

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE LA LÉGITIMATION À LA *CLASSICISATION* : LE DISCOURS DES MANUELS  
SCOLAIRES SUR GRATIEN GÉLINAS ET MARCEL DUBÉ, « PÈRES » DU THÉÂTRE  
QUÉBÉCOIS

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
EUGÉNIE-RAPHAËLLE PELLETIER

JANVIER 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je souhaite, d'abord, exprimer toute ma reconnaissance à mon directeur de mémoire, Sylvain Brehm, non seulement pour son soutien, sa rigueur et sa patience, mais aussi pour son écoute bienveillante, sa disponibilité et ses judicieux conseils qui m'ont permis de progresser à chacune des étapes de ce projet avec confiance et sérénité et ce, jusqu'à destination.

Je tiens aussi à témoigner mon affection et ma gratitude à ceux et celles qui m'ont accompagnée au cours de la réflexion et de l'écriture de ce mémoire, dans les moments calmes comme ceux de turbulences.

Un merci tout spécial aux personnes en Allemagne, en France, en Italie, au Royaume-Uni et au Québec qui m'ont accueillie chaleureusement lors de mes escales de rédaction.

Je remercie, enfin, l'organisme Thèsez-vous et le réseau Paren(Thèse) qui m'ont aidée à garder le cap, tomate après tomate, ainsi que Les Offices jeunesse internationaux du Québec (LOJIQ) et le Fonds québécois de la recherche sur la nature et les technologies (FRQNT) pour leur soutien financier dans mon projet d'échange étudiant à l'Université de Lille.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I DE LA SCÈNE À L'ÉCOLE .....	7
1.1. Les années trente : coup de théâtre .....	7
1.1.1. Sur la scène théâtrale montréalaise .....	8
1.1.1.1. Le Théâtre Stella .....	8
1.1.1.2. Le Montreal Repertory Theatre .....	10
1.1.2. « La révolution du temps au théâtre » .....	12
1.1.3. Un détour par la radio .....	13
1.1.3.1. Le théâtre radiodiffusé .....	14
1.1.3.2. En ondes, des textes géliniens et dubéens .....	15
1.1.3.3. Radio-Collège .....	17
1.2. Périodisation historique de l'enseignement des lettres au collège du Québec .....	19
1.2.1. Le collège classique .....	19
1.2.1.1. La rhétorique .....	19
1.2.1.2. Histoire littéraire et enseignement de la littérature dramatique .....	21
1.2.2. Le Collège d'Enseignement Général et Professionnel .....	22
1.2.2.1. Le Cégep (1968-1993) .....	22
1.2.2.2. Le Cégep (1994-2018) : le renouveau pédagogique .....	25
1.3. Le manuel et ses leçons de littérature .....	27
1.3.1. Le manuel d'histoire de la littérature et son rédacteur .....	28
1.3.2. Le discours performatif du manuel : révéler, exposer, expliquer .....	30
CHAPITRE II L'ENTRÉE DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS SUR LA SCÈNE COLLÉGIALE : GRATIEN GÉLINAS ET MARCEL DUBÉ, DANS L'ORDRE D'APPARITION .....	33
2.1. Pour une sociologie des valeurs .....	34
2.2. L'événement scolaire : l'enseignement du théâtre national au collège .....	36
2.3. Portraits de Gratien Gélinas et de Marcel Dubé .....	38

2.3.1. Des hommes-orchestres de théâtre : (en)jeux de transmission et de réception...	39
2.3.2. On ne s'improvise pas dramaturge canadien-français.....	43
2.3.3. La plume au service du peuple.....	45
2.3.4. « Langagement » du dramaturge.....	47
2.4. Pour une esthétique canadienne/française.....	50
2.4.1. De l'enfant illégitime naît un corpus légitime.....	50
2.4.2. Un simple soldat à la défense d'un théâtre national.....	51
2.5. Du discours critique au discours scolaire.....	54
2.5.1. De l'intertextualité à la réflexivité : questions de légitimation.....	56
2.5.2. Critique malgré lui : le rédacteur de manuel.....	60
2.6. Hors de la morale, point d'enseignement ?.....	61
CHAPITRE III L'ACCÈS AU STATUT DE CLASSIQUE DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS.....	64
3.1. (Re)naissance du théâtre.....	66
3.2. L'iconographie du théâtre québécois.....	69
3.3. La vie à l'œuvre : le discours biographique sur Gélinas et Dubé.....	73
3.3.1. De l'importance du <i>travail</i> : radio, plateau, tréteau.....	73
3.3.2. La <i>célébrité</i> , sur la scène nationale et internationale.....	76
3.3.3. De classiques en classiques.....	80
3.4. De simples soldats : entre dénonciation et perpétuation de valeurs traditionnelles.....	83
3.4.1. Pour une conception renouvelée de <i>Tit-Coq</i> .....	83
3.4.2. Joseph, le révolté et le résigné.....	85
3.5. Une nouvelle perspective : Tit-Coq et Joseph livrent bataille aux valeurs traditionnelles.....	87
3.6. Identité linguistique, identité nationale.....	90
3.6.1. Marcel Dubé et son simple soldat.....	90
3.6.2. L'arrivée de Michel Tremblay, ou le théâtre d'un revirement spectaculaire.....	92
CONCLUSION.....	97
ANNEXE A PORTRAITS DE GRATIEN GÉLINAS ET DE MARCEL DUBÉ.....	103
ANNEXE B SCÈNE TIRÉE D' <i>UN SIMPLE SOLDAT</i> .....	107
ANNEXE C SCÈNE TIRÉE DU <i>TEMPS DES LILAS</i> ET DE <i>FLORENCE</i> .....	108

ANNEXE D <i>PAVANE</i> DE JEAN-PAUL RIOPELLE .....	110
ANNEXE E SCÈNE TIRÉE DE <i>TIT-COQ</i> AU MONUMENT-NATIONAL .....	111
ANNEXE F « TIT-COQ EST PRÉSENTÉ AUX PARENTS DE MARIE-ANGE ».....	112
ANNEXE G SCÈNE TIRÉE DES <i>BELLES-SŒURS</i> .....	113
ANNEXE H SCÈNE TIRÉE DE <i>TIT-COQ</i> .....	114
ANNEXE I COUVERTURE DE LA RÉÉDITION DE <i>TIT-COQ</i> .....	115
ANNEXE J SCÈNE TIRÉE DU FILM <i>TIT-COQ</i> .....	116
BIBLIOGRAPHIE.....	117

## RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, je m'intéresserai au discours des manuels scolaires (publiés à l'époque des collèges classiques et depuis la réforme Robillard) consacré à deux figures fondatrices du théâtre québécois : Gratien Gélinas et Marcel Dubé. Il s'agira d'analyser comment ces deux générations de manuels ont contribué respectivement à la légitimation de ces auteurs et à leur *classicisation*.

Le premier chapitre fait état de la problématique. Je broserai, d'abord, la situation du théâtre dans les années 1930. Cette période est charnière puisque se fondent des troupes et des salles de spectacle telles que le Théâtre Stella et le Montreal Repertory Theatre qui permettent une professionnalisation du théâtre. Je traiterai aussi de la radio, d'une part, parce qu'elle diffuse au public des pièces locales, ce qui favorise la (re)connaissance de Gélinas et de Dubé et, d'autre part, car la création de Radio-Collège offre une place considérable au théâtre à l'École. Puis, je me pencherai sur la formation en lettres au collège, plus particulièrement sur le théâtre, du début du siècle dernier à aujourd'hui, afin de mieux cerner ce qu'elle présente comme ce qu'elle occulte dans son curriculum sur l'art dramatique. Un objet en rend d'ailleurs compte, le manuel de littérature, en ce qu'il opère des choix dans la sélection d'écrivains et d'œuvres. Son étude s'avèrera, à ce propos, essentielle, et conclura cette partie de la recherche.

Dans un deuxième chapitre, j'analyserai les ressorts de la légitimation de Gélinas et de Dubé, dans les manuels parus entre 1957 et 1969, afin de déterminer ce qui les marque du sceau de fondateurs du théâtre québécois. Pour ce faire, j'étudierai des valeurs (*jeu, travail, responsabilité et représentativité*) qu'évoquent implicitement les auteurs de ces ouvrages dans les notices biographiques. Ensuite, je m'attarderai au discours qu'ils tiennent sur *Tit-Coq, Zone, Un simple soldat, Le temps des lilas* et *Florence*. Je relèverai la prégnance de deux critères axiologiques (*représentativité linguistique* et *morale*) dans les résumés et textes d'accompagnement de ces œuvres qui fondent leur consécration.

Dans un troisième chapitre, j'aborderai les processus qui participent à *classiciser Tit-Coq* et *Un simple soldat* dans les anthologies littéraires publiées à la suite de la réforme Robillard, de 1996 à 2018. Parmi eux, il sera question de la *pérennisation* du discours des manuels de première génération (1957-1969) quant à Gélinas et Dubé dans le texte d'introduction sur le genre et dans l'iconographie. J'analyserai, aussi, des valeurs (*travail* et *célébrité*) dans la biographie des auteurs dramatiques à l'étude et la *modélisation* de Dubé à partir d'écrivains. Enfin, j'examinerai la *consensualité* de critères axiologiques (*représentativité linguistique* et *morale*) comme vecteurs de *classicit* de *Tit-Coq* et d'*Un simple soldat* dans les textes d'accompagnement, les extraits choisis et les pistes de lecture.

Mots-clés : Gratien Gélinas, Marcel Dubé, manuels scolaires, collégial, théâtre québécois, littérature québécoise, sociologie axiologique, légitimation, classicisation, réception littéraire, 20<sup>e</sup> siècle, 21<sup>e</sup> siècle.

## INTRODUCTION

L'École joue un rôle déterminant dans l'institution littéraire. En plus d'être le principal lieu de formation des lecteurs et des auteurs, elle participe à la consécration des écrivains et des œuvres. Loin de se réduire à une simple transmission de savoirs, l'enseignement de la littérature est le théâtre d'enjeux culturels, moraux, sociaux. À ce titre, on peut difficilement faire abstraction du fait que les contenus transmis et les méthodes utilisées sont, pour une part, déterminés par des *valeurs* non exclusivement esthétiques qui évoluent selon les époques. Le discours des manuels québécois sur l'art dramatique nous en fournit un exemple éloquent.

En effet, contrairement au roman et à la poésie dont la légitimation advient dès les premières publications des *Histoire de la littérature canadienne-française* de Mgr Camille Roy, ce n'est qu'en 1957, dans *Littérature canadienne-française* de Samuel Baillargeon, que le théâtre québécois est introduit au collège par l'étude de deux écrivains présentés comme les figures fondatrices du genre : Gratien Gélinas et Marcel Dubé. Cette scolarisation<sup>1</sup> se poursuit par l'apport de cinq autres ouvrages pédagogiques publiés entre 1961 et 1969. Cette période constitue, sans nul doute, un moment décisif de l'histoire de l'enseignement du théâtre, car elle marque le début de sa reconnaissance institutionnelle, en établissant son acte de naissance avec *Tit-Coq* (1948), *Zone* (1956), *Un simple soldat* (1957), *Le temps des lilas* (1958) et *Florence* (1960).

De 1957 à aujourd'hui, le théâtre connaît une évolution importante et acquiert sa légitimité sur la scène scolaire. Gélinas et Dubé ont toujours une place dans les manuels actuels, mais sont investis d'un statut différent de celui qui est le leur dans les ouvrages parus pendant la Révolution tranquille. Tandis que ces derniers contribuent à la consécration de ces

---

<sup>1</sup> Terme repris du titre de l'ouvrage *La scolarisation des genres littéraires (1802-2010)* de Nathalie Denizot.

dramaturges, ceux publiés à la suite de la réforme Robillard, de 1996 à 2018, semblent plutôt enclins à assurer leur *classicisation*.

Le présent mémoire a précisément pour objectif de dévoiler comment, au cours du temps, ces deux générations de manuels véhiculent, lorsqu'ils présentent et commentent *Tit-Coq* de Gratien Gélinas et *Un simple soldat* de Marcel Dubé, des critères de valorisation qui participent respectivement à les légitimer, d'abord, puis à les *classiciser*.

Pour ce faire, cette recherche s'appuie sur l'analyse de manuels de littérature québécoise parus entre 1957 et 2018. Bien qu'il existe d'autres sources pour analyser un corpus scolaire (entrevues menées avec des enseignants du collégial, plans de cours, rapports ministériels), ces ouvrages constituent un objet privilégié qui, même s'ils « ne donne[nt] certes pas accès à une pratique concrète, [...] rend[ent] palpable[s] les projets intellectuels qui ont été formulés en ce sens<sup>2</sup> ».

Ma réflexion sera consacrée à l'examen de deux générations de manuels qui sont explicitement conçus pour un public scolaire. La première comprend cinq ouvrages et une réédition publiés entre 1957 et 1969 : Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française* (1957 [2<sup>e</sup> éd.: 1961]), Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent, *Histoire de la littérature canadienne-française* (1968), Roger Duhamel, *Manuel de littérature canadienne-française* (1967), Paul Gay, *Notre littérature. Guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial* (1969) et Pierre de Grandpré (dir), *Histoire de la littérature française du Québec* (1969). Ces manuels ont été sélectionnés en fonction de leur date de publication, dans la mesure où ils paraissent dans la foulée de la consécration du théâtre en 1957 et en rendent tous compte.

Je n'occulte évidemment pas la production du début du siècle dernier avec les éditions successives d'*Histoire littéraire canadienne-française* de Mgr Camille Roy et le *Précis d'histoire littéraire. Littérature canadienne-française* des Sœurs-de-Sainte-Anne, en usage dans les collèges masculins et féminins. Bien au contraire, un portrait en est esquissé afin de

---

<sup>2</sup> Karine Cellard, *Leçon de littérature : un siècle de manuels scolaires au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 11.

saisir la conception de la littérature dramatique à cette époque, ce qui me permettra, par la suite, de montrer que ces contenus, dans le cursus classique au Québec, s'inscrivent dans le choix de mettre au programme, dans les années 1960, Gélinas et Dubé et de statuer de leur valeur.

La deuxième mouture de manuels analysés, quant à elle, comprend sept ouvrages et trois rééditions parus de la période post-Robillard jusqu'à nos jours (1996-2018) : Christian Braën et al., *Littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle : introduction à la dissertation critique* (1997), Luc Bouvier et Max Roy, *La littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle* (1996), Michel Laurin, *Anthologie de la littérature québécoise* (1996 [3<sup>e</sup> éd.: 2007]), Serge Provencher, *Anthologie de la littérature québécoise* (2007, [2<sup>e</sup> éd.: 2016]), André G. Turcotte (dir.), *Anthologie : confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui* (2007), Claude Vaillancourt, *Anthologie de la littérature québécoise* (2008, [3<sup>e</sup> éd.: 2018]) et Heinz Weinmann et Roger Chamberland (dir.), *Littérature québécoise, des origines à nos jours* (1996). Cette sélection ne retient pas les deuxièmes éditions de Laurin (2013) et de Vaillancourt (2013) parce qu'elles ne présentent aucune modification discursive par rapport à la première. Elle ne prend également pas en compte les activités interactives issues de l'ouvrage de Provencher (2016) et de Vaillancourt (2018), car elles exposent principalement des questions de compréhension de lecture ainsi que le repérage et l'analyse de figures de style à partir d'un extrait de texte.

Ce mémoire est divisé en trois chapitres. Il est question, dans le premier, de broser en trois tableaux les prolégomènes de ma recherche pour étudier ensuite les modalités du processus de légitimation et de *classicisation* qui occuperont respectivement les deuxième et troisième chapitres. D'abord, je me consacrerai à l'activité théâtrale d'expression française au Québec, plus précisément à Montréal, à partir des années 1930, entre autres par l'entremise des travaux de Jean-Marc Larrue. Comme l'absence de l'art dramatique au collège est due au fait est que ce genre peine « à s'organiser et à se développer<sup>3</sup> », deux troupes – le Stella et le Montreal Repertory Theatre (MRT) –, la mise en scène ainsi que la radiodiffusion du théâtre seront examinées. Ces éléments, comme nous le verrons, permettent au théâtre à la fois sa lente institutionnalisation dans la société québécoise de l'époque, son introduction à l'École ainsi

---

<sup>3</sup> Camille Roy, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1940 [8<sup>e</sup> éd.], p. 176.

que la (re)connaissance de Gélinas et de Dubé dans le milieu culturel. Par la suite, notamment par le biais des recherches de Max Roy, je parcourrai l'histoire de la formation en littérature, des collèges classiques à l'actuel cégep, en portant une attention particulière à la littérature dramatique dans le but de montrer l'évolution de son enseignement. Enfin, je présenterai le manuel scolaire, et me questionnerai sur les visées littéraires et pédagogiques qu'il expose, en m'appuyant sur les ouvrages de Karine Cellard, d'Alain Choppin ainsi que de Joseph Melançon, Clément Moisan et Max Roy.

Cela m'amènera au deuxième chapitre dans lequel je procéderai à l'analyse de l'émergence du théâtre au collège avec *Tit-Coq* de Gratien Gélinas et *Zone, Un simple soldat, Le temps des lilas* et *Florence* de Marcel Dubé dans les manuels de première génération (1957-1969). Après avoir mentionné les principes de la « sociologie axiologique » élaborés par Nathalie Heinich sur lesquels je fonderai ma réflexion, j'observerai comment chaque rédacteur d'ouvrages scolaires consacre Gélinas et Dubé. Plus spécifiquement, je m'intéresserai aux « opérations d'évaluation<sup>4</sup> » des dramaturges et des œuvres que les rédacteurs de manuels effectuent en fonction du contexte (esthétique, social, politique) dans lequel ils s'inscrivent. Dans un premier temps, j'étudierai de quelle manière, dans les notices biographiques, le *jeu*, le *travail*, la *responsabilité* et la *représentativité* justifient la présence des deux auteurs dramatiques. Dans un deuxième temps, nous verrons qu'au regard des résumés et des textes d'introduction, la légitimation dans le corpus scolaire des pièces susmentionnées est notamment due à leur *représentativité linguistique* et à leur valeur *morale*.

Il sera également question de l'agencement de ces constituantes narratives qui participent à présenter le théâtre de manière à ce qu'il ne surgisse pas comme une « nouveauté absolue<sup>5</sup> ». En effet, l'auteur de l'anthologie littéraire met en scène « tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières<sup>6</sup> » sur le

---

<sup>4</sup> Nathalie Heinich, « Dix propositions sur les valeurs », dans *Questions de communication*, n°31, 2017, p. 292, en ligne, <<https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11156>>, article consulté le 14 décembre 2020.

<sup>5</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (trad. par Claude Maillard), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 55.

<sup>6</sup> *Idem*.

genre qui prédispose le lecteur à la réception des textes présentés. C'est pourquoi je crois pertinent d'étudier l'activité interprétative des rédacteurs des manuels à partir des théories de la réception développées par Hans Robert Jauss.

Dans un troisième et dernier chapitre, j'examinerai les ressorts de la *classicisation*, tels que les définit Alain Viala, dans les manuels de deuxième génération (1996-2018). Puisqu'ils sont toujours retenus comme premiers écrivains du répertoire dramatique national, Gélinas et Dubé seront étudiés en regard de la *pérennité* de ce discours dans l'introduction sur le genre et dans les représentations iconographiques. Suite à cette étude, j'interrogerai la *consensualité* des critères de valorisation comme la reconnaissance, ou plutôt la valeur de *célébrité* de ces dramaturges, et le *travail*, puis la *modélisation* de Dubé par rapport à des écrivains dramatiques québécois dans la biographie. Cette analyse sera suivie de celle sur *Tit-Coq* et *Un simple soldat* où je me propose d'étudier la *représentativité linguistique* et la *morale* dans les textes d'accompagnements sur ces textes dramatiques, les morceaux sélectionnés et les questions de dissertation comme facteur de *classicisation*.

Si quelques travaux ont été menés sur les manuels d'histoire de la littérature au Québec<sup>7</sup> et les classiques de la littérature québécoise<sup>8</sup>, aucune recherche d'envergure ne porte sur la représentation de figures dramatiques dans les anthologies littéraires publiées entre 1957 et 2018<sup>9</sup>. Cette étude est donc l'occasion de plonger dans l'univers scolaire et de réfléchir à l'évolution du statut et de la valeur du théâtre national. En proposant d'examiner les critères

---

<sup>7</sup> Sylvain Brehm, « La représentation des écrivains migrants dans les manuels scolaires québécois (1996-2016) », dans Nicolas Rouvière (dir.), *Enseigner la littérature en questionnant les valeurs*, Berlin, Peter Lang, 2018 ; Karine Cellard, *Leçon de littérature : un siècle de manuels scolaires au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011 ; Lucie Robert, « Discours critique et discours historique dans le manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française de Mgr Camille Roy », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université Laval, 1980 ; Joseph Melançon, Clément Moisan et Max Roy, *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852-1967)*, Québec, Nuit blanche, Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), coll. « Recherche », n°1, 1988.

<sup>8</sup> Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000 ; Patrick Moreau et Sylvain Campion, *Quinze classiques de la littérature québécoise expliqués*, Québec, Éditions Fides, 2015.

<sup>9</sup> L'article « Un genre à part. Le théâtre dans les manuels d'histoire de la littérature québécoise » de Karine Cellard est, à ma connaissance, le seul à traiter de ce sujet, mais l'auteure n'y aborde que la période des années 1960.

axiologiques qui façonnent l'enseignement de Gélinas et de Dubé ainsi que leurs pièces, nous verrons que les manuels « construisent des représentations de la société et du monde, notamment à travers les choix de textes et de corpus<sup>10</sup> ». L'analyse de la lecture prescrite par ces ouvrages nous permettra de cette façon de tracer les contours d'une conception de l'art dramatique et d'une certaine vision de l'identité esthétique littéraire et sociale québécoises que les manuels désirent transmettre aux étudiants du collège.

---

<sup>10</sup> Marie-France Bishop et Nathalie Denizot, « Explorer les manuels de français », dans *Le français aujourd'hui*, n°194, 2016, p. 8.

