que je tombe* (2005). À ce premier recueil au souffle coupé et au rythme heurté, où le sens est un horizon mystérieux et captivant, succède un second tout aussi surprenant : *Steve McQueen (mon amoureux)* (2007). Formé d'un seul long poème, le recueil explore un fantasme amoureux suscité par l'acteur américain Steve

McQueen. Le texte apparaît comme un commentaire passionné et schizophrénique du visionnement de la filmographie de l'acteur, le sujet établissant un rapport affectif trouble et violent avec les divers personnages que McQueen incarne :

toi t'es gentil en général moi je suis gentille toujours et les méchants sont toujours méchants en général t'es gentil avec moi le soir quand tu rentres moi je suis toujours gentille, mais des fois je boude et même je peux être a pain in the ass tu le dis, mais tout le monde dit que je suis gentille tu peux dire des méchantes choses des fois, mais t'es pas méchant dans le fond t'es juste un peu vieux pas assez pour pas courir après les méchants par exemple pour sauter les toits pour t'accrocher aux trains un peu trop pour revouloir un enfant par exemple t'es un peu vieux pour être un bounty hunter. (Gagnon, 2007, p. 78-79)

Comme l'illustre la poésie de Renée Gagnon, les écrivains du Quartanier ont pour la plupart le souci de questionner la pratique même de la littérature en déjouant ses clichés de langage et de forme.

Depuis le début des années 2000, plusieurs jeunes poètes des Éditions Les Herbes rouges se sont également démarqués, spécialement Tania Langlais (née en 1979) et Benoit Jutras (né en 1975). Bien que leurs démarches se distinguent fortement sur le plan du style, elles réservent toutes deux une place importante au « tu » dans les poèmes, d'où l'effet d'une ouverture constante du sujet vers l'autre. La composition de leurs recueils a aussi tendance à laisser poindre un récit, une histoire qui demeure vague tout en consolidant l'unité des textes. Le lyrisme en prose de Jutras ravive un sens du sacré, un onirisme qui n'enlève pas pour autant au poème sa référence concrète :

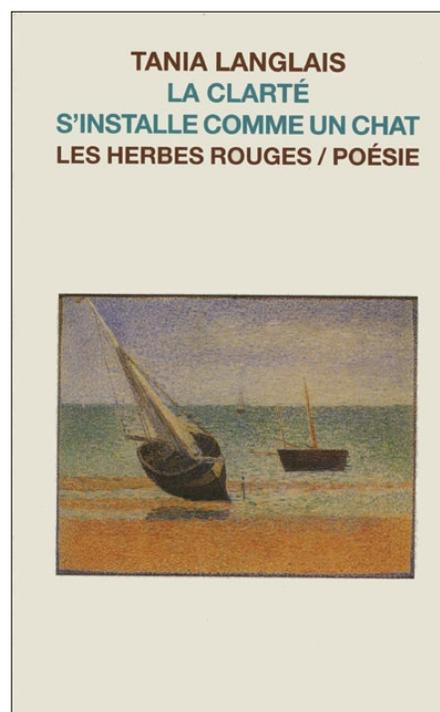
Je ne suis pas Huichole, Yaqui, amulette ou sac d'orages, je suis théâtre désert et souper froid, musique qui s'évapore entre les écailles. J'arrache des poignées d'herbe au fond du sang pour éloigner l'heure qui vient, ce taureau plombé d'ombres encornant quidams et campements jusqu'au dernier châte de l'aube, il urine sur mes yeux, me burine une vie dans le bois de mer. (Jutras, 2007, p. 62)

Tania Langlais a quant à elle su développer un univers très particulier, notamment par la référence répétée de des objets ou à des êtres, comme la robe et le chat, qui acquièrent ainsi une symbolique participante d'une mythologie personnelle :

*ce qui calme la vérité:
un chat sur le seuil de quoi que ce soit
débarrassé de mon vacarme
la chambre avec son numéro
je le dis tout bas c'est plus facile
je suis n'importe quoi peut-être morte.*

(Langlais, 2004, p. 59)

Langlais possède une tonalité distinctive grâce à son emploi méticuleux du vers, à son lyrisme sobre et feutré ainsi qu'à une élégance de la voix qui étend la force d'attraction du poème. Avec ses trois recueils – *Douze bêtes aux chemises de l'homme* (2000), *La clarté s'installe comme un chat* (2004) et *Kennedy sait de quoi je parle* (2008) –, on perçoit déjà qu'une œuvre s'élabore.



Les Herbes rouges

Tania Langlais,
La clarté s'installe comme un chat, Les Herbes rouges, 2004

Conclusion

Il est impossible aujourd'hui d'établir avec assurance, c'est-à-dire en accolant un terme précis à la période présente, la direction que prend la poésie québécoise. La production est très diverse et la critique timide, si bien que la poésie ne donne pas lieu à de véritables débats. L'ère est plutôt à la bonne entente, chacune des maisons d'édition (Le Noroît, L'Hexagone, Les Herbes rouges, Le Quartanier, La Peuplade, Écrits des forges, Poètes de brousse...) défendant diverses approches sans chercher à en imposer une en particulier.

De tous ces éditeurs, Le Quartanier est sans doute celui qui est le mieux parvenu à dynamiser le milieu de la poésie au cours des dernières années, par la vision de la littérature qu'il défend, où le renouvellement et le questionnement des formes poétiques sont cruciaux. On peut déplorer le relatif effacement des revues. Certes, plusieurs sont actuellement actives (*Contre-jour*, *Estuaire*, *Exit*, *Jet d'encre*, *Moebius...*), mais aucune n'incarne un pôle aussi dominant qu'ont pu l'être des revues comme *Liberté*, *Parti pris* et *La Nouvelle Barre du jour*, en leur temps respectif. La poésie québécoise présente malgré tout une vitalité évidente, ce qui n'est pas étranger au fait qu'elle constitue un monde en soi dans la littérature québécoise, un milieu riche et autonome. Une telle cohésion comporte aussi ses pièges, dont celui de la complaisance et de l'aveuglement, car il est tentant pour les poètes québécois de se célébrer entre eux et de ne jamais se confronter aux opinions extérieures à leur champ propre. Il reste à souhaiter que la poésie soit en mesure, durant les prochaines années, d'agrandir son lectorat, qui n'a cessé de diminuer au fil des dernières décennies, car c'est lui qui au final parvient à donner à la poésie une signification tangible dans la société et dans l'histoire.

A blue-tinted photograph of a stage light fixture on a stand in front of a blue curtain. The light fixture is on the left, and the curtain is on the right. The text "Le théâtre" is centered in the lower half of the image.

Le théâtre

Portraits de dramaturges

AURÉLIEN BOIVIN

Le théâtre est, à sa façon, une littérature pour l'oreille, pour les yeux aussi et pour le corps. Il existe vraiment et pleinement – et c'est là une caractéristique essentielle – en tant que littérature que lorsqu'il est interprété par des comédiens, devant un public qui « écoute, voit, regarde, ressent et participe ».

L'action d'une pièce se mesure à la réaction des spectateurs. Contrairement à un roman qui met souvent du temps à rejoindre le lecteur, la pièce suscite immédiatement, dès la première représentation ou dès sa première lecture, ses premiers commentaires. Auteur d'un ouvrage intitulé *Les trois coups à Montréal. Chroniques dramatiques* (1959-1964), publié chez Déom, en 1965, Yuri Kempt, critique théâtral montréalais, précise que le théâtre, réalité fort complexe, est aussi difficile à réussir qu'une mayonnaise. Dans un texte intitulé *Petit mode d'emploi*, publié dans la revue *Théâtre vivant*, en 1968, il écrit :

Un auteur pique des mots avec sa plume, invoque un peu d'inspiration, ajoute des dialogues, distribue des sentiments, capte une action, déchire des cœurs, secoue des cerveaux, construit des scènes, achève un, deux actes, exécute au passage quelques personnages, laisse tomber le rideau de son imagination et croit sa pièce terminée. Le pauvre homme, comme disait Molière, n'a encore battu que son jaune d'œuf. Le metteur en scène doit maintenant ajouter de l'huile : il choisit des interprètes, les gave de mots, les fait pirouetter, leur arrache des larmes, provoque des crises de nerfs... Mais rien n'est encore fait : il manque la dernière goutte et un dernier coup de cuillère : le public. C'est lorsque le rideau se lève qu'on va enfin savoir si ça prend. C'est un grand moment. (p. 3)

Et Laurent Mailhot et Jean Cléo Godin, deux autres critiques du théâtre québécois, ont poursuivi l'analogie :

Le lever de rideau est effectivement un grand moment, un moment de vérité. Si la pièce ne « passe pas la rampe », si la mayonnaise ne prend pas – malgré la qualité de l'huile et la fraîcheur des œufs – la seule chose à faire est de recommencer de battre à un autre rythme. Si l'échec est dû au metteur en scène, aux comédiens ou au public, on peut espérer de plus beaux jours : ratée un soir, la mayonnaise sera peut-être réussie le lendemain. Si le texte est faible, mal construit, la réussite demeure problématique : il faut une sorte de miracle (mais ces miracles se produisent au théâtre) pour qu'une pièce médiocre triomphe et dure. (Mailhot, Cléo Godin, 1970, p. 10)

Gratien Gélinas

Gratien Gélinas est considéré comme le père du théâtre québécois. Il a profité du succès de la pièce *Aurore, l'enfant martyr* de Léon Petitjean et Henri Rollin, qui a connu, dans ses diverses versions, plus de 6 000 représentations, pour se faire connaître d'abord par ses *Fridolinades*.

Sous-titrées « revues », elles étaient une sorte de bilan annuel de l'actualité de l'époque de la Deuxième Guerre mondiale et qui mettait en vedette un jeune garçon gavroche, qui se présentait sur scène vêtu du chandail des Canadiens de Montréal, image du petit Canadien français « porteur d'eau et scieur de bois », comme le chante Félix Leclerc, né pour un petit pain, et qui monologuait devant public sur divers sujets : la conscription, la politique, la vie quotidienne d'une famille moyenne de l'est de Montréal, qu'exploitera aussi plus tard Michel Tremblay, les sorties de son grand-frère et de sa sœur, les rencontres avec les membres de sa gang, le voyage de sa mère en Abitibi, ses amours avec son Azalma et sa grande demande, sa solitude (ses parents ont passé sous silence son anniversaire, lui qui rêvait pourtant d'un « magnifique fête » pour épater ses amis)... Bref, Fridolin évoque de petits drames ordinaires et quotidiens, les joies et les peines (surtout) d'un enfant, en apparence insignifiantes, mais combien significatives, propres à susciter l'éveil des consciences des spectateurs, non sans provoquer le rire, lui qui est en quelque sorte un héros pathétique, qui rit de sa souffrance – « souffrance de souffrance » est d'ailleurs son patois –, désamorçant ainsi le tragique de situation. Il compare l'idéal à un cerf-volant incapable de voler : « C'est la queue qui est trop pesante » (*La fête de Fridolin*). Dans *Le mariage d'Aurore*, le jeune marié refuse de prendre un petit coup, avant de partir en voyage. L'occasion est trop belle et l'un des invités de lancer : « [L]es petits coups, il garde ça pour à soir » (*Les fridolinades*).

Dans *Les Bingomanes*, des femmes, proches parentes des *Belles-Sœurs*, courent les bingos dans les sous-sols d'église. Si l'une affirme que la jouissance est déjà présente devant la carte carreautee étendue sur la table, avec « une petite *bean* dans le milieu pour la *luck* », une autre affirme que le « *fun* » commence plus tard, « quand il reste rien qu'un tout petit trou de rien p'en toute puis qu'on attend, en frétilant puis les lèvres sèches, pour voir si la *bean* tant désirée va enfin venir te le boucher ! » (*Les fridolinades*). Les monologues de Fridolin sont souvent des satires sociales. Il ridiculise tantôt la guerre et les curés qui crient en chaire que « la guerre, c'est une bonne affaire, parce que ça nous permet d'expier nos péchés capitalistes ». À ses yeux de jeune, Hitler « a décroché une belle job payante, même si elle est pas *steady* ». Il dénonce encore la domination étrangère, l'exploitation des Canadiens français, leur atavisme, qui les maintiennent dans la soumission.

Dans *La légende d'un peuple* (1941), parodie « d'un célèbre Louis Fourchette... euh Fréchette », Fridolin fait allusion aux nombreux visiteurs qui « nous découvrent et qui finissent par prendre notre place ». Il proclame haut et fort :

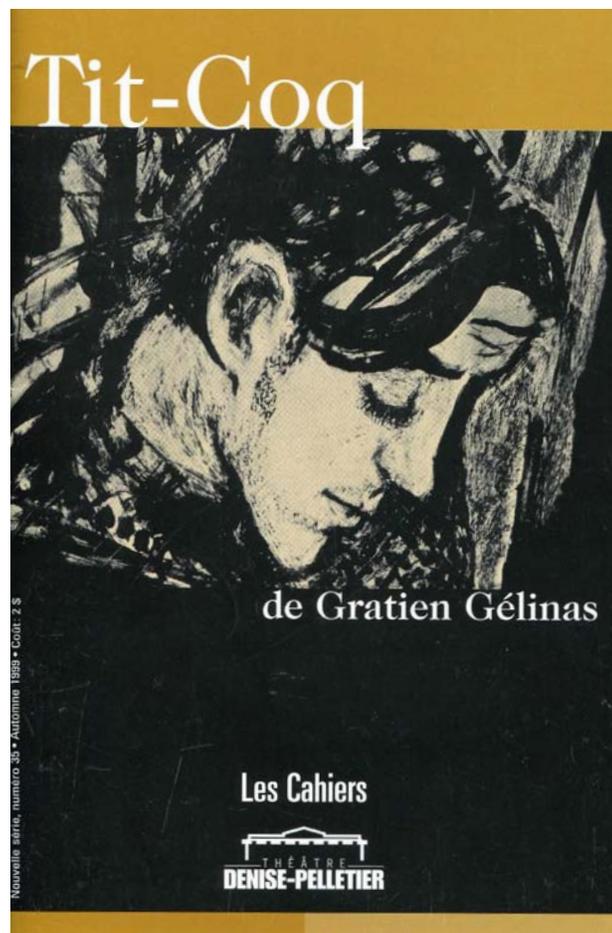
*Ton exemple, Christophe, il a fait des petits
Car de nous découvrir c'est la mode aujourd'hui
Des Christophe Colomb, on en reçoit par fournées
Des gens d'un peu partout qui savent pas où s'fourrer
On aime ça d'la visite, de la belle visite rare,
Mais souffrance faudrait pas qu'y en arrive à pleins chars
Et qu'ils prennent not'maison et nous laissent le bangar.*
(Gélinas, 1981, p. 108-109)

Il revient sur le sujet dans d'autres monologues où il dénonce l'impuissance fataliste des Canadiens français serviles et sur leurs peurs de tout ou presque. Il le fera aussi dans son grand succès : *Tit-Coq* (1948), une pièce portant sur la solitude, qui met en scène un enfant illégitime, un bâtard, qui rêve de connaître la vie de famille, mais qui connaît l'échec. Sa fiancée a décidé de se marier avec une autre, alors qu'il était au front. De retour, il veut qu'elle laisse son mari et qu'elle vienne vivre avec lui. C'est le *padre* qui lui fera entendre raison : les enfants nés de cette union illégitime seraient, comme lui, des bâtards. *Tit-Coq* se heurte donc à l'incompréhension de ceux et celles qui l'entourent, lui qui rêvait pourtant d'amour pur. Il est le portrait du Canadien français dominé, soumis à l'Église et aux valeurs qu'elle défend, rejeté, écrasé par la fatalité, abandonné à son sort, trahi par son entourage et condamné à la solitude. C'est l'image de tout un peuple incapable d'accéder à sa libération, à sa liberté.

Dans *Bousille et les justes* (1959), Gélinas fait le procès de la société pervertie, malhonnête, pharisienne, dans laquelle des hommes sont prêts à tout pour sauver leur honneur et leur famille, à la suite de malversations de toutes sortes. Et le pauvre Bousille, manipulé, lui qui a été témoin d'un crime crapuleux, fait devant la cour un faux témoignage pour sauver un homme accusé d'homicide involontaire. Incapable de vivre avec le remords, lui qui est foncièrement honnête, il se pend en revenant dans son village après le prononcé de la sentence d'acquittement.

Enfin, dans *Hier les enfants dansaient* (1966), Gélinas exploite le thème de l'ambition, de l'arrivisme bourgeois. Le riche homme d'affaires Pierre Gravel, sollicité par le Parti libéral du Canada pour se présenter aux élections dans l'assurance de devenir ministre, doit renoncer à ses ambitions : ses deux fils, qui appuient le mouvement indépendantiste, s'opposent ainsi à leur père et à son engagement, font sauter le monument d'Édouard VII au parc Stanley, anéantissant du même coup les rêves du père, qui doit non seulement renoncer à une carrière politique, mais aussi modifier la conclusion du discours qu'il doit prononcer devant les membres du Canadian Club de Toronto. Les jeunes Canadiens français, devenus des Québécois avec la Révolution tranquille, ont choisi la révolte (et une forme de violence) pour se faire valoir. Le fossé des générations s'est profondément élargi, comme le montrera aussi Marcel Dubé.

Gratien Gélinas, *Tit-Coq*,
Les cahiers Théâtre
Denise-Pelletier, 1999



Marcel Dubé

Marcel Dubé a laissé une œuvre abondante – plus de trente pièces –, dont plusieurs ont connu le succès. On peut diviser son œuvre en deux temps. Le Dubé première manière exploite le prolétariat urbain, dans la foulée des *Fridolinades* de Gélinas; le Dubé deuxième manière s'intéresse, non sans pessimisme, au monde bourgeois. Voyons cela de plus près.