## CHAPITRE I

### DE LA SCÈNE À L'ÉCOLE

#### 1.1. Les années trente : coup de théâtre

Lorsque l'on pense au Québec des années trente, la misère provoquée par la crise économique est bien souvent l'élément qui vient en premier à l'esprit. Avec un taux de chômage en hausse, une certaine migration de la population urbaine s'opère en milieu rural<sup>11</sup>. Ce phénomène affecte également la scène théâtrale montréalaise, dans la mesure où la fermeture des salles de spectacle entraîne des tournées provinciales qui contribuent à la conquête subséquente de nouveaux marchés<sup>12</sup>. Aux contrecoups de cette crise s'ajoute la concurrence de nouvelles formes de divertissement telles que le cinéma parlant et le théâtre radiodiffusé<sup>13</sup>. Déstabilisé, le réseau théâtral de la métropole peine à subsister. Néanmoins, cela n'empêche pas la formation de troupes (professionnelles et semi-professionnelles) comme le Théâtre Stella (l'actuel Théâtre du Rideau Vert) et le Montreal Repertory Theatre. Toutes deux jouent un rôle essentiel, sous de nombreuses formes – institutionnelles et professionnelles –, dans le développement de l'activité théâtrale canadienne-française. En outre, elles participent,

---

<sup>11</sup> Jacques Lacoursière, *Histoire populaire du Québec : 1896-1960*, Sillery, Éditions du Septentrion, 1997, p. 201.

<sup>12</sup> Jean-Marc Larrue, « Entrée en scène des professionnels 1825-1930 », dans Renée Legris (dir.), *Le théâtre au Québec 1825-1980*, Québec, VLB Éditeur, 1988, p. 60.

<sup>13</sup> Dans les sections ultérieures, j'aborderai l'importance de ce moyen de diffusion pour, d'un côté, l'essor de l'enseignement du théâtre au collège québécois et, d'un autre côté, la légitimation de la pratique dramaturgique de Gratien Gélinas et de Marcel Dubé, d'après les manuels scolaires de littérature de première et de deuxième générations.

comme nous le verrons, aux facteurs favorisant l'introduction de l'art dramatique au collège qui, aujourd'hui encore, fondent notre conception de l'histoire théâtrale québécoise.

### 1.1.1. Sur la scène théâtrale montréalaise

#### 1.1.1.1. Le Théâtre Stella

En dépit du revers économique et artistique important que subissent les artisans de la scène, quelques-uns d'entre eux tentent l'expérience de vivre de leur art. C'est le cas des comédiens Fred Barry et Albert Duquesne qui, après plus d'une quinzaine d'années à partager principalement la scène du théâtre National (rebaptisé Le National en 2006), décident de former la troupe Barry-Duquesne. Composée entre autres des comédiennes Antoinette Giroux, Olivette Thibault, Mimi d'Estée et Marthe Thiéry<sup>14</sup> ainsi que des comédiens et auteurs dramatiques Henry Deyglun et Yvette Mercier-Gouin<sup>15</sup>, la troupe Barry-Duquesne s'installe à l'ancien Chanteclerc et y ouvre le Théâtre Stella en 1930. La fondation de ce lieu participe d'un mouvement de libération par et pour les gens de théâtre. Les propos de Thiéry, auxquels adhèrent les artistes de la troupe Barry-Duquesne, sont fort éloquents à ce sujet lorsqu'elle explique les conditions liées à la production théâtrale : « [N]ous voul[ons] travailler pour nous-mêmes sans que la direction de chaque théâtre nous donne des ordres. Nous voul[ons] jouer des pièces que nous jug[eons] bonnes, nous<sup>16</sup> ». Ce passage met en évidence la volonté des membres de Barry-Duquesne de s'affranchir des directives provenant de la direction de l'institution et, conséquemment, de sélectionner le répertoire. Ce mode de fonctionnement agit entre autres comme point de bascule pour l'art dramatique canadien-français qui, bien qu'« encore hésitant [...], [est] nettement réactionnaire<sup>17</sup> ». La position adoptée par les artistes du Stella lui est par ailleurs favorable, car nonobstant une période économiquement précaire,

---

<sup>14</sup> Il faut noter que deux orthographes sont employées dans les différents travaux portant sur le théâtre montréalais des années 1930. Dans un souci d'uniformité, j'opterai pour le nom Estée plutôt qu'Esté, car son utilisation est plus courante. En ce qui concerne Marthe Thiéry ou Thierry, comme ce dernier est surtout répandu dans le milieu anglophone, je privilégierai Thiéry.

<sup>15</sup> Notons que cette comédienne signe également sous le nom d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin.

<sup>16</sup> Joyce Cunningham, « L'ancien théâtre Stella (1930-1936) », dans *Jeu*, n°6, été-automne 1977, p. 65.

<sup>17</sup> Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1958, p. 226.

ce théâtre parvient à assumer ses frais, pendant quatre saisons consécutives, en présentant un répertoire dramatique populaire français de l'époque (Maurice Hennequin, Francis de Croisset, Yves Mirande, Louis Verneuil, André Birabeau, Romain Coolus) et canadien-français (Henri Deyglun, Henri Letondal, Léopold Houllé, Yvette Mercier-Gouin) devant des salles comblées<sup>18</sup>.

L'importance du Stella dans la vie théâtrale montréalaise est également due à son réseau professionnel francophone. La fondation de l'Académie d'art dramatique<sup>19</sup> par Henri Letondal en est un exemple notable. En affiliant à ses lieux une École du Spectacle, le Stella fait acte de « véritable conservatoire : on n'utilise plus le théâtre afin de corriger la diction de la jeunesse bourgeoise, mais bien pour former des acteurs<sup>20</sup>. » Les différents apprentissages proposés se font sous le modèle d'auditions-conférences, formule également adoptée par le Montreal Repertory Theatre, pendant lesquelles le comité de direction de l'école « réunit plusieurs réseaux qui comptent dans la vie intellectuelle de Montréal, et cette coalition vise le

---

<sup>18</sup> Philippe Laframboise, *Fred Barry et la petite histoire du théâtre au Québec*, Québec, Éditions Logiques, coll. « Je me souviens », 1996, p. 96.

<sup>19</sup> À la suite de recherches faites sur le Stella, j'ai constaté que les événements historiques liés à la création de l'Académie divergent dans les quelques travaux menés sur celle-ci, ce qui m'a amenée à contacter le Théâtre du Rideau Vert. Leurs archives ne permettent cependant pas de statuer définitivement sur son évolution. Il me paraît toutefois important de fournir les éléments trouvés jusqu'à présent.

Certains chercheurs affirment qu'en 1934, un incendie survient au Stella, ce qui ne favorise guère la santé financière de cet établissement. Afin de résorber la situation, le théâtre devient « l'Académie canadienne d'art dramatique. L'administration changera elle aussi, et Henri Letondal prendra la relève en tant que directeur artistique. [...] L'Académie reçoit son statut officiel par des lettres patentes du Gouvernement de la Province de Québec. Son administration comptera Fred Barry comme président, Albert Duquesne comme vice-président [...] » (Joyce Cunningham, « L'ancien théâtre Stella (1930-1936) », *loc. cit.*, p. 72). D'autres attestent que l'Académie est bel et bien existante en septembre 1933 et mène une activité parallèle à celle du Stella. Elle se dissout en mai 1934 – possiblement dû à l'incendie – et Antoinette Giroux prend la direction en septembre 1934 (Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, *op. cit.*, p. 112-113). Cunningham précise que la nouvelle directrice rebaptise le lieu sous le nom de l'« Union artistique canadienne », « une troupe composée à la fois de professionnels et de débutants. » (Joyce Cunningham, « L'ancien théâtre Stella (1930-1936) », *loc. cit.*, p. 75.) Enfin, on énonce également que la troupe Barry-Duquesne « se disloque » au cours de l'année 1934 en raison des maigres cachets reçus par le théâtre, en cette période post-Krach boursier. Plusieurs artistes se retirent donc de la vie sur scène pour la radio (Philippe Laframboise, *Fred Barry et la petite histoire du théâtre au Québec*, *op. cit.*, p. 99).

<sup>20</sup> Dominique Lemay, « L'œuvre dramaturgique d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin. Un parcours aux frontières de l'institution littéraire québécoise », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2009, f. 19-20.

développement d'une activité théâtrale de qualité solidement instituée<sup>21</sup> ».

Or, malgré les efforts déployés pour l'établissement d'un théâtre francophone, les difficultés financières persistantes obligent le Stella – ou l'Académie – à baisser les rideaux pour reprendre son ancienne vocation de salle de cinéma en 1935. Ce retour à l'écran n'est toutefois qu'un intermède. Yvette Brind'Amour et Mercedes Palomino réorganisent lentement ce lieu qui deviendra, en 1948, le Théâtre du Rideau Vert considéré comme le « premier théâtre permanent à Montréal<sup>22</sup> ». Cette année-là est aussi marquée par la création de *Tit-Coq* au Monument-National. Gratien Gélinas, auteur de cette pièce et interprète du rôle-titre, fait d'ailleurs ses débuts en tant que comédien dans une autre institution majeure de l'époque : le Montreal Repertory Theatre.

#### 1.1.1.2. Le Montreal Repertory Theatre

Les années 1930 et 1940 sont une période prometteuse pour l'histoire théâtrale du Québec. Outre la fondation du Stella, et la naissance de Marcel Dubé, on assiste à la création du Montreal Repertory Theatre (MRT) par l'artiste montréalaise Martha Allan. À ses côtés, Rupert Caplan et Sir Andrew MacPhail, figures connues de la communauté théâtrale de la métropole, agissent comme collaborateurs immédiats. Ils sont d'ailleurs parmi ceux qui signent la charte de l'institution dont la mission est

le développement d'un théâtre de qualité par la formation rigoureuse et l'encadrement des artistes, par le choix d'un *répertoire moderne* et exigeant tout en étant éclectique, par un travail assidu et minutieux. Le MRT entend aussi favoriser l'*ouverture de conservatoires* et l'*éclosion de dramaturges canadiens, d'historiens de théâtre* et de *critiques*<sup>23</sup>.

Le MRT manifeste le désir de professionnaliser l'art dramatique en formant les artistes de la scène et ce, sous plusieurs facettes (critique, écriture, histoire, jeu). On peut ajouter que la

---

<sup>21</sup> Lucie Robert, « Yvette Mercier-Gouin ou Le désir du théâtre », dans *L'Annuaire théâtral*, n°46, 2009, p. 123.

<sup>22</sup> Luc Bouvier et Max Roy, *La littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Guérin, 1996, p. 95.

<sup>23</sup> Jean-Marc Larrue, « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières », dans *L'Annuaire théâtral*, n°23, 1998, p. 29. Je souligne.

posture du MRT est distincte en raison de sa scène bilingue : en dépit de sa dominante anglophone, dès la première saison, Allan met à l'affiche deux spectacles en français, soit *La souriante madame Beaudet* d'André Obey et *On passe dans huit jours* de Sacha Guitry. Pour ce théâtre, la mise en scène d'une dramaturgie française moderne favorise l'affluence d'auteurs et de comédiens canadiens-français de Montréal tels que Robert Choquette, Henri Letondal et Yvette Mercier-Gouin, pour ne citer qu'eux. Cela donne lieu à l'ouverture d'une section francophone autonome<sup>24</sup> en 1934, le Mont-Royal Théâtre, sous la direction de Ferdinand Biondi. En plus d'avoir accès à une scène professionnelle et à un public, cette relève artistique francophone bénéficie d'un enseignement théâtral général, avec des cours d'escrime, d'histoire du théâtre, de maquillage, de mise en scène<sup>25</sup>. Pour les techniques de jeu, le programme est axé sur la gymnastique, le placement de la voix, la diction et la pantomime<sup>26</sup>. Ces jeunes artistes ont aussi la possibilité de jouer des pièces écrites par des auteurs locaux et contemporains comme Henry Deyglun, Henri Letondal et Yvette Mercier-Gouin issus de la *School of Playwriting* alors que les répertoires français, anglais ou encore américain sont plus en vogue dans d'autres institutions théâtrales de la métropole. La formation en jeu que Gratien Gélinas y reçoit joue un rôle important, car elle marque ses débuts dans un théâtre professionnel<sup>27</sup> par l'interprétation du rôle principal dans le *Cheval de course* d'Henri Letondal<sup>28</sup> et de Dr. Caïus dans *The merry wives of Windsor* de William Shakespeare.

Outre la création d'une formation professionnelle, l'activité du MRT se déploie par la mise sur pied d'une bibliothèque<sup>29</sup> d'ouvrages (textes dramatiques et manuels de techniques

---

<sup>24</sup> Karine Cellard, « Un divertissement moral de l'entre-deux-guerres à Montréal : analyse du fonds d'archives de la troupe de Rosemont », dans *L'Annuaire théâtral*, n°26, 2001, p. 157.

<sup>25</sup> Philip Booth, « The Montreal Repertory Theatre : 1930-1965. A history and handlist of productions », mémoire de maîtrise, Département d'anglais, Université McGill, 1989, f. 90.

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> Auparavant, Gélinas s'est illustré comme comédien à la première édition du Festival national d'art dramatique ou *Dominion Drama Festival*. C'est justement à cette occasion qu'il rencontre le théâtre d'Allan, puisqu'il s'y mesure, au niveau régional, avec ses camarades des Anciens du Collège de Montréal.

<sup>28</sup> Michel Vaïs (dir.), *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*, Montréal, Québec Amérique, Cahiers de théâtre *Jeu*, 2008, p. 166-167.

<sup>29</sup> Sur le MRT, on ne dispose que des travaux de Philip Booth : « The Montreal Repertory Theatre : 1930-1965. A history and handlist of productions », mémoire de maîtrise, Département d'anglais, Université McGill, 1989 et « Le Montreal Repertory Theatre et les théâtres d'art », dans *L'Annuaire*

théâtrales) disponibles pour les étudiants du Mont-Royal Théâtre et le public. À ceci s'ajoute la création du MRT Theatre Club (1948) qui propose des conférences sur le théâtre où sont par ailleurs invités le Père Émile Legault et Gratien Gélinas. La présence de ce dernier en tant que conférencier atteste en quelque sorte de sa participation dans la vie culturelle et la reconnaissance du milieu à son égard.

Somme toute, compte tenu de ces innovations individuelles et collectives, on ne peut nier que le Stella et le MRT concourent au développement d'une *professionnalisation* de l'art dramatique en palliant l'absence de formation pour les acteurs du milieu théâtral (auteurs et comédiens), ce qui engendre un lent mouvement d'*institutionnalisation* et de *démocratisation* du théâtre qui permet aux Canadiens français de Montréal – tels que Gratien Gélinas – de se doter d'un art de la scène. D'autres éléments sont également déterminants dans cette évolution. C'est le cas de la mise en scène et de la radiodiffusion.

#### 1.1.2. « La révolution du temps au théâtre »

Le titre de cette partie, repris d'un article de Lucie Robert<sup>30</sup>, témoigne d'une nouvelle conception qui bouleverse le champ théâtral québécois dans les années trente : la mise en scène, c'est-à-dire

un travail artistique qui construit chaque production théâtrale comme une œuvre, unifiant les diverses interventions caractéristiques de ce type d'activité – jeu de l'acteur, décor, costumes, maquillage, musique, éclairage – en un tout cohérent donnant à chaque production un caractère exclusif et non reproductible<sup>31</sup>.

Bien souvent attribuée aux Compagnons de Saint-Laurent (1937-1952) du Père Émile Legault et à l'Équipe (1942-1948) de Pierre Dagenais, la conception moderne de la mise en scène ne se réalise pleinement qu'en 1938. D'après Jean-Marc Larrue, la présentation au Monument-

---

*théâtral*, n°13-14, 1993. Aucun d'eux ne donnent davantage de détails concernant la bibliothèque et le programme de la *School of Playwriting*.

<sup>30</sup> Lucie Robert, « La révolution du temps au théâtre », dans *Voix et Images*, vol. 41, n°2, hiver 2016.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 57.

National de *Fridolinons*<sup>32</sup> de Gratien Gélinas en marque le coup d'envoi puisque ce sketch, d'une part, adopte les aspects essentiels de cette modernité théâtrale et, d'autre part, est proprement canadien-français, en ce sens que cette revue<sup>33</sup> met sur scène « la langue, les préoccupations, les personnages, bref, l'univers d'ici<sup>34</sup>. » Cette grande première chamboule le milieu culturel et critique dont l'apogée advient en 1950 avec la publication de *Tit-Coq*. Rappelons toutefois que la genèse de ce Fridolin débute en ondes vers 1937, à l'émission *Le Carrousel de la gaieté*, à CKAC, où le succès est tel que son créateur décide de lui donner vie sur scène. De ce fait, on peut peut-être envisager la radiodiffusion du théâtre dans une perspective différente de celle énoncée en début de chapitre, en la considérant non pas comme rivale des tréteaux, mais plutôt comme lieu de formation et d'émergence du théâtre canadien-français.

### 1.1.3. Un détour par la radio

La création de la radio au début des années vingt permet, à bien des égards, la modernisation de la société québécoise, au même titre que les journaux à grands tirages, par exemple, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup>. Pendant l'entre-deux-guerres et jusqu'à l'après-guerre qui concorde approximativement avec l'arrivée de la télévision, la radio est *le* média, car elle rejoint « la quasi-totalité des foyers québécois (88 % en 1947) [...] »<sup>36</sup>. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que bon nombre d'artistes du théâtre de cette décennie y trouvent un refuge afin de gagner leur vie. C'est le cas pour Gratien Gélinas et Marcel Dubé. La radio n'est

---

<sup>32</sup> Précisons que les revues annuelles *Fridolinons* (1938-1946) prennent le titre *Fridolinades* une fois publiées (Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques, « Gratien Gélinas », en ligne, <[http://cead.qc.ca/cead\\_repertoire/id\\_auteur/182](http://cead.qc.ca/cead_repertoire/id_auteur/182)>, consulté le 16 février 2018).

<sup>33</sup> La revue, genre « hybride liant musique, chansons, danse, mime et théâtre [...] [,] reprend[...] de façon rétrospective et avec humour, les faits marquant de l'année achevée [...] [,] un peu comme on le voit encore dans les *Bye Bye* annuels de la télévision d'Etat » et dans les *Revue et corrigée* du Théâtre du Rideau Vert. (Jean-Marc Larrue, « La naissance du théâtre au Québec : le jeu de la concurrence », dans *Littératures*, n°4, 1989, p. 64.)

<sup>34</sup> Jean-Marc Larrue, « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières », *loc. cit.*, p. 33.

<sup>35</sup> Cf., Fernand Harvey, « La presse périodique à Québec de 1764-1940 : vue d'ensemble d'un processus culturel », dans *Les cahiers des dix*, n°58, 2004.

<sup>36</sup> Paul-André Linteau et *al.*, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », tome II, 2001, p. 176.

cependant pas qu'une garantie financière, elle permet aussi le développement créatif de ces écrivains. Alors qu'elle aurait pu diffuser, « sporadiquement ou à intervalles réguliers, de grandes pièces uniquement ou même des chefs-d'œuvre, elle a au contraire présenté au public québécois, à chaque semaine, pendant vingt-cinq ans, au moins une pièce originale écrite par un auteur québécois<sup>37</sup>. » De manière générale, loin de faire écran, elle favorise au contraire la connaissance de Gélinas et de Dubé auprès d'un auditoire diversifié, comparativement au théâtre qui attire un public plus bourgeois que populaire<sup>38</sup>. Une analyse des conditions de l'essor de l'art dramatique ne peut alors, en particulier dans ce contexte, faire l'économie de l'étude de sa radiodiffusion.

#### 1.1.3.1. Le théâtre radiodiffusé

L'année suivant l'ouverture des stations commerciales à Montréal (1922), le théâtre entre en ondes au CKAC avec *Félix Poutré* de Louis Fréchette. À partir de cette première s'amorce, à travers le Québec, un réseau d'émissions radiophoniques qui sont entièrement consacrées au théâtre : « la série *Le Théâtre J.-O. Lambert*, [...] des émissions intitulées *Le Théâtre chez soi* (CKCV, Québec), *Avec nos classiques* (CHGB, Sainte-Anne de la Pocatière), *Radio-Théâtre* (CBF), *Radio-Théâtre français* (CKAC), *Radio-Comédie* (CHLP, Montréal)<sup>39</sup>. » Pour les artisans du spectacle, ces nouvelles stations permettent pour les uns de vivre de leur voix et, pour les autres, de leur plume. Certains mènent également une double carrière, c'est-à-dire au théâtre et en ondes. Parmi eux, de 1930 à 1950, nommons Henry Deyglun, Gratien Gélinas, Yvette Mercier-Gouin, Henri Letondal et Marcel Dubé, Claude Gauvreau, Éloi de Grandmont

---

<sup>37</sup> Pierre Pagé et Renée Legris, *Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique québécoise (1930-1970)*, Montréal, Éditions Fides, 1975, p. 45.

<sup>38</sup> Au passage, mentionnons que « [l']accessibilité au théâtre se limite aux classes moyennes et aisées ; le prix des places, sans être excessif, équivaut tout de même à quatre fois celui d'une entrée au cinéma, soit environ l'équivalent moyen de quatre heures travaillées » (Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, *op. cit.*, p. 263).

<sup>39</sup> Madeleine Greffard, « Le théâtre à la radio : un facteur de légitimation et de redéfinition », dans *L'Annuaire théâtral*, 1998, n°23, p. 57.

ainsi que Jacques Languirand de 1950 à 1965<sup>40</sup>. Il importe ici de souligner l'ampleur de la production radiodramaturgique de Gélinas et de Dubé<sup>41</sup>.

### 1.1.3.2. En ondes, des textes géliniens et dubéens

Entre 1937 et 1945, Gélinas écrit des dialogues humoristiques hebdomadaires d'une durée de trente minutes pour les séries *Le carrousel de la gaieté* (23 septembre 1937 – 29 avril 1938) et *Le train de plaisir* (14 septembre 1938 – 13 mars 1940). Ces sketches amorcent la construction du personnage Fridolin dont la pleine réalisation s'effectue sur scène. L'accueil enthousiaste du public est tel qu'il amène l'œuvre de Gélinas – *Fridolins* '38, '39 - '43 et '44 - '45<sup>42</sup> – à un retour à la radio. Cela témoigne, en amont, que le passage de Gélinas à la radio constitue un véritable lieu de formation qui favorise son essor dans le milieu théâtral. Pour ce qui est de Dubé, sa participation radiophonique s'étend à une vingtaine de scénarios radiodramaturgiques qui se déclinent en trois catégories : « Les nouveautés dramatiques » (émission de 30 min), le « Radio-théâtre » de Radio-Canada (émission de 45 min) et « Contes de mon pays » (émission de 30 min)<sup>43</sup> et ce, de 1951 à 1957. Force est d'admettre la

---

<sup>40</sup> Renée Legris, « La radiodramaturgie québécoise : Quelques perspectives historiques », dans *L'Annuaire théâtral*, n°9, 1991, p. 24.

<sup>41</sup> À ma connaissance, les dramatiques radiophoniques de Gratien Gélinas et de Marcel Dubé n'ont jamais été publiées, elles n'ont été que répertoriées par Pierre Pagé et Renée Legris. Elles demeurent donc en quelque sorte dans l'oubli et il me semble qu'elles mériteraient un meilleur examen, ne serait-ce qu'à des fins esthétiques dans l'évolution artistique de ces deux auteurs dont on a, justement, plutôt l'usage de citer les pièces de théâtre.

<sup>42</sup> Il semblerait que la première attestation écrite de l'expression « c'est écoeurant », dans son sens mélioratif, date de 1945, dans *Fridolinons* '45 (Ludmila Bovet, « C'est écoeurant comme c'est bon », dans *Québec français*, n°154, p. 159). C'est également dans ce sketch et dans *Fridolinons* '46 que se manifeste la figure du conscrit qui amorce la construction de Tit-Coq dont le nom (ou le surnom) apparaît dès la première revue, *Fridolinons* '38 (Lucie Robert, « *Tit-Coq* (1948) de Gratien Gélinas. De l'événement théâtral à la consécration littéraire », dans *Les cahiers des dix*, n°72, 2019, p. 228).

<sup>43</sup> En ce qui concerne la première, elle se subdivise en deux genres : poésie et théâtre. En ordre chronologique, les titres sont : *Trois poèmes radiophoniques* (poésie, 8 juin 1951), *Cartes postales* (23 novembre 1951), *Ceux qui ont l'espérance* (21 décembre 1951), *De l'autre côté du mur* (9 mai 1952), *Pivart le malin* (8 août 1952), *Quatre poèmes radiophoniques* (poésie, 19 septembre 1952), *Weep Poor Will* (19 juin 1953), *Au bord de la rivière* (1<sup>ère</sup> partie 2 avril 1954, 2<sup>ème</sup> partie 9 avril 1954), *La lune brisée* (4 juin 1954), *Le livre des solitudes* (poésie, 30 juillet 1954), *Terrain à vendre* (13 août 1954), *Octobre* (5 décembre 1954), *Prison* (19 septembre 1957), *La femme en bois* (17 octobre 1957). Pour « Radio-théâtre » de Radio-Canada, on retrouve l'émission *L'impasse* (31 juillet 1952), *Un portrait vivant* (23

contribution de ces deux auteurs au développement de la radiodramaturgie québécoise ainsi que l'apport de la radio dans leur (re)connaissance auprès du public.

Si j'ai relevé, dans ce secteur d'activités culturelles, une prédominance de la dramaturgie d'auteurs locaux, tels que Gratien Gélinas et Marcel Dubé, le répertoire français prévaut, notamment au cours de 1939. Cette année-là marque

le tricentenaire de la naissance du dramaturge classique Jean Racine [où], contre toute attente, la radio québécoise décide de célébrer cet anniversaire en accordant une place remarquable à la diffusion d'une série de ses œuvres [*Andromaque, Les Plaideurs, Britannicus, Esther, Bérénice et Athalie*], en version intégrale, interprétées par des comédiens québécois. C'est ainsi que Radio-Canada diffuse un ensemble d'émissions qui associent la représentation radiophonique des grandes œuvres de Racine à des conférences sur l'auteur et de son œuvre présentées la veille par un critique renommé<sup>44</sup>.

L'audience importante que reçoit la présentation de ce cycle racinien contribue de la création de l'émission « Classiques à la radio » (1940) qui met au programme *Cyrano de Bergerac*, « *L'Avare, Les Précieuses ridicules, Le Malade imaginaire, Othello*, des œuvres de Marivaux, de Musset, de Corneille, de Victor Hugo et celles de nombreux autres auteurs classiques<sup>45</sup>. » S'instaure alors « une véritable pratique du théâtre classique [...] à la radio québécoise de cette époque<sup>46</sup> » dont la réponse d'achef favorable du public encourage Radio-Canada, de pair avec les établissements collégiaux et universitaires, à créer Radio-Collège (1941-1956). Pour l'art dramatique, cette nouveauté est remarquable, dans la mesure où l'État lui octroie une tribune considérable dans l'institution scolaire.

---

juillet 1953), *La randonnée fantastique* (22 juillet 1954) et *Le pouvoir* (5 août 1954). Enfin, dans la catégorie « Contes de mon pays », trois œuvres sont à noter, soit *Le curé Chinok* (adaptation d'un conte de Marie Lefranc, 27 juin 1954), *Les trois diables* (adaptation d'un conte de Paul Stevens, 15 août 1954) et *Novembre 1775* (adaptation d'un conte de Gérald Morisset, 3 octobre 1954) (Pierre Pagé et Renée Legris, *Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique québécoise (1930-1970)*, op. cit., p. 251-256).

<sup>44</sup> Pierre Pagé, *Radiodiffusion et culture savante au Québec. 1930-1960 : les cours universitaires et la radio, le Service de Radio-Collège, le théâtre de répertoire international*, Montréal, Les Éditions Maxime, 1993, p. 40-41.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>46</sup> *Idem.*

### 1.1.3.3. Radio-Collège

La création de Radio-Collège naît de l'ambition d'initier l'auditeur collégien aux sciences, aux sciences humaines et aux arts (histoire de l'art, littérature, musique, théâtre). Dans le cas de l'art dramatique, un professeur « analyse, scène par scène, un acte entier d[']une] pièce<sup>47</sup> ». La mise en place de cette méthodologie sert de véritable structure de cours qui permet « d'étaler sur cinq semaines l'étude des cinq actes des grandes pièces classiques et de présenter des morceaux choisis, interprétés par les comédiens<sup>48</sup> ». Les enseignants au collégial poursuivent

l'action éducative par des questionnaires et des comptes rendus. [...] On assure le diffuseur d'un auditoire fidèle de 8 000 étudiants des séminaires et collèges classiques, sans compter les professeurs et le clergé, les mondes universitaire et professionnel et un réseau de plus en plus large d'auditeurs du grand public<sup>49</sup>.

L'ampleur que prend l'écoute de cette station est notable. Relevons également la participation active du corps professoral dans l'intégration des apprentissages : la formule adoptée permet un dialogue entre plusieurs instances qui réfléchissent conjointement à la transmission d'un certain savoir sur le théâtre. Cela dit, ce projet didactique semble plutôt prioriser la dramaturgie française.

En se référant à *Radiodiffusion et culture savante au Québec* de Pierre Pagé, ouvrage qui recense bon nombre d'émissions théâtrales mises en ondes, dont celles de Radio-Collège, force est de constater la primauté du répertoire théâtral français – du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècles<sup>50</sup> – et

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>48</sup> *Idem.*

<sup>49</sup> Madeleine Greffard, « Le théâtre à la radio : un facteur de légitimation et de redéfinition », *loc. cit.*, p. 63-64. Notons que le programme annuel des pièces radiodiffusées est publié en début de saison, ce qui favorise la préparation de l'enseignement en classe d'œuvres classiques.

<sup>50</sup> Le répertoire de Radio-Collège se caractérise par une sélection d'œuvres déterminées selon des objets de formation « pour chaque année de sa programmation. Certaines années furent centrées sur le théâtre classique français, d'autres années furent centrées sur l'étude spécifique d'un siècle, d'autres encore sur le théâtre étranger. Ainsi, en 1947-1948, la saison fut consacrée au théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont un panorama varié fut présenté aux étudiants. L'année suivante fut centrée sur le XIX<sup>e</sup> siècle et présenta non seulement du théâtre français mais aussi des auteurs allemands, russes et anglais. En 1949-1950, on mit à l'étude le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle avec un éventail d'auteurs qui ouvrait larges les portes du pluralisme intellectuel : Guitry, Claudel, Romains, Cocteau, Pagnol, Supervielle, Anouilh, Salacrou, Giraudoux, Montherlant, Camus. » (Pierre Pagé, *Radiodiffusion et culture savante au Québec. 1930-1960 : les cours universitaires et la radio, le Service de Radio-Collège, le théâtre de répertoire international*, *op. cit.*, p. 109.)

étranger<sup>51</sup>. Nonobstant ce choix qui démontre certes un souci d'ouverture sur le monde et de soutien aux artistes actuels ainsi qu'une certaine volonté pédagogique dans la diachronie littéraire établie, cela ne nous donne-t-il pas l'impression qu'une plus grande valeur est accordée aux textes dramatiques français ? Et, conséquemment, que l'École invite implicitement à considérer les auteurs canadiens-français (anciens et contemporains) comme appartenant à une littérature mineure, et donc périphérique, par rapport à la tradition littéraire de la France ? Cette observation n'est pas circonstancielle. D'une part, elle est reprise dans les manuels d'histoire de la littérature parus au cours de la Révolution tranquille dans lesquels certains dramaturges français – consacrés et reconnus par l'institution littéraire et scolaire – agissent comme pierre angulaire sur laquelle s'érige la *valeur* des premiers auteurs étudiés au collège que sont Gratien Gélinas et Marcel Dubé, nous le verrons plus loin et plus en détail. D'autre part, nous pouvons émettre l'hypothèse que cette position repose sur une conception de l'art dramatique considéré comme étant le genre « où il est le plus difficile de très bien réussir<sup>52</sup> ». Comment expliquer, alors, la réussite des dramaturges étrangers (de France et d'ailleurs) ? De ce point de vue, l'argument de Georges-Henri D'Auteuil a le mérite d'être clair : les auteurs dramatiques du Québec ne possèdent pas les qualités requises (« la science du dialogue, la maîtrise de la langue parlée forte, nerveuse, concise<sup>53</sup> ») afin d'exceller dans le domaine de cette expression littéraire qui n'est, pour l'instant, que peu originale et sans lendemain<sup>54</sup>. Avant de nous intéresser davantage au discours scolaire, interrogeons-nous, d'abord, sur la formation en lettres dans les maisons d'enseignement collégiales québécoises pour mieux saisir ce qu'elle présente comme ce qu'elle occulte du théâtre.

---

<sup>51</sup> À ce titre, nommons les dramaturges « Pirandello, A. Miller, Eliot, Copeau, Tagore, Milosz, Garcia Lorca, O'Neill. Plusieurs années furent spécifiquement consacrées au théâtre étranger, contemporain ou ancien », *Ibid.*, p. 110.

<sup>52</sup> Camille Roy, *Tableau de l'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1907, p. 19.

<sup>53</sup> Georges-Henri D'Auteuil, « Le théâtre (1860-1900) », dans Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Librairie Beauchemin, tome I, 1967, p. 261.

<sup>54</sup> Pierre de Grandpré et Georges-Henri D'Auteuil, « Le théâtre, de 1900 à 1930 », dans Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Librairie Beauchemin, tome II, 1968, p. 126.

## 1.2. Périodisation historique de l'enseignement des lettres au collège du Québec

### 1.2.1. Le collège classique

Faisant suite à sept années d'école primaire, le cours classique comprend huit années de scolarité, dont six consacrées aux humanités et deux à la philosophie et aux sciences<sup>55</sup>. Les deux années terminales du cursus – les Belles-Lettres et la Rhétorique – correspondent, en année d'études, à la formation générale en littérature dans les collèges québécois. Cependant, comme le note Max Roy, « leurs contenus, leurs méthodes et leurs objectifs [sont] bien différents<sup>56</sup>. » En effet, de sa fondation en 1635 par le Collège des Jésuites, et ce jusqu'à sa refonte en 1967, la formation classique a explicitement et principalement pour dessein de « combattre l'hérésie et former une élite d'hommes cultivés, capables de servir les intérêts de l'Église et de la nation<sup>57</sup>. » Le curriculum de cet enseignement en fait d'ailleurs foi, car à la fin de ce cursus, le diplômé peut accéder aux voies menant au sacerdoce et aux professions libérales.

#### 1.2.1.1. La rhétorique

*A contrario* de la formation professionnelle des écoles de commerce, techniques et d'agriculture, le cours classique priorise la formation générale. Jusque dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, la rhétorique en est l'objet d'enseignement principal. Elle se subdivise alors en « [é]loquence sacrée, militaire, juridique, politique, etc.<sup>58</sup> » et elle est mise à profit pour son usage social, c'est-à-dire les aptitudes liées à l'expression orale et écrite d'une part, la persuasion d'autre part. L'approche adoptée afin de parvenir à la maîtrise de telles habiletés

---

<sup>55</sup> Max Roy, « L'enseignement de la littérature. Aspects critiques et historiques. Première partie : Le cours classique », dans *Correspondances*, vol. 14, n°3, 2009, p. 4, en ligne, <<http://correspo.ccdmd.qc.ca/index.php/document/sursum-corda/lenseignement-de-la-litterature-aspects-critiques-et-historiques/>>, article consulté le 25 novembre 2018.

<sup>56</sup> *Idem*.

<sup>57</sup> Joseph Melançon, Clément Moisan et Max Roy, *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852-1967)*, Québec, Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), coll. « Recherche », n°1, 1988, p. 28.

<sup>58</sup> Max Roy, « L'enseignement de la littérature. Aspects critiques et historiques. Première partie : Le cours classique », *loc. cit.*, p. 4.

se compose concrètement de cinq parties elles-mêmes héritées de la rhétorique classique : l'*inventio*, la *dispositio*, l'*elocutio*, la *pronuntiatio* et la *memoria*. Ces compétences acquises à l'oral d'abord se transposent, par la suite, à l'écrit où l'élève s'exerce « à rédiger des narrations, des portraits, des lettres et des discours de toutes sortes (apologies, harangues, panégyriques...), à la manière d'allocutions publiques<sup>59</sup>. »

L'enseignement de cette discipline s'appuie entre autres sur des traités de rhétorique d'auteurs anciens ou encore des extraits choisis de classiques français « accompagnés de jugements critiques qui en fix[ent] l'interprétation. En général, ces ouvrages cont[ienent] la matière – voire toute la matière – enseignée, alors que les œuvres intégrales [sont] peu disponibles<sup>60</sup>. » L'examen de ces anthologies révèle que sont privilégiés les classiques, ce qui fait écho à l'état des lieux établi plus haut à propos de Radio-Collège. Ce constat est intéressant dans la mesure où il révèle que, implicitement, l'École prône l'idée que le jugement des collégiens se forme au contact de modèles classiques et français, ce qui n'est pas à l'avantage de la création dramatique nationale.

Dans un article consacré au cours classique, Max Roy dresse un panorama des textes lus dans les séminaires québécois par l'entremise de sujets de rédaction. Parmi les quelques écrivains romantiques (Hugo, Chateaubriand, Lamartine), au Panthéon littéraire scolaire règne la trinité dramatique classique Corneille (*Horace*, *Le Cid*, *Polyeucte*), Molière (*L'avare*, *Les femmes savantes*) et Racine (*Andromaque*, *Britannicus*, *Athalie*). La primauté de ces auteurs est déterminée par la *classicité* de leurs œuvres dont les valeurs traditionnelles agissent comme prisme de lecture. Ce filtre idéologique fait de la pièce *Athalie*, par exemple, une première de classe sur toute la période du collège classique en raison de son caractère religieux<sup>61</sup>. Ce corpus dramatique représente donc une valeur sûre pour l'École pour qui la lecture est synonyme de subversion. En effet, la lecture intégrale de textes littéraires n'est pas une pratique usuelle et l'interprétation des œuvres est conforme aux valeurs traditionnelles à cette période<sup>62</sup> voire peut-

---

<sup>59</sup> *Idem*.

<sup>60</sup> *Idem*. Dans la troisième et dernière section de ce chapitre, le traité de rhétorique ou, en d'autres mots, le manuel de littérature sera étudié.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>62</sup> *Idem*.

être au-delà. Comme nous le verrons au prochain chapitre, c'est en vertu de sa valeur morale que *Tit-Coq* acquiert sa légitimité dans les manuels publiés entre 1957 et 1969.

L'enseignement des lettres se transforme graduellement, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, à la suite des travaux de Gustave Lanson, fondateur de la discipline scientifique de l'histoire littéraire. Il serait à propos d'étudier l'effet de cette nouvelle méthode d'analyse sur l'enseignement de la littérature puisqu'elle influe assurément sur la place et le statut de la dramaturgie canadienne-française au collégial en ce qu'elle engendre un nouveau rapport au littéraire et, conséquemment, à son enseignement.

#### 1.2.1.2. Histoire littéraire et enseignement de la littérature dramatique

Au début des années 1930, l'enseignement de l'histoire littéraire fait son entrée dans les collèges du Québec. La prévalence du découpage par courants littéraires<sup>63</sup> renforce alors l'étude d'un corpus d'œuvres marquantes écrites par des auteurs français dont l'intérêt pédagogique est de les rattacher à un mouvement esthétique. À cet égard, il apparaît difficile de considérer les écrivains dramatiques nationaux. Il n'est par ailleurs guère étonnant qu'un partenariat entre la société radiophonique d'État et les collèges priorisent la diffusion de Classiques, conformément à ce que l'on a montré plus tôt.

Cette nouvelle approche des textes entraîne également une nouvelle manière de les enseigner, passant de l'art rhétorique à l'analyse et à la dissertation littéraires. La première, l'analyse, requiert la décomposition d'un texte « en vue de l'*examiner* dans ses éléments constitutifs, fond et forme, d'en découvrir les liens et, ainsi, de le *comprendre* et de l'*apprécier*<sup>64</sup>. » Quant à la deuxième, ses objectifs ne sont pas sans rappeler ceux de la rhétorique classique. Il est effectivement attendu du collégien qu'il soit en mesure

de démontrer logiquement, par un enchaînement rigoureux de raisonnements, une idée générale ou une thèse. Elle est donc un exercice qui utilise davantage

---

<sup>63</sup> *Idem*.

<sup>64</sup> Joseph Melançon, Clément Moisan et Max Roy, *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852-1967)*, *op. cit.*, p. 291. Souligné par les auteurs.

l'argumentation que l'analyse littéraire. Aussi pousse-t-elle plus loin que cette dernière l'apprentissage qui consiste à structurer sa pensée, à développer son jugement et à rendre convaincante son argumentation. Trois postulats pédagogiques doivent permettre de réussir une bonne dissertation : voir si c'est clair ; voir si c'est bien dit ; voir si rien ne manque<sup>65</sup>.

Dès lors, bien que l'histoire littéraire propose une nouvelle présentation d'un corpus littéraire, il n'en demeure pas moins que les modalités de l'explication de textes et les finalités pédagogiques de cette dernière constituent un prolongement plutôt qu'une rupture avec le modèle rhétorique. De plus, le répertoire enseigné semble être le même : les œuvres dramatiques françaises conservent une sorte de primauté en raison du découpage sociohistorique. De ce fait, peu de changements s'opèrent.

L'enseignement secondaire supérieur n'est réellement modifié qu'au cours des années 1960 avec le rapport Parent qui érige les bases de l'actuel collège d'enseignement général et professionnelle (cégep). Parmi les importantes modifications de conception, d'orientation et d'organisation, cet ordre d'enseignement entre le secondaire et l'université établit une formation générale commune aux deux types de cheminement (général et professionnel) qui repose sur des cours en philosophie ou humanités, langue seconde ainsi que langue d'enseignement et littérature.

## 1.2.2. Le Collège d'Enseignement Général et Professionnel

### 1.2.2.1. Le Cégep (1968-1993)

De sa création en 1968 à sa réforme en 1994, le cégep de première mouture repense la transmission de la littérature et s'ouvre davantage aux œuvres littéraires du Québec. Dans les classes du cégep,

l'utilisation de textes canadiens dans les volumes consacrés à l'enseignement de la langue maternelle doi[t] [...] faire l'objet de recherches et d'expérimentations, l'esprit critique doit ici équilibrer un sentiment national légitime ; l'on rendrait

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 290.

sans doute un mauvais service à la littérature et aux écrivains canadiens en se montrant moins exigeants à l'égard de cette littérature qu'à l'égard de toute autre littérature. Par ailleurs, on ne peut se fermer les yeux devant le phénomène que représente l'intérêt extraordinaire manifesté par les étudiants à l'endroit de la littérature canadienne ; l'enseignement de cette littérature pourrait s'orienter en partie vers une étude des aspects sociologiques que comportent les œuvres littéraires et se rattacher, de cette façon, à une sorte d'anthropologie culturelle ou de psychologie nationale, ce serait sans doute la manière la plus adroite de traiter la plus grande partie des œuvres canadiennes, l'étude proprement esthétique ne devrait s'attacher qu'aux œuvres, en général, plus récentes, qui se situent véritablement au niveau esthétique<sup>66</sup>.

Cet extrait dévoile que le cégep délaisse l'usage d'œuvres classiques relevant de l'idéal hellénistique et favorise plutôt le développement du jugement critique des étudiants à partir d'œuvres d'ici. Ce choix s'opère par la prise en compte des préoccupations sociales et politiques de plus en plus prégnantes de la jeunesse des années 1960 et 1970. En ce sens, les lettres canadiennes d'expression française acquièrent une certaine légitimité. Ce phénomène engage un rapport nouveau, anthropologique et sociologique, à la littérature : on rejoint ici une conception de l'histoire plus sociale que littéraire<sup>67</sup>. En effet, les textes sont étudiés en tant que transcription de l'émergence d'une collectivité de laquelle ils sont issus. L'enseignement de la littérature se propose maintenant de réfléchir davantage sur la société *actuelle* par le biais d'*œuvres représentatives du sentiment national*<sup>68</sup> de genres diversifiés.

La formation littéraire se répartit dorénavant sur quatre cours de littérature obligatoires pour *toute* la communauté estudiantine. En délaissant l'approche sociohistorique au profit d'un cursus littéraire axé sur le cadre générique des textes (roman, poésie, théâtre, essai), la division quadripartite adoptée permet

un classement des œuvres ou des auteurs sans égard à des questions de nationalité et de périodisation littéraire. Cela autoris[e], en l'occurrence, l'enseignement

---

<sup>66</sup> Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec, *Rapport Parent. Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec*, Québec, Gouvernement du Québec, « Les structures supérieures du système scolaire », tome III, 1964, p. 41.

<sup>67</sup> Max Roy, « L'enseignement de la littérature. Aspects critiques et historiques. Deuxième partie : La création d'un cours collégial (1967-1993) », *loc. cit.*, p. 6.

<sup>68</sup> Jean Éloquin, « L'histoire littéraire comme support à la compréhension dans un cours de littérature au collégial », mémoire de maîtrise, Département d'éducation, Université du Québec à Montréal, 1998, f. 4.

d'œuvres contemporaines et des littératures québécoise ou étrangère, qui [étaient] quasi absentes dans les études classiques<sup>69</sup>.