Dans ses premières pièces, Dubé met en scène des jeunes aux prises avec un profond mal de vivre et qui rêvent d'un monde meilleur, d'un monde où ils pourraient accéder à la liberté, eux qui sont soumis à l'Église, à leurs parents, à leurs éducateurs, qui leur disent tous quoi faire. Dans cet univers qui est le leur, dans lequel ils sont condamnés, ils étouffent, incapables qu'ils sont de composer avec les adultes qu'ils ne peuvent plus supporter. Cette situation transparait dans les décors, ainsi que le révèlent les didascalies : dans *Zone*, sa première pièce qui lui vaudra les grands honneurs et le premier prix au Festival national d'art dramatique, en 1953, l'espace est limité à un fond de cour. C'est là que se déroule « Le jeu », titre du premier acte : le spectateur fait la connaissance des membres de la bande, sauf de Tarzan, qui se fait attendre, lui qui est contesté par Passe-Partout, dont il voudrait bien prendre la place de chef. Survient la police qui les met en état d'arrestation, car ils sont accusés de faire le trafic des cigarettes américaines. Au deuxième acte, « Le procès », c'est la montée de la crise. On assiste à l'interrogatoire des jeunes à la centrale de police. Un policier identifie les problèmes des jeunes, en tentant de prendre leur défense et d'expliquer leurs gestes : « [L'un] faisait la contrebande pour s'acheter une musique à bouche neuve et devenir musicien, l'autre pour assurer l'avenir de ses futurs enfants, le troisième vivait un mélodrame : il volait

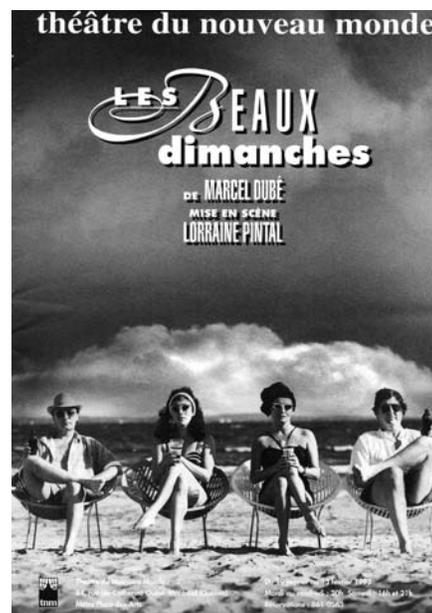
de l'argent pour faire vivre sa mère parce que son père est un ivrogne. » Dans le troisième acte, « La mort », la crise atteint son paroxysme avec l'arrestation et la mort de Tarzan, qui a assassiné un douanier américain pour passer la marchandise qu'il transportait. Tarzan, c'est un héros mythique, qui est prêt à tout pour sortir de sa médiocrité tout en se préoccupant du sort des membres de sa gang. On peut le percevoir comme un sauveur, à l'image du Christ. Plusieurs passages sont d'ailleurs associés à la vision chrétienne, à la pensée messianique. Tit-Noir, un fidèle membre du groupe, évoque la mission de Tarzan, qu'il rapproche de celle du Christ : « Y est venu dans notre rue et il nous a dit de le suivre. On l'avait jamais vu, mais y avait l'air sûr et sincère, on l'a suivi. Il nous a dit qu'on deviendrait quelqu'un un jour si on voulait l'écouter. On l'a écouté et aujourd'hui on se fait de l'argent. On devient fort. » Tarzan est conscient de cette mission : « Le jour que je vous ai demandé de me suivre, je vous ai posé des conditions et vous les avez acceptées. » Même le décor est révélateur de ce rapprochement entre le héros Tarzan et le Christ, comme le confirme cette didascalie : « des cordes à linge vides traversent la scène, accrochées à un poteau croche planté derrière la palissade et dont le travers du haut donne l'impression d'une pauvre croix toute maigre, sans larron, ni Christ dessus ». Tarzan meurt d'ailleurs les bras en croix, étendu sur le sol, tel un Christ déchu que Ciboulette, nouvelle vierge, recueille sous l'œil du bourreau, le policier mauvais larron, alors que Passe-Partout n'est pas sans évoquer Judas, car c'est lui qui a vendu son chef, dans l'espoir de lui succéder.

Font partie de cette première catégorie d'autres pièces comme *Le bal triste* (1950), *De l'autre côté du mur* (1952), *Le naufragé* (1956), *Le barrage* (1956), qui rendent, avec un profond réalisme, des problèmes que vivent ces adolescents, qui finissent par fuir, comme Florence, l'héroïne de la pièce du même nom (1957), qui quitte famille, emploi et pays pour New York, où elle occupera un poste de secrétaire, ou par se révolter, comme Joseph

Latour, dans *Un simple soldat* (1958), qui, après avoir connu échecs, déceptions et conflits dans sa famille, s'enrôle dans l'armée et meurt en Corée. L'élargissement de l'espace ne lui a pas été favorable, contrairement à Florence, dont il y a tout lieu de croire qu'elle parviendra à s'en sortir.

Ce décor est transformé dans les pièces subséquentes, celles du Dubé deuxième manière, même si les amours bourgeoises y sont toujours impossibles et les victimes, souvent dépossédées, anéanties. Cette séquence s'amorce avec *Bilan* (1960), l'une des meilleures pièces du dramaturge avec *Les beaux dimanches* (1968) et *Au retour des oies blanches* (1969). *Bilan* marque le passage, dans l'œuvre de Dubé, de l'adolescence à l'âge adulte, du prolétariat urbain à la bourgeoisie, même si ces nouveaux riches habitent Outremont. Dubé y dévoile les failles qui percent sous les masques de ses personnages et dénonce la faillite de certains parvenus qui connaissent un retentissant échec. C'est le cas de William Larose (*Bilan*), ancien caporal dans l'armée, parvenu par son travail, son ambition et, surtout, par l'attribution d'importants contrats gouvernementaux, à se tailler une place de choix dans le monde des affaires. À l'approche de la quarantaine, il se lance un nouveau défi : faire de la politique active. Il a d'ailleurs tout prévu : son fils Guillaume et son homme de confiance et ami Gaston assureront la bonne marche de son entreprise ; son épouse Margot continuera à l'appuyer et à le seconder comme elle l'a toujours fait ; sa fille Suzie, fiancée à un avocat prometteur, suit les traces de sa mère ; et son fils Étienne a abandonné ses rêves de révolutionnaire, du moins le croit-il, et entreprendra des études en sciences sociales. Mais William est un rêveur, un idéaliste, qui ne voit rien venir. Guillaume a détourné de fortes sommes d'argent de l'entreprise pour épouser l'ex-maîtresse de son père ; Suzie quitte son fiancé pour une liaison avec un ami de son frère Guillaume ; Margot, sa femme, le trompe avec Gaston. Quant à Étienne, il se tue avec sa copine dans un accident sur l'autoroute des Cantons-de-l'Est, échappant ainsi à ce milieu pourri. La fin est tragique : William se retrouve seul, conscient qu'il a gaspillé sa vie « pour une famille de tricheurs ». Il les maudit tous.

Marcel Dubé,
*Les beaux
dimanches*



Folio Garetti

Même milieu bourgeois dans *Un matin comme les autres* (1968), une pièce politique, qui se déroule au dixième étage d'une conciergerie dominant la ville. C'est au cours d'une soirée bien arrosée, en discutant du destin collectif du peuple québécois, que les masques tombent et que les couples s'effritent : l'un n'a été qu'un révolutionnaire de parade, l'autre, qui a été député, a quitté son poste, non pas parce qu'il n'a pas voulu suivre la ligne de parti, mais bien parce qu'une jeune secrétaire, enceinte de lui, s'est ouvert les veines dans l'appartement du député, qui a dû démissionner avec la promesse du silence du parti. L'une des femmes a déjà fait le trottoir et l'épouse du député l'a trompé. Les couples se font et se défont dans le théâtre de Dubé, car ils sont incapables d'aimer.

Le plus beau monologue à caractère politique, on le trouve dans *Les beaux dimanches*, pièce jouée en 1965, quand Olivier, lors d'une soirée, se lance dans un long cours d'histoire remontant à la Guerre de la Conquête, qui a enlevé au peuple québécois son droit de vivre et qu'il tient responsable de son aliénation, de son humiliation. Il faut lire ce monologue dans lequel Olivier dénonce la peur séculaire des Canadiens français, la religion qui enseigne la soumission. Marcel Dubé a cru en la libération du Québec, qui, écrit-il, « ne constitue pas un repli sur soi-même, mais une prise de possession de notre mode de vie. Plus l'État du Québec aura des pouvoirs, plus notre économie, plus notre culture, plus nos sociétés, plus notre système d'éducation seront façonnés à notre image et rendront une idée plus juste de que nous sommes » (1968, *J'écris pour ma délivrance*, p. 38).

Jean Barbeau

Auteur prolifique habitant la région de Québec, à ses débuts, Jean Barbeau a plus d'une quinzaine de pièces à son répertoire. C'est même une de ses pièces, *O 71*, une fresque sur le bingo au Québec, qui a inauguré la première saison du Trident, au Grand Théâtre de Québec. L'une de ses meilleures est *Le chemin de Lacroix*, une pièce éminemment politique qui se déroule lors de la grande manifestation, dans la Capitale nationale, contre l'adoption de la Loi 63 par le gouvernement de l'Union nationale que dirige le premier ministre Jean-Jacques Bertrand. Barbeau y dénonce l'injustice sociale en racontant l'histoire de Rodolphe Lacroix, un jeune chômeur, arrêté par erreur par les policiers lors de cette manifestation, alors qu'il déambulait, rue Saint-Jean, sans faire partie du cortège.

Amené au poste, il est victime des mauvais traitements des hommes de l'ordre, qu'il appelle « les bœufs ». Pour gagner de l'argent, il monte un spectacle dans lequel il raconte et mime, plusieurs jours plus tard, son histoire, rapportée en quatorze stations ou scènes, qu'il appelle son « calvaire de chemin d'croix », allusion, bien sûr, au chemin de croix du Christ. Il est accompagné de Monique, « la fille que je sors... *steady* avec », comme il l'appelle, et de son « *chum* » Thiéry, un vrai Français de France, son conseiller juridique, son « *coach* pour la grammaire », dont le rôle consiste, outre à le conseiller, à le reprendre pour lui indiquer l'utilisation du vrai, du bon mot français. Monique et Thiéry, entourant ce « petit Christ recrucifié », jouent tous les rôles :

Ponce Pilate, Marie-Madeleine, les Saintes Femmes, la Vierge, Véronique, Simon de Cyrène... Chaque station est introduite par un cantique, un pastiche de la semaine de la Passion : « Quand t'es dominé-e/Tu peux jamais dire toutou-haut-au/Que dans la police, on commet des injustices ». Comme le Christ, Lacroix est amené au poste, est interrogé (« J'avais les doigts dans un tiroir, pis, à la moindre tentative de penser, de réfléchir, même... y'avait un bœuf... un flic... qui... aurait fermé l'tiroir pour m'écraser les jointures... Eux autres, y'appelaient ça un "pensez-y deux fois" »), il est maltraité, rencontre sa mère, une prostituée, qui, pour retrouver sa liberté, satisfait les désirs de quelques policiers, rencontre son ami Simon qui, pour se faire valoir, en tant que recrue dans la police, frappe encore plus fort que les autres, doit se plier à la prise d'empreintes, scène où Véronique est appelée à lui essuyer le visage ensanglanté, tombe à trois reprises, est battu si fort qu'on doit le conduire à l'hôpital et, finalement, une fois guéri, il rêve d'entrer dans la police, rêve qu'il ne peut réaliser, car il a un dossier judiciaire.

Le chemin de Lacroix, une pièce réaliste, comme celles de Tremblay, raconte l'histoire d'un gars aliéné, dans sa langue même, car il est incapable de communiquer autrement qu'en utilisant un langage désarticulé, le joul, langage qu'a dénoncé avec éclat le Frère Untel dans ses *Insolences*, en 1960, et qui ont fait grand bruit. Victime de ceux qui exercent le pouvoir, il prend toutefois conscience de sa situation et monte « son *show* » pour s'en sortir, en restant cependant fidèle à sa condition, à son amour aussi. Il veut prêcher l'exemple.

Comme Tremblay, Barbeau met en scène des personnages défavorisés, confrontés à des problèmes qui les dépassent dans cette société pourrie aux prises avec le chômage, l'exploitation de travailleurs, la solitude, le mal de vivre, l'anéantissement des rêves... Autres pièces de Barbeau : *Goglu* (1971); *Ben-Ur* (1971); *Le chant du sink* (1973); *La coupe Stainless* (1974); *Une brosse* (1975); *Le jardin de la maison blanche* (1978) et *Le théâtre de la maintenance* (1978).

Michel Tremblay

Le 4 mars 1968 est une date importante dans l'histoire du théâtre québécois. C'est ce soir-là que des comédiens, guidés par André Brassard, font, au Centre d'essai des auteurs dramatiques, une lecture publique des *Belles-Sœurs*. Coup de tonnerre, coup de théâtre : c'est le triomphe.

Jean-Claude Germain, critique au *Petit Journal*, ne peut cacher son enthousiasme :

[Ce] fut une soirée inoubliable. La reconnaissance spontanée d'un nouveau dramaturge. Lundi soir dernier, le nouveau théâtre québécois [...] est né. Les Belles-Sœurs sont un pas aussi important que furent, dans leur temps, Tit-Coq de Gratien Gélinas et Zone de Marcel Dubé. Cruel, sans complaisance et drôle à en mourir, le ton du nouveau théâtre est trouvé.

Et il s'est avéré que Germain a vu juste, sans toutefois que l'on soit tout à fait d'accord avec l'expression « drôle à en mourir », car si rire il y a, dans *Les Belles-Sœurs*, c'est un rire jaune.

La pièce est créée le 28 août suivant au Théâtre du Rideau-Vert, dans une mise en scène de Brassard. Germaine Lauzon, on connaît l'argument, a gagné un million de timbres-primés dans un concours, ce qui fait l'envie de ses belles-sœurs, voisines et amies, qui répondent à son invitation. Elles se réunissent dans la cuisine de la gagnante pour l'aider à coller ce lot de timbres dans des carnets. À la fin de la soirée, Germaine Lauzon, qui s'est fait voler une bonne partie de ses timbres, connaît le désespoir et une immense solitude. Tous ses rêves se sont effondrés.

Dans *Les Belles-Sœurs*, Tremblay dénonce l'aliénation collective du peuple québécois à travers toutes ces femmes d'un milieu défavorisé de Montréal, la rue Fabre avec laquelle il nous a par la suite familiarisés, non seulement dans son théâtre, mais aussi dans ses *Chroniques du Plateau Mont-Royal*. Ces femmes nous révèlent leur univers, plein de préjugés, de commérages, d'indiscrétion, de bêtises et de jurons. Les conflits éclatent tout au long de la séance de collage, sorte de réunion de famille, où le chœur de ces femmes joue un rôle capital. Car, en somme, ces femmes aliénées par leur situation d'épouse et de mère vont dénoncer les sévices qu'elles endurent dans une société où elles n'ont guère leur place, sinon celle d'épouse vouée à satisfaire leur mari, comme le précise le long monologue de Rose Ouimet :

Quand moé j'me réveille, le matin, y'est toujours là qui me r'garde... Y m'attend. Tous les matins que le bonyeu emmène, y se réveille avant moé, pis y m'attend! Pis tous les soirs que le bonyeu emmène, y se couche avant moé, pis y m'attend! Y'est toujours là, y'est toujours après moé, collé après moé comme une sang-sue [sic]!

Les femmes dans cette pièce, comme dans d'autres pièces de Tremblay, sont condamnées à la médiocrité, à une petite vie plate. Elles sont paralysées, anéanties, « pognées », sans espoir de s'en sortir. On pourrait le montrer en analysant le rôle de Marie-Louise, dans *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* (1971), ou encore celui de Charlotte, alias Carlotta, qui, dans *Trois petits tours* (1971), doit renoncer à son rêve de devenir danseuse à cause de Johnny Mangano. Et combien d'autres femmes sont malheureuses chez Tremblay. Les hommes aussi d'ailleurs, à commencer par la Duchesse de Langeais et par Léopold, l'époux de Marie-Louise, dans *À toi pour toujours...*, qui se sait aliéné, exploité :

Ça fait vingt-sept ans que j'travaille pour c't'écoeurant-là... Pis j'ai rien que quarante-cinq ans.[...] Toute ta tabarnac de vie à faire la même tabarnac d'affaire en arrière de la même tabarnac de machine! Toute ta vie! T'es spécialisé, mon p'tit gars! Remercie le bon Dieu! T'es pas journaliste! T'as une job steadée! Le rêve de tous les hommes: la job steadée! Y'a-tu quequ'chose de plus écoeurant dans'vie qu'une job steadée? Tu viens que t'es tellement spécialisé dans ta job steadée, que tu fais partie de ta tabarnac de machine.

Les *Belles-Sœurs* ont donné lieu à ce que l'histoire littéraire a appelé « la querelle du joual », qui s'était estompée avec la disparition de la revue *Parti pris*, mais qui renaît de plus belle avec cette pièce. La ministre des Affaires culturelles du Québec et le Conseil des arts du Canada refuseront de subventionner la tournée d'une troupe qui devait la présenter en France, à la demande de Jean-Louis Barrault, alors directeur du Théâtre des Nations, à Paris. Dans une lettre adressée au *Journal de Montréal*, le 24 mars 1972, la ministre exprime son admiration pour une pièce écrite en français et son mépris le plus profond pour « d'autres pièces de théâtre québécois dont la capacité de communiquer est réduite aux initiés seulement ». Selon elle, on ne saurait présenter une telle pièce hors du Québec à moins d'un « jeu de scène où des accessoires viendraient en série montrer au public des affiches d'interprétation du vocabulaire, comme des sous-titres au cinéma joual ». La pièce fut toutefois représentée à Paris, du 22 novembre au 8 décembre,

avec une subvention du Secrétariat d'État du Canada. Elle est encore représentée aujourd'hui en France et dans d'autres pays francophones.

Autres pièces importantes de Tremblay: *Sainte-Carmen de la Main* (1976); *L'imromptu d'Outremont* (1980); *Les anciennes odeurs* (1981); *Albertine en cinq temps* (1984) et *Marcel poursuivi par les chiens* (1992).



Centre de recherches théâtrales (CERT), Affiche: Théâtre d'aujourd'hui

Adaptation
des *Belles-Sœurs*
de Michel Tremblay
par René Richard Cyr

Françoise Loranger

Françoise Loranger est l'une des rares femmes à avoir choisi le théâtre dans les années 1960, après avoir tâté du roman, en faisant paraître *Mathieu*, en 1949, un roman à qui on refusa le prix du Cercle du livre de France, notre « Goncourt canadien », sous prétexte qu'il « n'affichait pas [...] la qualité d'écriture d'une œuvre primée » (Lemire, 1982, p. 619).

Il faut plutôt penser que c'est le sujet qui a dérangé des membres du jury, bien plus que son écriture. Car le héros, qui donne son titre au roman, est incapable de recevoir l'amour de sa mère qui le déteste, lui dont le père s'est enfui dans le pays voisin avec une autre femme, ce que le mariage lui défendait. La censure est toujours présente à l'époque du *Refus global*, surtout quand un jeune homme ose publier une critique favorable de la représentation des *Mouches* de Jean-Paul Sartre, en vantant le jeu des comédiens, mais surtout en osant aborder le caractère subversif et immoral de la pensée du philosophe dans un Québec où règne une morale austère.