Le théâtre se voit ainsi accorder un statut d'égalité par rapport au roman, à la poésie et à l'essai. Néanmoins, là encore, l'intégration d'auteurs locaux dans le giron de la littérature scolaire ne semble pas « naturelle », en témoigne l'« Annuaire de l'enseignement collégial (1967-1968) » :

- ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE I (esthétique descriptive)

Recherche des circonstances psychologiques, sociales et techniques de l'évolution dramatiques chez les auteurs suivants : Eschyle, Sophocle, Arnoul Gréban, Goldoni, Corneille, Racine, Molière, Marivaux, Beaumarchais et Shakespeare.

- LA RÉFORME MODERNE DU THÉÂTRE

La volonté de revalorisation du théâtre à travers les œuvres des metteurs en scène suivants : Jacques Copeau, Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty, Georges Pitoëff et Jean Vilar.

- ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE II (esthétique descriptive)

Recherche des circonstances psychologiques, sociales et techniques de l'évolution dramatique chez les auteurs suivants : Hugo, Musset, Strindberg, Anouilh, Claudel, Brecht, Ionesco, Beckett, Camus, *Gélinas* et *Dubé*.

- LES GRANDS INTERPRÈTES

Définition du rôle essentiel joué par les interprètes célèbres dans l'évolution du genre dramatique à travers le témoignage de Diderot, Coquelin, Sarah Bernhardt, Cordon Craig, Stanislavski, Louis Jouvet, Jean Vilar et Jean-Louis Barrault<sup>70</sup>.

Le présent descriptif manifeste, à l'évidence, une nouvelle conception du théâtre qui rend compte de sa spécificité, et de sa dualité entre l'objet littéraire et sa représentation scénique. Or, ce document ministériel énonce une série de noms de metteurs en scène, comédiens et

<sup>69</sup> Max Roy, « L'enseignement de la littérature. Aspects critiques et historiques. Deuxième partie : La création d'un cours collégial (1967-1993) », dans *Correspondances*, vol. 14, n°3, 2009, p. 3, en ligne, <<http://correspo.cedmd.qc.ca/index.php/document/sursum-corda/lenseignement-de-la-litterature-aspects-critiques-et-historiques/>>, article consulté le 15 décembre 2018.

<sup>70</sup> Ministère de l'Éducation, « Annuaire de l'enseignement collégial (1967-1968) », dans *Cahiers VI*, Québec, en ligne, <[http://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site\\_web/documents/enseignement-superieur/collegial/1967-1968-6\\_Arts\\_lettres.pdf](http://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site_web/documents/enseignement-superieur/collegial/1967-1968-6_Arts_lettres.pdf)>, article consulté le 31 mai 2019. Je souligne.

auteurs majoritairement issus de la France. Même si aucune prescription n'est faite, la sélection de ce corpus participe, du moins quantitativement, à reconduire une hiérarchie littéraire défavorable à la dramaturgie québécoise, ce qui maintient un lieu de continuité avec le collège classique. Cette précision me semble capitale car, comme le signale Max Roy dans *Littérature québécoise au collège (1990-1996)*, la proportion d'œuvres québécoises (*tous genres confondus*) passe de 20% à 40% au début de la décennie 1970<sup>71</sup>. Cela dit, la présence de Gratien Gélinas et de Marcel Dubé dans cet annuaire ministériel laisse penser qu'ils constituent les premiers représentants d'une littérature dramatique nationale « enseignable ». La formation offerte dans les cégeps marque ainsi un certain point de rupture avec le cours classique, en présentant un répertoire « canadien » ainsi que des contenus qui s'adaptent au désir des apprenants et au contexte sociopolitique du Québec de l'époque. En effet, la conception des lettres et les besoins de l'enseignement de la littérature sont plutôt relatifs à des préoccupations politiques en lien avec la question nationale.

#### 1.2.2.2. Le Cégep (1994-2018) : le renouveau pédagogique

Plus d'une vingtaine d'années se sont écoulées depuis la création du réseau d'enseignement collégial public et les collèges dénoncent, une fois de plus, la qualité de la langue parlée et écrite des étudiants<sup>72</sup>. Le début des années 1990 annonce l'heure des bilans : on en appelle à un projet de renouvellement du programme d'études, avec la réforme Robillard. Pour le cursus littéraire, les cégeps maintiennent une séquence de quatre cours : « Écriture et littérature », « Littérature et imaginaire », « Littérature québécoise » et « Littérature et Communication ». Conséquemment, le théâtre ne fait l'objet que de « quelques mentions dans les cours, à [titre de] comparaison et à [des fins d'] illustratio[n] d'une époque ou d'un courant<sup>73</sup>. » N'étant plus un genre dont l'enseignement est obligatoire, l'art dramatique est

<sup>71</sup> Max Roy, *La littérature québécoise au collège (1990-1996)*, Montréal, XYZ éditeur, 1998, p. 68.

<sup>72</sup> Cf., Fédération des cégeps, « Étudier au collégial : une réalité diversifiée », dans *Actes du 11<sup>e</sup> colloque annuel de l'Association québécoise de pédagogie collégiale*, Sherbrooke, 1991.

<sup>73</sup> Max Roy, *La littérature québécoise au collège (1990-1996)*, *op. cit.*, p.100-101.

relégué « aux cours de concentration qui s'adressent à une clientèle restreinte<sup>74</sup>. » Cela n'interdit toutefois pas son étude, mais aucun des ensembles de français ne lui est explicitement et exclusivement destiné dans la formation générale commune. Sa faible représentation dans les corpus enseignés est également observable dans les manuels, d'une part, parce que les éditeurs ne consacrent qu'un tome de leurs anthologies à la littérature québécoise (contre deux à la littérature française) et, d'autre part, parce que le théâtre n'occupe qu'une portion congrue (comparativement au roman).

De plus, les instructions officielles ne recommandent point de listes d'œuvres à enseigner. Elles font de la présentation des différents courants littéraires l'un des principes organisateurs de l'enseignement de la littérature. Elles assignent à ce dernier des finalités déclinées en compétences : en particulier, l'acquisition d'habiletés langagières et intellectuelles qui sont par la suite évaluées par la production d'analyses littéraires dans lesquelles le collégien doit porter une attention particulière à la révision linguistique. Nonobstant ce remaniement, la littérature française bénéficie d'une place de premier plan tandis que les lettres québécoises n'obtiennent qu'un espace restreint, généralement dans le troisième ensemble<sup>75</sup>.

Le renouveau pédagogique s'annonce, d'une certaine manière, sensiblement différent des approches qui lui sont antérieures, mais, en soi, se présente comme un prolongement de la formation classique de l'entre-deux-guerres, en favorisant les courants littéraires et les Classiques ainsi que les analyses et les dissertations. Ce phénomène engendre le retour des manuels dans les classes bien qu'il ait été massivement décrié lors de la fondation des cégeps<sup>76</sup>.

À ceci il convient d'ajouter qu'après avoir terminé le cours « Littérature québécoise », le régime des études prévoit, en 1996, d'instaurer une épreuve de français qui consiste en la rédaction d'une dissertation de 900 mots. Quelques deux ans plus tard, l'épreuve uniforme de français (ÉUF) est imposée aux apprenants issus des secteurs préuniversitaire et technique. Sa réussite sanctionne l'obtention du diplôme d'études collégiales (DEC). L'intitulé de certains

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>75</sup> Rien n'empêche d'y consacrer deux cours, ce qui est d'ailleurs en vigueur dans quelques institutions collégiales actuellement.

<sup>76</sup> Luc Gauvreau, « Le retour de la prodigue anthologie », dans *Québec français*, n°97, 1995, p. 38.

manuels (*La littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle : introduction à la dissertation critique*), la présentation d'un guide méthodologique (Laurin (1996 et 2007) et Provencher (2016)) ou encore un exemple exhaustif de dissertation (Braën et *al.*, Turcotte et Vaillancourt (2008 et 2018)) manifestent cette volonté de répondre à ces nouvelles conceptions, méthodes et finalités de l'enseignement de la littérature. Comme nous le verrons dans le dernier chapitre du présent mémoire, cela n'est pas sans conséquences sur la nature du discours tenu sur des auteurs comme Gratien Gélinas et Marcel Dubé.

Rendre compte de l'évolution de la formation littéraire au collégial m'a permis d'observer qu'elle s'inscrit à la croisée de bornes et de frontières que tracent et redéfinissent, entre autres, les réformes scolaires et les nouvelles conceptions de la littérature qui l'inspirent. Au gré des générations, ces facteurs infléchissent, de manière plus ou moins importante, la présentation et la transmission d'une tradition littéraire et théâtrale. À cet égard, il faut signaler la formidable résilience du manuel scolaire qui disparaît en même temps que le collège classique, mais réapparaît à la faveur de la réforme Robillard et qui, ce faisant, témoigne de ces changements de paradigme.

### 1.3. Le manuel et ses leçons de littérature

Largement utilisé dans les maisons d'enseignement classique<sup>77</sup>, le manuel d'alors prend la forme d'un recueil d'extraits littéraires. Les années 1960 et 1970 modifient toutefois de façon considérable le paysage pédagogique du cursus en lettres au collégial de sorte que sont contestés, puis délaissés, ces livres puisqu'ils sont perçus comme des « instruments de reproduction des idéologies et des rapports de force<sup>78</sup> ». Les collèges font à ce moment-là place à l'approche générique des textes. L'anthologie littéraire réintègre progressivement les cours de français à la suite de la réforme Robillard (1994) qui favorise l'approche sociohistorique de la littérature. Même si le manuel disparaît des classes pendant une vingtaine d'années, son absence n'est en soi qu'une brève césure dans son histoire. La pérennité dont il bénéficie –

<sup>77</sup> Max Roy, « L'enseignement de la littérature. Aspects critiques et historiques. Première partie : Le cours classique », *loc. cit.*, p. 4.

<sup>78</sup> Karine Cellard, *Leçon de littérature : un siècle de manuels scolaires au Québec*, *op. cit.*, p. 11.

quelle qu'en soit sa forme (anthologie, histoire, traité) – ainsi que l'avenue que cet ouvrage offre quant aux visées idéologiques, littéraires et pédagogiques prises à une époque et dans un contexte spécifique méritent notre attention.

### 1.3.1. Le manuel d'histoire de la littérature et son rédacteur

Jouissant d'une diffusion depuis une centaine d'années, d'aucuns infirmeront que le manuel de littérature nationale apparaît comme étant un objet plutôt familier aussi bien aux enseignants qu'aux étudiants. Cette double posture quant aux destinataires de cet ouvrage traduit une « ambiguïté » pour Claude Vargas, car c'est

un outil destiné à l'élève pour l'aider à acquérir des savoirs, mais fonctionnant aussi pour le maître de manière similaire. [...] Ce qui est en jeu, c'est le statut, la fonction du manuel dans le rapport à l'élève au savoir, mais aussi dans le rapport de l'enseignant au savoir, et à l'élève<sup>79</sup>.

Il ressort de cette citation des éléments qui permettent de définir le manuel comme un lieu de transmission de contenus (disciplinaires) à un double lectorat. Son enjeu principal est son lien entre le collégien, l'enseignant et les connaissances à maîtriser dans un champ d'études, savoir qui est développé par le rédacteur de l'ouvrage.

En littérature, au risque de rappeler ici une évidence, l'auteur de l'anthologie est critique littéraire<sup>80</sup>, professeur ou encore homme ou femme de lettres. Puisque le rédacteur détient une compétence disciplinaire, nombreux sont les enseignants qui ont une indéfectible croyance en la fiabilité de cet ouvrage<sup>81</sup>. Ceci a pour possible conséquence son caractère séculaire dans les collèges québécois. Ce constat est moins anodin qu'il ne paraît dans la mesure où le rédacteur

---

<sup>79</sup> Claude Vargas, « Les manuels scolaires. Imperfections nécessaires, imperfections inhérentes et imperfections contingentes », dans Monique Lebrun (dir.), *Le manuel scolaire : un outil à multiples facettes*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 17.

<sup>80</sup> Au deuxième chapitre, nous verrons d'ailleurs que certains rédacteurs se font critiques littéraires avant d'être auteurs d'ouvrages scolaires.

<sup>81</sup> Sylvie Plane, « Le manuel, outil d'enseignement, outil d'apprentissages », dans Sylvie Plane (dir.), *Manuels et enseignement du français*, Caen, CRDP Basse-Normandie, 1999, p. 72.

s'adonne à la production d'une histoire littéraire à un certain moment de son parcours et en fonction des besoins variables de l'institution scolaire. En s'appuyant sur une conception particulière de la littérature, sur des convictions en matière d'art, sur des approches méthodologiques en vogue ou dépassées et parfois même sur des croyances religieuses, ce sujet critique modèle le récit et contribue à lui donner une unité forte correspondant à la part personnelle et subjective que comporte chaque mise en intrigue de l'histoire<sup>82</sup>.

À la lumière de ce passage, il s'avère que bien que le manuel se donne pour « objectif », son rédacteur aborde la lecture de « l'histoire littéraire comme *texte*<sup>83</sup> ». Par l'organisation de certains paradigmes narratifs (temps, espace, personnage, action)<sup>84</sup>, l'auteur de l'ouvrage scolaire exerce effectivement une action structurante sur la mise en récit de l'histoire de la littérature<sup>85</sup>. Pour Clément Moisan,

[c]ette vision a posteriori équivaut à celle du narrateur omniscient dans le roman traditionnel. L'auteur de l'*Histoire de la littérature* connaît toute la trame de son récit ; c'est lui qui fait avancer les personnages et qui lie les événements pour parvenir au terme de l'intrigue, ou du temps, à la fin de l'histoire<sup>86</sup>.

Sans doute ce phénomène explique-t-il la présence implicite de nombreuses valeurs (esthétiques, littéraires, morales, sociales) qui participent d'une volonté d'encadrer l'activité interprétative des lecteurs, les collégiens.

Plus qu'un témoin, le manuel est en quelque sorte un *ambassadeur* d'une certaine culture lettrée transmise par un acteur du milieu qui s'inscrit dans un temps historiquement et géographiquement déterminé<sup>87</sup>. Le rédacteur agit comme une figure lectorale distincte parce qu'il émet un discours (enseigné, par conséquent perpétué) qui présente des visées pédagogiques et littéraires teintées de sa propre conception de la littérature que l'anthologie cristallise. Un survol de la table des matières, par exemple, en offre d'ailleurs une première

---

<sup>82</sup> Karine Cellard, *Leçon de littérature : un siècle de manuels scolaires au Québec*, op. cit., p. 18.

<sup>83</sup> Cf., Clément Moisan, « L'histoire littéraire comme texte », dans *Texte*, n°12, 1992.

<sup>84</sup> Karine Cellard, *Leçon de littérature : un siècle de manuels scolaires au Québec*, op. cit., p. 13.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>86</sup> Clément Moisan, *Le phénomène de la littérature*, Montréal, Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1996, p. 212.

<sup>87</sup> Alain Choppin, *Les manuels scolaires : histoire et actualité*, Paris, Hachette Éducation, coll. « Pédagogique pour demain », 1992, p.18.

lecture par l'enchaînement – détaillé quelquefois – d'éléments narratifs (époque, genre, auteur, œuvre) qui mettent au jour la trame globale de l'ouvrage. En revanche, en raison de son cadre matériel, le manuel ne peut, à l'évidence, contenir *toute* la littérature. Par conséquent, il implique des choix qui entraînent, malgré lui, « un processus de valorisation d'ordre esthétique, idéologique, moral, voire même religieux<sup>88</sup>. » Un panorama général de ce type d'ouvrage m'apparaît pertinent d'être esquissé afin de préciser ses rouages discursifs.

### 1.3.2. Le discours performatif du manuel : révéler, exposer, expliquer

Dans *Les manuels scolaires : histoire et actualité*, Alain Choppin illustre de manière éloquente le *modus operandi*, si je peux dire, du manuel lorsqu'il affirme que celui-ci « *en révélant, [...] masque ; en exposant, [...] valorise ; en expliquant, [...] impose*<sup>89</sup>. » Ces syntagmes verbaux établissent trois caractéristiques principales de cet ouvrage qui établissent un processus de lecture analysable dans le cas de l'anthologie littéraire.

Dans un premier temps, le manuel de littérature présuppose une organisation logique et cohérente qui assure à la fois son bon usage et son intelligibilité, et dont la configuration se réalise par un rédacteur, comme je l'ai signalé précédemment. Étant donné qu'il ne peut présenter tous les écrivains, l'auteur de l'ouvrage n'introduit que ceux qu'il estime représentatifs. Il en est de même pour les textes dont il invite le lecteur à interpréter des extraits. De ce fait, un volet de la littérature est dévoilé, mais certains écrivains et certaines œuvres restent dans l'ombre. Le manuel institue alors « un processus de constitution et de légitimation de la littérature<sup>90</sup> » qui repose, comme nous le verrons au chapitre suivant concernant le théâtre canadien-français, sur des facteurs littéraires, idéologiques et scolaires.

Dans un deuxième temps, si en exposant, l'ouvrage pédagogique valorise, il est

prescriptif du seul fait de se donner à lire comme manuel. Ce qui y est donné à savoir y est présenté comme *devant être su*. Ce *devoir-être* est inscrit dans le

<sup>88</sup> Joseph Melançon, Clément Moisan, Max Roy, *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852-1967)*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>89</sup> Alain Choppin, *Les manuels scolaires : histoire et actualité*, *op. cit.*, p.112. Souligné par l'auteur.

<sup>90</sup> Joseph Melançon, Clément Moisan et Max Roy, *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852-1967)*, *op. cit.*, p. 232.

manuel par sa forme institutionnelle. [...] Ce n'est pas l'argumentation particulièrement convaincante d'un manuel qui assigne une valeur axiologique à une œuvre littéraire, mais la forme prescriptive que lui confère la didactique<sup>91</sup>.

Le manuel est alors un récit synthétique d'un ensemble de discours qui reconduit ou consacre des valeurs par le biais d'opérations de sélection. Celles-ci se manifestent à divers endroits du manuel : l'iconographie, le texte d'introduction, la notice biographique, les pièces choisies, les extraits proposés et les pistes de lecture. Cet ouvrage s'avère également intéressant à examiner, dans la mesure où pour la plupart des collégiens, l'étude des lettres au cégep est « l'occasion ultime, en milieu scolaire, d'une initiation à la littérature et à la vie culturelle<sup>92</sup>. » Les œuvres choisies dans les manuels correspondent en quelque sorte à un corpus idéal que tout individu dans une même société devrait connaître afin de créer, ou de consolider, un patrimoine commun.

Dans un troisième et dernier temps, Choppin énonce que l'anthologie « en expliquant, impose ». Les questions de dissertation, posées à la suite d'un résumé ou d'un extrait de pièce de théâtre, en sont un exemple, car elles renvoient de manière tautologique à l'interprétation suggérée dès l'introduction sur l'œuvre. En ce sens, elles agissent comme une leçon de littérature monosémique dans laquelle se présentent des rapports « histoire/littérature/politique<sup>93</sup> ». Il m'apparaît important de préciser que l'inscription d'un texte ou d'un écrivain fait rarement l'objet d'une explication par les rédacteurs d'ouvrages scolaires. Cela m'amène à reprendre et à adapter à cette idée la réflexion de Nathalie Heinich. Pour cette sociologue, les valeurs demeurent, au même titre que la consécration d'auteurs ou d'œuvres littéraires, « des principes communs aux membres d'une même culture qui n'ont besoin d'être rappelés que dans les situations de controverse axiologique<sup>94</sup>. » Le propos cependant « n'est pas de savoir si ces sélections sont justes et appropriées, mais de signaler que

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 91-92. Souligné par les auteurs.

<sup>92</sup> Max Roy, *La littérature québécoise au collège (1990-1996)*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>93</sup> Joseph Melançon, Clément Moisan et Max Roy, *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852-1967)*, *op. cit.*, p. 232-233.

<sup>94</sup> Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2017, p. 234.

le manuel ne se soucie point de les discuter<sup>95</sup> », soulignent Joseph Melançon, Clément Moisan et Max Roy. Le choix des écrivains et des œuvres sont des données enregistrées qui agissent comme des « déjà là », des « acquis » qui relèvent d'une « grammaire » axiologique qui est propre au manuel.

À la lumière de cette présentation, l'anthologie littéraire produit un jeu de « clair-obscur », c'est-à-dire que peu importe l'élément qu'elle présente (un genre, un auteur, un extrait d'œuvre), celui-ci fait écran à un autre. Cette sélection intensifie donc la focalisation sur un élément spécifique, et l'étude du manuel rend compte de cette (sur)exposition. En incarnant en quelque sorte « le savoir scolaire lui-même, cet ouvrage de référence détient [...] un pouvoir de légitimation immense qui, dans le cas de l'enseignement de la littérature, non seulement contribue à la canonisation des auteurs et des œuvres<sup>96</sup> », mais médiatise le rapport aux textes qu'il propose à un corpus<sup>97</sup>, à l'art dramatique dans le cas de cette recherche. L'apparition de pièces de théâtre dans les manuels et les salles de classe est, rappelons-le, la résultante d'une activité théâtrale en effervescence à Montréal, à partir des années 1930. Les principaux jalons de l'histoire de la formation en lettres au collégial, du début du siècle dernier à aujourd'hui, ont d'ailleurs permis de rendre compte de l'évolution du genre dans ce curriculum. En partant de ce postulat, je me propose désormais d'étudier le discours des manuels scolaires sur deux acteurs et pionniers du théâtre dans le répertoire scolaire : Gratien Gélinas et Marcel Dubé.

---

<sup>95</sup> Joseph Melançon, Clément Moisan, Max Roy, *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852-1967)*, op. cit., p. 87.

<sup>96</sup> Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris, Nathan/Labor, coll. « Dossiers média », 1978, p. 87.

<sup>97</sup> Karine Cellard, « La double leçon de lecture du manuel d'histoire littéraire. Un parcours de la tradition littéraire québécoise en quatre temps », dans Micheline Cambron et Gérard Langlade (dir.), *L'événement de lecture*, Montréal, Nota bene, coll. « Grise », 2015, p.179.

## CHAPITRE II

### L'ENTRÉE DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS SUR LA SCÈNE COLLÉGIALE : GRATIEN GÉLINAS ET MARCEL DUBÉ, DANS L'ORDRE D'APPARITION

À l'évocation de Gratien Gélinas et de Marcel Dubé surgissent probablement à la mémoire des cégépiens les pièces de théâtre *Tit-Coq* (1948) et *Un simple soldat* (1957), ce qui n'a rien, en soi, de surprenant, car elles renvoient à une représentation convenue lorsque l'on fait un détour par les manuels de littérature québécoise publiés à la suite de la réforme Robillard. Ce constat conduit cependant à s'interroger sur le discours de ces ouvrages scolaires quant à la *légitimation* d'un tel corpus, voire d'un tel genre. En effet, au chapitre précédent, n'avons-nous pas vu que les Classiques français occupent les premiers rangs des classes de lettres ? À cela s'ajoute leur mise en ondes par Radio-Collège, ce qui participe de surcroît à mettre en valeur le répertoire théâtral français aux dépens de la dramaturgie canadienne-française qui paraît d'autant plus négligeable selon l'École.

Bien que le genre dramatique soit un objet d'enseignement plutôt ancien au collège, ce n'est qu'en 1957, avec la publication de *Littérature canadienne-française* du Frère rédemptoriste Samuel Baillargeon, que la dramaturgie « canadienne » est consacrée par l'étude de *Tit-Coq*<sup>98</sup>. Aux côtés de l'auteur de cette œuvre dramatique, Gratien Gélinas, Baillargeon présente, d'abord, le Père Gustave Lamarche, Paul Toupin, puis Marcel Dubé. D'eux trois, ce dernier « semble le dramaturge le plus vigoureux de sa génération ; sans nul doute, le plus prolifique<sup>99</sup>. » Une telle présentation offre une perspective moins étonnante lors de la lecture de l'édition de 1961 dans laquelle Baillargeon met en lumière Dubé en laissant plutôt dans l'ombre les deux autres écrivains. Ce geste de légitimation est décisif et se poursuit jusqu'à la

---

<sup>98</sup> Karine Cellard, « Un genre à part. Le théâtre dans les manuels d'histoire de la littérature québécoise, ou l'histoire d'un revirement spectaculaire », *loc. cit.*, p. 49. Il apparaît difficile de présenter l'étude d'*Un simple soldat* dans la première édition de ce manuel puisqu'elle est créée l'année où il paraît.

<sup>99</sup> Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, Québec, Éditions Fides, 1957, p. 436.

fin des années 1960, période pendant laquelle les rédacteurs de manuels rendent tous compte de l'émergence du théâtre – que l'on qualifiera bientôt de « québécois » – alors que sa reconnaissance dans le milieu littéraire est amorcée depuis tout au plus une décennie. Pour y parvenir, les auteurs des anthologies mettent en œuvre des processus de « *valorisation*, qui relèvent d'opérations de sélection, de transmission et d'évaluation des connaissances<sup>100</sup> », ce qui contribue à introduire *Tit-Coq* et *Un simple soldat* au collège. C'est sur cette problématique que je me pencherai dans ce chapitre dans lequel la « sociologie axiologique » nourrira ma réflexion, à travers l'analyse du discours de cinq manuels et d'une réédition parus entre 1957 et 1969<sup>101</sup>.

## 2.1. Pour une sociologie des valeurs

Dans le chapitre précédent, j'ai mentionné l'importance du rôle joué par le manuel dans l'institution scolaire. Il est en effet un acteur significatif des pratiques d'enseignement de la littérature et participe à transmettre des normes et valeurs à un lecteur spécifique : le collégien. Or, selon Clément Moisan,

[j]amais [...] [il] n'explicit[e] ni ne justifi[e] les critères de choix des écrivains et des œuvres, de même que la répartition en périodes ou le type de présentation d'analyse. Les critères de sélection sont antérieurs au discours, donc établis par avance sur des *valeurs* qui restent *inconnues*. Quand ils jouent dans la sélection de la matière du manuel, ils n'apparaissent que dans leurs *effets de valorisation* de cette matière. Ils demeurent toujours indiscutables, parce que non référencés, non explicités<sup>102</sup>.

<sup>100</sup> Max Roy, « Le renouveau scolaire : la recherche d'une culture commune et pratique », dans Denis Saint-Jacques (dir.), *Que vaut la littérature ?*, Québec, Nota bene, 2000, p. 47.

<sup>101</sup> Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, Québec, Éditions Fides, 1957 [2<sup>e</sup> éd.: 1961] ; Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Montréal, Centre Éducatif et Culturel, Inc., 1968 ; Georges-Henri D'Auteuil, « Le théâtre de 1945 à nos jours », dans Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, 1969 ; Roger Duhamel, *Manuel de littérature canadienne-française*, Montréal, Éditions du Renouveau Pédagogique Inc., 1967 ; Paul Gay, *Notre littérature. Guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, Montréal, Éditions HMH, 1969.

<sup>102</sup> Clément Moisan, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1987, p. 146. Je souligne.

Dans cette optique, les principes qui motivent la sélection de Gélinas et de Dubé ainsi que de *Tit-Coq* et d'*Un simple soldat* dans ces ouvrages sont implicites et reposent, pour reprendre le mot de Clément Moisan, sur des « valeurs ». Il s'avère toutefois possible de les mettre en lumière et de cerner la manière dont les auteurs de manuel évaluent et accordent de « la » valeur aux écrivains dramatiques et aux textes à l'étude et d'observer comment ceux-ci deviennent investis de « valeur ». Bien évidemment, ce processus d'attribution repose sur des critères diversement mis en œuvre en fonction des rédacteurs et des contextes scolaires et sociopolitiques dans lesquels ils s'inscrivent. Le manuel se voit ainsi intrinsèquement lié à la notion d'axiologie qui mérite d'être ici approfondie puisqu'elle servira de pilier dans mon analyse.

La tâche de définir le terme « valeur » est ardue : en effet, il fait l'objet d'un large spectre sémantique de la finance au milieu artistique, en passant par la morale, les mathématiques et l'éducation. Dans le cadre de ce mémoire, je me baserai principalement sur les valeurs établies par Nathalie Heinich, dans *Des valeurs. Une approche sociologique*. À partir de l'examen des composantes narratives du manuel (extraits choisis, iconographie, notice biographique, pièces mentionnées, texte d'introduction sur le genre et sujets de dissertation), je mettrai au jour les critères axiologiques, que je préciserai ultérieurement, qui fondent la consécration de *Tit-Coq* de Gélinas et d'*Un simple soldat* de Dubé. Je révélerai également à quel niveau de signification ils se rapportent.

La *valeur-grandeur* est la première signification développée Heinich. Le sens consacré ici à « valeur » repose essentiellement sur le déterminant défini « la » qui renvoie à la grandeur propre d'un objet, et y lie la motivation qui en fait son appréciation positive. Elle est la résultante de

l'ensemble des opérations par lesquelles une qualité est affectée à un objet, avec des degrés variables de consensualité et de stabilité. Ces opérations sont fonction à la fois de la nature de l'objet évalué, de la nature des sujets évaluateurs et de la nature du contexte d'évaluation. C'est dire qu'à l'image des opérations qui la produisent, la valeur n'est ni objective, ni subjective, ni arbitraire : elle est motivée par les prises qu'offre l'objet d'évaluation, par les représentations collectives dont

sont dotés les individus, et par les possibilités qu'offrent les contextes d'activation de ces représentations à propos d'un objet<sup>103</sup>.

Au regard de ce passage, il est permis de s'interroger sur « l'objet » étudié, ce qui m'amène à évoquer le deuxième niveau de la « sociologie axiologique » qu'est la *valeur-objet*. Cette dernière est « une » valeur accordée à un objet concret – une personne, un objet, un groupe ou encore une institution – ou abstrait crédité d'un avis favorable. Plus précisément, on s'intéresse surtout aux résultats d'évaluation du processus de valorisation, au premier sens du terme, de manière qualitative et quantitative, à la différence de la troisième signification – la *valeur-principe* – qui s'attarde plutôt, comme son appellation le propose, au *principe* qui sous-tend une évaluation, autrement dit « une » qualité qui motive sa valorisation. Il va sans dire que « la “ valeur-objet ” [...] et la “ valeur-principe ” [...] sont parfois très proches l'une de l'autre, explique Heinich, dès lors que la première renvoie à un objet abstrait et non pas concret. Elles ne se différencient dès lors que parce que la valeur-principe a pour propriété d'être une butée de l'argumentation [...]»<sup>104</sup>. » Dans ce chapitre, je me propose de mettre en évidence les différents sens apportés aux critères axiologiques, en abordant, d'abord, les auteurs Gratien Gélinas et Marcel Dubé, puis leurs créations dramatiques. La légitimation de ce corpus appelle, avant tout, une toute première présentation de l'art dramatique de création canadienne-française.

## 2.2. L'événement scolaire : l'enseignement du théâtre national au collège

L'entrée de la littérature dramatique sur la scène collégiale est illustrée par un aperçu des pratiques théâtrales du passé et du présent dans le texte d'introduction de plusieurs manuels qui rendent compte de l'apparition de nouveaux médias (radio, télévision)<sup>105</sup> ainsi que de l'influence des Compagnons de Saint-Laurent (1937-1952).

---

<sup>103</sup> Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, op. cit., p. 167.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 136-137.

<sup>105</sup> Les manuels de première génération mentionnent dans le texte introductif sur le théâtre l'impact favorable qu'ont ces médias dans l'essor de l'art dramatique, mais n'évoque que très rarement les différentes œuvres radiophoniques, notamment celles de Marcel Dubé, comme je l'ai évoqué dans le

Bien évidemment, les Compagnons de Saint-Laurent n'est pas la seule initiative du milieu théâtral montréalais de cette époque, ce que soulignent Georges-Henri D'Auteuil ainsi que Paul Gay en mentionnant, notamment, l'Équipe, le Rideau vert, l'Égrégore<sup>106</sup>, les Saltimbanques, les Apprentis-Sorciers, le Gesù, etc. Pour ces rédacteurs, l'énumération de ces troupes participe à la genèse du théâtre canadien-français. Il est intéressant de relever qu'elle émerge au plus tôt en 1937-38<sup>107</sup>, période pendant laquelle a lieu la première mise en ondes de *Fridolinons*, puis sa mise en scène. Puisque ces troupes périlicent implicitement au moment de la création de *Tit-Coq* – rappelons que la pièce utilise des figures et thématiques de ces sketches présentés de 1938 à 1947–, ces auteurs d'ouvrages scolaires des années 1960 rendent signifiante cette œuvre qui, que l'on y adhère ou non, constitue l'un de l'ère théâtrale au Québec. Ils consolident ainsi l'idée qu'un désert théâtral sévit jusqu'à ce que Gratien Gélinas apparaisse, et qu'avec lui « commence l'histoire du théâtre canadien-français<sup>108</sup> », comme l'affirme Samuel Baillargeon. La reconnaissance du théâtre national repose donc sur un système discursif « gélinocentriste » autour duquel, on le verra, gravite Dubé.

---

précédent chapitre, encore moins celles présentées au petit et au grand écran. Ce le sera davantage dans les anthologies publiées à la suite de la réforme Robillard.

Comme c'est la légitimation du genre théâtral qui est en jeu, dans le cas présent, on suppose que la production extra-littéraire n'a point autant de valeur aux yeux de l'École. Il me semble toutefois important de réitérer que Gélinas crée *Fridolinon* en 1937 à CKAC et de mentionner qu'il s'investit autant sur les tréteaux que sur le plateau (de cinéma). Outre la réalisation du premier court-métrage en couleur au Québec, *La Dame aux camélias* (1942), Gélinas joue le rôle-titre dans le film *Fridolinon* (1945) réalisé par Roger Blais, avec une distribution qui regroupe entre autres Amanda Alarie, Fred Barry, Yvette Brind'Amour et Henri Poitras. En 1953, il allie réalisation (avec René Delacroix), scénarisation, production et jeu dans l'adaptation au grand écran de *Tit-Coq*, production qui rassemble des comédiens nommés plus haut, mais également une relève artistique qui ne tardera pas à se démarquer et à laisser sa marque dans l'histoire théâtrale québécoise, je pense à Jean Duceppe et à Denise Pelletier.

<sup>106</sup> Plus connu aujourd'hui pour le prix décerné à chaque année à la suite du Concours intercollégial d'écriture dramatique produit par le Réseau Intercollégial des Activités Socioculturelles du Québec (RIASQ), l'Égrégore est, d'abord, considéré comme le premier théâtre professionnel d'avant-garde, fondé par Françoise Berd en 1959 (Paul Gay, *Notre littérature. Guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, op. cit., p. 182).

<sup>107</sup> Les ouvrages de Baillargeon font exception parce qu'ils font mention, dans la section sur le théâtre, de *Félix Poutré* de Louis Fréchette et du *Presbytère en fleurs* de Léopold Houllé.

<sup>108</sup> Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, op. cit., 1957, p. 430. Souligné par l'auteur.

Au regard de ces observations, ce genre est-il alors *absent* des anthologies antérieures à Baillargeon, comme le propose l'étude de Karine Cellard<sup>109</sup> ? La question peut légitimement se poser. Il est vrai que l'inscription du théâtre canadien-français dans le milieu collégial est difficile et tardive et n'advient véritablement qu'avec *Tit-Coq*. Il y a pourtant bel et bien des traces éparses d'auteurs et d'œuvres qui font l'objet d'une certaine attention (appréciation, mention résumé ou extrait) dans les ouvrages de Mgr Camille Roy et des Sœurs de Sainte-Anne : *L'anglomanie, ou Le dîner à l'anglaise* (1802) de Joseph Quesnel<sup>110</sup>, *Félix Poutré* (1878) de Louis Fréchette<sup>111</sup>, *Le jeune Latour* (1844) d'Antoine Gérin-Lajoie<sup>112</sup> et *Aux feux de la rampe* (1927) de Marie-Claire Daveluy<sup>113</sup> en sont des exemples. Le propos n'est cependant pas d'examiner l'exposé des ouvrages pré-Baillargeon à l'égard de ces pièces, mais de mettre au jour qu'il existe un discours à leur endroit dès les premières publications de manuels de littérature nationale. Ce constat invite à étudier plus particulièrement Gélinas et Dubé ainsi que les spécificités qui fondent leur importance dans les ouvrages scolaires de première génération. Cette légitimation suppose à la fois « une audience suffisante, un certain succès donc, et la reconnaissance par les pairs, par les instances autorisées du champ<sup>114</sup>. »

### 2.3. Portraits de Gratien Gélinas et de Marcel Dubé

Dans l'ensemble des anthologies parues entre 1957 et 1969, j'ai repéré quatre procédés de valorisation récurrents, présentés dans la notice biographique, qui élèvent Gélinas et Dubé au rang de premiers écrivains dramatiques canadiens-français : le *jeu*, le *travail*, la *responsabilité*

---

<sup>109</sup> Karine Cellard, « Un genre à part. Le théâtre dans les manuels d'histoire de la littérature québécoise, ou l'histoire d'un revirement spectaculaire », *loc. cit.*, p. 47-59.

<sup>110</sup> Camille Roy, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1925, p.19-20. Soulignons que dans cette édition du *Manuel*, Mgr Roy résume *L'anglomanie* et fait part, en appel de note, que se trouve une analyse d'un extrait de cette œuvre dans *Nos origines littéraires* (1909) rédigé par lui-même.

<sup>111</sup> Camille Roy, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*, [8<sup>e</sup> éd.], *op. cit.*, 1940, p. 61.

<sup>112</sup> Sœurs de Sainte-Anne [sœur Marie-Élise], *Précis d'histoire littéraire. Littérature canadienne-française*, Lachine, Procure des missions des Sœurs de Sainte-Anne, 1928, p. 83.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>114</sup> Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? » dans *Littératures Classiques*, n°19, automne 1993, p. 25.

et la *représentativité*. J'examinerai ces biographèmes qui, comme l'expliquent Hélène Lazar et Denis Payette,

toujours en tête du discours sur l'œuvre, [...] [ils] passe[nt] pour une cause, pour ce qui détermine la lecture de l'œuvre, justifiant à l'avance les commentaires qui vont suivre, alors qu'[ils] [sont], dans [leurs] choix et dans [leur] forme, un produit de l'interprétation du manuel<sup>115</sup>.

### 2.3.1. Des hommes-orchestres de théâtre : (en)jeux de transmission et de réception

Qu'il soit question du portrait de Gratien Gélinas ou bien de Marcel Dubé, les manuels présentent de manière similaire les débuts des deux dramaturges. Analysons, par exemple, le discours à l'égard de l'auteur d'*Un simple soldat* :

Un soir de 1952, au Gesù, dans le cadre du Festival régional d'art dramatique, devant un simple fragment de palissade, sous la faible et triste lumière d'une ampoule électrique accrochée à un poteau de bois, un nouvel auteur dramatique est né au Canada français. Avec une pièce en un acte : *De l'autre côté du mur*, Marcel Dubé faisait ses premières armes de dramaturge, aux applaudissements des spectateurs et du juge anglais du Festival<sup>116</sup>.

Ce passage illustre la condition déplorable dans lequel le théâtre (institution et infrastructure) peine à exister au début des années 1950. À la suite de cet état des lieux, D'Auteuil présente Dubé, en accolant à « auteur » l'épithète « nouvel ». Ce syntagme nominal laisse entendre qu'il est certes un écrivain dramatique émergent, mais qu'il en existe également au moins un autre, que l'on suppose être Gélinas parce que son étude précède celle de Dubé. Bien qu'implicite, ce lien permet la rencontre discursive entre ces deux auteurs.

L'atmosphère décrite par D'Auteuil donne l'impression au lecteur qu'il est spectateur des événements relatés dont la fresque plutôt romanesque ressemble à un autre tableau, celui-ci mettant en scène les débuts de Gélinas.

<sup>115</sup> Hélène Lazar et Denis Payette, « Le discours biographique dans les manuels d'histoire littéraire », dans *Études littéraires*, vol. 14, n°3, décembre 1981, p. 491.

<sup>116</sup> Georges-Henri D'Auteuil, « Le théâtre de 1945 à nos jours », *loc. cit.*, p. 191.

Comédien, dramaturge et metteur en scène, Gélinas présente de nombreux talents dès le collège :

Le premier en lice serait un *amour profond pour la lecture* qui oriente ses goûts vers les choses de l'esprit. De santé débile, il ne se mêlait pas aux jeux de ses condisciples; il préférait s'absorber dans la lecture et acquit une culture étendue. Ses talents pour la scène se révélèrent très tôt. Au Collège de Montréal, on garde souvenance d'une pirouette qu'il exécuta alors qu'il personnifiait un persécuteur des chrétiens. Au lieu de l'effet tragique qu'il attendait, ce fut un éclat général. Une autre fois, il incarnait l'enfant prodigue, poursuivi et terrassé par la vengeance céleste. Gélinas prépara une chute spectaculaire. Dissimulant ses jambières de gardien de buts sous sa tunique, il tomba de tout son long, comme une masse. Les genoux furent saufs, mais les coudes écorchés nécessitèrent les soins du frère infirmier<sup>117</sup>.

D'entrée de jeu, cette description manifeste une volonté évidente de faire de la lecture un facteur explicatif de sa réussite d'écrivain dramatique. Gélinas apparaît en effet comme le poncif de l'enfant chétif, donc inapte aux activités physiques (la fin de l'extrait développe d'ailleurs cette idée), reclus dans la solitude, qui trouve dans la lecture un refuge, mais aussi un moyen de s'élever et de se distinguer intellectuellement.

Les deux épisodes pendant lesquels Gélinas est comédien participent, quant à eux, à l'idée que le théâtre fait bel et bien partie des coulisses de l'École par la présentation de pièces que l'on comprend être issues du répertoire de l'héroïsme chrétien. De plus, les commencements de Gélinas sur les planches dénotent, d'ores et déjà, un souci de la mise en scène et de la recherche de l'*effet spectaculaire* qui relève de la valeur de *jeu* associée, comme l'énumère Heinich, « à l'humour, l'expérimentation, l'amusement, le divertissement [...] »<sup>118</sup>. Ce critère axiologique est, dans le cas présent, de l'ordre de la transmission.

Ces « renvois [...] à « l'expérience personnelle » de l'écrivain ouvrent la voie à l'identification de l'œuvre à *l'homme*, et à la confusion entre l'esthétique et la psychologie<sup>119</sup>. » Parmi les procédés utilisés qui brouillent les frontières fictionnelles et biographiques, les plus

<sup>117</sup> Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française, op. cit.*, 1957, p.430. Souligné par l'auteur.

<sup>118</sup> Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique, op. cit.*, p. 240.

<sup>119</sup> Hélène Lazar et Denis Payette, « Le discours biographique dans les manuels d'histoire littéraire », *loc. cit.*, p. 507.

fréquents sont l’alternance ou encore la comparaison entre l’écrivain et son œuvre : « *Comme son Bousille, Gratien Gélinas est né à Saint-Tite, dans le comté de Champlain (en 1909)*<sup>120</sup> ». On peut supposer que ce choix défend un objectif didactique, à savoir préparer le collégien en vue de la lecture de l’extrait de ce texte. Ainsi, avant même sa connaissance, un code interprétatif est établi : le rapport vie/œuvre. Il n’est d’ailleurs pas le seul, si on considère, toujours selon le principe axiologique de *jeu* (valeur-principe), la réception de la mise en scène des pièces de théâtre de Gélinas et de Dubé, *l’expérience du spectateur* autrement dit.

Dans le cas de Dubé, les acclamations s’élevant à la suite de la pièce *De l’autre côté du mur* confirment sans nul doute l’éloge et du public et du milieu théâtral. En ce qui concerne Gélinas, le *plaisir*<sup>121</sup> des spectateurs s’inscrit plus largement dans un continuum d’« horizon d’attente » : de son jeune âge à l’âge adulte, les manuels mettent l’accent sur cette notoriété, notamment avec les *Fridolinades* qui attirent plus de 60 000 personnes<sup>122</sup>.

Se dessinent là deux traits majeurs de la réception scolaire de ces pièces : elle est émotive et relative à leur *représentation*. D’une part, même si Duhamel propose la création de *Tit-Coq* à sa parution et que Bessette, Geslin et Parent présentent à la fois l’année de la première sur scène et la publication aux Éditions Beauchemin en 1950, aucune anthologie ne mentionne l’accueil de la critique ou du public à l’endroit de la *publication* de *Tit-Coq*. D’autre part, l’ensemble des manuels retient 1948 comme date de naissance du théâtre. À la lumière de ces constats, la première lecture scolaire d’une œuvre dramatique canadienne-française est plutôt scénique que littéraire.

Il m’apparaît important de souligner que la publication (sous forme de livre) d’une pièce de théâtre créée sur une scène professionnelle est singulière<sup>123</sup> : *Cocktail* (1935) et *Le jeune dieu* (1936) d’Yvette Mercier-Gouin sont les seuls autres exemples antérieurs à *Tit-Coq* (1950)

---

<sup>120</sup> Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent, *Histoire de la littérature canadienne-française*, *op. cit.*, p. 189. Souligné par les auteurs.