Après la publication d'*Une maison... un jour* (1965), *Encore cinq minutes* (1967), *Un cri qui vient de loin* (1968), *Double jeu* et *Le chemin du Roy*, une comédie patriotique en collaboration avec Robert Gurik, qui rappelle la visite du général De Gaulle en 1967, elle fait jouer *Médium saignant*, en 1970, une pièce éminemment politique, qui pourrait s'inscrire dans le théâtre de participation, à tout le moins dans le théâtre dit de création collective, popularisée avec entre autres *Le Grand Cirque ordinaire* et son spectacle *T'es pas tannée Jeanne d'Arc?*. C'est la crise linguistique engendrée par la promulgation de la Loi 63 qu'exploite Loranger dans *Médium saignant*. L'argument, qui s'inspire de la crise

linguistique de Saint-Léonard, en 1968, est le suivant : arrivés à l'improviste au Centre culturel d'un quartier de Montréal, qui correspond à celui de Saint-Léonard, alors que des jeunes sont à préparer un spectacle qu'ils doivent présenter le soir du Mardi gras, les membres du conseil municipal tiennent une réunion spéciale à laquelle assistent des citoyens francophones et des néo-Québécois unilingues, qui réclament la traduction des débats ou des délibérations. Il n'en fallait pas plus pour que le débat s'engage et que les esprits s'enflamment. Un conseiller francophone, un riche commerçant convaincu que le français est appelé à disparaître, propose, pour sauver de l'argent, que les débats se déroulent en anglais. Deux groupes s'affrontent alors, non seulement au conseil, mais aussi dans la salle, car Loranger propose avec *Médium saignant* un théâtre de participation. Le public s'immisce dans les débats, tant des contribuables que des jeunes du spectacle, accentuant alors l'opposition entre les deux groupes, francophones et anglophones, ce qui a donné lieu à des prises de bec et à des échanges acerbes entre les comédiens et les spectateurs à chaque représentation, même lors des représentations d'une nouvelle version de la pièce, sous le titre *Médium saignant (revisited)*, en 1976, après la promulgation de la Loi 22 par le gouvernement de Robert Bourassa, qui a conduit à l'élection du Parti québécois en 1976. Avec cette pièce, Loranger a permis au peuple de s'exprimer librement sur la scène. Voilà tout un défi pour les comédiens, surtout pour celui qui incarnait le rôle de l'échevin Ouellette, perçu comme un véritable vendu par les francophones, majoritaires dans les salles.

Denise Boucher

Les fées ont soif (1978), pièce de contestation qui a fait couler beaucoup d'encre et qui a fait beaucoup de bruit, au point d'amener les Bérêts blancs de Gilberte Côté-Mercier à venir réciter le chapelet devant le théâtre où elle était représentée, *Les fées ont soif*, de Denise Boucher, s'inscrit dans les œuvres marquantes de la littérature au féminin.

Elle met en scène trois femmes : la Vierge, incarnée par une statue ; Madeleine, qui représente Marie-Madeleine, la prostituée ou la putain ; Marie, la mère de famille soumise, exploitée. Ces trois femmes sont mal dans leur corps et contestent leur condition, qu'elles veulent transformer, car elles ont soif de liberté. Pour le metteur en scène, Jean-Luc Bastien, *Les fées ont soif*, c'est « l'histoire de la conscientisation des femmes ». La statue a les deux pieds dans le plâtre. Elle se dit « la reine du néant », « la porte sur le vide ». Madeleine, c'est la « guidoune », la pute, la prostituée, qui se dit un trou. Elle veut se débarrasser de sa « peau d'catin, d'putain. De [sa] peau d'chien » et rêve « D'un bon mari comme amant » et de « se fair'appeler maman », elle qui ne sait pas ce que c'est que l'amour. Quant à Marie, elle est celle qui n'existe pas aux yeux des hommes et qui a été forcée de renoncer à ses désirs et à ses plaisirs. Véritable servante de son mari, qui ne se gêne pas pour la violenter, et de ses enfants, à qui elle se donne sans compter et sans rien recevoir en retour, elle passe son temps « sur » les Valium qu'elle avale à volonté, pour oublier sa pénible condition, elle que l'on a violée et dont le procès n'a été qu'une simple mascarade, puisque la victime est devenue rapidement la coupable dans cette société machiste. Elle rêve, elle, de se débarrasser d'un mari alcoolique et encombrant : « J'veux voir le jour/S'lever sur moi/M'nourrir de moi », car elle ne veut plus « [c]hercher la mort ». Aussi quitte-t-elle son

mari et lui laisse-t-elle ce message, elle qui l'a attendu de longues soirées : « Mon cher mari/Inquiète-toi donc/Je suis partie/Courir la vie/Parce qu'ici/Ça sent l'néant/Je te laisse les enfants/Occupe-toé-z-en ». Elles abandonnent donc la mère, son tablier, la pute, ses bottes, la statue, son chapelet, reprennent possession de leur corps, donc d'elles-mêmes, car elles savent qu'elles sont des personnes, voire celles qui sont les plus importantes du monde.

Marie Laberge

Le théâtre de Marie Laberge fait le procès de la société machiste. Dans *C'était avant la guerre à l'Anse-à-Gilles* (1981), qui se déroule en 1936, année de l'arrivée en politique de Maurice Duplessis, on rencontre une jeune veuve, Marianna, qui n'a jamais aimé son mari, mort tragiquement dans les chantiers, et qui n'a jamais connu le bonheur, ainsi qu'elle l'avoue à Honoré, qui voudrait bien en faire son épouse. Mais elle a « déjà été mariée une fois, c't'en masse », lui dit-il.

Certes la journée des noces, elle s'en souvient, mais surtout, elle n'a pas oublié ce qui est venu avec cette journée : « C'te jour-là, c'était l'premier, l'plus beau, pis l'seul. Après la noce, c'était feni pour moé... Après la noce, Honoré, y toujours la nuit d'noces... Pis après, toutes les aut'jours, pis les aut'nuits avec un homme qu'on connaissait pas d'même... » Elle regrette sa décision et se qualifie d'ignorante : « Des jours j'm'demande si sans l'savoir y a pas toujours de quoi qui est cassé dans une femme, el jour de ses noces... un peu comme si on vous avait dit qu'une fleur se fanait, pis qu'vous verriez toute vot'jardin défaite un beau matin, sans raison explicable ». Marianna est l'antithèse de sa tante Mina : elle symbolise la modernité, elle qui a fait l'acquisition d'un poste de radio, alors que la tante représente le passé, elle qui est contre le progrès, contre la société moderne, contre le vote des femmes, et qui se méfie autant des « communisses » et des Juifs que des Anglais. Marianna n'a peur de rien, contrairement à sa tante, et livre bataille pour échapper à l'étouffement, à l'ennuyance, comme elle le dit. Elle veut partir, quitter ce milieu aliénant qui l'empêche de vivre, elle veut aller « voir de quoi c'est fait ailleurs ». Au début,

elle appelle ses rêves « des rêvasseries d'ennuyance », mais elle se sait patiente : « Ça prendra l'temps qu'ça prendra mais moé, j'veux d'aut'chose que l'ordinaire de toué jours. J'veux plusse [...] Pis j'ai espérance que ça prendra pas trois cents ans. » Elle refuse de jouer le rôle de Maria Chapdelaine, cette héroïne qui, à ses yeux, s'est sacrifiée et est restée au pays pour sauver sa famille et sa race. Elle refuse la voie tracée d'avance et décide, après mûre réflexion, de quitter la campagne pour aller s'installer à la ville. Elle ne part toutefois pas seule, puisqu'elle sauve Rosalie, la servante que le curé a placée dans une famille bourgeoise du village et que le patron a violée. Elle décide de l'extirper du monde des mâles, eux qui se croient tout permis. Elle profite ainsi de l'outrage dont est victime Rosalie, son amie, pour rompre avec son milieu et avec cette société qu'elle considère profondément injuste. Il ne lui reste qu'une solution : quitter son patelin, renoncer à l'amour d'Honoré et se perdre, avec Rosalie, dans l'anonymat de la ville, assurée de ne plus jamais y revenir.



Le théâtre québécois contemporain : des textes à la scène

MARIE-CHRISTINE LESAGE

La dramaturgie québécoise contemporaine

Il n'est jamais aisé de saisir sur le vif les grandes lignes esthétiques que dessine une dramaturgie nationale contemporaine : dans le foisonnement actuel des écritures québécoises, au mieux peut-on pointer quelques voix qui se distinguent par la singularité de leur démarche, la force poétique de leur langue et la force critique de leur propos.

Et encore, le portrait sera toujours parcellaire, incomplet et forcément déterminé par les forces institutionnelles qui viennent valider certaines œuvres au détriment d'autres (par leur mise en scène, publication, éventuellement leur traduction et circulation à l'étranger, mais également par leur inscription dans le corpus d'études des institutions scolaires). Il aurait fallu, idéalement, compléter cette ouverture, qui sera

évidemment trop rapide, par un contrepoint composé de toutes les œuvres atypiques et non moins intéressantes du répertoire actuel.

Dans le foisonnement des écritures québécoises contemporaines, certaines d'entre elles se démarquent soit par leur inventivité sur le plan de la langue théâtrale, soit par la façon dont elles travaillent la forme dramatique, afin d'évoquer le monde qui est le nôtre. Sur le plan strictement thématique, le rapport à l'autre, les identités culturelles, les conflits politiques, les guerres, ainsi que toutes les questions touchant à l'individu et à ses relations à la communauté sont travaillés par les œuvres récentes. Sur le plan formel, l'usage que font les auteurs dramatiques de la langue demeure un des traits particuliers au théâtre québécois : la langue théâtrale est le terrain de fertiles inventions poétiques, les auteurs aiment jouer avec elle, la tordre, la faire entendre autrement. Si la question de la langue théâtrale a constitué un sujet épineux dans les années 1960, la question se présente différemment aujourd'hui, du moins au théâtre.

Une langue théâtrale écartelée entre parler populaire et littérature

La langue théâtrale québécoise contemporaine, rappelle Gilbert David, n'a rien d'homogène, elle est traversée par des tensions inhérentes au statut de culture francophone dans un contexte nord-américain ouvert sur le théâtre mondial (2007, p. 65). Certains textes actuels s'inscrivent dans l'héritage d'un Michel Tremblay qui a créé au théâtre, en 1965, une oralisation du parler populaire québécois, appelé le joulal.

La pièce ouvre un débat linguistique, qui est en fait un débat politique. Pertinent et absolument nécessaire à ce moment, écrit Karim Larose, on peut penser que « le joulal n'a de sens que provisoirement, comme moyen de résistance et mode de dévoilement d'une situation de domination économique et sociale » (2007, p. 25). Il importe toutefois de nuancer les choses, car Tremblay, avec *Les Belles-Sœurs*, invente une langue théâtrale à partir d'une langue populaire, laquelle lui sert de matière poétique pour concevoir un monde qui rêve d'autonomie et de liberté identitaires.

L'utilisation du parler populaire québécois dans l'écriture dramatique est, depuis, restée importante. Plusieurs auteurs, jeunes et moins jeunes, ont opté pour une écriture qui tend à reproduire la langue orale sur le plan de l'esthétique théâtrale : pensons à Michel Marc Bouchard, Jean-François Caron, Jean-Marc Dalpé, ou encore, à Serge Boucher. Toutefois, le rapport du théâtre québécois à sa langue demande aujourd'hui à être réexaminé. Certains auteurs situent leur langue dans l'affirmation d'une différence identitaire, sans pour autant tomber dans un réalisme consensuel (surtout dans le contexte nord-américain), privé de toute force critique. Dans le meilleur des cas – et c'est un cas exemplaire qui sera évoqué ici – l'auteur crée de la différence à partir de l'affirmation d'une différenciation culturelle, qu'il poétise autrement. Un auteur comme Daniel Danis a su s'imposer au Québec comme en France, grâce à la force et à la singularité de ses inventions poétiques sur le plan de la langue théâtrale.

Sa langue est imprégnée d'expressions ancrées dans le terreau culturel, mais qui sont amalgamées à d'autres formes qui relèvent d'un travail littéraire ou poétique, fortement imagé, ce qui fait en sorte de décoller la langue de tout effet de réel. L'impact de cette écriture tient à sa capacité à faire image, car elle est densifiée de signifiants sonores, rythmiques, imagés qui relèvent de la pure invention. En effet, Danis crée parfois des néologismes, invente des mots, des expressions, traite la langue comme une matière plastique qu'il

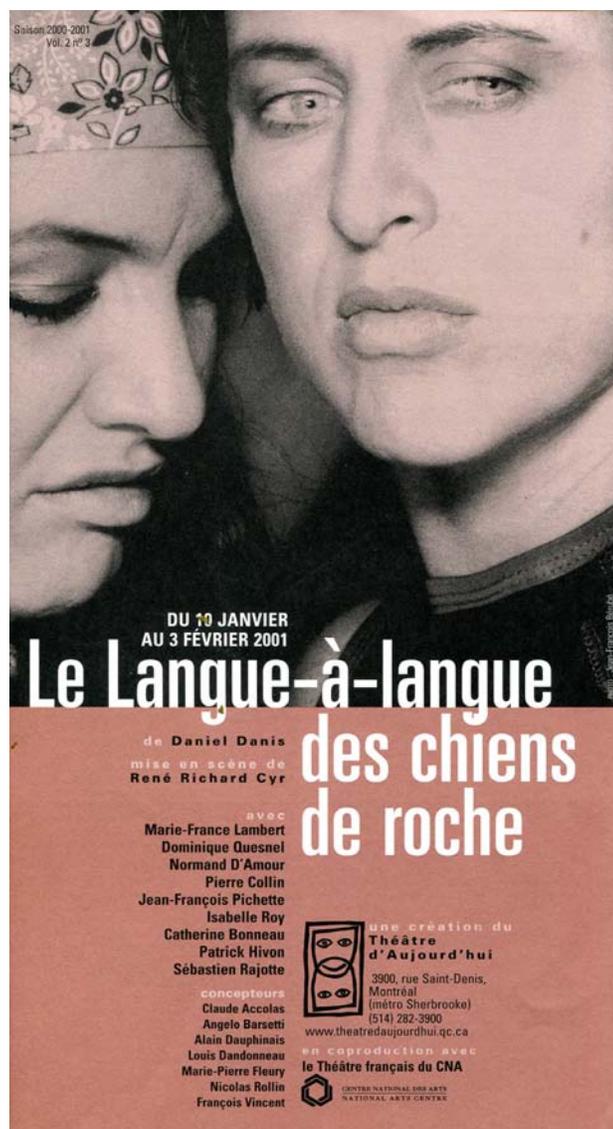
Daniel Danis,
*Le Langue-à-langue
des chiens de roche*

modèle à sa guise (il n'est pas inintéressant de savoir qu'il a d'abord été sculpteur). S'il prend des libertés folles avec la langue, c'est pour qu'elle prenne corps, qu'elle s'incarne comme un corps scénique. La pièce *Le Langue-à-langue des chiens de roche* (2001) permet de prendre la mesure de ce travail opéré à même le corps de la langue, laquelle est traitée comme une matière poétique et sonore :

DJOUKIE

Que ça commence avec un vent de nuit, un vent chaud et humide comme au début de l'humanité. [...] Maintenant! Qu'il vente à écorner les bœufs! Que la bouche du vent me souffle par tous les orifices de mon corps jusqu'à ma caverne secrète, qu'elle dévoile mes œufs et les ensperme de sa bave brumeuse pour qu'enfin naisse en moi l'amour. (p. 11)

Outre que Danis invente une langue qui a ses racines dans une oralité repensée en fonction du corps, son œuvre conjugue références aux mondes de l'origine, aux mythes fondateurs, et référents socioculturels dont l'ancrage est le Québec actuel. La pièce fait allusion à l'identité amérindienne, et plus précisément au métissage, d'emblée présent dans le nom de la station d'essence, le « Gaz-O-Tee-Pee », lequel mélange l'anglais (*Gaz*) et un terme amérindien (le *Tee-Pee* étant la tente traditionnelle des autochtones). Le début de la pièce suggère également que l'action se déroule près d'une réserve indienne (dans une île fictive, indique la didascalie), avec des personnages aux noms évocateurs, tels « Coyote » et « Déesse ». On apprendra, à la fin de la pièce, l'identité du père de Djoukie : sa mère, Joëlle, est une autochtone qui a été violée par un Blanc, puis, enceinte, elle a été expulsée de la réserve par son père et ses frères. Tout comme dans ses autres œuvres, *Le Langue-à-langue des chiens de roche* évoque des questions reliées aux difficultés du « vivre-ensemble » dans un contexte de domination culturelle. La pièce échappe à toute forme de manichéisme, montrant que la faute est partagée et que c'est la figure de l'hybris ou de la démesure humaine (l'homme déraisonnable et capable d'actes démentiels) qui est en cause. L'image du métissage dont est porteuse Djoukie est associée à l'espoir, à l'amour et à la possible réconciliation entre



des identités, des cultures et des mondes différents. De façon générale, Danis crée un réel transfiguré et rehaussé au niveau du tragique de l'existence, ce qui donne une ampleur universelle à ses pièces.

Dès ses premiers textes, Danis se montre sensible au tragique relié à la démesure : dans *Cendres de cailloux* (1992), il évoque le désespoir autodestructeur de jeunes dans un village de province. La pièce adopte une forme où, dès l'ouverture, le drame a déjà eu lieu. Ce dernier va être revécu par les personnages, chacun déployant son point de vue sur les événements passés : la forme de ses pièces adopte souvent celle de dialogues, de monologues, l'interaction entre les personnages étant le fruit d'un montage, orchestré par l'auteur, des paroles et pensées de chacun. La figure de l'enfant et plus généralement de la jeunesse est également centrale : *Terre océane* (2007) met en scène, de façon très sensible, l'histoire d'un enfant atteint du cancer ; *Kiwi* (2008) traite des enfants des rues qui rêvent d'une maison

et d'un avenir meilleur : pour cette œuvre, Danis s'est inspiré de la situation des enfants en ex-Yougoslavie, mais comme le lieu n'est pas précisé, cela évoque tout autant le sort des enfants des gens du voyage d'origine roumaine, qui sont rejetés par la société et déracinés, que celui de tous les enfants victimes d'exclusion sociale. Et, chose plutôt rare chez Danis, cette pièce se termine bien, elle montre l'accomplissement du rêve de Kiwi et Litchi, les deux personnages enfants, de trouver une maison, un toit où vivre paisiblement. L'œuvre traite de façon assez directe de la violence subie par ces enfants abandonnés (drogue, prostitution, persécution policière), mais elle parle aussi de la solidarité humaine, de la force de résilience de ces jeunes qui n'ont pas perdu leur rêve et leur goût pour la vie malgré tout. Et la forme très poétique et inventive de la parole permet de recevoir cette histoire avec douceur et humour. Les œuvres de Danis évoquent la désolation de l'homme déraciné, mais elles constituent, du même coup, « un formidable appel à reformer la communauté humaine : un appel au parler-ensemble » (Sarrazac, 2004-2005, p. 16).

Il serait difficile de ne pas évoquer, au passage, l'œuvre importante de Suzanne Lebeau qui, depuis près de vingt ans, écrit des pièces pour jeunes publics d'une qualité exceptionnelle. Qu'il s'agisse de *Salvador* (2002), *Les souliers de sable* (2006) ou *Le bruit des os qui craquent* (2008), toutes les pièces de cette auteure adressent des questions fondamentales touchant à l'humanité et à l'enfance volée, entre autres, par les violences de la guerre : *Le bruit des os qui craquent* traite en effet du sort des enfants soldats, en recourant à une forme dramatique qui réussit à aborder cette question difficile par une mise à distance poétique. Le recours à des dialogues narratifs évite la représentation directe de la violence subie par les personnages enfants. Récipiendaire de nombreux prix et reconnue internationalement pour la qualité de ses œuvres, Suzanne Lebeau constitue une référence majeure dans le théâtre s'adressant aux jeunes publics et aux adultes.