<sup>121</sup> Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, *op. cit.*, p. 237-238. Heinich nomme « valeur de plaisir », ce que Hans Robert Jauss appelle « jouissance esthétique ».

<sup>122</sup> Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, *op. cit.*, 1957, p. 430.

<sup>123</sup> Notons toutefois que la publication de pièces de théâtre sous forme de brochure et de fascicule est courante dès le début du XX<sup>e</sup> siècle.

de Gratien Gélinas<sup>124</sup>. Ce phénomène apporte progressivement au Québec une nouvelle logique dans le milieu culturel à savoir la reconnaissance de l'art dramatique au croisement de « deux sphères d'activité indépendantes et au fonctionnement interne différent<sup>125</sup> », l'édition et la scène professionnelle.

Le théâtre n'est pas étranger à ces deux domaines et son enseignement nous en offre d'ailleurs un aperçu par le biais d'œuvres à lire ou à imiter. Les anthologies de première mouture adoptent cependant une position plutôt tranchée, en occultant finalement le devenir scénique ainsi que les particularités liées au texte théâtral. La règle comporte toutefois une exception. Pour Bessette, Geslin et Parent, « le théâtre, par essence, n'est pas de la littérature : c'est de l'action<sup>126</sup>. » Ce passage met au jour une conception de l'art dramatique qui relève davantage de sa (re)présentation comme le témoigne la phrase « Étudiez donc [*Bousille et les Justes*] [...] comme si vous deviez la jouer [...]»<sup>127</sup> et les quelques exercices pédagogiques posés à la suite de l'extrait<sup>128</sup>. En proposant une posture « interne » à la pièce, par la position de comédien, les rédacteurs d'*Histoire de la littérature canadienne-française* présentent une autre dimension à la valence de *jeu*, en raison du caractère *expérimental*. De ce que j'ai présenté dans cette section, ce principe axiologique est donc autant relatif à la réception, à savoir le *plaisir* du public, qu'à la transmission didactique (*expérimentation*) ou théâtrale (la recherche de l'*effet spectaculaire*). Dans le discours scolaire, cette valeur-principe légitime Gratien Gélinas et Marcel Dubé et, par le fait même, le théâtre. Le processus qu'elle engage va également de pair avec le *travail* auquel s'exécutent ces écrivains dramatiques dans la sphère artistique.

---

<sup>124</sup> Lucie Robert, « Yvette Mercier-Gouin ou le désir du théâtre », *loc. cit.*, p. 118.

<sup>125</sup> Dominique Lemay, « L'œuvre dramaturgique d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin. Un parcours aux frontières de l'institution littéraire québécoise », *op. cit.*, f. 43.

<sup>126</sup> Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent, *Histoire de la littérature canadienne-française*, *op. cit.*, p. 655.

<sup>127</sup> *Idem*.

<sup>128</sup> Dans ce chapitre, les questions de lecture ne seront pas étudiées, car seuls Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent en fournissent dans *Histoire de la littérature canadienne-française*. Roger Duhamel en intègre également dans son manuel, il semble cependant qu'il ait pris un parti différent pour la section sur le théâtre.

### 2.3.2. On ne s'improvise pas dramaturge canadien-français

Dans l'imagerie scolaire québécoise, l'écriture dramatique est considérée comme étant l'art « le plus complexe<sup>129</sup> » et donc « le plus difficile de très bien réussir<sup>130</sup> », ce qui se traduit par son inscription tardive dans l'enseignement des lettres canadiennes-françaises justifiée par « l'inexpérience des auteurs et la médiocrité du répertoire<sup>131</sup>. » Selon cette logique, le *travail* assidu et continu revêt une dimension essentielle (valeur-objet). Dans le milieu artistique, explique Heinich, ce principe axiologique recèle une définition double : il tend, d'un côté, à « se renverser négativement lorsqu'[il] est suppos[é] faire obstacle à l'inspiration<sup>132</sup> » et, d'un autre côté, rejoint le métier et l'application qui participent à la construction d'un modèle positif dont le sujet évaluateur adoube l'artiste « grandi par son souci de *fournir un effort, de mettre en œuvre ses capacités, de mériter une récompense*<sup>133</sup>. » C'est sur cette deuxième acception que semble privilégier la majorité des ouvrages scolaires de première génération à l'égard de Gratien Gélinas en mettant précisément l'accent sur les *dix années* pendant lesquelles il présente *annuellement* les *Fridolinades* (1938-1947). Loin de n'être considérés que comme de simples éléments biographiques, ces sketches sont présentés dans ces manuels en tant que le produit conjoint des compétences d'écriture, de jeu et de mise en scène maîtrisées, ce qui positionne ces revues dans une situation intermédiaire significative, à savoir la réalisation et la consécration d'une première œuvre théâtrale canadienne-française : *Tit-Coq*.

C'est le 22 mai 1948 au Monument-National, à Montréal, qu'est créée cette pièce. Construite en trois actes, subdivisée en tableaux,

*Tit-Coq*, c'est l'histoire d'un enfant naturel qui, simple soldat dans l'armée canadienne, tombe amoureux de Marie-Ange Désilets, la sœur d'un camarade de régiment lors d'une permission chez les parents de ce dernier. L'accueil de la famille Désilets touche profondément Tit-Coq qui [...] est un isolé, un complexé qui souffre de solitude. Il se fiance à Marie-Ange, mais doit bientôt passer en Grande-Bretagne à cause de la guerre. Durant son absence, la jeune fille, énervée

<sup>129</sup> Roger Duhamel, *Manuel de littérature canadienne-française*, *op. cit.*, p. 153.

<sup>130</sup> Camille Roy, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, *op. cit.*, 1918, p. 19.

<sup>131</sup> Karine Cellard, « Un genre à part. Le théâtre dans les manuels d'histoire de la littérature québécoise, ou l'histoire d'un revirement spectaculaire », *loc. cit.*, p. 47.

<sup>132</sup> Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, *op. cit.*, p. 241.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 242.

par une longue attente, cède aux pressions de sa famille et épouse un ami d'enfance qu'elle n'aime pas. De retour au pays, Tit-Coq, lors d'une entrevue où les ex-fiancés se rendent compte qu'ils s'aiment toujours, projette de fuir avec Marie-Ange, mais le Padre de l'armée les en dissuade<sup>134</sup>.

Présentée à deux cents reprises entre 1948 et 1950, *Tit-Coq* est l'une des créations dramatiques les plus jouées dans l'histoire du théâtre au Canada avec, au total, plus de 500 représentations<sup>135</sup>. De ce chiffre considérable, Samuel Baillargeon retient la 101<sup>e</sup> mise en scène lors de laquelle l'Université de Montréal couronne Gélinas, en 1949, d'un doctorat *honoris causa*, décerné pour la première fois à un homme de théâtre<sup>136</sup>. Sans nul doute, cette récompense introduit une *consécration littéraire*. Or, est-il besoin de préciser que *Tit-Coq* n'existe, à cette époque, qu'en version scénique et n'est publiée aux Éditions Beauchemin qu'en 1950 ? Quoi qu'il en soit, la réception de ce prix engendre un certain prestige institutionnel qui permet de la considérer comme étant « la meilleure ». En introduisant cet élément dès les premières phrases consacrées à la biographie de Gélinas, le rédacteur de *Littérature canadienne-française* valorise ainsi l'écrivain par l'œuvre.

Au Québec, rares sont les artistes qui voient leur production connaître une pareille ascension. À cette époque, nonobstant *Cocktail* d'Yvette Mercier-Gouin dont on recense tout au plus une vingtaine de représentations<sup>137</sup>, les pièces de théâtre ne sont à l'affiche que quelques soirs. Pour prendre l'exemple du Montreal Repertory Theatre, dont il a été question dans le chapitre précédent, sa saison théâtrale offre « en moyenne cinq à huit pièces différentes [...] qui donnent lieu à trois ou quatre représentations chacune<sup>138</sup> », à l'instar des groupements stables de cette époque.

---

<sup>134</sup> Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent, *Histoire de la littérature canadienne-française*, *op. cit.*, p. 650-651.

<sup>135</sup> Jean-Cléo Godin, « *Tit-Coq* et *Les Fridolinades* de Gratien Gélinas », dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Éditions Fides, 2015, p. 997.

<sup>136</sup> Lucie Robert, « *Tit-Coq* (1948) de Gratien Gélinas. De l'événement théâtral à la consécration littéraire », *loc. cit.*, p. 222.

<sup>137</sup> Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, *op. cit.*, p. 256.

<sup>138</sup> Jean Larrue, « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières », *loc. cit.* p. 30.

La première mention de Gratien Gélinas dans le discours des manuels sanctionne l'entrée du théâtre. Or, sa pièce *Tit-Coq* ne peut prétendre être représentative de toute la littérature canadienne-française dans ces ouvrages scolaires. En effet, si l'élaboration d'un corpus dramatique national sous-tend l'idée d'un répertoire, Gélinas constitue en quelque sorte une « anti-valeur », c'est-à-dire un « principe disqualifiant<sup>139</sup> », en ayant à son actif, au moment de la parution des ouvrages scolaires de première mouture (1957-1969), *Tit-Coq* (1948), *Bousille et les Justes* (1959) et *Hier, les enfants dansaient* (1966). Dès lors, le choix d'enseigner Marcel Dubé peut s'avérer souhaitable, dans la mesure où il offre un certain crédit *quantitatif*, notamment.

Nombreux sont les textes écrits par Dubé : une vingtaine de radiophoniques, mentionnés au premier chapitre du présent mémoire, et autant de dramaturgies. Parmi les différentes pièces qui figurent dans les manuels (*Au retour des oies blanches*, *Barrage*, *Bilan*, *Chambres à louer*, *Les beaux dimanches*, *Médée*), quatre sont étudiées : *Zone* (1956), *Un simple soldat* (1957)<sup>140</sup>, *Le temps des lilas* (1958) et *Florence* (1960). Par ailleurs, la quasi-totalité des rédacteurs des anthologies s'entendent sur le qualificatif « prolifique » comme trait distinctif et représentatif de ce jeune auteur.

La légitimation de l'art dramatique s'appuie donc entre autres sur des critères qualitatifs, mais également quantitatifs (valeur-objet). Le fait de valoriser ainsi les efforts déployés par Gélinas et Dubé conduit à confirmer leur volonté, tout autant que celle de l'institution scolaire, d'établir un théâtre national.

### 2.3.3. La plume au service du peuple

Une pièce de théâtre doit, en ce sens, aussi servir « une cause extra-artistique<sup>141</sup> ». Les rédacteurs de manuels de première génération confèrent une valeur particulière à la

<sup>139</sup> Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, op. cit., p. 220.

<sup>140</sup> Étant donné que l'étude de cette pièce perdure jusqu'à nos jours, je mettrai l'accent sur celle-ci en parallèle avec les trois autres dans les sections suivantes.

<sup>141</sup> Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, op. cit., p. 243.

*responsabilité* (valeur-principe) du dramaturge qui permet d'attester l'existence de la nation, discours engagé par la majorité d'entre eux envers Gélinas. La manière dont Samuel Baillargeon présente l'effet recherché par Gélinas quant à la représentation de *Tit-Coq* est, à ce propos, significative :

Gélinas veut créer un théâtre qui soit un *reflet de l'âme populaire*. Dans le personnage des tréteaux, le spectateur doit se retrouver. Il « se regarde lui-même ». « Il rit, il pleure, il n'a point envie de s'en aller », nous dit Gélinas.

Tout le secret du dramaturge est dans cette formule : l'auteur et sa création vibrent au rythme de l'âme populaire<sup>142</sup>.

Dans le premier passage de cet extrait, le syntagme verbal « veut créer » souligne clairement le désir et l'intention de Gélinas de mettre en scène la voix du peuple canadien-français dans *Tit-Coq*. Les propos rapportés de cet écrivain confirment cette lecture à laquelle nous convie Baillargeon. Le fait est que le public « se retrouve » dans cette œuvre participe de la construction d'une identité collective puisqu'il y a fusion des horizons d'attente de cette fiction théâtrale et du spectateur qui s'opère par l'incarnation sur les planches de l'« âme populaire ». Le discours mélioratif de Baillargeon justifie implicitement l'entrée de *Tit-Coq* dans son manuel. Il permet également, voire surtout, de souligner que cette reconnaissance tient tout autant à la valeur intrinsèque de la pièce qu'à l'*intention* qui a présidé à sa création.

*Tit-Coq* n'est pas la seule création dont les manuels véhiculent, dans leur discours, la valeur de *responsabilité*. Effectivement, n'omettons pas la fondation de la Comédie-Canadienne en 1957 (l'actuel Théâtre du Nouveau-Monde)<sup>143</sup>, espace montréalais dont le mandat est de mettre essentiellement sur scène des productions locales. On y ouvre d'ailleurs les portes avec *Un simple soldat* de Marcel Dubé<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française, op. cit.*, 1957, p. 431. Souligné par l'auteur. Aucun renseignement bibliographique dans cet ouvrage ne permet de retracer le discours rapporté de Gélinas.

<sup>143</sup> Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent, *Histoire de la littérature canadienne-française, op. cit.*, p. 650 ; Paul Gay, *Notre littérature. Guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial, op. cit.*, p. 183.

<sup>144</sup> Hélène Beauchamp, « Faut-il oublier la création pour accéder au répertoire ? » dans *L'Annuaire théâtral*, n°53-54, printemps-automne 2013, p. 167.

Il m'apparaît pertinent de revenir sur le terme « âme populaire » qui est utilisé et itéré plus haut par Baillargeon. Dans ce contexte, il révèle aussi fort explicitement l'importance de la *représentativité*, au sens où l'entend Heinich, c'est-à-dire qu'il articule un « modèle mimétique<sup>145</sup> » spécifique qui est valorisé. Il établit une conception du théâtre comme « miroir », plus précisément comme « miroir linguistique ».

#### 2.3.4. « Langagement » du dramaturge

Pour tous les rédacteurs des manuels première mouture, la langue constitue l'un des motifs qui élèvent une œuvre au rang d'écrit dramatique national (valeur-principe). Ce critère comporte, en soi, une dimension politique indéniable que Lise Gauvin nomme « langagement<sup>146</sup> ». Dans la première édition du manuel de Baillargeon, par exemple, un morceau choisi de *Tit-Coq* est précédé d'un long texte d'accompagnement à la pièce qui se conclut sur l'indication que

[Gélinas] a saisi la bonne humeur et la chaleur vitale dont palpète la langue du peuple. Son verbe farci d'expressions non académiques a fait bondir des intellectuels. Ils avaient oublié que Gélinas, en artiste, mettait sa plume au service d'une réalité : l'âme du peuple<sup>147</sup>.

Ce commentaire rend compte de la manière dont Gélinas représente les caractéristiques de sa culture et de sa société. Il mentionne que l'auteur de *Tit-Coq* semble être animé d'une « surconscience linguistique<sup>148</sup> ». Ce faisant, il souligne explicitement la dimension politique que revêt la question linguistique dans cette création dramatique. Dans le cas d'un manuel de littérature nationale, plus que de simples renseignements sur les

modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile [...] le statut d'une littérature,

---

<sup>145</sup> Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, op. cit., p. 237.

<sup>146</sup> Cf., Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

<sup>147</sup> Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, op. cit., 1957, p. 431.

<sup>148</sup> Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, op. cit., p. 9.

son intégration/définition des codes et enfin toute une réflexion sur la nature et le fonctionnement du littéraire<sup>149</sup>.

De ce fait, en caractérisant la langue parlée dans *Tit-Coq*, Baillargeon témoigne d'un certain idéal langagier qui permet, d'une part, d'attester l'existence d'une littérature dramatique canadienne-française et, d'autre part, la légitimation de Gélinas dans le répertoire scolaire.

L'extrait tiré de *Littérature canadienne-française* révèle aussi une situation de diglossie de la part des intellectuels québécois. La question linguistique est un véritable cheval de bataille et reflète la mutation de l'identité québécoise pendant les années 1960. Il n'est peut-être pas hors de propos de rappeler que les ouvrages scolaires étudiés dans ce chapitre s'inscrivent dans le contexte de la « querelle du joual » dont l'apogée est la création des *Belles-sœurs* (1968) de Michel Tremblay<sup>150</sup> sur la scène du Rideau Vert (l'ancien Stella).

D'Auteuil, qui s'inscrit dans le sillage de Baillargeon tout aussi bien que tous les autres rédacteurs de cette génération au sujet de la *représentativité linguistique*, apporte une conception originale en introduisant brièvement la réception de *Tit-Coq* à l'international :

Gélinas ne croit pas faire œuvre de haute littérature. Il revendique même le droit d'user d'une langue plus populaire que raffinée. En fait, il farcit abondamment son dialogue, direct et percutant, de canadianismes et de formules courantes dans le peuple, ce qui le rend très accessible aux spectateurs canadiens mais moins intelligible ailleurs<sup>151</sup>.

L'effet d'adhésion et de reconnaissance du « spectateur canadien » réside dans les particularités langagières de personnages d'ici. Ce phénomène confère à *Tit-Coq* une valeur locale qui, en même temps, introduit un signe d'altérité pour le public « d'ailleurs ». Une telle perspective est intéressante, dans la mesure où il semblerait, au contraire, que *Tit-Coq* reçoit un accueil favorable aux États-Unis, à l'exception de New York<sup>152</sup>, par exemple. Pourtant, D'Auteuil ne semble pas partager cet avis, et aucun manuel des années 1960 ne fait part de ce

<sup>149</sup> Lise Gauvin, « Manifester la différence. Place et fonctions des manifestes dans les littératures francophones », dans *Globe*, vol. 6, n°1, 2003, p. 24.

<sup>150</sup> Dans le troisième et dernier chapitre, j'aborderai l'entrée de cet auteur dans les manuels scolaires parce qu'il interfère dans le discours à l'égard de Gratien Gélinas et de Marcel Dubé.

<sup>151</sup> Georges-Henri D'Auteuil, « Le théâtre de 1945 à nos jours », *loc. cit.*, p. 182.

<sup>152</sup> Anne-Marie Sicotte, *La ferveur et le doute*, Montréal, Typo, coll. « Essai », 2009, p. 289.

succès. On peut faire l'hypothèse que cette volonté de *canadianiser* la pièce de Gélinas tient à la nature du contexte sociopolitique (le début de la Révolution tranquille), durant lequel émerge un nouveau rapport à « soi ». Cela pourrait également expliquer pourquoi quelques ouvrages scolaires de seconde génération, publiés depuis le milieu des années 1990, mentionnent la renommée internationale de Gélinas.

Dubé se retrouve dans une situation similaire d'engagement linguistique, dans tous les manuels de première mouture à l'exception de celui de Bessette, Geslin et Parent, en raison du réalisme langagier de ses œuvres qui participent à l'identification « des spectateurs de la scène ou de la télévision<sup>153</sup> ». Dans *Histoire de la littérature canadienne-française*, les rédacteurs affirment plutôt qu'« [i]l serait souhaitable que la langue, sans perdre sa saveur du peuple, contienne moins d'anglicismes<sup>154</sup>. ». Bessette, Geslin et Parent déprécient le vocabulaire utilisé et prescrivent, par le syntagme verbal « il serait souhaitable que », l'usage d'un français normatif ou, à tout le moins, expurgé de ces anglicismes dans *Un simple soldat*. La *représentativité linguistique* m'apparaît d'autant plus intéressante que dans ce même ouvrage, les auteurs adoptent une approche singulière : la définition en note de bas de page de « canadianismes ». Ce choix didactique établit deux types d'altérité : l'une concerne la présence péjorative d'anglicismes dans le texte, l'autre présuppose l'inintelligibilité pour le lectorat, le collégien, le sens de ces canadianismes. Même si la lisibilité de l'extrait n'en dépend pas, il convoque tout de même un écart.

Cette démarche, autant que les autres, manifeste le désir des auteurs de manuels de défendre un théâtre national de langue française. Dans la prochaine section, il s'agira précisément d'en analyser les traits dans le discours d'accompagnement de *Tit-Coq*, d'abord, puis d'*Un simple soldat*.

---

<sup>153</sup> Georges-Henri D'Auteuil, « Le théâtre de 1945 à nos jours », *loc. cit.*, p. 191.

<sup>154</sup> Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent, *Histoire de la littérature canadienne-française*, *op. cit.*, p. 684.

## 2.4. Pour une esthétique canadienne/française

### 2.4.1. De l'enfant illégitime naît un corpus légitime

L'enseignement de la première œuvre gélinienne constitue un *maillon* dans l'évolution de la construction d'une esthétique littéraire « canadienne » qui se manifeste par la représentation langagière d'une collectivité dans ses personnages. Cette composante apporte l'idée que l'établissement d'une littérature locale rime avec sa particularisation, c'est-à-dire la mise en valeur de ses singularités notamment linguistiques.

Nonobstant ces efforts à promouvoir cette conception de la littérature, on ne peut manquer de constater le rapprochement que deux rédacteurs de manuels font entre des auteurs français et Gratien Gélinas. Pour Samuel Baillargeon (1957 et 1961), « [l]e dramaturge continue la forte tradition de Rabelais et de Molière<sup>155</sup> ». Cette phrase s'avère éclairante à bien des titres. Le déterminant défini « la », d'abord, renvoie à une culture connue ainsi qu'exemplaire, et « forte tradition » évoque une institution autonome et légitime grâce à des figures reconnues, Molière et Rabelais en l'occurrence. Non seulement Gélinas appartient-il à la communauté dramatique canadienne-française, il en est même la figure de proue, mais il apparaît également comme une branche issue des racines du Panthéon littéraire français, ce qui n'est pas sans relever un paradoxe discursif de ce rédacteur qui désire à la fois affirmer la spécificité « canadienne » tout en revendiquant les origines littéraires de la France. Ainsi, loin de rejeter complètement ces références, Baillargeon en fait au contraire un des fondements de l'identité littéraire nationale.

Ce « dialogue » entre le Québec et la « mère-patrie » est également illustré de manière éloquente dans le manuel de Gay :

[...] Gélinas écrit une autre pièce célèbre *Bouzille* [*sic*] et *les Justes* (1959), de la même verve populaire et satirique. Sorte de Cyrano, Bouzille [*sic*] reste fidèle à sa conscience au milieu de la corruption qui l'entoure, corruption recouverte de pratiques religieuses. Comme Cyrano, il dénonce les mensonges jusqu'au bout et il se pend pour n'avoir pas à se trahir dans un procès qui innocenterait sa famille<sup>156</sup>.

<sup>155</sup> Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, *op. cit.*, 1957, p. 431.

<sup>156</sup> Paul Gay, *Notre littérature. Guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, *op. cit.*, p. 183.

Le rapport analogique au héros éponyme de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand peut sembler curieux, mais s'avère révélateur du poids de la tradition française qui est si important que les personnages d'auteurs canadiens-français sont plus souvent qu'autrement comparés à ceux des écrivains européens. À preuve, aucune anthologie n'établit, par exemple, la généalogie de la figure du conscrit ou celle de Tit-Coq qui, dans le premier cas, remonte au drame comique *Le conscrit ou le retour de Crimée* (1876) d'Ernest Doin et, dans le second, à la revue *La belle Montréalaise* (1913) de Julien Daoust<sup>157</sup>.

En rapprochant Molière, Rabelais ou encore Rostand à Gélinas, Baillargeon et Gay accordent à l'auteur de *Tit-Coq* un « capital spécifique de reconnaissance » ou « capital symbolique<sup>158</sup> », ce qui, dans le même mouvement, discrédite implicitement la création dramatique d'expression française précédant celle de Gélinas. Valoir, c'est donc être retenu d'après le prisme de la littérature française. De plus, ces rédacteurs assument l'idée que le collégien connaît (ou devrait connaître) ces auteurs français, davantage que Daoust ou encore Doin. Ils articulent en effet un « savoir » préalable à partir duquel le « lecteur modèle<sup>159</sup> », par sa compétence encyclopédique, est en mesure de nouer des liens. C'est d'ailleurs par ce procédé que les manuels de première génération consacrent *Un simple soldat*, en réseau avec *Tit-Coq*.

#### 2.4.2. Un simple soldat à la défense d'un théâtre national

Présentée d'abord à la télévision, cette pièce

pose le problème de la réadaptation d'un soldat à la vie civile, une fois la guerre terminée. Mais à vrai dire, pour Joseph, le héros, le problème à affronter existait bien avant la guerre. Instable chronique, il n'a jamais su s'intégrer dans son milieu, gagner sa vie de façon utile. L'armée ne l'a pas guéri, et la démobilisation le renvoie dans un foyer incapable de l'aider, celui d'où il avait espéré fuir pour toujours en s'engageant : une belle-mère, un demi-frère et une demi-sœur qu'il

<sup>157</sup> Lucie Robert, « *Tit-Coq* (1948) de Gratien Gélinas. De l'événement théâtral à la consécration littéraire », *loc. cit.*, p. 230-236.

<sup>158</sup> Cf., Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Bayard, coll. « Points essais », 2001.

<sup>159</sup> Cf., Umberto Eco, *Lector in fabula*, (trad. Myriem Bouzaher), Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985.

déteste et qui ne l'aiment pas ; un père de petite envergure, sans instruction, faible, usé par sa vie et impuissant à guider son fils ; une jeune sœur née du second mariage, charmante et affectueuse mais trop jeune. Voilà le cadre impossible où il tentera de s'introduire, non sans tout y briser encore une fois, jusqu'à ce qu'il en ressorte enfin pour redevenir simple soldat et se faire trouser la peau en Corée<sup>160</sup>.

La lecture de ce passage présente possiblement une impression de « déjà-vu », en raison des personnages et des thèmes, avec *Tit-Coq*. C'est d'ailleurs l'interprétation à laquelle nous invite D'Auteuil : « [c]omme Gratien Gélinas, Marcel Dubé s'est d'abord appliqué à peindre le milieu social du Canada français contemporain, en particulier le milieu populaire, celui des petites gens des quartiers ouvriers, besogneux et délaissés<sup>161</sup>. » Par analogie, cet énoncé, d'un côté, justifie la sélection de Dubé par la mise en correspondance avec une œuvre déjà légitimée et, d'un autre côté, établit l'horizon d'attente dans laquelle cette œuvre est interprétée, le drame réaliste populaire.

Dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception*, Hans Robert Jauss élabore la notion d'« horizon d'attente ». Cette idée pose la prémisse fondamentale que les textes littéraires sont polysémiques et que leurs concrétisations sont entre autres déterminées par trois facteurs principaux : « l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langue pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne<sup>162</sup>. » De là, Jauss distingue deux types d'horizons : celui du public et celui du texte. Le premier est une précompréhension esthétique que le public a de l'œuvre qu'il s'apprête à lire alors que le deuxième est circonscrit au texte lui-même. Jauss dégage aussi deux types d'horizon d'attente du public – littéraire et social – qu'il caractérise comme « la disposition d'esprit ou de code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception<sup>163</sup>. » À la lumière de cette proposition théorique, le discours des manuels présente en effet au lectorat une lecture d'*Un simple soldat* informée par la connaissance de la pièce *Tit-Coq* ainsi que du drame réaliste social.

---

<sup>160</sup> Georges-Henri D'Auteuil, « Le théâtre de 1945 à nos jours », *loc. cit.*, p. 197.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>162</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (trad. par Claude Maillard), *op. cit.*, p. 54. Je souligne.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 258-259.

La notion d'horizon d'attente élaborée par Jauss participe également à l'analyse plus approfondie d'un critère axiologique (l'esthétique) qui sous-tend l'étude de *Florence*, *Le temps des lilas* et *Zone* à partir desquelles les rédacteurs de manuels mettent l'accent sur le ton nuancé ainsi que la complexité psychologique et de l'action. S'ils statuent de la valence de l'*esthétique populaire*, en revanche, l'effet produit diffère d'un sujet évaluateur à l'autre. *Un simple soldat* est considérée par D'Auteuil comme « la plus humaine et la plus émouvante<sup>164</sup> ». L'utilisation répétée du superlatif dans ce syntagme exprime précisément la valeur-grandeur de cette pièce en comparaison aux autres pièces écrites par ce dramaturge, élevant ainsi celle-ci au premier rang par l'émotion éprouvée (valeur de *plaisir*) à la lecture ou lors de la représentation. Cependant, il semblerait que *Florence*<sup>165</sup> lui vole la scène parce qu'elle détient, d'après Gay, « un sens réel de l'art dramatique<sup>166</sup> » par son caractère réaliste tragique, élément qui porte également *Le temps des lilas* au titre de « la plus belle création<sup>167</sup> ». Ces derniers fragments relatent le tragique et le beau. On peut percevoir la résonance avec la culture hellénistique qui permet d'attribuer la valeur *esthétique* (valeur-grandeur) de ces œuvres. Non sans paradoxe, ils attestent que la valeur littéraire de la dramaturgie reste à démontrer, et qu'elle ne peut prétendre à sa légitimation que par le recours au modèle classique.

Quiconque connaît la dramaturgie de Dubé n'aura pas manqué d'observer que les pièces susmentionnées, *Un simple soldat* en est un exemple, s'inscrivent dans un répertoire « populaire ». Cela m'amène à souligner que les manuels semblent passer sous silence les textes mettant en scène le milieu bourgeois. Faut-il considérer cette sélection comme la résultante d'un processus de catégorisation temporelle et thématique avec *Tit-Coq* ? Ou bien témoigne-t-elle d'une difficulté à étudier cette classe sociale dans le champ scolaire ? Il est sans doute possible d'apporter quelques éléments de réponse à cette question. L'une d'elles tient au fait que Marcel Dubé est l'un des premiers dramaturges à s'attarder « aux problèmes

---

<sup>164</sup> Georges-Henri D'Auteuil, « Le théâtre de 1945 à nos jours », *loc. cit.*, p. 197.

<sup>165</sup> J'ai mentionné plus tôt qu'il est assez rare qu'une pièce soit publiée sous forme de livre. Ce texte dramatique est un exemple de pièce de théâtre publiée sous forme de brochure au même titre que *Zone*. Les extraits tirés dans les anthologies proviennent de la revue « Écrits du Canada français ».

<sup>166</sup> Paul Gay, *Notre littérature. Guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, *op. cit.*, p. 186.

<sup>167</sup> Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, *op. cit.*, 1961 [2<sup>e</sup> éd.], p. 496.

[...] des nouveaux riches québécois en examinant sans pitié les difficultés, les défis, les rêves et les dilemmes de cette classe sociale<sup>168</sup> ». Ainsi, on suppose que la consécration d'œuvres telles que *Bilan* (1960), *Les beaux dimanches* (1965), *Au retour des oies blanches* (1966) peut paraître « d'avant-garde », quoique les pièces de théâtre étudiées sont créées dans la même période. Il est également probable que l'esthétique « canadienne » privilégie une vision de la culture plus « populaire ». Quoi qu'il en soit, le discours des ouvrages scolaires indique la « non-valeur », ou « principe non pertinent<sup>169</sup> », des pièces de théâtre mettant en scène des personnages bourgeois. Par conséquent, *Florence*, *Le temps des lilas*, *Un simple soldat* et *Zone* répondent à la volonté commune d'inscrire l'âme « canadienne-française » au centre de la trame dramatique dans un dialogue « sans éclat, mais...constamment juste...<sup>170</sup> ».

## 2.5. Du discours critique au discours scolaire

Il est intéressant que Baillargeon rapporte les propos d'un article du critique littéraire français Gabriel Marcel qui commente l'écriture dubéenne après avoir assisté à la représentation du *Temps des lilas* à la Comédie des Champs-Élysées à Paris. Dans le cadre de la légitimation d'un genre littéraire, plus qu'une simple insertion, la citation est une référence discursive qui appuie les propos de l'énonciateur. De plus, puisque cette phrase pose un jugement de valeur positive, elle valide par le statut du critique la démonstration émise par le rédacteur de l'anthologie<sup>171</sup>.

L'exemple donné plus haut n'est pas isolé, et concerne Dubé autant que Gélinas. Nombreuses sont les insertions explicites d'intertextes. Mentionnons toutefois que cette pratique est peu courante dans les manuels. À tout le moins, ce processus demeure

---

<sup>168</sup> Roberto Augusto Machado, « Le théâtre de Marcel Dubé : une transformation dramaturgique », thèse de doctorat, Département de français, Université de Toronto, 2017, f. 3.

<sup>169</sup> Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, op. cit., p. 220.

<sup>170</sup> Gabriel Marcel, « *Le Temps des lilas* », dans *Nouvelles littéraires*, 19 juin 1958, cité par Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, op. cit., 1961 [2<sup>e</sup> éd.], p. 496.

<sup>171</sup> Notons que cet article est le seul issu de l'international. À la lumière de ce que l'on a vu, il n'est guère surprenant que Baillargeon se soit arrêté à un article français plutôt qu'états-unien, par exemple, ce qui aurait pu être le cas au regard des tournées de *Tit-Coq*.

généralement implicite. À titre d'illustration, étudions les propos suivants : « Son verbe farci d'expressions non académiques a fait bondir les intellectuels<sup>172</sup> ». Cet énoncé, que j'ai cité plus tôt, est en fait un discret emprunt à Arthur Laurendeau : « Gélinas s'est fait une langue farcie d'expressions non académiques [...]»<sup>173</sup>. Non seulement le dispositif textuel signale l'adhésion de Baillargeon à un discours critique préalable, mais il appuie, d'une autre manière, le choix de la pièce. En le reconduisant et en l'inscrivant dans son manuel, l'auteur de *Littérature canadienne-française* attribue à cette œuvre théâtrale une valence particulière. Autrement dit, le fait de mentionner que ce texte est plébiscité par d'autres critiques donne, du même coup, de la crédibilité au choix de Baillargeon. C'est ce que l'on observe dans sa bibliographie dans laquelle *Le temps des lilas* et *Un simple soldat* font écran aux autres textes dramatiques en raison du nombre d'articles qui leur sont consacrés. Il est de mise, ici, de faire une courte parenthèse.

À la suite de l'examen des références sur Gélinas et Dubé présentées en bibliographie dans les ouvrages de Baillargeon, on relève curieusement qu'elles se retrouvent toutes chez D'Auteuil, dans un ordre plus aléatoire qu'alphabétique, avec l'ajout de quelques-unes. Ce phénomène permet d'avancer l'idée selon laquelle D'Auteuil a une expérience de lecture antérieure qui a contribué à façonner la section sur l'art dramatique, certes, mais surtout qui génère la reconduction d'un discours critique et scolaire, et donc souligne son intérêt et sa pertinence. L'objectif de mon entreprise n'est toutefois pas d'analyser chaque article et de dresser la nomenclature de cet habile montage de citations, mais de dévoiler que ces intertextes démontrent l'importance conférée à la critique, ce qui n'a rien d'anodin, car elle semble viser les mêmes objectifs que les rédacteurs des manuels : légitimer le théâtre canadien-français.

À ce propos, rappelons, pour mémoire, que ce n'est qu'au cours des années 1930 qu'une critique spécialisée prend forme et contribue à concrétiser l'acte de naissance de la littérature au Québec. Par la mise en valeur de certains textes de la production de cette époque, les manuels cherchent à prouver l'existence d'une littérature nationale et, par le fait même, à créer

---

<sup>172</sup> Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, op. cit., 1961 [2<sup>e</sup> éd.], p. 490.

<sup>173</sup> Arthur Laurendeau, « Pour la 150<sup>e</sup> de *Tit-Coq* », dans *L'Action nationale*, vol. 33, mars-avril 1949, p. 176, article inscrit dans la section sur Gélinas intitulée « Ouvrages consultés », dans Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, op. cit., 1961 [2<sup>e</sup> éd.], p. 495.

une tradition, en d'autres termes à développer un canon. Toutefois, le théâtre a bien mauvaise presse. Dans son ouvrage *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Daniel Chartier explique que l'art dramatique est, d'un côté, considéré comme un genre mineur puisqu'il semble difficilement capable d'atteindre le niveau de qualité des Classiques français et, d'un autre côté, « hypothéqué par des préjugés littéraires qui voient en lui bâclage et frivolité et des décennies de condamnations cléricales, visant à contrer la dégradation dont il est la marque<sup>174</sup> ». L'introduction du discours critique au sein d'anthologies littéraires destinées à l'enseignement au collégial témoigne de son horizon d'attente qui est, somme toute, le même que celui des auteurs des ouvrages scolaires. Ce constat invite à interroger l'« expérience préalable » de lecture des rédacteurs de manuels concernant d'autres ouvrages scolaires.

#### 2.5.1. De l'intertextualité à la réflexivité : questions de légitimation

Au sein du chapitre « Le théâtre (1860-1900) », dans *Histoire de la littérature française du Québec*, D'Auteuil avance que l'art dramatique

suppose une connaissance approfondie des passions humaines, une réelle capacité de les analyser avec précision et subtilité et la puissance de les évoquer de façon vivante, bien vraisemblablement, dans une action qui progresse avec logique. Ne possède pas qui veut cet ensemble de qualités auxquelles il faut ajouter la science du dialogue, la maîtrise d'une langue parlée forte, nerveuse, concise<sup>175</sup>.

Ces critères définitionnels préalables pour légitimer les textes dramatiques locaux ont le mérite de livrer une amorce d'interprétation pour l'étude du théâtre de Gélinas. La lecture de la section « Le théâtre, de 1930 à 1945 » confirme cette prémisse :

un homme animé du feu sacré est en train de se forger un style bien personnel et de gagner un public fervent, très peu habitué jusqu'ici – en grande proportion du moins – à hanter les salles de spectacle, à ce qu'on appelle souvent un sous-produit

---

<sup>174</sup> Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, *op.cit.*, p. 253.

<sup>175</sup> Georges-Henri D'Auteuil, « Le théâtre (1860-1900) », dans Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, *loc. cit.*, p. 261.

du théâtre, la Revue. C'est Gratien Gélinas, qui est alors pour tous « Fridolin », c'est-à-dire « Tit-Coq », et « Bousille » avant l'épreuve. Nous les retrouverons<sup>176</sup>.

Telle une figure messianique, Gélinas apporte à la littérature nationale la bonne nouvelle qu'un art dramatique est bel et bien né grâce à son écriture originale et travaillée (valeur de *travail*) ainsi que la reconnaissance du public (valeur de *plaisir*) quant aux *Fridolinons*. Grâce à cette stratégie discursive dans les chapitres sur le théâtre, D'Auteuil construit au fur et à mesure l'horizon d'attente du lecteur en lui proposant un itinéraire de lecture qui est fondé sur l'émergence du théâtre canadien-français avec Gélinas qu'il consacra pleinement dans « Le théâtre de 1945 à nos jours ». Ce phénomène m'apparaît intéressant, dans la mesure où ces éléments font écho à certaines qualités (*jeu, travail et représentativité*) afin de revendiquer le statut d'homme de théâtre évoqué dans les ouvrages scolaires de Mgr Camille Roy qui marquent la genèse de l'enseignement de la littérature canadienne-française.

Or, si ces manuels sont les premiers « à raconter son évolution, à décrire son caractère, à le diviser en périodes, en mouvements, en genres, à classer les écrivains dans leur importance relative<sup>177</sup> », comment expliquer que le théâtre n'y figure que partiellement, conformément à l'examen qui a été fait au début de ce chapitre ? Selon Camille Roy, cet art

n'a pas encore fourni d'œuvres substantielles à la littérature canadienne. Il faut, pour y exceller, *beaucoup de talent*, une haute culture générale de l'esprit, *le sens de l'observation*, de la pénétration psychologique, *un art très sûr et très expérimenté*, *le don de la scène*. Il semble bien que toutes ces conditions ne se sont pas encore trouvées réunies chez nous dans un seul dramaturge. Et nous n'avons pas encore de théâtre canadien-français<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> Georges-Henri D'Auteuil et Pierre de Grandpré, « Le théâtre, de 1930 à 1945 », dans Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Librairie Beauchemin, tome II, 1968, p. 300-301.

<sup>177</sup> Lucie Robert, « Camille Roy et la littérature », dans Paul Wyczynski, François Gallays et Sylvain Simard (dir.), *L'Essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », vol. VI, 1986, p. 422. Notons que le « manuel de Camille Roy avait été précédé de l'*Histoire de la littérature canadienne* (1874) d'Edmond Lareau, mais il est le premier à être destiné à l'École et à mettre en œuvre les catégories de l'histoire littéraire proprement dites. » (Lucie Robert, « Discours critique et discours historique dans le manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française de Mgr Camille Roy », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université Laval, 1980, f. 21.)

<sup>178</sup> Camille Roy, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, op. cit., 1925, p. 116. Je souligne.

Ces indications instituent des valeurs (*virtuosité, jeu et travail*) qui favorisent la légitimation d'un écrivain et son œuvre dans le répertoire scolaire. Elles ne sont évidemment pas sans conséquence sur la transmission de ce genre, ce discours perdurant dans les années 1960.

Un détour par ces ouvrages scolaires dévoile que les critères qui permettent d'asseoir la légitimité de ces auteurs dramatiques se réfèrent peut-être implicitement à Mgr Roy. Gay indique dans son introduction que *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française* est un « [l]ivre encore très utile<sup>179</sup>. » L'ouvrage de Baillargeon abonde en ce sens, et on remarque l'importance qu'il accorde à Mgr Roy ne serait-ce que par l'affirmation suivante : « Il a composé un manuel de littérature canadienne qui relève à peu près tout ce qui s'est écrit au Canada français. Il a droit à notre reconnaissance pour ce travail de chercheur<sup>180</sup>. » De tels propos ne se réduisent pas à une simple appréciation de l'ouvrage scolaire de Mgr Roy, ils renforcent la pertinence et la pérennité d'une conception de la littérature sur laquelle Baillargeon et Gay se basent possiblement afin de valoriser la dramaturgie. De plus, la relation de commentaire qui unit ces deux auteurs de manuels de première génération à Mgr Roy met en perspective la lecture « modèle » à laquelle ils procèdent. Cela favorise l'inscription de Gélinas et de Dubé, en raison de leurs talents, leurs expériences dans la sphère artistique, pour ne nommer que ces facteurs. C'est pourquoi il m'apparaît intéressant de relever la réflexivité du discours des manuels scolaires des années 1960, en ce qu'elle élabore une représentation de la consécration de l'enseignement des lettres sur lequel s'arc-boute l'art dramatique.

Dans la continuité des travaux de Friedrich Schlegel, Jean-Marie Schaeffer distingue cinq types de métadiscours dont trois s'avèrent plutôt pertinents au regard de notre analyse. Le premier, la *réflexivité fonctionnelle*, donne lieu à l'élaboration d'une fonction autolégitimante de la littérature. Le deuxième, quant à lui, la *réflexivité critique* se révèle comme « la critique réflexive en acte de la littérature ou de l'art<sup>181</sup> ». Et, finalement, le troisième, la *réflexivité*

---

<sup>179</sup> Paul Gay, *Notre littérature. Guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, op. cit., p. 5.

<sup>180</sup> Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, op. cit., 1957, p. 304.

<sup>181</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art », dans Jean Bessière et Manfred Schmeling (dir.), *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 21.

*transcendantalisante* qui met en valeur l'idée d'une littérature qui réfléchit sur ses propres conditions<sup>182</sup>.

C'est ce que l'on constate dans *Guide littéraire du Canada français* dans lequel le rédacteur donne un avis plutôt favorable pour chaque anthologie : dans l'ensemble, ces manuels s'avèrent complets et exemplaires parce qu'ils font appel à la sociologie et à l'histoire littéraire pour l'étude des œuvres (*réflexivité critique*). Toutefois, il semble avoir une opinion différente en ce qui concerne celui de Baillargeon, car « [i]l imite Castex. Il est très pauvre sur les auteurs actuels<sup>183</sup>. » On peut, à cet égard, s'interroger sur la place des dramaturges, sachant que l'introduction du genre théâtral au collège est récente. Hormis les écrivains dramatiques à l'étude ne sont en effet cités que le Père Gustave Lamarche et Paul Toupin alors que Gay présente plusieurs « auteurs actuels » à partir desquels il effectue également une catégorisation : Mgr Félix-Antoine Savard, Jacques Ferron, Pierre Perreault et Félix Leclerc (drame poétique et historique), Anne Hébert, Paul Toupin, André Laurendeau, Françoise Loranger et Pierre Baillargeon (drame psychologique) et, finalement, Jacques Languirand (« nouveau théâtre »)<sup>184</sup>.