Suzanne Lebeau,
*Le bruit des os
qui craquent*

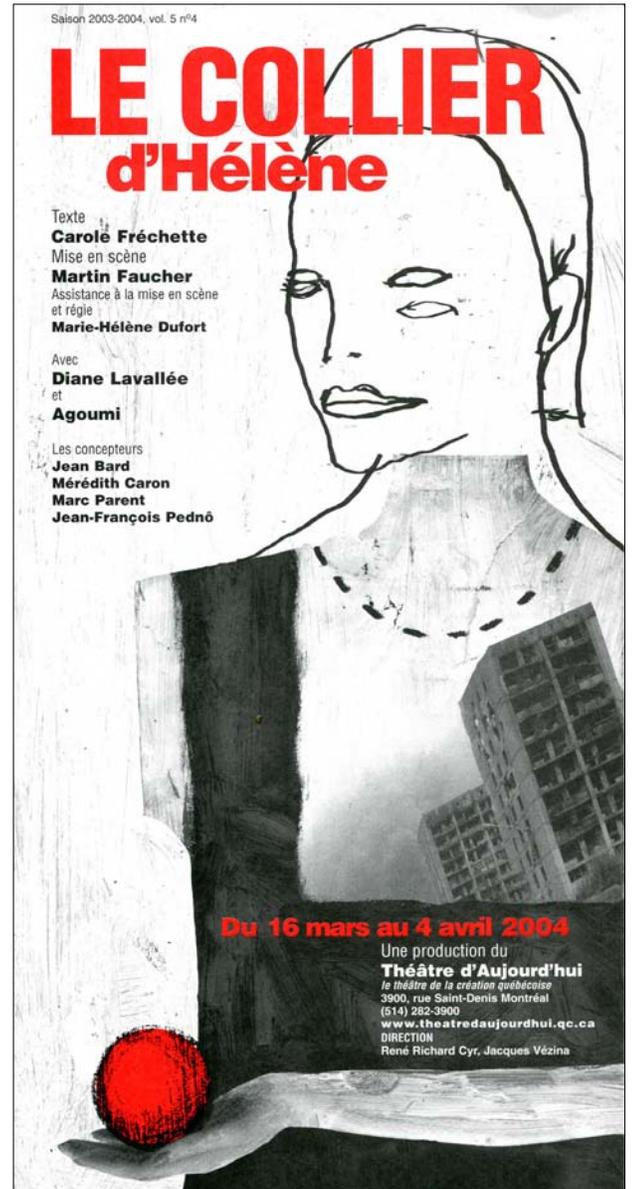
Carole Fréchette,
Le collier d'Hélène

Théâtralité symbolique et historicité du monde

Si, comme nous l'avons évoqué à propos de la dramaturgie de Daniel Danis, l'oralité demeure un enjeu majeur de l'écriture théâtrale, d'autres œuvres contemporaines ne s'inscrivent pas dans un travail de différenciation linguistique, effaçant toute trace de distinction culturelle au sein de la langue choisie.

C'est le cas d'auteurs comme Normand Chaurette, Larry Tremblay, Carole Fréchette et Geneviève Billette. Ces auteurs travaillent une littérature affirmée et mise au service d'une esthétique qui s'oppose franchement à toute forme de réalisme pour privilégier une théâtralité symbolique, qui cherche à évoquer les questions et dilemmes qui sont ceux de notre temps, et pas seulement ceux de la culture québécoise.

Carole Fréchette compte parmi les auteures les plus connues en France; elle écrit des pièces qui s'apparentent à de petits contes tragiques pour adultes. La voix de ses personnages emprunte souvent le ton de «l'immaturation naïve», laquelle est sciemment composée pour mieux ouvrir un espace de questionnement critique face au monde actuel. D'apparence légère, ses fables dramatiques interrogent nos rapports à l'autre et à l'histoire: sa plus récente pièce, *Je pense à Yu* (2012), évoque les événements de la place Tiananmen en Chine, alors que son texte *Le collier d'Hélène* (2002) aborde les ravages de la guerre du Liban. Dans les deux cas, ces drames sanglants de l'histoire contemporaine



Affiche: Théâtre d'Aujourd'hui



Centre de recherches théâtrales,
Affiche: Théâtre d'Aujourd'hui

Carole
Fréchette,
*Je pense
à Yu*

sont traités du point de vue d'un personnage féminin nord-américain, qui vit une existence surprotégée, voire légère : la guerre ne fait pas partie de son expérience politique. Ainsi l'auteure oppose-t-elle la légère insouciance tranquille de ses personnages à la lourdeur de l'histoire, à l'impact dévastateur de la guerre sur l'existence des êtres. Cette opposition permet d'opérer une critique du confort dans lequel vivent ses personnages, dont la conscience politique et je dirais éthique face au vécu tragique de l'autre a été comme endormie.

Le collier d'Hélène

HÉLÈNE

Eh bien, je... je l'ai perdu, mon collier, et je me demandais si... s'il n'aurait pas glissé à vos pieds, quand vous l'avez touché... Ou bien glissé dans votre botte peut-être, et le soir en vous déchaussant, vous l'auriez trouvé et...

L'HOMME

Vous avez perdu votre collier ?

HÉLÈNE

Oui, c'est ça, et je me demandais si...

L'HOMME

Moi, j'ai perdu le carré où je peux poser mes pieds et dire ceci est à moi. Vous ne l'auriez pas trouvé, le soir, en vous déchaussant, le carré qui était sous mes pieds ? Et j'ai perdu « plus tard, j'aurais une maison avec un jardin », « plus tard, j'irai voir les pays froids et la neige qui tombe à gros flocons » et « plus tard, mes enfants auront un métier, ils seront médecin, professeur ou camionneur, ils auront une maison et un jardin et une place sur la terre ». Et j'ai perdu « regarde mon fils, ma fille, voilà, le monde. Il t'appartient. Prends-le, explore-le, transforme-le. Fais-en ce que tu voudras. » Il n'aurait pas glissé dans vos souliers, le futur de mes enfants ? Et j'ai perdu ma capacité de crier, vous ne l'auriez pas trouvée, à vos pieds, ma capacité de crier, de frapper le mur avec mon poing. Vous ne l'auriez pas trouvé mon cri dans votre sac, dans votre blouse, dans votre gosier. Ouvrez la bouche. (p. 25)

Le collier d'Hélène oppose la recherche légère d'un collier de perles perdu dans un Liban dévasté par la guerre. Hélène a été invitée à aller donner une conférence dans un institut universitaire et, avant de reprendre l'avion, elle décide de s'aventurer seule dans les rues de la ville, à la recherche de son collier perdu. Elle y rencontrera une femme qui cherche son fils, tué par une balle perdue, un homme en quête de sa maison détruite et Nabil, le chauffeur de taxi qui lui parle en arabe (qu'elle ne comprend pas), mais une rencontre humaine aura lieu, par-delà la différence des langues et des cultures, rencontre porteuse d'espoir.

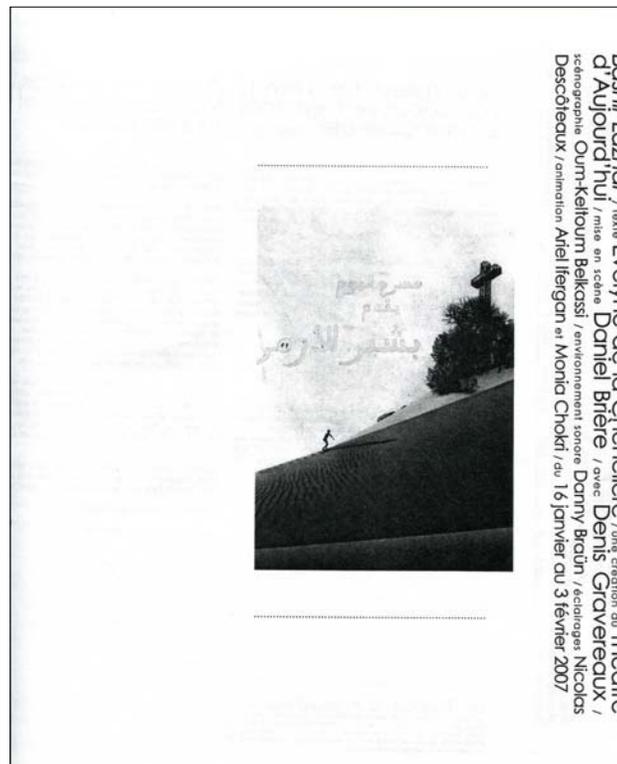
La rencontre humaine est-elle encore possible ? semble interroger Fréchette à chacune de ses pièces. D'autres textes questionnent aussi notre relation au monde du travail (le non-emploi dans *Les 7 jours de Simon Labrosse* [1999]), aux idéaux collectifs perdus dans la société de marchandisation qui est la nôtre (*Les quatre morts de Marie* [1998], *La petite pièce en haut de l'escalier* [2008]). Dans ce dernier texte, une jeune femme, Grâce, emménage avec son nouveau mari, un millionnaire rencontré à peine quelques semaines avant : il habite un véritable château, elle vient d'un milieu humble et s'apprête à vivre dans un luxe démesuré, une maison de 28 pièces avec 10 chambres pour les amis ! Elle est traitée comme une princesse par cet homme qui la protège comme une poupée de porcelaine, mais rapidement apparaissent les failles de ce monde idéal : l'idéal n'est que matériel, il nie l'humain et ignore hautement la détresse du monde. Cette pensée est symbolisée par une petite pièce, en haut de l'escalier, la seule où Henri demande à Grâce de ne jamais aller. Elle s'y rendra, contre la volonté de son mari, pour y découvrir un homme blessé, défiguré, en détresse, qui s'agrippe à elle. Mais cet homme souffrant et maltraité, elle semble être la seule à le voir. Ce corps gisant apparaît comme la métaphore de la souffrance humaine réprimée, confinée dans cette petite pièce obscure, afin de ne pas avoir à négocier avec elle, pour préserver les belles apparences de ce monde de luxe et de haute finance. La composition de cette œuvre évoque, de façon symbolique, une certaine perte du sens de l'humain dans une société où tout se transige froidement, même l'amour.

Évelyne de la
Chenelière,
Bashir Lazhar

Les formes monologiques sont, au sein de ces dramaturgies qui privilégient la métaphore pour traiter du réel, une des formes prisées par les auteurs. Les soliloques sont l'expression de la solitude généralisée des personnages, de leur isolement social. Mais celui-ci n'est pas à lire uniquement comme un repli ou un retrait du sujet sur lui-même : étant donné la nature de la parole théâtrale, qui consiste à être adressée, les paroles soliloquées sont le signe d'un appel à une rencontre avec l'Autre. Le spectateur devient l'interlocuteur silencieux, mais bien présent, de cette parole adressée dans toute la singularité de son appel.

À cet égard, la pièce *Bashir Lazhar* d'Évelyne de la Chenelière est exemplaire. Il s'agit d'un monologue mettant en scène Monsieur Bashir Lazhar, un immigré algérien récemment arrivé au Québec, dont le statut politique est encore incertain. Ce dernier se présente à la directrice d'une école secondaire (équivalent du lycée) pour offrir ses services d'enseignant substitut, après avoir appris par les journaux qu'une enseignante en poste s'était enlevé la vie. La situation, tragique, l'amène à tenter une insertion dans le monde du travail. La directrice, à court de ressources, accepte de lui donner sa chance, sans avoir le temps de vérifier son statut politique. Et le texte nous fait vivre l'expérience d'« intégration » de Bashir Lazhar de son point de vue très subjectif, tout étant narré par le personnage : son étonnement face à certaines pratiques d'enseignement, sa volonté de bien faire les choses, mais aussi son regard étonné sur les adolescents à qui il enseigne.

Le monologue fait alterner des paroles qu'il adresse aux élèves, aux collègues et à la direction, ainsi qu'aux autorités gouvernementales concernant son statut de réfugié politique, et des pensées intérieures : le monologue donne constamment accès à l'extériorité de la scène et à sa perception intime des choses. Progressivement, un mur d'incompréhension se dresse entre lui et la direction. Il ressort de cette œuvre une critique de l'école qui échoue à stimuler, chez les jeunes, une pensée autonome, qui seule peut assurer le travail de la conscience individuelle et collective. À l'exercice de la pensée, l'école substitue de multiples « activités », comme la visite d'une fromagerie et la rencontre avec les pompiers, alors que Bashir Lazhar se bute au refus obstiné de la direction de le laisser aborder



Affiche : Théâtre d'aujourd'hui

des questions de fond, comme la violence et le suicide. Il sera critiqué pour avoir fait lire à tous ses élèves le travail d'une étudiante, Alice Lécuyer, qui parle de sa révolte devant le geste de son ancienne enseignante.

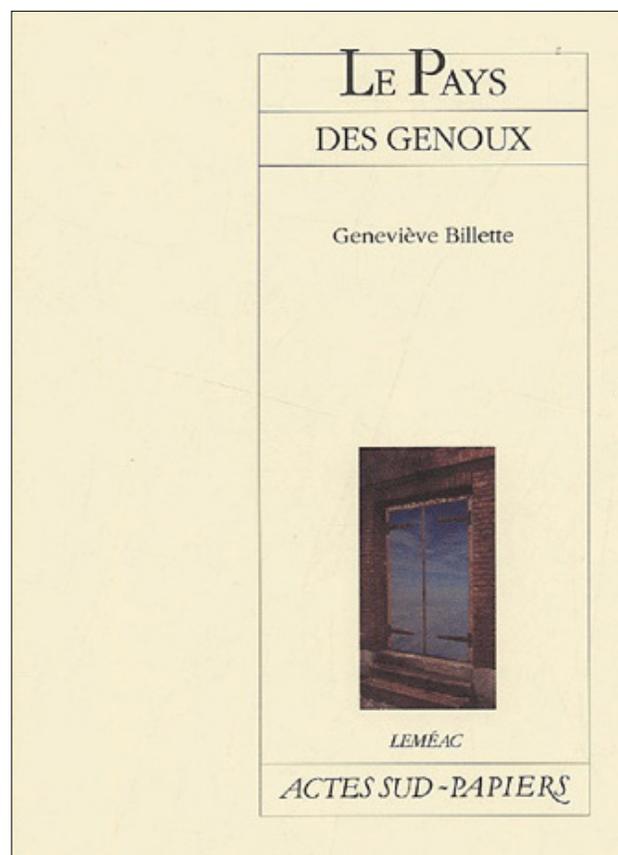
Bashir Lazhar

Bureau de la directrice

(long silence. Il écoute) Attendez je vous arrête tout de suite. Ce n'est pas parce que je suis arabe que je ne respecte pas la femme. ... Non, mais j'entends très bien ce que vous voulez dire, laissez-moi poursuivre s'il vous plaît. J'en ai marre du bruit qui court. Je respecte les femmes, les hommes, et toute la vie, je respecte aussi tous les morts, y compris madame Lachance que je n'ai pas connue. Nous avons abordé le thème de la violence avec mes élèves, ce qui m'a amené à comparer la mort d'un village à celle d'un individu. ... Non, je n'ai pas banalisé le geste de madame Lachance, mais non je ne l'ai pas relativisé non plus! (p. 71)

Bashir Lazhar traite donc d'un sujet d'actualité avec humour et justesse, soit celle de l'intégration des immigrants au sein de notre culture, tout en effectuant une critique de nos institutions sociales et plus particulièrement de celle fondatrice pour la communauté à venir, soit l'école. Aussi est-il moins question, dans cette pièce, de l'accueil politique qu'on réserve aux immigrants, que de notre capacité concrète à entretenir un rapport d'égalité avec l'autre au sein du travail et de nos institutions sociales. Malgré un comportement de surface qui semble signifier le respect et l'accueil de l'autre, rapidement la vérité des sentiments que l'on entretient face à l'étranger fait surface et fait apparaître une indifférence et un refus sourd d'accepter ce que cet autre peut venir questionner de notre identité et de nos comportements sociaux. Le paradoxe que fait apparaître cette pièce est le suivant : le lieu de l'éducation, où l'on apprend aux jeunes l'autonomie de la pensée, la tolérance ainsi que la conscience collective, est celui où sont véhiculés, sournoisement et sous couvert de bonne conscience morale, les pires préjugés envers la différence. La pièce fait le constat de notre difficulté à négocier avec ce qui remet en question les certitudes sur lesquelles sont construites les organisations sociales et identitaires. Dans une scène où une collègue l'aborde, en lui demandant ce qu'il fait, Bashir Lazhar répond : « je lisais un peu sur ce qui se passe dans mon pays ». Puis, il doit lui préciser que, non ce n'est pas de l'Algérie dont il parle, mais d'ici. Et il ajoute : « Ça fait un certain temps alors je me sens un peu chez moi. Je sais pas si je devrais. » Long silence de sa collègue. La difficulté collective à accueillir l'étranger trop souvent transforme son isolement, ici, en une scène de désolation : on refuse de confirmer cet autre dans son identité nouvelle, on refuse de traiter en égal avec lui, on lui refuse notre confiance.

Difficile de conclure ces brèves ouvertures dramatiques forcément très incomplètes, mais je le ferai en mentionnant l'œuvre d'une auteure à l'univers très singulier : Geneviève Billette. Cette auteure écrit, depuis une dizaine d'années, un théâtre que l'on pourrait qualifier de « théâtre de la conscience » : à la fois symboliques et ludiques, ses pièces présentent des personnages hauts en couleur, évoluant dans des situations plus insolites, voire surréalistes, les unes que les autres. Chaque pièce, toutefois, paraît soulever une question à la fois



Geneviève Billette,
Le pays des genoux,
Actes Sud, 2004

philosophique et politique, c'est-à-dire qu'elle ouvre, par l'image, le rêve, la parabole, des interrogations ayant trait aux valeurs humaines qui fondent notre société. Sa dramaturgie est animée par un idéal salvateur, qui s'incarne, au sein de sa dernière pièce, dans la figure d'Évariste Galois, mathématicien français bien connu en France, mais inconnu au Québec. Détour audacieux donc, pour parler du temps présent, qui met au centre de la scène un jeune génie des mathématiques mort à 20 ans en pleine Révolution française, laissant derrière lui un traité dont on dit qu'il a inventé l'algèbre.

La pièce se déroule à Paris, en 1832, un moment coincé entre les vestiges de la Révolution française et une monarchie entêtée à rester en place, et une ère industrielle naissante qui ne se nourrit que des vapeurs du

progrès. L'action a lieu en une nuit, celle où Évariste Galois est enfermé dans une chambre d'une maison de santé carcérale d'où il sera libéré à l'aube, pour être provoqué dans un duel qui signera sa mort à 20 ans. Cette nuit-là, il termine son traité de mathématique qui révolutionnera le monde des sciences. Révolution de la pensée et révolution politique sont mises en parallèle pour parler de l'importance de l'esprit créateur et visionnaire des hommes, qu'ils soient poètes des sciences ou des arts, car leurs visions sont catalyseurs et porteurs de nouvelles manières de voir et de penser non seulement le présent, mais surtout l'avenir. Car c'est d'avenir dont parle cette pièce, du nôtre et non de celui historiquement marqué par la Révolution française. En effet, Billette effectue ce détour dans le temps pour parler du présent de notre société hypermoderne, qui carbure à l'efficacité et au rendement sans se soucier de penser le monde de demain, sans se projeter au-delà de son petit profit immédiat. L'auteure construit une trame ingénieuse pour dire, par l'entremise d'Évariste Galois, que notre siècle se trompe en misant sur la vitesse et le profit, l'économie et le rendement, le résultat à court terme au détriment de la recherche, de l'essai et des tâtonnements, de l'utopie et de l'espoir.

ÉVARISTE

Juste un mot, avant, sur là où je vis. Mon siècle se trompe. Mon siècle se trompe sur la notion de modernité. La pensée est tenue en laisse, une laisse toujours plus courte. L'étouffement est tel... Les scientifiques construisent des routes, les hommes politiques tiennent boutique, l'université enseigne comment cuire le pain. Je peux très bien imaginer vos rires. Vous êtes si loin dans le temps... [...]

À l'utilité, j'ai voulu opposer l'espoir. (p. 64-65)

Le détour historique qui emprunte la figure de ce jeune mathématicien de génie permet de faire entendre encore plus la charge critique et l'appel d'air de cette pièce qui, décidément, parle de nous aujourd'hui : son titre, *Contre le temps*, est à lire comme le compte à rebours de Galois lors de sa dernière nuit d'existence, le peu de temps qui lui reste pour pondre son traité, mais surtout il signifie être à contretemps de son époque, parce que trop en avance et habitué d'une vision qui dépasse les courtes vues. La langue de cette œuvre est truculente et sa construction la situe dans l'esprit de la grande modernité esthétique.

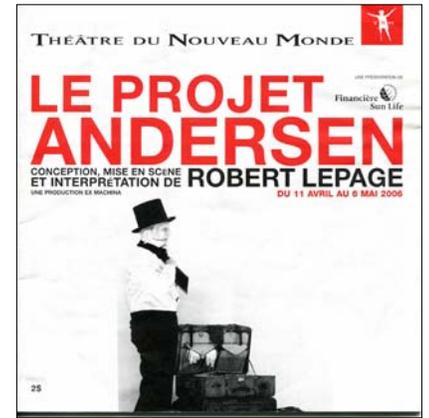
Plusieurs auteurs importants n'ont pas été abordés ici, faute d'espace, mais on ne saurait trop recommander la lecture des œuvres de Michel Marc Bouchard, Normand Charette, Olivier Choinière, Olivier Kemeid, Larry Tremblay, tous des auteurs qui méritent d'être lus, entendus, découverts outre-Atlantique.

Portrait de la scène québécoise contemporaine

ROXANNE ROBILLARD

Au tournant des années 1980, certains créateurs cherchent désormais à se distancier d'un théâtre où la question nationale constitue l'élan créateur premier, afin d'explorer d'autres voies d'expression. De réels bouleversements scéniques surviennent à la suite de recherches formelles entamées par ces artistes, qui cherchent à raconter autrement. Sont privilégiées diverses formes d'hybridation entre les langages artistiques et les technologies, ce qui donne lieu à des assemblages de matières hétérogènes au sein d'une écriture scénique, laquelle incite tacitement les spectateurs à « voir autrement » (Perelli-Contos et Hébert, 2000).

Robert
Lepage,
*Le projet
Andersen*



Parmi les figures initiatrices de cette forme d'écriture scénique, qui naît dans les années 1980, on retrouve Gilles Maheu et Robert Lepage, dont les créations affirment un parti pris clair pour la recherche visuelle, que l'on va rapidement associer à un théâtre de l'image. À ces deux créateurs scéniques, s'ajoute Denis Marleau qui, bien qu'il accorde la primauté au matériau textuel, participe également de cette nouvelle esthétisation du langage scénique, notamment en privilégiant le collage de textes non dramatiques et en opérant une audacieuse relecture scénique des avant-gardes artistiques (Lesage, 2001).

Si, tout au long des années 1980 et 1990, ces trois hommes de théâtre ont su, chacun à leur manière, explorer et repousser les limites de la création théâtrale, trois autres figures majeures du théâtre québécois retiennent l'attention dans les années subséquentes. Bousculant les habitudes de perception des spectateurs, Brigitte Haentjens, Wajdi Mouawad et Dominic Champagne sont également reconnus pour avoir participé au renouvellement de la pratique théâtrale québécoise.

Gilles Maheu : le corps et la puissance des images d'abord

Formé auprès d'Étienne Decroux à Paris, ainsi qu'aux côtés d'Yves Lebreton et d'Eugenio Barba au Danemark, Gilles Maheu développe, dès son retour à Montréal, une approche scénique soucieuse de l'ensemble des éléments du phénomène théâtral (public, lumières, espace, texte, etc.), mais dont le corps de l'acteur demeure le premier ressort, afin de « recréer le théâtre où le mouvement, la dynamique et la forme auraient prédominance sur la littérature » (Maheu, 1978, p. 80).

Lorsqu'en 1980, sa jeune troupe Les Enfants du Paradis devient Carbone 14 et se sédentarise, en créant l'Espace Libre, un lieu de recherche et de création, la signature plus affirmée de Gilles Maheu surprend le public québécois. Ce dernier met de l'avant une écriture scénique novatrice, qui conjugue la gamme d'expressions du mime, l'énergie de la danse et la structure dramatique du théâtre. Son œuvre maîtresse, *Le Dortoir* (1988), s'impose comme un véritable moment charnière non seulement dans le parcours de la compagnie, mais dans l'histoire contemporaine du théâtre québécois. Elle initiera également sa reconnaissance internationale.

Pendant près de trente ans, soit de 1975 à 2003, Maheu présente un théâtre formel où l'efficacité visuelle table essentiellement sur le mouvement, la force d'évocation des images, la recherche spatiale et scénographique. Ses créations fougueuses et enragées – en raison de leur rythme endiablé et du traitement performatif réservé aux corps – intègrent rapidement des partitions textuelles. Au Québec, son langage scénique, ressasant les affres de notre époque, a visiblement contribué à décroiser les différentes disciplines artistiques tout en participant à l'affirmation d'un théâtre corporel. À cet égard, *Pain blanc* (1981), *L'Homme rouge* (1982), *Le Rail* (1984), *Le Dortoir* (1988) et *La Forêt* (1994) comptent parmi les créations marquantes du paysage théâtral québécois contemporain.

Robert Lepage,
*Les aiguilles
et l'opium*

Robert Lepage : solliciter la créativité et l'intelligence du spectateur

Créateur et directeur artistique de la compagnie multidisciplinaire Ex Machina, Robert Lepage investit principalement le théâtre et l'opéra, mais également le cinéma et les concerts rock. Rapidement reconnu internationalement, Robert Lepage propose des œuvres théâtrales qui s'offrent tels des assemblages : « mi-ordonnés, mi-désordonnés, mi-texte, mi-image, comme des bricolages d'unités hétérogènes pouvant créer une impression générale de désordre, en raison, entre autres, de la formation aléatoire des liaisons, des jonctions et du jeu libre d'associations » (Perelli-Contos et Hébert, 2001, p. 266).

Sa méthode de création consiste à dégager du sens et une forme à partir d'associations d'idées émanant d'improvisations autour d'un germe de départ, d'un objet stimulant l'imagination des créateurs l'entourant. Robert Lepage est passé maître dans l'art de la métaphore et de la transformation d'images et d'idées (Hébert, 2007, p. 164). C'est en empruntant à la fois à la tradition théâtrale (marionnette, castelet, jeux d'ombre) et aux technologies ultramodernes, comme la vidéo, les hologrammes, les images numériques et



les environnements sonores électroniques, que Lepage parvient à démultiplier l'espace scénique (et la temporalité), à métamorphoser le comédien et à décliner les différentes significations que renferment les objets. Cette façon typiquement contemporaine de raconter sert habilement ce créateur dans l'élaboration de ses récits, généralement introspectifs, qui traitent de la mémoire, de la quête existentielle, de la mort, mais aussi de l'art, des voyages et de la famille (Hébert, 2007, p. 169). Cette mythologie personnelle se retrouve au cœur de *Vinci* (1986), *Les aiguilles et l'opium* (1991), *La Face cachée de la lune* (2000) et *Le projet Andersen* (2006), qui comptent au nombre des performances solos de Robert Lepage, une forme théâtrale qu'il a développée et qui distingue aujourd'hui son œuvre.

Par le biais de sa langue imagée transcendant la parole, Lepage fait donc appel à l'intelligence et à l'imagination du spectateur, en l'incitant à prendre part au travail sensible du sens à l'œuvre sur scène.

Denis Marleau : le devoir premier du théâtre est de raconter une histoire

Directeur artistique et metteur en scène de la compagnie Théâtre UBU, qu'il a fondée en 1982, Denis Marleau propose des œuvres élaborées à partir de matériaux provenant de différents arts qui, bien que le texte en soit la pierre de touche, questionnent la perception au théâtre et travaillent l'aspect sensoriel de la représentation.

Depuis ses débuts, Marleau est passé d'une exploration des avant-gardes, à une prospection du corps et de l'espace, à un intérêt pour le théâtre de Jarry et de Beckett, avant de se consacrer à la dramaturgie germanophone, aux écritures non conformistes (Mishima, Koltès, Pessoa) et, plus récemment, à certains grands classiques (Shakespeare, Molière, Sénèque). De son intérêt premier pour les avant-gardes, qu'il fait connaître au public québécois par des collages de textes, Denis Marleau a certainement retenu une « énergie ludique et iconoclaste » ainsi qu'un fort intérêt pour la recherche et la collaboration avec plusieurs artistes de différentes disciplines (Féral, 1998, p. 220). Cette propension à une démarche de création interdisciplinaire, qui a mené le Théâtre UBU à proposer des œuvres approfondissant le caractère sculptural de l'espace scénique, est certainement ce qui l'incite, à la fin des années 1990, à recourir aux technologies émergentes. Aux limites de l'installation vidéo et de la représentation théâtrale,

ses *Fantasmagories technologiques*, qui regroupent *Les Aveugles* (2002) de Mæterlinck, *Comédie* (2004) de Beckett et *Dors mon petit enfant* (2004) de Jon Fosse, relèvent d'un véritable tour de force. L'effet paradoxal de présence-absence des personnages (les comédiens sont absents de la scène et leurs visages sont projetés sur des masques vidéographiques) trouble la perception des spectateurs, interroge la fonction de l'acteur et questionne les limites de la théâtralité.

Faisant bande à part depuis ses débuts, Denis Marleau se confronte, et confronte également le public québécois, à des œuvres qui n'ont presque aucune culture de représentation au Québec. Cet apport dramaturgique à la culture théâtrale se traduit également par un travail original et novateur sur la matérialité du langage. Les aspects interdisciplinaire et technologique caractérisent donc l'esthétique de Marleau, un créateur scénique qui cherche audacieusement à « faire entendre le texte » (Féral, 1998, p. 229).

Dominic Champagne : le désenchantement d'une génération

À la différence des auteurs dramatiques qui le précèdent d'une décennie seulement et dont l'écriture se caractérise par des effets esthétisants (Normand Charette, par exemple), Dominic Champagne s'impose, aux débuts des années 1990, avec une écriture brusque et grinçante (L'Hérault, 2001, p. 129). Sa pièce *La Répétition* (1990), une sorte de pastiche d'*En attendant Godot* de Beckett, contribue à le faire connaître du grand public québécois, qui découvre alors un jeune auteur révolté aux propos choquants.

Si Dominic Champagne figure parmi les artisans les plus marquants du théâtre québécois, c'est qu'il a offert l'une des pièces les plus significatives de la dernière décennie du xx^e siècle. Véritable baromètre des années 1990, *Cabaret neiges noires* (1992) est le résultat d'un entrelacement de quatre textes (écrits par Dominic Champagne, Jean-François Caron, Jean-Frédéric Messier et Pascale Rafie), créés autour du thème neiges noires, et dont Champagne réalise la mise en scène. Empruntant sa forme au cabaret, cette création, qui rassemble quarante-sept numéros alternant entre tragique, grotesque, désespoir et espoir naïf, érige un portrait du désarroi de la génération X. Ni moralisatrice ni nostalgique, la langue composite de cette création est en prise sur le présent, soit le désenchantement engendré par la crise économique du moment et le résultat négatif du référendum sur l'indépendance québécoise de 1980.

En traitant de la rupture générationnelle et en remettant en question la morosité postréférendaire, Dominic Champagne effectue un retour marqué et remarqué sur des questions identitaires touchant au destin collectif du peuple québécois (Vaïs, 2000, p. 120). Irrévérencieuse et aux accents anarchiques, cette pièce, impure tant dans sa forme que dans son contenu, redonne à un théâtre de la prise de parole toutes ses lettres de noblesse.

Brigitte Haentjens : figure féminine de résistance

Depuis 1997, année de fondation de Sibyllines, sa compagnie, Brigitte Haentjens impose un théâtre sans compromis, un théâtre libre et dérangeant qui fouille le côté obscur et irrationnel de l'âme humaine (Lesage, 1998, p. 32). Également attachée aux mots, cette dernière, pourtant formée auprès de Jacques Lecoq à Paris, concède que c'est la littérature qui l'a emmenée au théâtre.

Croyant au pouvoir contaminant et subversif du théâtre, cette metteuse en scène propose une réflexion sur le rôle de l'artiste et de l'art dans nos sociétés : sa fonction à elle étant, selon ses dires, « de servir de passeur, de faciliter le lien entre les spectateurs et des œuvres [qu'elle] trouve essentielles » (Lépine, 2008, p. 116).

Le texte est donc au cœur de son processus de création, à condition qu'il renferme une dimension politique et qu'il traite de problématiques reliées à l'identité, à la sexualité et au pouvoir (Lépine, 2008). Haentjens s'intéresse aux pièces majeures du répertoire contemporain (Bernard-Marie Koltès, Heiner Müller, Lars Norén), adapte des œuvres romanesques (Ingeborg Bachmann, Sylvia Plath) ou poétiques (Louise Dupré). Appartenant à une génération où la femme-artiste, démunie de voix, accédait difficilement à la reconnaissance sociale, sa quête d'identité artistique passe essentiellement par les écritures abordant le territoire féminin (Sarah Kane, Marguerite Duras et Virginia Woolf) ou dans

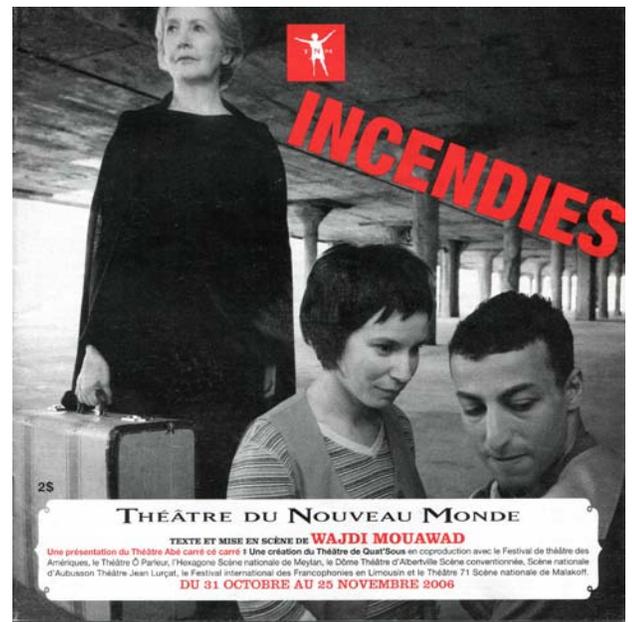
lequel elle perçoit des formes d'envahissement de ce dernier (*Antigone* [2000] et *Électre* [2002] de Sophocle, *Mademoiselle Julie* [2001] de Strinberg).

À partir de ces textes, qui lui permettent de penser un théâtre de la rupture et de la rébellion (Lépine, 2005), et par lesquels elle s'emploie habilement, en solitaire, à brusquer le public québécois, Brigitte Haentjens propose des univers poétiques et crus. Son travail singulier sur la corporalité des acteurs produit des corps souffrants en scène, c'est-à-dire ensanglantés, vacillants, spasmodiques (Lépine, 2005, p. 143) et, généralement, exposés face au public, ce qui facilite l'interpellation de ce dernier. Fidèle depuis ses débuts à cette recherche de proximité avec le spectateur, Brigitte Haentjens compte au nombre restreint de ces artistes québécois qui proposent des créations théâtrales sibyllines, mais qui s'efforcent de mettre tout en œuvre pour que nous puissions accéder à la réflexion qui les sous-tend.

Wajdi Mouawad : le fructueux rapport à l'Autre

Le consensus est établi depuis les premiers succès outre-Atlantique que sont *Littoral* (1997) et *Incendies* (2003). Wajdi Mouawad manipule avec aisance les langages propres au théâtre, la preuve étant qu'il propose des œuvres marquantes tant du côté de l'écriture que de la mise en scène. Bien qu'oscillant entre le répertoire et la création, Mouawad est surtout reconnu pour mettre en scène ses propres textes. Cette prédisposition à occuper la double fonction d'auteur-metteur en scène, au sein même de la mise en œuvre de ses créations, semble aller de pair avec sa méthode de travail.

Wajdi Mouawad est l'un des rares artistes de théâtre, au Québec du moins, qui procède à l'écriture de ses pièces en cours de répétition. Réunissant une équipe de comédiens et de concepteurs autour d'une idée, Mouawad, qui ne fixe ni canevas ni séquence de travail à l'avance, cherche, dans les propositions aléatoires de ses collaborateurs, la langue, la poétique du spectacle à naître. Fortes de cette étroite collaboration artistique, les pièces de Mouawad, qui résultent d'un processus d'écriture résolument ouvert, relèvent donc, au même titre que les mises en scène de Maheu, Lepage et Marleau, d'un certain travail d'assemblages (Jubenville, 2009). Cohérentes avec la structure dramatique de ses textes, les mises en scène de Mouawad suggèrent donc des



Wajdi Mouawad,
Incendies

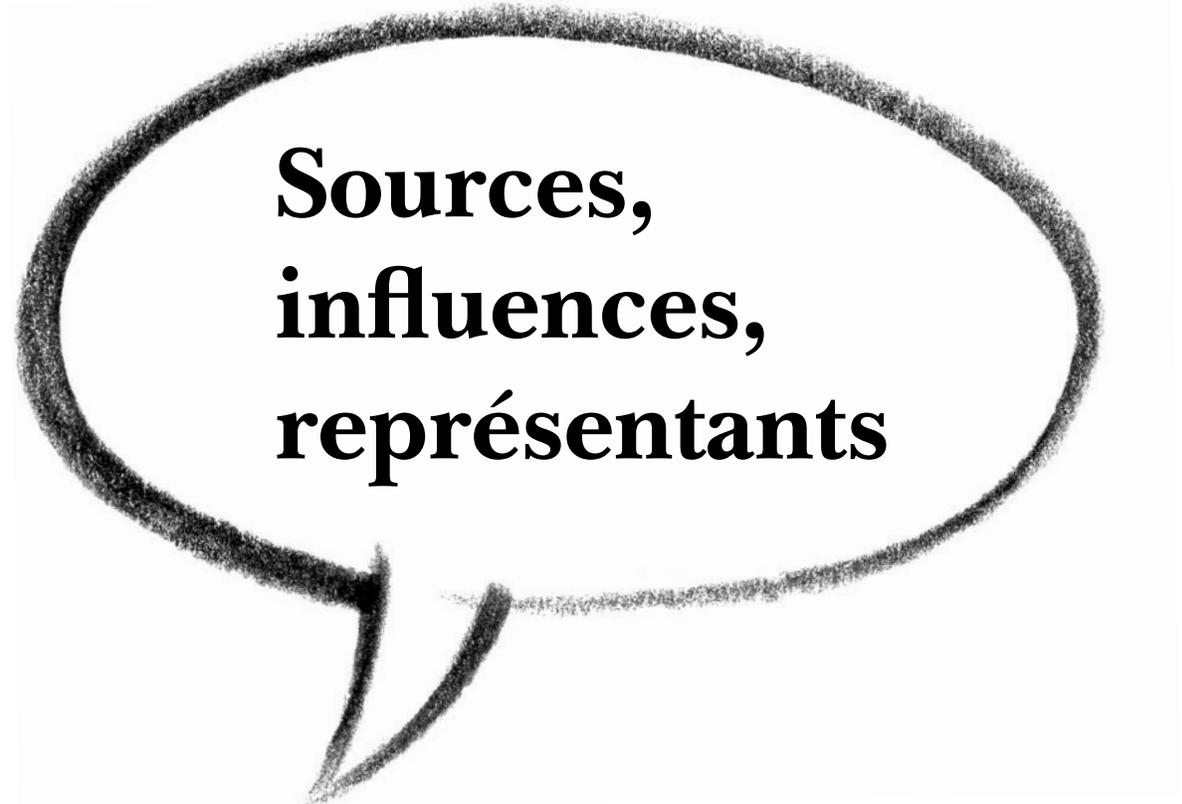
imbrications complexes d'époques et de lieux, tendent à déconstruire l'espace, osent les anachronismes et marient les genres (intégration de musique populaire, de danse, et mélange des tonalités) (Gingras, 2007, p. 43).

Par ailleurs, l'univers excessivement dense de Wajdi Mouawad tend à nourrir des pièces-fléuves à forte charge émotive (*Forêts* [2006] dure quatre heures), où la guerre devient rapidement un personnage central. Mouawad propose un théâtre « qui est tout entier porté par la conviction qu'il est essentiel de connaître ses origines et son héritage pour tenter d'éclairer sa propre présence au monde et pour en comprendre toute la résonance » (Gingras, 2007, p. 44). Le Québec étant étranger à tout conflit armé, il est évident que la parole acharnée de Mouawad a contribué à un certain éveil sur le monde, à une ouverture à l'Autre.



La bande dessinée

MIRA FALARDEAU



La bande dessinée québécoise (BDQ) est née dans un creuset culturel qui explique à lui seul à la fois sa précocité et ses particularités. Regardons un peu la position géographique et linguistique de ce petit pays : à la fois américain par sa place et français par sa langue, voilà qu'il se retrouve à mi-chemin entre les deux plus grandes bandes dessinées (BD) mondiales, à savoir la BD américaine et la BD franco-belge. Il convient d'assister à la naissance étonnante de ce neuvième art en Amérique francophone en retournant aux débuts du xx^e siècle pour bien en saisir la spécificité et l'originalité.

La première naissance de la BDQ

On sait que la première BD au monde est le *Yellow Kid* de R.F. Oucault paru en 1896 dans *The New York World* puis dans le *New York Journal* du magnat de la presse Randolph Hearst.

Mais on sait moins que la première BD de langue française parut au Québec, à Montréal, sous la plume d'Albéric Bourgeois dans *La Patrie* du 30 janvier 1904, *Les Aventures de Timothée*. À sa suite, cinq auteurs et une vingtaine de héros et d'héroïnes raviront les lecteurs de *La Presse* et de *La Patrie* jusqu'en 1913, au moment de l'invasion des BD américaines par des *syndicates* américains dans les quotidiens du Québec.

Mais comment expliquer que la BD québécoise soit si en avance sur les BD mondiales, en particulier sur la BD française, puisque tous les chercheurs s'entendent pour faire remonter la naissance de la BD en France à *Zig et Puce* d'Alain Saint-Ogan en 1925 ? C'est que le Québec a une longue tradition d'humour visuel qui remonte au tout début de la Conquête et qui se perpétue tout au long du XIX^e siècle. Un grand nombre de journaux satiriques aux noms savoureux (*La Scie*, *Le Charivari*, *Le Grognard*) vont naître et mourir dans les seules villes de Québec et de Montréal entre la révolte des Patriotes de 1837 – qui indique aux dirigeants anglais que les Canadiens français désirent participer à leur destin – et l'avènement de la Confédération en 1867 qui regroupe les provinces fédérées en un pays du Canada tel qu'il existe encore. On assiste à la naissance d'une véritable presse d'opinion dans une explosion de titres satiriques où se côtoient de très jeunes créateurs

Anonyme,
Les gamins et la fronde,
Le Canard, 21 février 1885



qui deviendront de grands écrivains tels Arthur Buies, et des artistes talentueux, l'ensemble s'amusant à qui mieux mieux des gaucheries du monde politique.

Sans trop schématiser, disons tout de même que les Canadiens français, comme on les appelait à l'époque, s'inspirent des caricatures anglaises, des histoires en images françaises et bientôt des BD américaines. Ils vont concocter avec l'ensemble une espèce d'humour typique dans lequel ils aimeront se retrouver et se définir. Un exemple amusant est cette manie d'appeler les héros Baptiste. C'est dans *Le Canard*, le journal satirique de Montréal qui a eu la plus longue vie malgré des interruptions (1877-1957), qu'a été campé le premier héros typiquement de chez-nous, né dans la caricature, puis développé dans les histoires en images et dans la bande dessinée, sous au moins quatre signatures différentes : Baptiste Ladébauche. Le fondateur du *Canard*, Hector Berthelot, en est l'homme-orchestre. Il en est l'éditeur, écrit des textes, bâtit les scénarios des histoires en images, enfin, dessine parfois.

Berthelot est hyperactif et vend son *Canard* pour démarrer d'autres canards : *Le Vrai Canard* (1879), *Le Grognard* (1881), *Le Violon* (1886). Les dessins et histoires en images non signés du *Canard*, du *Grognard*, du *Vrai Canard*, du *Violon* sont de lui, soit idée et dessin, soit idée seulement. Pressé par le temps, il en confie souvent la réalisation et la gravure à ses collaborateurs : Morissette, S.S. Brodeur, caricaturiste à *La Presse* à partir de 1891, à A.S. Racey et Henri Julien, tous deux caricaturistes au *Montreal Star*. Ainsi, loin d'être en compétition malgré le fait qu'ils travaillent pour des journaux compétiteurs, les caricaturistes du XIX^e siècle apprennent leur métier ensemble, imaginent en équipe des histoires en images où les divers codes de la bande dessinée à naître sont explorés : les lignes de mouvement pour appuyer les changements de position, les bulles et onomatopées diverses pour symboliser les sons et les bruitages, une typologie grotesque où les êtres sortent tout droit du théâtre de variétés, le garnement, la mégère, le gaffeur, la belle, mais revus à la sauce du terroir.

La naissance de la bande dessinée coïncide avec l'apparition des grands quotidiens à l'aube du XX^e siècle. Son immense succès tient à la fois de l'universalité de ses thèmes et de sa facilité de lecture. En effet, la bande dessinée est un atout considérable dans la

conquête d'un public souvent analphabète. De 1890 à 1900, les journaux québécois se modernisent, sous l'impulsion des partis politiques qui les financent allègrement. La linotypie, procédé ultra-rapide, remplace désormais la composition à la main. Les dessinateurs ne se voient plus contraints de graver eux-mêmes leurs dessins. Leurs œuvres sont reproduites grâce à la photogravure, qui permet de rassembler dans une même page dessins, photographies et textes. Les illustrations humoristiques accompagnées de légendes sont de plus en plus populaires auprès des lecteurs. Ils se reconnaissent dans les situations cocasses, illustrant les thèmes de la famille, du mariage, de la situation économique. Ils prennent l'habitude d'acheter des recueils des meilleurs dessins, ancêtres de nos *comics books*, à la mode américaine. Raoul Barré (1874-1932) signe la chronique drolatique *En roulant ma boule* à *La Presse* de Montréal. Il rassemble un choix d'histoires en images avec bulles dans son recueil du même nom *En roulant ma boule* (Déom Frères, 1901). Ses personnages dynamiques et rondouillards aux contours très forts préfigurent l'intérêt que Barré portera quelques années plus tard au dessin animé. En effet, Raoul Barré est reconnu comme l'inventeur du dessin animé en 1914 à New York.

Histoire de sauvage. (Belle)



La Presse

Raoul Barré,
*En roulant
ma boule,*
La Presse et
Déom, 1901



Albéric
Bourgeois,
Baptiste
et Catherine,
La Presse,
vers 1930

Si les premiers héros de la bande dessinée naissante américaine sont des enfants, *Yellow Kid* de Outcault (*New York World*, 1896), les *Katzenjammer Kids* (*Pim, Pam, Poum* en France) de Dirks (*American Humorist*, 1897), les héros québécois sont surtout des adultes, parfois accompagnés d'enfants, ce qui permet une double lecture nourrie par des doubles sens. Cette tradition restera toujours vivante en BDQ et durant tout le xx^e siècle jusqu'à l'époque actuelle, on n'assistera jamais à la naissance d'une bande dessinée spécifiquement pour la jeunesse, sauf quelques rares exceptions. Ainsi, on voit non seulement la naissance d'un langage original, mais également celle d'un discours marqué par les grands thèmes et débats de l'heure, le tout épicé par une saveur du terroir assez particulière. Cent ans plus tard, la BD québécoise des grandes revues *Croc* et *Safarir* sera teintée des mêmes nuances!

Si Barré de même que Julien sont allés en France étudier et publier au début de leurs carrières respectives, ce sont tout de même les États-Unis qui influenceront davantage les Québécois en ce qui concerne

la popularité et la diffusion de la bande dessinée. Dès les débuts, les quotidiens donneront aux dessinateurs des premières bandes dessinées des moyens inusités pour l'époque, soit la possibilité de publier des pleines pages en couleur dans des quotidiens, soit une page de fin de semaine. Le premier grand bédéiste québécois, Albéric Bourgeois (1876-1962) apprend son métier aux États-Unis. Il produit des bandes dessinées pour le *Boston Post*, en 1902, lorsque l'éditeur de *La Patrie*, financé par le Parti libéral, Israël Tarte, le rappelle à Montréal en lui offrant le contrat type des caricaturistes de l'époque : la caricature éditoriale et une histoire en images ou une bande dessinée en couleurs en fin de semaine. Quel travail!

Soit comme bédéiste, soit comme caricaturiste, Bourgeois devient donc le dessinateur le plus prolifique de son époque puisqu'il restera à *La Presse* jusqu'en 1954. En déménageant, Bourgeois hérite du héros attitré de *La Presse*, ce cher Baptiste Ladébauche et il en fait un grand homme, ni plus ni moins. Non seulement, ses héros, Baptiste et Catherine, se retrouvent-ils sur

la scène du théâtre de variétés du Théâtre St-Denis, en 1926, ils inspirent aussi un feuilleton radiophonique signé par leur auteur Joson et Josette, à partir de 1932. Ce voyage entre les médias sera toujours typique des dessinateurs d'humour québécois.

En 1909, *La Patrie* ouvre ses portes à la très populaire BD américaine *Buster Brown* de Outcault. C'est le début de la fin pour la BD québécoise de la première heure. La seconde naissance se produira 60 ans plus tard avec la BDK. De 1910 à 1940, la BD américaine, vendue par les *syndicates*, régis par les empires des propriétaires de journaux, se répand partout dans le monde et pas moins de 300 titres de *strips* paraissent dans les journaux de la province de Québec durant ces années. Entre 1904 et 1913, Bourgeois et ses amis ont inventé une vingtaine de héros et d'héroïnes aussi bien à *La Patrie* que dans *La Presse*, se passant les planches les uns les autres, se remplaçant à l'occasion, mélangant leurs héros dans les mêmes aventures dans une joyeuse convivialité.

Le BDQ entre alors en dormance et ne ressortira de l'obscurité qu'à la fin de cette période politiquement noire que l'on a appelée « la grande noirceur ».



Albéric Bourgeois,
La crème à la glace
de Signor Macaroni,
La Presse, 25 juillet 1908



En 1960, la culture québécoise est secouée par la Révolution tranquille. Le Québec change du tout au tout : nationalisations, laïcisation de l'enseignement, *baby-boom* : 4 millions d'habitants en 1950, 5 millions en 1960, 6 millions en 1970 ! La conscience politique devient plus vive et, surtout, la liberté d'expression devient plus grande. « Si l'humour constitue un fidèle baromètre de la santé mentale d'un peuple, le Québec en a sa part », souligne Guy Robert dans *L'art au Québec depuis 1940* (*La Presse*, 1973).

1 BDK pour bande dessinée québécoise, nom que s'est donné le mouvement de BD de la contre-culture issue de la Révolution tranquille des années 1960.

La Révolution culturelle met le Québec à l'heure du monde, en particulier avec l'exposition universelle Expo 67 ou Terre des hommes, qui marie l'art, la science et la culture. Or il se trouve que le directeur artistique de l'exposition universelle de Montréal n'est nul autre que Robert LaPalme, caricaturiste bien connu alors au faite de sa gloire. Il fonde, dans le contexte d'Expo 67, le fameux Pavillon de l'humour, qui survit à Expo 67, jusqu'en 1988. LaPalme croit à la réunion des arts de l'humour et il créera entre autres, un Salon international de la caricature doté d'un volet bande dessinée, à partir de 1975 jusqu'au début des années 1980. Ce salon créera un véritable maelström dans lequel vont se retrouver tous ceux qui s'intéressent à la BD. Coup sur coup naissent et meurent, durant les années 1970, une foule de fanzines et de revues de BD stimulées à la fois par la montée de l'*underground* américain et l'explosion de la BD franco-belge.

Mais les bédéistes québécois vont toujours garder dans l'esprit cette idée bien américaine que la BD naît d'abord dans les quotidiens et ils ne laisseront jamais complètement tranquilles les propriétaires de journaux qui continuent toujours de publier les *strips* des *syndicates* américains payés à des prix défiant toute concurrence (pratique qui se poursuit encore en 2010). Après l'expérience formidable du quotidien indépendantiste *Le Jour* (1974-1976), où un groupe de dessinateurs (la Coop des petits dessins) vont se succéder chaque jour avec des *strips* de toutes tendances, il y aura toujours un courageux bédéiste pour s'imposer dans tel ou tel quotidien. Sans être exhaustive, voici cette énumération à titre d'exemple : Michel Tassé et *Les Microbes* (*La Presse*, 1973), Line Arsenaault et ses *P'tits Mecs* (*Le Soleil*, 1985) et *La vie qu'on mène* (*Le Soleil*, 2002-2004), Louis Pilon et *La naissance d'Adamus* (*La Presse*, 1987), Robert Rivard et *Les Pixies* (*Le Cercle des Caraquins* et *Le roi des Ombres*) (*La Presse*, 1991, 1993), Daniel Houle (sous le pseudonyme de Al Daniel) et *Le petit peuple* (*Le Journal de Montréal*, 1991), Rémy Simard et Boris et Philippe Girard (sous le pseudonyme de PhlppGrrd) et *Béatrice* (*La Presse*, 2006-2007), André-Philippe Côté et *Les Aventures de Bébébulle, Baptiste et Docteur Smog* (*Le Soleil*, 1987, 1991-2001, 2005), Régis Loisel et Jean-Louis Tripp et *Magasin Général: Marie* (*Le Soleil*, 2006), Daniel Shelton (1965-) et son *Ben*. À propos de *Ben*, il faut

souligner ici qu'il s'agit du seul héros de BD québécoise à faire partie d'un *syndicate* américain (1996-) et ainsi à être publié un peu partout sur la planète. Toutes les BD mentionnées précédemment se retrouvent par la suite en albums, mais ce n'est malheureusement pas le sort de toutes celles parues durant les époques des années 1980-1990. Cette époque sera surtout celle du règne des revues de bandes dessinées.

La première grande entreprise à avoir placé la BD au centre de ses intérêts est sans conteste la revue *Croc* (1979-1996). Deux mois avant la fin de 1979, paraît le premier numéro de *Croc*, la première revue à grand succès contenant de la BD québécoise. Elle joue un rôle catalyseur dans tout le milieu, drainant les forces vives de cet art en expansion. Ses membres fondateurs, le couple Jacques Hurtubise et Hélène Fleury sont déjà associés au monde de la BD, Jacques Hurtubise étant à l'origine de *L'Hydrocéphale* et de la Coop des petits dessins. Avec Pierre Huet, l'animateur du Salon international de la BD des années 1975-1978, comme rédacteur en chef dès le numéro 4, *Croc* connaît un succès immédiat. Pierre Huet aime parler d'un genre de « mafia de l'humour » qui a essaimé autour de l'univers *Croc*, en association étroite avec les humoristes du monde du spectacle et des arts audiovisuels. Dans l'équipe des écrivains de *Croc*, on retrouve entre autres Stéphane Laporte, Claude Meunier, Jean-Pierre Plante (coauteur de la pièce à succès *Broue*), Yves Taschereau (scripteur de nombreuses émissions de télévision), Jacques Guay (journaliste à la plume acérée), François Parenteau (cofondateur du groupe humoristique *Les Zappartistes* en 2001). Preuve de l'esprit de coopération entre les humoristes, Pierre Huet dirigera des années plus tard (Radio-Canada, 2004-) l'équipe d'humoristes issue de diverses revues qui nourrit l'émission humoristique en animation de synthèse *Gérard D. Laflaque* (auteur principal, Serge Chapleau).

Le mariage entre le monde des humoristes et celui de la bande dessinée s'avère fructueux puisqu'il permet de rejoindre deux publics différents. Tandis que le premier touche plutôt les jeunes adultes professionnels issus de la génération des *boomers* et souvent indépendantistes, le second va aller drainer les adolescents, les étudiants universitaires et les cégépiens friands d'humour engagé. Grâce à *Croc*, la bande dessinée

québécoise connaît son premier vrai succès. En 1983, son équipe éditoriale a l'idée de réunir ses meilleurs bédéistes pour fonder la première revue de BD québécoise professionnelle, *Titanic*. Lire la liste des auteurs de *Titanic* fait sursauter, car rétrospectivement, on y reconnaît tous les grands noms de la bande dessinée québécoise actuelle. Aucune ligne éditoriale ne s'impose à la lecture de *Titanic*. Le rédacteur en chef Michel Garneau (qui signe Garnotte), l'actuel caricaturiste du journal *Le Devoir*, a reçu des dizaines et des dizaines de projets et il avoue s'être retrouvé dérouté devant tant de variété et de qualité.



Garnotte,
Happy hour,
Titanic, n° 7,
1984

Titanic a tout de même exercé une influence déterminante. Les créateurs ont subi diverses impulsions qui les ont incités à suivre leurs tendances naturelles, certains vers un discours de recherche, certains vers un langage plus populaire. La revue a suscité la création d'un grand nombre de fanzines selon les goûts et les styles de chacun. Elle a permis un regroupement des forces vives et une intense activité dans la publication d'albums a suivi cette expérience. Enfin, certains intervenants démarrent même des maisons d'édition

consacrées en tout ou en partie à la bande dessinée. En 1987, avec l'arrivée d'un concurrent, la revue *Safarir* de Québec qui s'adresse d'emblée à un public plus jeune que celui de *Croc* et qui va rapidement gruger une part de ses lecteurs, *Ludcom-Croc* tente un redressement. De 1990 à 1992, il publie, en plus du *Croc* régulier, une revue pour adolescents, *Anormal*. Mais la descente est amorcée et *Croc* voit ses ventes diminuer jusqu'à sa fermeture en 1996.

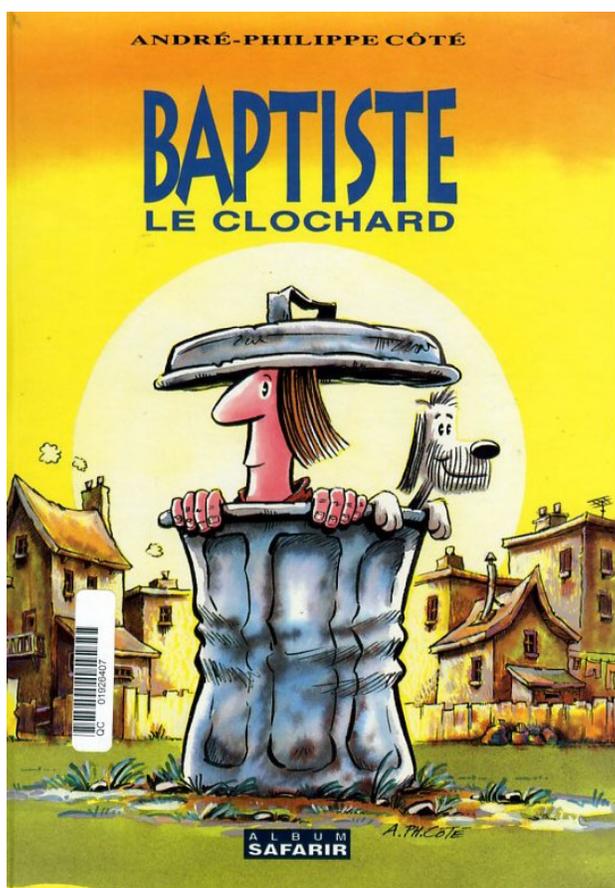
Safarir naît sous l'impulsion de l'éditeur Sylvain Bolduc, du dessinateur Serge Boisvert Denevert et de l'humoriste Michel Morin, coéditeur de la revue et rédacteur en chef en 1988-1989. Morin est déjà connu du public de Québec à cause de ses interventions quotidiennes dans des émissions radiophoniques à succès comme *La Jungle* à CHIK-FM. En 1989, il se consacre à la scénarisation des histoires en images. Il quitte *Safarir*, en 1998, et poursuit sa carrière à Montréal comme concepteur humoristique; actuellement, il travaille à *Gérard D. Laflaque*.

Essentiellement une revue de bandes dessinées à ses débuts, *Safarir* s'oriente vers tous les domaines de l'humour visuel. Les premiers numéros sont constitués aux deux tiers de bandes dessinées. Le pourcentage décroît sans cesse pour atteindre un cinquième de la revue en 1989, mais remonte au tiers en 1992. Cette remontée s'accroît à la fermeture de *Croc* et au rassemblement de l'ensemble des forces vives de la BD québécoise professionnelle dans cette seule revue. *Safarir* déménage à Montréal en 2001. Actuellement, plus de la moitié de la revue est constituée de bandes dessinées.

Leader de l'équipe de scénaristes qui compte également Yvon Landry (lui aussi scripteur d'émissions humoristiques) et Stéphane Lapointe (qui deviendra réalisateur d'émissions de télé: *Hommes en quarantaine* [2004-2005], *Tout sur moi* [2006]), de cinéma: *La vie secrète des gens heureux* [2006]), Michel Morin montre une prédilection pour le comique de situations, relevé de jeux de mots et de calembours. Dans la lignée de *Mad* et de *Pilote*, la parodie des émissions de télévision et des derniers films devient leur marque de commerce. Des séries cultes telles *Safarir Jaune*, *Les choses qu'on entend dire*, *Tout savoir sur* créent un système où les lecteurs vont aimer se retrouver mois après mois. *Safarir* remet à l'honneur un genre en vogue au début du siècle: les

histoires en images et leurs innombrables variantes, dans la tradition du *Mad* américain. Alors que la bande dessinée use de la bulle et de lignes de mouvement, l'histoire en images a un dessin plus statique. Mais le texte qui se déroule en légende sous la case a plus d'espace et il peut être développé davantage. *Safarir* profite aussi très rapidement des percées technologiques et utilise dès le milieu des années 1990 toutes les possibilités de Photoshop et autres pour déformer au maximum les visages des personnages publics.

André-Philippe
Côté, *Baptiste
le clochard*,
Safarir, 1991



Depuis la disparition de *Croc* il y a 14 ans, *Safarir* a pris le relais comme pôle de création en bande dessinée et il est impossible de répertorier tous les noms qui s'y sont attardés. Notons toutefois que deux des figures marquantes de *Safarir* ont à leur actif chacune plus de six albums, ce qui constitue un record en BD québécoise : André-Philippe Côté, actuel caricaturiste du *Soleil*, avec son *Baptiste, le clochard philosophe*

et l'une des rares femmes de la BD québécoise, Line Arsenault avec *La vie qu'on mène*. Ces deux auteurs se situent dans le créneau de la BD intellectuelle, où les personnages devisent sur les thèmes contemporains sans action proprement dite. Il faut également souligner l'apport unique de Serge Gaboury. D'abord auteur vedette de *Croc*, avec ses créatures excessives toujours au bord du paroxysme, il devient l'auteur vedette de *Safarir* tout en jouant un rôle de premier plan dans la revue jeunesse *Les Débrouillards* (1982-2010).

Au cours des années, un style humoristique maison s'est développé, ce caractérisant par une ligne comique arrondie et un humour populiste. Gardons à l'esprit que la plupart des histoires en images et des bandes dessinées de *Safarir* sont scénarisées par une équipe d'humoristes qui en confient par la suite le dessin à divers illustrateurs. Récemment, des BD de plus en plus créatives ont fait leur apparition à côté des BD violentes et pornographiques à la mode actuelle. Le plus grand succès commercial de la BD québécoise va paraître ici : *Les nombrils*. Marc Delafontaine (sous le pseudonyme de Delaf) (1973-) a débuté cette série culte en 2004, dans *Safarir*, avec la scénariste Maryse Dubuc (1977-). Delaf a débuté sa carrière de dessinateur professionnel, en 1995, au studio d'animation *Cinar*, ce qui explique son style dynamique tout en rondeur. Le succès de la série est dû au thème en vogue de trois filles au nombril à l'air comme l'ensemble des filles de leur âge (d'où le titre) qui se harcèlent sans arrêt. Jenny et Vicky, les deux pestes s'en prenant sans cesse à la gentille Karine.

Durant les années 1980-1990, la vitalité de la BD québécoise s'exprime avant tout par une intense activité de publication de revues. On compte alors une vingtaine de revues commerciales (couvertures couleurs et pages intérieures couleurs dans plusieurs cas) et plus une centaine de fanzines de tous ordres. L'avènement du Web va tout changer. C'est sur la toile que les bédésistes québécois réalisent qu'ils ne font plus partie d'un tout petit pays, mais bien d'une communauté de dessinateurs.

La bande dessinée est le seul art qui utilise exactement la même matière première qu'Internet, à savoir le texte écrit et l'image. À partir de cette symbiose, un mouvement se dessine d'une ampleur difficile à

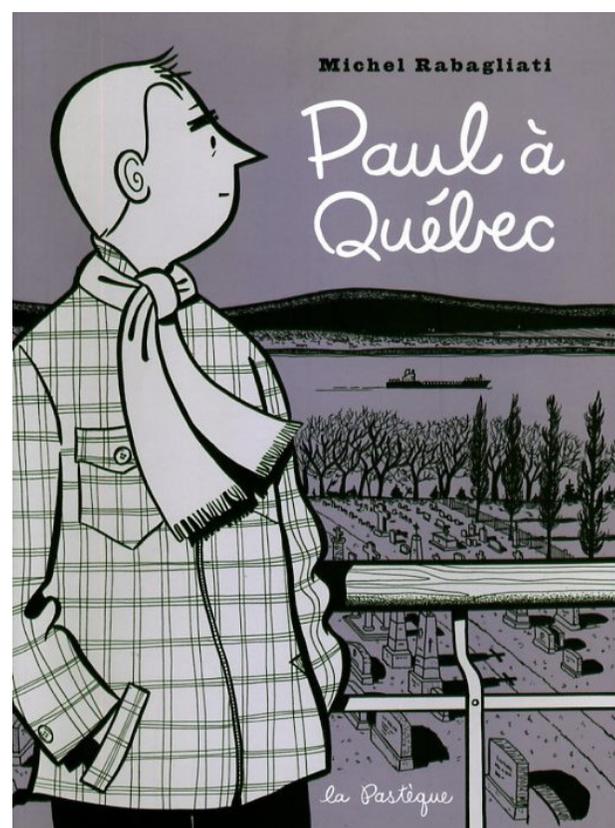
évaluer pour les prochaines années tant il est rapide et en mouvance. L'imagination des dessinateurs et des blogueurs est sans limites et il suffit de faire un tour dans le monde virtuel pour attraper le vertige devant tant d'ingéniosité. Sites de fanzines, sites de revues, sites d'éditeurs, sites de libraires, blogues d'auteurs, sites de discussions, sites de renseignements généraux sur la bande dessinée; le langage informatique et le langage papier apprennent à cohabiter, l'un se nourrissant de l'autre et inversement. Le monde de la bande dessinée ne serait plus imaginable sans Internet tant ces deux médiums procèdent des mêmes outils. Mais la notion même de territoire d'origine devient caduque sur Internet. Certains blogues ou sites d'artistes sont véritablement impossibles à relier à un pays en particulier. Seule la langue d'expression devient alors le signe de ralliement. On en vient presque à se demander si cette notion de nationalité a bien sa raison de subsister dans un pareil contexte.

On a vu que les bédéistes québécois varient donc leurs activités autour du dessin autant que faire se peut, et il n'est pas rare de les voir en dessin animé, en caricature et en illustration de livres. Depuis une dizaine d'années, l'industrie du multimédia s'est ajoutée à la liste et comme elle a besoin de talents, elle fait une cour assidue aux dessinateurs disponibles. La bande dessinée étant généralement source de peu de revenus, les bédéistes québécois naviguent donc entre les divers métiers de l'humour visuel. Ainsi, Garnotte est désormais le caricaturiste du *Devoir* (Montréal) et André-Philippe Côté, celui du *Soleil* (Québec). Désormais, c'est sur le web que les auteurs vont affiner leurs talents et leur créativité. Il ne se passe pas une semaine sans que l'on voit apparaître un nouveau site Internet ou un blogue de bédéiste québécois. Les répertorier dans leur ensemble serait fastidieux et rapidement dépassé, car la situation évolue pendant même que ces lignes sont écrites. C'est véritablement un raz-de-marée.

Mais par une réaction de ricochet fort intéressante, l'ère des années 2000 à 2010 est aussi l'ère des éditeurs de bande dessinée québécoise. Un peu comme si la mémoire du papier prenait une tout autre résonance face à la fugacité du Web. Éditeurs québécois, auteurs québécois qui publient chez des éditeurs français, éditeurs français qui ouvrent des succursales au

Québec, l'activité est intense et les bédéistes québécois voient leurs œuvres de plus en plus lues. La preuve la plus éloquente en est que le Prix du public 2010 du plus prestigieux festival de BD au monde, celui d'Angoulême, a été décerné pour la première fois à un auteur québécois, Michel Rabagliati, pour son sixième album de sa série *Paul*. *Paul à Québec* poursuit dans la lignée contemporaine du roman graphique à saveur autobiographique.

Qui sait ce que la BD québécoise nous réserve? Née et grandie dans la mouvance des arts humoristiques, elle se nourrit de ces échanges incessants entre les langages, mais aussi entre les auteurs qui aiment plus que tout se regrouper et travailler en équipe dans le même esprit coopératif que le pionnier Albéric Bourgeois et ses amis.



Michel Rabagliati,
Paul à Québec,
La Pastèque, 2009

Bibliographie

Ouvrages généraux sur la littérature québécoise

- Biron, M., F. Dumont et É. Nardout-Lafarge (2007). *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal.
- Chartier, D. (2003). *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec 1800-1999*, Québec, Éditions Nota Bene.
- Gasquy-Resch, Y. (1994). *Littérature du Québec: histoire littéraire de la francophonie*, Paris, EDICEF/AUPELF.
- Greif, H.-J. et F. Ouellet (2004). *La littérature québécoise – 1960-2000*, Québec, L'instant même.
- Laflèche, G. (2000). *Histoire littéraire de la Nouvelle-France*, consulté le 8 septembre 2012.
- Lemire, M. (dir.) (1980). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome I: Des origines à 1900*, Montréal, Fides.
- Lemire, M. (dir.) (1982). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome III: 1940-1959*, Montréal, Fides.
- Lemire, M. (dir.) (1987). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome II: 1900-1939*, Montréal, Fides.
- Mailhot, L. (1997). *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Typo.
- Moisan, C. et R. Hildebrand (2001), *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Éditions Nota Bene.

Ouvrages sur les contes et légendes

- Boivin, A. (1987). *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX^e siècle*, Montréal, Fides.
- Massie, J.-M. (2001). *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain*, Montréal, Planète rebelle.
- Ouellette, A.-C. et A. Vézina (dir.) (2009). *Contes et légendes du Québec. Textes choisis et études*, Montréal, Beauchemin.
- Robitaille, R. (2003). *Carnet d'une jeune conteuse : un regard sur les recruteurs d'imaginaire*, Montréal, Planète rebelle.

Ouvrages sur le roman québécois

- Biron, M. (2012). *Le roman québécois*, Montréal, Éditions du Boréal.
- Marcotte, G. (1989). *Le roman à l'imparfait. La révolution tranquille du roman québécois*, Montréal, L'Hexagone.

Ouvrages sur la nouvelle québécoise

- Audet, R. et P. Mottet (2013). *Portrait d'une pratique vive : la nouvelle au Québec (1995-2010)*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités ».
- Boivin, A. (1997). *Les meilleures nouvelles québécoises du XIX^e siècle*, Montréal, Fides.
- Brulotte, G. (2010). *La nouvelle québécoise*, Montréal, Hurtubise.
- Gallays, F. et R. Vigneault (1996). *La Nouvelle au Québec*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome IX.
- Lord, M. (1988). *Anthologie de la science-fiction québécoise contemporaine*, Montréal, Fides, Bibliothèque Québécoise.
- Pellerin, G. (2003). *Anthologie de la nouvelle québécoise actuelle*, Québec, L'instant même.

Ouvrages sur l'essai québécois

- Chassay, J.-F. (2003). *Anthologie de l'essai au Québec depuis la Révolution tranquille*, Montréal, Éditions du Boréal.
- Ouellet, A.-C. (2007). *300 ans d'essais au Québec*, Montréal, Beauchemin.
- Tremblay, Y. (2000). *Du Refus global à la responsabilité entière. Parcours analytique de l'essai québécois depuis 1948*, Québec, Le Griffon d'argile.

Ouvrages sur la littérature jeunesse

- Bellemare, M. (1997). « Littérature jeunesse : du néant à l'excellence », dans R. Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin.
- Fradette, M. (2005). *De la jambe poilue au nombril percé. Le roman québécois pour adolescentes de 1940 à 2000*, Thèse de doctorat non publiée, Québec, Université Laval.
- Fradette, M. (2006). « Bref portrait de la littérature pour la jeunesse de 1945 à 1970 », *Québec français*, n° 144, p. 57-59.
- Lepage, F. (2000). *Histoire de la littérature pour la jeunesse. Québec et francophonie du Canada*, Orléans, Éditions David.
- Madore, É. (1994). *La littérature pour la jeunesse au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal.
- Madore, É. (1995). *Constitution de la littérature québécoise pour la jeunesse (1920-1995)*, Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.
- Marcotte, G. (1994). *Une littérature qui se fait : essais critiques sur la littérature canadienne-française*, St-Laurent, Bibliothèque québécoise.
- Pasquet, J. (1989). « De l'adolescence à l'âge de raison. Une décennie dans la littérature de jeunesse québécoise contemporaine : 1978-1988 », *Lurelu*, vol. 12, n° 2, p. 2-7.
- Prevost, M. et L. Julien (1989). « En partance pour les années 90 », *Lurelu*, vol. 12, n° 2, p. 9-11.
- Tétreault, R. (1992). « Un nouveau défi en littérature jeunesse : le marché international », *Des livres et des jeunes*, n° 40, p. 14-19.
- Thibault, S. (1993). « Survol des collections de romans jeunesse », *Lurelu*, vol. 16, n° 1, p. 4-9.

Ouvrages de référence

- Biron, M., F. Dumont et É. Nardout-Lafarge (2007). *Histoire de la littérature Québécoise*, Montréal, Boréal.
- Blais, J. (2001). *Parmi les hasards. Dix études sur la poésie québécoise moderne*, Québec, Les Éditions Nota Bene.
- Boisclair, A. (2009). *L'école du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, Montréal, Fides.
- Dumont, F. (1999). *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal.
- Filteau, C. (1994). *Poétiques de la modernité*, Montréal, L'Hexagone.
- Mailhot, L. et P. Nepveu (2007). *La poésie québécoise. Des origines à nos jours*, Montréal, Typo.
- Marcottes, G. (1969). *Le temps des poètes*, Montréal, Hurtubise HMH.
- Royer, J. (2009). *Introduction à la poésie québécoise. Les poètes et les œuvres des origines à nos jours*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

Ouvrages sur le théâtre québécois

Œuvres suggérées

Jean Barbeau

- (1971). *Ben-Ur*, Montréal, Leméac.
- (1971). *Le chemin de Lacroix* suivi de *Goglu*, Montréal, Leméac.
- (1972). *Manon Lastcall* suivi *Joualez-moi d'amour*, Montréal, Leméac.
- (1973). *Le chant du sink*, Montréal, Leméac.
- (1974). *La coupe Stainless* suivi de *Solange*, Montréal, Leméac.
- (1975). *Une brosse*, Montréal, Leméac.
- (1975). *Citrouille*, Montréal, Leméac.
- (1976). *Dites-le avec des fleurs*, Montréal, Leméac.
- (1976). *Le jardin de la maison blanche*, Montréal, Leméac.
- (1978). *Le théâtre de la maintenance*, Montréal, Leméac.
- (1979). *Émile et une nuit*, Montréal, Leméac.
- (1984). *La Vénus d'Émilio*, Montréal, Leméac.
- (1985). *Le complexe d'Édith*, Montréal, Leméac.
- (1989). *L'abominable homme des sables*, Montréal, Leméac.
- (1995). *Cœur de papa*, Montréal, Leméac.

Geneviève Billette

- (1999). *Crime contre l'humanité*, Montréal, Leméac.
- (2004). *Le pays des genoux*, Arles, Actes Sud-Papiers.
- (2010). *Les ours dorment enfin*, Manage, Lansman.
- (2011). *Contre le temps*, Montréal, Leméac.

Denise Boucher

- (1978). *Les fées ont soif*, Montréal, Éditions Intermède.
- (1996). *Les divines*, Montréal, Les Herbes rouges.
- (2003). *Jézabel*, Montréal, Les Herbes rouges.

Dominic Champagne

- (1990). *La répétition*, Montréal, VLB éditeur.
- (1992). *La cité interdite*, Montréal, VLB éditeur.
- (1996). *La mort de Fastaff*, Montréal, Dramaturges Éditeur.

Normand Chaurette

- (1991). *Les Reines*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers.
- (2000). *Le Petit Köchel*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers.

Évelyne de la Chenelière

- (2003). *Au bout du fil*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales.
- (2003). *Bashir Lazhar*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales.
- (2009). *Les pieds des anges*, Montréal, Leméac.

Olivier Choinière

- (2007). *Félicité*, Saint-Laurent, Dramaturges éditeurs.

Daniel Danis

- (1992). *Cendres de cailloux*, Arles, Actes Sud-Papiers.
- (1998). *La langue des chiens de roche*, Paris, L'Arche.
- (2007). *Terre océane*, Paris, L'Arche.
- (2008). *Kiwi*, Paris, L'Arche.

Marcel Dubé

- (1967). *Un simple soldat*, Montréal, Éditions de l'Homme
- (1968). *Les beaux dimanches*, Montréal, Leméac.
- (1968). *Bilan*, Montréal, Leméac.
- (1968). *Zone*, Montréal, Leméac.
- (1969). *Au retour des oies blanches*, Montréal, Leméac.
- (1969). *Le temps des lilas*, Montréal, Leméac.
- (1971). *Un matin comme les autres*, Montréal, Leméac.
- (1973). *Rendez-vous du lendemain*, Montréal, Leméac.
- (1974). *Virginie*, Montréal, Leméac.
- (1977). *Octobre*, Montréal, Leméac.

Carole Fréchette

- (1998). *Les quatre morts de Marie*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers.
- (2002). *Le collier d'Hélène*, Manage, Manage, Lansman.
- (2008). *La petite pièce en haut de l'escalier*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers.
- (2012). *Je pense à Yu*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers.

Gratien Gélinas

- (1950). *Tit-Coq*, Montréal, Beauchemin.
- (1960). *Bousille et les justes*, Montréal, Institut littéraire du Québec.
- (1981). *Les fridolinades*, Montréal, Quinze.
- (1987). *La passion de Narcisse Mondoux*, Montréal, Leméac.
- (1990). *Hier les enfants dansaient*, Montréal, Quinze.

Olivier Kemeid

- (2008). *L'Énéide*, Manage, Lansman.

Marie Laberge

- (1981). *Avec l'hiver qui s'en vient*, Montréal, VLB éditeur.
- (1981). *C'était avant la guerre à l'Anse-à-Gilles*, Montréal, VLB éditeur.
- (1981). *Ils étaient venus pour...*, Montréal, VLB éditeur.
- (1983). *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes*, Montréal, VLB éditeur.
- (1991). *Le faucon*, Montréal, Boréal.
- (1992). *Aurélié, ma sœur*, Montréal, Boréal.
- (1992). *Pierre ou La consolation*, Montréal, Boréal.
- (1993). *Deux tangos pour toute une vie*, Montréal, Boréal.
- (1993). *Oublier*, Montréal, Boréal.
- (1994). *Le banc*, Montréal, Boréal.
- (1995). *L'homme gris* suivi de *Éva et Évelyne*, Montréal, Boréal.
- (1997). *Le night cap bar*, Montréal, Boréal.
- (2005). *Charlotte, ma sœur*, Montréal, Boréal.

Robert Lepage

- (2006). *La Trilogie des dragons*, Montréal, Les 400 coups.
- (2007). *La face cachée de la lune*, Montréal, Instant même.
- (2007). *Lipsynch*, Montréal, Les 400 coups.
- (2007). *Le Projet Andersen*, Montréal, Les 400 coups.
- (2011). *Le Dragon bleu*, Québec, Alto.

Françoise Loranger

- (1965). *Une maison... un jour*, Paris, Le Cercle du livre de France.
- (1966). *Encore cinq minutes* suivi de *Un cri qui vient de loin*, Paris, Le Cercle du livre de France.
- (1969). *Le chemin du Roy*, Montréal, Leméac.
- (1969). *Double jeu*, Montréal, Leméac.
- (1970). *Médium saignant*, Montréal, Leméac.

Wajdi Mouawad

- (1996). *Alphonse*, Montréal, Leméac.
- (1999). *Littoral*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers.
- (2003). *Incendies*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers.
- (2006). *Forêts*, Montréal/Actes, Leméac/Actes Sud-Papiers.
- (2009). *Ciels*, Arles, Actes Sud.
- (2011). *Journée de noces chez les Cromagnons*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers.
- (2011). *Les mains d'Edwige au moment de la naissance*, Montréal, Leméac.

Larry Tremblay

- (1999). *Téléroman*, Manage, Lansman.
- (2004). *Le ventriloque*, Manage, Lansman.
- (2008). *Abraham Lincoln va au théâtre*, Manage, Lansman.
- (2011). *Cantate de guerre*, Manage, Lansman.

Michel Tremblay

- (1970). *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac.
- (1970). *En pièces détachées*, Montréal, Leméac.
- (1972). *Les Belles-Sœurs*, Montréal, Leméac.
- (1972). *Demain matin, Montréal m'attend*, Montréal, Leméac.
- (1973). *La Duchesse de Langeais*, Montréal, Leméac.
- (1973). *Hosanna*, Montréal, Leméac.
- (1974). *Bonjour, là, bonjour*, Montréal, Leméac.
- (1976). *Sainte Carmen de la Main*, Montréal, Leméac.
- (1977). *Damnée Manon, sacrée Sandra*, Montréal, Leméac.
- (1980). *L'Impromptu d'Outremont*, Montréal, Leméac.
- (1981). *Les anciennes odeurs*, Montréal, Leméac.
- (1984). *Albertine en cinq temps*, Montréal, Leméac.
- (1992). *Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Leméac.
- (1994). *En circuit fermé*, Montréal, Leméac.
- (1998). *Encore une fois, si vous permettez*, Montréal, Leméac.
- (2006). *Bonbons assortis*, Montréal, Leméac.
- (2009). *Fragments de mensonges inutiles*, Montréal, Leméac.

Ouvrages de références

- David, G. (2007). « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. 43, n° 1, p. 63-81.
- Dubé, M. (1968). *J'écris pour ma délivrance. Textes et documents*, Montréal, Leméac.
- Féral, J. et D. Marleau (1998). « Denis Marleau, une approche ludique et poétique », dans J. Féral (dir.), *Mise en scène et jeu de l'acteur – Entretiens. Tome 2 : le corps en scène*, Montréal/Manage, Éditions Jeu/Éditions Lansman, p. 209-234.
- Gélinas, G. (1981). *Les fridolinades, 1943-1944*, Montréal, Quinze.
- Gingras, C. (2007). « Wajdi Mouawad ou le théâtre odyssee », *Québec français*, n° 146, p. 42-46.
- Hébert, C. (2007). « La face cachée de la lune ou la face cachée du sujet », *L'Annuaire théâtrale, revue québécoise d'études théâtrales*, n° 41, p.161-173.
- Hébert, C. et I. Perelli-Contos (2000). « D'un art du mouvement à un art en mouvement : du cinéma au théâtre de l'image », *Protée*, vol. 28, n° 3, p. 65-74.
- Jubinville, Y. (2009). « Portrait de l'auteur dramatique en mutant », *Voix et Images*, vol. 34, n° 3, p. 67-78.
- L'Hérault, P. (2001). « Quelques textes porteurs de la dernière décennie », *Jeu : revue de théâtre*, n° 100, p. 127-139.
- Larose, K. (2007). « Aux "marges sales" de la parole vive : les débats sur la langue dans le milieu théâtral québécois (1930-1968) », *Études françaises*, vol. 43, n° 1, p. 9-28.
- Lépine, S. (2005). « Le corps dernier cri », *Jeu : revue de théâtre*, n° 114, p.138-144.
- Lépine S. (2008). *Sibyllines, un parcours pluriel : dix ans de création*, Montréal, Les 400 coups.
- Lesage, M.-C. (1998). « En toute liberté : je ne sais plus qui je suis », *Jeu : revue de théâtre*, n° 89, p. 30-34.

- Lesage, M.-C. (2001). « Le théâtre et les autres arts : matériaux composites », dans D. Lafond (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 335-360.
- Maheu, G. (1978). « Les Enfants du Paradis », *Jeu : revue de théâtre*, n° 8, p. 80.
- Mailhot, L. et J. Cléo Godin (1970). *Le théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains*, vol. 1, Montréal, Hurtubise HMH.
- Perelli-Contos, I. et C. Hébert (1994). « Les voix multiples de la scène : Gilles Maheu et Carbone 14 », *Nuit blanche*, n° 55, p. 67-71.
- Perelli-Contos, I. et C. Hébert (2001). « L'œuvre de Robert Lepage. Voyage(s) métaphorique(s) et décalage(s) perceptif(s) », dans D. Lafond (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 265-280.
- Plourde, E. (2007). « Partitions scénographiques et textes spectaculaires : panorama des écritures scéniques québécoises contemporaines », *Québec français*, n° 146, p. 30-37.
- Sarrazac, J.-P. (2004-2005). « Un nouveau partage des voix », *Études théâtrales*, vol. 31-32, n° 1, p. 13-23.
- Vaïs, M. (2000). « Les nouveaux visages de ren-gagement », *Jeu : revue de théâtre*, n° 94, p. 120-134.
- Vigeant, L. (2001). « Gilles Maheu et le corps fictif : Trajectoire d'un mime devenu écrivain scénique », dans D. Lafond (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 245-263.
- Vigeant, L. (2006). « La scène, écran, brèche : Robert Lepage, l'horizon en image », *Jeu : revue de théâtre*, vol. 119, n° 2, p. 163-167.

Ouvrages sur la bande dessinée québécoise

Œuvres suggérées

Line Arsenault

- (1995). *La vie qu'on mène*, Montréal, Milles Îles.
- (1996). *C'est à quel âge la vie ?*, Montréal, Milles Îles.
- (1997). *Vaut mieux être heureux*, Montréal, Milles Îles.
- (1998). *Chacun son île*, Montréal, Milles Îles.
- (2003). *On se faxe, on se digitalise, on se téléporte et on déjeune*, Montréal, Milles Îles.
- (2006). *Qu'à cela ne tienne*, Québec, À compte d'auteur.
- (2008). *Un bonheur ne vient jamais seul*, Québec, À compte d'auteur.
- (2009). *Peut contenir des traces d'humour*, Québec, À compte d'auteur.

André-Philippe Côté

- (1991). *Baptiste le clochard*, Québec, Safarir.
- (1993). *Baptiste et Bali*, Québec, Éditions Falardeau.
- (1993). *Castello*, Québec, Éditions Falardeau.
- (1994). *Le monde de Baptiste*, Québec, Éditions Falardeau.
- (1995). *Allo Baptiste*, Québec, Éditions Falardeau.
- (1997). *Sacré Baptiste*, Montréal, Soulières.
- (1998). *Bon voyage Baptiste*, Montréal, Soulières.
- (2001). *Victor et Rivière*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- (2005). *Psychoses et Cie, le docteur Smog à votre écoute*, Paris, Casterman.
- (2006). *Tous fous. Le docteur Smog craque*, Paris, Casterman.
- (2012). *Le retour du docteur Smog*, Montréal, Éditions La Presse.

**Delaf (Marc Delafontaine)
et Maryse Dubuc**

- (2006). *Pour qui tu te prends ?*, Bruxelles, Dupuis.
- (2007). *Sale temps pour les moches*, Bruxelles, Dupuis.
- (2008). *Les liens de l'amitié*, Bruxelles, Dupuis.
- (2009). *Duel de belles*, Bruxelles, Dupuis.
- (2011). *Un couple d'enfer*, Bruxelles, Dupuis.
- (2012). *Pour un monde meilleur*, Bruxelles, Dupuis.

Serge Gaboury

- (1982). *Le mangeur d'étoiles*, Québec, Ovale.
- (1982-1983). *La vie c'est mourant, Gaboury... croque encore*, Montréal, Ludcom Croc.
- (1996-1997). *Vive la nature, Gaboury sous pression*, Montréal, Logiques.
- (1997). *Les Têteux*, Québec, Les Artistocrates.
- (1999). *Glik et Gluk*, Montréal, Mille Îles.
- (2001). *Le retour de Glik et Gluk*, Montréal, Mille Îles.
- (2006). *Jamais Glik sans Gluk*, Montréal, Mille Îles.

PhlppGrrd (Philippe Girard)

- (1998-1999). *Jim le malingre*, 5 tomes à compte d'auteur.
- (2001). *Jim le malingre: avatars ataviques*, Montréal, Zone Convective.
- (2002). *Des nouvelles d'Amérique*, Outremont, Éditions Outremont.
- (2003). *Petits mensonges*, Montréal, Les 400 Coups.
- (2004). *Une histoire de pêche*, Montréal, Les 400 Coups.
- (2006). *Béatrice*, Montréal, Les 400 Coups.
- (2008). *Les ravins: neuf jours à Saint-Pétersbourg*, Montréal, Mécanique Générale.
- (2009). *Tuer Velasquez*, Montréal, Glénat Québec.
- (2010). *La visite des morts*, Montréal, Glénat Québec.
- (2011). *Rewind*, Montréal, Glénat Québec.
- (2012). *La mauvaise fille*, Montréal, Glénat Québec.
- (2012). *Passionrougeman: un été couleur passion*, À compte d'auteur.

Michel Rabagliati

Paul est traduit en anglais, en espagnol, en italien, en néerlandais, en allemand et en croate.

- (1999). *Paul à la campagne*, Montréal, La Pastèque.
- (2002). *Paul a un travail d'été*, Montréal, La Pastèque.
- (2004). *Paul en appartement*, Montréal, La Pastèque.
- (2005). *Paul dans le métro*, Montréal, La Pastèque.
- (2006). *Paul à la pêche*, Montréal, La Pastèque.
- (2009). *Paul à Québec*, Montréal, La Pastèque.
- (2011). *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque.

Daniel Shelton

- (2000). *Ben, encore*, Montréal, Milles Îles.
- (2008). *L'envers de la retraite*, Montréal, Les 400 Coups.
- (2009). *Un air de famille*, Montréal, Les 400 Coups.
- (2009). *Les plus belles années*, Montréal, Les 400 Coups.
- (2011). *Danse toujours*, Montréal, Les 400 Coups.

LE QUÉBEC, CONNAIS-TU ?

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

SOUS LA DIRECTION
DE ROBERT LALIBERTÉ
ET ALEKSANDRA
GRZYBOWSKA

Cet ouvrage est l'un des sept titres de la série *Le Québec, connais-tu ?*, conçue pour les professeurs de français langue seconde ou étrangère qui souhaitent familiariser leurs étudiants avec le Québec. Présentant les principaux mouvements littéraires ainsi que les grands écrivains québécois et leurs œuvres, il constitue une manière privilégiée de se familiariser avec la culture et la société québécoise par l'entremise de la littérature.

la série LE QUÉBEC, CONNAIS-TU ?

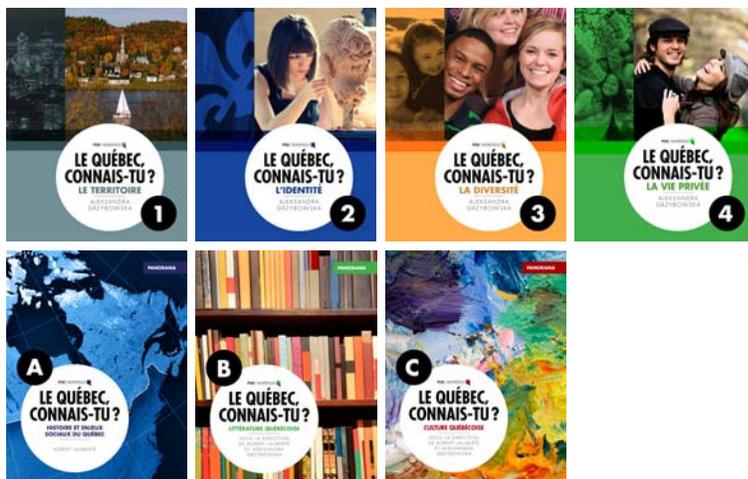
SOUS LA DIRECTION
DE ROBERT LALIBERTÉ
ET ALEKSANDRA GRZYBOWSKA

3 PANORAMAS

Par l'entremise de textes clairs et concis, agrémentés de liens hypertextes et de nombreuses illustrations, les panoramas fournissent une vue d'ensemble de différents aspects du Québec. Ils s'intitulent *Histoire et enjeux sociaux du Québec*, *Littérature québécoise* et *Culture québécoise*.

4 RECUEILS DE TEXTES ET D'ACTIVITÉS

Les recueils de textes et d'activités sont axés sur des thèmes qui, sans être exclusifs au Québec, lui sont intimement associés : *Le territoire*, *L'identité*, *La diversité* et *La vie privée*. L'enseignant pourra les exploiter en classe afin de familiariser les apprenants avec le Québec et de développer leur compétence interculturelle.



Les auteurs

Psychosociologue de formation, **ROBERT LALIBERTÉ** a complété une maîtrise en sociologie à l'Université de Montréal et a fait des études de doctorat en psychologie à l'Université d'Aix-en-Provence. Il est à l'emploi du ministère des Relations internationales depuis 1983. Il y a occupé différentes fonctions, dont celle de secrétaire du ministère, celle de directeur général des Politiques et Priorités et celle de directeur général France. En 1997, il a été étroitement associé à la création de l'Association internationale des études québécoises (AIEQ). Il en est le directeur général depuis janvier 2000.

ALEKSANDRA GRZYBOWSKA est docteure habilitée de l'Université de Silésie (Pologne), où elle a enseigné la littérature d'expression française pendant dix-sept ans. Auteure de nombreux articles portant sur les littératures française et québécoise, elle a à ce jour fait paraître *La fugueuse et ses avatars dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob* (2009), première monographie consacrée aux romans de Suzanne Jacob, et *La ville littéraire : parcours québécois dans l'imaginaire urbain* (2010).



puq@puq.ca
418 657-4399

ISBN 978-2-7605-3863-4