Les propos de Gay sont plus ou moins similaires à ceux de Grandpré, rédacteur qui reproche à Baillargeon de présenter la littérature nationale dans une chronologie et des analyses de manière insatisfaisante. Ces commentaires peuvent surprendre, dans la mesure où les homologues de Baillargeon émettent une critique (publique) défavorable à son égard, ce qui, conséquemment, a pour effet de proposer ce que devrait exposer un ouvrage scolaire de littérature destiné à l'enseignement au collégial. Ce rapport explicite à d'autres auteurs de manuels (*réflexivité transcendantalisante*) participe de surcroît au processus d'autovalorisation (*réflexivité fonctionnelle*). En effet, que le jugement soit positif ou négatif, le rédacteur affirme son positionnement, dans un contexte défini et à un moment donné, quant à sa conception de la littérature québécoise et à sa transmission. Le sujet, cependant, n'est pas de savoir lequel de ces ouvrages est le plus juste et le plus approprié en tant qu'outil pédago-

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>183</sup> Paul Gay, *Notre littérature. Guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, op. cit., p. 3.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 183.

didactique, mais de montrer que ce phénomène est intimement lié à celui d'une définition d'une littérature dramatique nationale « enseignable ». Tous les rédacteurs balisent d'ailleurs cette conception en portant le masque de critique littéraire.

### 2.5.2. Critique malgré lui : le rédacteur de manuel

Les auteurs d'ouvrages scolaires s'autorisent à émettre quelques réserves particulièrement sur les textes dramatiques dubéens parce qu'ils n'attestent pas suffisamment la valeur *esthétique* ou *morale* qu'ils prônent (valeur-objet). Ce phénomène mérite d'être signalé parce qu'il contribue à la consolidation de la hiérarchie axiologique canadienne-française. Partons d'un exemple précis : « *Florence, Zone* et, surtout, *Le Temps des lilas*, affirment Bessette, Geslin et Parent, sont plutôt des promesses que des réussites. Les personnages manquent trop de profondeur ; l'intrigue, de vraisemblance<sup>185</sup>. » En nommant une à une ces pièces qui ne satisfont pas pour des raisons esthétiques, le manuel met en valeur *Un simple soldat*.

Cette interprétation n'est pas tout à fait partagée par D'Auteuil pour qui Joseph, par son ivrognerie et son incapacité à garder un emploi, se voit octroyer le rôle de « mauvais garçon ». La lecture de l'extrait de l'acte V, tableau XII avance l'idée que ce comportement résulte de son environnement familial. Le fait que ce personnage ne cherche pas pour autant à se sortir de cette situation accorde une valence particulière à Florence de la pièce éponyme parce que la protagoniste est

[d]e tous les personnages du théâtre de Marcel Dubé, [...] celui qui dit le plus fortement non à son milieu, qu'elle trouve médiocre, figé dans sa routine, abrutissant. Comme elle se sent incapable de le changer, elle décidera de s'en échapper, en quête du confort, de la liberté, de la joie de vivre<sup>186</sup>.

Marcel Dubé se voit reprocher par des rédacteurs de manuels de jeter un regard trop pessimiste sur la société qu'il met en scène, ce qui peut expliquer que *Florence* soit le texte dramatique le plus représenté en nombre d'extraits et de résumés dans les ouvrages scolaires de première

<sup>185</sup> Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent, *Histoire de la littérature canadienne-française*, op. cit., p. 684.

<sup>186</sup> Georges-Henri D'Auteuil, « Le théâtre de 1945 à nos jours », loc. cit., p. 199. Je souligne.

génération. Car certes, « [l]a vie a ses exigences qu'il n'est permis à personne d'ignorer... ; on aimerait tout de même voir apparaître de temps en temps, la réaction courageuse de celui qui arrive au seuil de la maturité en s'appuyant sur les réalités surnaturelles<sup>187</sup>! » Ce passage fait quelque peu écho au concept de « happy end ». Si le « cliché » le plus commun renvoie à la réunion romantique d'un couple, il présente ici une dimension plutôt divine. L'enjeu du dénouement positif rappelle la célèbre formule « aide-toi et le ciel t'aidera », précepte qui semble valoir autant pour les personnages que pour Dubé : « Peut-être notre auteur dramatique le mieux doué, [*sic*] sera à même de donner au théâtre canadien-français des œuvres puissantes et originales, quand il aura fini de jeter sa gourme existentialiste<sup>188</sup>. » On est, là encore, en présence d'une « anti-valeur » en raison d'une certaine conception de la *morale*. Ce constat invite à examiner plus particulièrement ce critère axiologique en ce qu'il fonde l'esthétique « canadienne ».

## 2.6. Hors de la morale, point d'enseignement ?

Il peut sembler paradoxal qu'au cours de la Révolution tranquille, la qualité morale des héros dubéens ou géliniens soit un élément incontournable de leur analyse dans les manuels. Si ces ouvrages sont un lieu où peuvent se manifester une tension entre conservation et renouvellement, il s'avère que les anthologies de cette époque présentent une image plutôt conventionnelle, pour ne pas dire conservatrice, des représentations des personnages.

À cet égard, interrogeons-nous sur la façon dont elles abordent la « première » œuvre dramatique légitimée au collège qui met en scène un « né hors-mariage » dans les années 1960. Roger Duhamel présente Tit-Coq de la manière suivante : « né de parents qui ont fait Pâques avant les Rameaux et ont même oublié par la suite la célébration pascale<sup>189</sup>. » Ce passage est pour le moins ambigu. Le personnage apparaît issu d'une tradition chrétienne que les parents ne semblent point avoir respectée, un acte « pas catholique » que l'on suppose être d'avoir eu une relation sexuelle avant le mariage. Cette phrase laisse croire à une certaine difficulté, ou

---

<sup>187</sup> Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, op. cit., 1961 [2<sup>e</sup> éd.], p. 496.

<sup>188</sup> Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, op. cit., 1957, p. 437.

<sup>189</sup> Roger Duhamel, *Manuel de littérature canadienne-française*, op. cit., p. 154.

une gêne, d'énoncer une telle « faute » à l'étudiant, ce qui n'est pas le cas pour les autres rédacteurs de manuels qui optent pour les qualificatifs « bâtard<sup>190</sup> », « illégitime<sup>191</sup> » et « naturel<sup>192</sup> ». Leur entreprise, comme celle de Duhamel, repose cependant sur un même objectif : mettre de l'avant le désir de Tit-Coq de transcender sa condition par le mariage, la famille, bref, de s'arrimer à des valeurs sociales – encore, semble-t-il – prédominantes au Québec. Les résumés et l'extrait tirés de l'œuvre étudiée (acte II, tableau I)<sup>193</sup> appuient cette interprétation en présentant précisément les aspirations du personnage lorsqu'il reviendra du front.

*Tit-Coq* n'est pas la seule pièce de Gélinas dans laquelle l'axe moral agit comme une « valeur-principe ». D'après D'Auteuil ainsi que Bessette, Geslin et Parent, *Bousille et les Justes* occupe une place d'égale importance, voire supérieure, à *Tit-Coq* parce qu'elle est « un réquisitoire féroce contre l'hypocrisie, l'égoïsme jouisseur, la cupidité, la folle prétention, la fausse respectabilité s'affublant des oripeaux de la superstition religieuse<sup>194</sup>. » Les choix que les anthologies de première génération opèrent témoignent du dessein de conserver et de transmettre aux collégiens un idéal judéo-chrétien qui, à l'heure où ces manuels s'écrivent, est remis en question. C'est dire que la valence *morale* fonde à la fois l'objet et le principe qui permet la sélection d'une œuvre dans le champ scolaire. À la lumière de cette lecture, il semble plutôt difficile de déterminer quelle œuvre de Dubé passera à la postérité, *a contrario* de *Tit-Coq* qui, pour les qualités évoquées, la surpasse.

La ligne directrice des ouvrages parus entre 1957 et 1969, comme celle du début du siècle dernier, par ailleurs, témoigne du fait est que les dramaturges tombent sous la fêrule d'une valeur nationale traduit par des éléments liés à la langue et à la foi. En effet, de ce que j'ai démontré précédemment découle l'idée selon laquelle une création dramatique se doit d'être une peinture de la langue canadienne d'expression française avec des traits moraux importants,

<sup>190</sup> Georges-Henri D'Auteuil, « Le théâtre de 1945 à nos jours », *loc. cit.*, p. 182.

<sup>191</sup> Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, *op. cit.*, 1961 [2<sup>e</sup> éd.], p. 490.

<sup>192</sup> Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent, *Histoire de la littérature canadienne-française*, *op. cit.*, p. 650.

<sup>193</sup> Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, *op. cit.*, 1957, p. 432-436 [1961, 2<sup>e</sup> éd., p. 491-495].

<sup>194</sup> Georges-Henri D'Auteuil, « Le théâtre de 1945 à nos jours », *loc. cit.*, p. 186.

garante ainsi de l'identité esthétique littéraire. L'ensemble de ces composantes permet au manuel de répondre affirmativement à l'épineuse question : « *Avons-nous une littérature canadienne-française*<sup>195</sup>? » La péroration relative à cette interrogation rhétorique est significative puisqu'elle signale, d'une part, la mise en valeur du discours sur la littérature nationale et, d'autre part, un stigmate social selon lequel le Québec est « [u]n peuple ... sans littérature<sup>196</sup> ».

L'introduction de l'art dramatique au collège québécois est ainsi le fruit d'un processus institutionnel longuement mûri. En rendant compte des modalités des débuts de la scolarisation de la dramaturgie canadienne-française dans les manuels scolaires, et plus particulièrement Gratien Gélinas et Marcel Dubé, j'ai voulu saisir les enjeux didactiques, idéologiques et littéraires qui les consacrent. À partir de valeurs prégnantes dans le discours des manuels scolaires de première génération (1957-1969), j'ai pu mettre en lumière qu'une « grammaire axiologique » s'établit selon une esthétique « canadienne » qui sous-tend la sélection et l'étude de *Tit-Coq* ainsi que *Florence*, *Le temps des lilas*, *Un simple soldat* et *Zone*. Mon analyse a permis de voir comment cette esthétique a façonné la reconnaissance de ces textes dramatiques, tout autant que leurs auteurs par le *jeu*, le *travail*, c'est-à-dire la valorisation des activités professionnelles au théâtre et à la radio dans la formation de Gélinas et de Dubé. À ceci s'ajoutent la *responsabilité* de mettre en scène des personnages canadiens-français pour attester l'émergence d'une littérature nationale et la *représentativité* de ceux-ci notamment par l'aspect linguistique. Il apparaît ainsi que ces deux dramaturges possèdent les qualités requises pour entrer au collège, discours qui fait écho à celui de la critique sur laquelle quelques auteurs de manuels s'appuient pour justifier leurs propos. Ces considérations, qui mettent en évidence une première consécration au collège, installent en quelque sorte une matrice à partir de laquelle les corpus ont été abordés pendant la Révolution tranquille. Dans le prochain chapitre, nous verrons comment les manuels parus à la suite de la réforme Robillard poursuivent ce travail de consécration de *Tit-Coq* et d'*Un simple soldat* en assurant leur *classicisation*.

---

<sup>195</sup> Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, *op. cit.*, 1957, p.1. Souligné par l'auteur.

<sup>196</sup> Lord Durham cité par Georges-André Vachon, « Le domaine littéraire québécois en perspective cavalière », dans Pierre de Grandpré (dir), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, tome I, 1967, p. 27.

### CHAPITRE III

#### L'ACCÈS AU STATUT DE CLASSIQUE DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS

Depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, la question des classiques est l'objet d'un regain d'intérêt chez les didacticiens et chercheurs en études littéraires<sup>197</sup>. Les travaux qui lui sont consacrés mettent cependant au jour l'absence de consensus quant à la manière de déterminer la *classicité* d'un écrivain ou d'une œuvre.

Selon Robert Melançon, par exemple, « [l]es classiques sont [...] des anciens<sup>198</sup> » et se classent en deux types : les classiques universels et les classiques nationaux. Cette conception recoupe partiellement celle d'Annie Rouxel pour qui il existe

[les] classiques (sans complément) – ceux qui disposent d'une aura extra-scolaire et que l'on nomme parfois classiques culturels –, [les] classiques d'un genre ou d'une époque, [les] classiques d'un sous-genre ou d'une catégorie esthétique circonscrite dans le temps. [Or,] [p]lus les spécifications sont nombreuses, plus l'objet classicis  s'éloigne du canon qui fait « le » classique [...]<sup>199</sup>.

Ces différents degrés de *classicisation* renvoient à une hiérarchisation implicite et intrinsèque des classiques. Dans le discours de sept manuels et trois r ditions publiés entre 1996 et

---

<sup>197</sup> Sylviane Ahr, Nathalie Denizot (dir.), *Les patrimoines littéraires à l' cole : usages et enjeux*, Namur, Les Presses universitaires de Namur, 2013 ; Ralph Albanese, *La Fontaine à l' cole républicaine : du po te universel au classique scolaire*, Charlottesville, Rookwood Press, coll. « EMF critiques », 2003 ; Isabelle De Peretti, Béatrice Ferrier et Christine Prévost, *Enseigner les classiques aujourd'hui : approches critiques et didactiques*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, coll. « ThéoCrit », 2012 ; Benoît Melançon, *Nos Lumières. Les classiques au jour le jour*, Montréal, Del Busso  diteur, 2020.

<sup>198</sup> Robert Melançon, *Qu'est-ce qu'un classique québécois ?*, Montréal,  ditions Fides, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 14.

<sup>199</sup> Annie Rouxel, « Usure et renouvellement des corpus : l' cole comme instance de classicisation », dans Annie Rouxel et Brigitte Louichon (dir.), *Du corpus scolaire à la bibliothèque intérieure*, Rennes, Les Presses universitaire de Rennes, 2010, p. 121.

2018<sup>200</sup>, Gratien Gélinas et Marcel Dubé sont précisément hissés parmi les classiques nationaux en raison d'une classification triple : la première en fonction d'un genre (l'art dramatique), la deuxième d'une période (l'émergence du théâtre) et, la troisième, d'une esthétique dans un contexte déterminé (le théâtre réaliste populaire au Québec).

Ces éléments rendent compte de « la nécessité [des rédacteurs des anthologies littéraires] d'évaluer les œuvres [et les auteurs], de les hiérarchiser d'une manière ou d'une autre et de trouver des critères pour décider [...] qui mérit[e] ou non d'entrer dans les classes ou à l'université<sup>201</sup> ». Les auteurs des manuels agissent donc, parmi d'autres, comme des prospecteurs qui attestent l'existence et, surtout, la valeur du théâtre québécois. Or, même si « [l]'école instrumentalise les classiques à ses propres fins ; elle ne les définit pas<sup>202</sup>. » Il semble toutefois possible d'étudier les caractéristiques d'un classique par la « sociologie axiologique » parce que « dès qu'on dit « classique », affirme Alain Viala, on range, on situe sur une échelle de valeurs<sup>203</sup> ». C'est ce que j'étudierai dans ce chapitre, d'abord, en examinant les modalités de la *pérennisation* du discours des manuels de première mouture qui est repris depuis le milieu des années 1990. Ensuite, j'analyserai la *consensualité* des critères de valorisation dans le discours biographique (*travail* et *célébrité*) et, enfin, des valeurs (*morale* et *représentativité*) dans le texte d'accompagnement de *Tit-Coq* et d'*Un simple soldat*, les extraits choisis et les

---

<sup>200</sup> Christian Braën, Anne-Marie Pepin, François Poisson et Nathalie Roy, *Littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle : introduction à la dissertation critique*, Québec, Décarie éditeur, 1997 ; Luc Bouvier et Max Roy, *La littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, 1996 ; Michel Laurin, *Anthologie de la littérature québécoise*, Anjou, CEC, coll. « Langue et littérature », 1996 [3<sup>e</sup> éd.: 2007] ; Serge Provencher, *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, ERPI, 2007 [2<sup>e</sup> éd.: 2016] ; André G. Turcotte (dir.), *Anthologie : confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui*, Montréal, Groupe Modulo, 2007 ; Claude Vaillancourt, *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, Beauchemin, 2008, [3<sup>e</sup> éd.: 2018] ; Heinz Weinmann et Roger Chamberland (dir.), *Littérature québécoise, des origines à nos jours*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1996.

<sup>201</sup> Violaine Houdart-Mérot, « Qu'est-ce qu'un classique ? Qu'est-ce qu'une œuvre patrimoniale ? », dans Isabelle De Peretti, Béatrice Ferrier et Christine Prévost (dir.), *Enseigner les classiques aujourd'hui : approches critiques et didactiques*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, coll. « ThéoCrit », 2012, p. 34.

<sup>202</sup> Robert Melançon, *Qu'est-ce qu'un classique québécois ?*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>203</sup> Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », dans *Bulletin des Bibliothèques de France*, tome 7, n°1, 1992, p. 6.

questions de dissertation qui agissent comme vecteurs de *classicité* de ces pièces de théâtre dans les manuels.

### 3.1. (Re)naissance du théâtre

La période de 1930 jusqu'à la Révolution tranquille est considérée, selon les auteurs des anthologies littéraires de deuxième génération, comme étant le berceau du théâtre compte tenu de l'émergence de différentes initiatives : les Compagnons de Saint-Laurent du Père Émile Legault et la fondation d'infrastructures telles que le Théâtre du Rideau Vert et le Théâtre du Nouveau Monde. D'ores et déjà, deux remarques s'imposent.

D'une part, on peut s'étonner que ces manuels réitèrent, quelques décennies après ceux qui les ont précédés, la venue au monde du théâtre québécois. Bien que ces propos soient sensiblement les mêmes<sup>204</sup>, ils ont un rôle distinct : dans les premiers ouvrages, ils ont pour fonction de consacrer le genre, dans les seconds d'en asseoir la valeur. La canonisation et la pérennisation de ces composantes sont des processus qui résultent de l'action (le discours) des anthologies littéraires. D'autre part, les auteurs de ces ouvrages ne donnent guère plus d'informations à savoir en quoi cette troupe et ces établissements apparaissent majeurs dans l'histoire théâtrale. En effet, ce qui retient l'attention dans la quasi-totalité des manuels de deuxième génération<sup>205</sup> relève moins de ce qui encourage l'essor du théâtre, telles que les nombreuses troupes dont il a été question dans le précédent chapitre, mais plutôt des causes qui le font advenir aussi tardivement. C'est d'ailleurs ce que relate Claude Vaillancourt : « Le clergé n'approuve pas cet art, et il n'existe pas de salles de théâtre dans les milieux ruraux où vit la majorité des Canadiens français<sup>206</sup>. » Les explications entourant le rôle décisif de l'Église

---

<sup>204</sup> On peut émettre l'hypothèse que les auteurs de manuels s'appuient sur ceux des années 1960, en témoigne la bibliographie de Michel Laurin (1996 et 2007) qui cite les ouvrages de Bessette, Geslin et Parent ainsi que de Grandpré ; les *Anthologies* de Serge Provencher (2007 et 2016) qui présentent celles de Baillargeon, Grandpré, Bessette, Geslin et Parent ainsi que Sœurs de Sainte-Anne ; Luc Bouvier et Max Roy qui évoquent l'ouvrage de Grandpré et, finalement, Claude Vaillancourt (2008 et 2018) qui mentionne Baillargeon, Bessette, Geslin et Parent, Grandpré ainsi que Mgr Camille Roy.

<sup>205</sup> Ceux de Braën et *al.*, ainsi que Turcotte font exception.

<sup>206</sup> Claude Vaillancourt, *Anthologie de la littérature québécoise, op. cit.*, 2008, p. 103.

et de la scène rurale sont plutôt succinctes. Un détour par l'*Anthologie de la littérature québécoise* de Michel Laurin permet, dans le premier cas, d'envisager qu'il s'agit de l'interdit moral de 1694<sup>207</sup> qui frappe *Tartuffe*. L'objectif n'est cependant pas de nommer les différents événements qui ont été la cible d'un discrédit clérical<sup>208</sup>, mais de relever que rejeter (en partie) la faute sur l'Église n'aurait possiblement pas pu être professé dans les manuels de première génération, en raison de l'importance de la religion catholique dans la société québécoise, conformément à ce que j'ai montré au deuxième chapitre. Si une telle condamnation avait alors été difficilement envisageable, elle s'inscrit, au contraire, aujourd'hui dans une volonté de se distancier avec la période antérieure à la Révolution tranquille. La trame de la vulgate littéraire repose effectivement sur un « tissage serré sous-jacent entre Révolution tranquille, années 1960, affirmation identitaire et modernité<sup>209</sup> », discours dans lequel la critique de la religion relève inexorablement d'un lieu commun. Dans le second cas, bien que Vaillancourt ne fasse pas mention de l'ouverture d'espaces de spectacle en région, il est cependant révélateur de considérer l'art dramatique en dépassant les frontières de la métropole montréalaise, ce qui amène l'idée d'un théâtre (géographiquement) accessible à l'ensemble du territoire.

Cette difficulté à élaborer une tradition théâtrale est donc de l'ordre de la transmission, mais n'est-elle pas également liée à sa réception ? C'est ce qu'avancent Vaillancourt et Provencher. Pour le premier rédacteur, la situation perdure depuis la colonisation française :

Il se fait du théâtre depuis l'arrivée des Européens. Déjà, en 1606, Marc Lescarbot présente son *Théâtre de Neptune* [...]. Mais il faut attendre *très longtemps* avant que des auteurs *reconnus* écrivent des pièces *appréciées, jouées et reprises*, qui contribuent à former un véritable répertoire<sup>210</sup>.

---

<sup>207</sup> Michel Laurin, *Anthologie de la littérature québécoise*, *op. cit.*, 1996, p. 125.

<sup>208</sup> Cf., à ce sujet, Lorraine Camerlain, « Trois interventions du clergé dans l'histoire du théâtre à Montréal : 1789-1790, 1859 et 1872-74 », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université de Montréal, 1979 ; Jean Laflamme et Rémy Tourangeau, *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Éditions Fides, 1979.

<sup>209</sup> Élisabeth Nardout-Lafarge, « La valeur "modernité" en littérature québécoise. Notes pour un bilan critique », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Construction de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt, 2004, p. 290.

<sup>210</sup> Claude Vaillancourt, *Anthologie de la littérature québécoise*, *op. cit.*, 2008, p. 103. Je souligne.

Si on se fie à ce passage, pour qu'un dramaturge soit admis, il doit être consacré par l'institution (valeur de *célébrité*) et cette intronisation suppose la reconnaissance positive de ses textes dramatiques (valeur de *plaisir*), mis sur scène et présentés plus d'une fois (valeur de *quantité*). Ces critères expriment de manière tacite ce que Vaillancourt estime représentatif d'enseigner, et introduisent implicitement la justification de sélectionner *Tit-Coq* et *Un simple soldat*. Les critères axiologiques qui fondent l'importance d'une œuvre résulteraient aussi de son caractère esthétique. Les propos de Provencher s'avèrent, à cet égard, particulièrement intéressants :

Pour nombre de personnes, le théâtre québécois remonte au Régime français, alors que d'autres estiment qu'il n'apparaît qu'avec la pièce *Tit-Coq*. Il s'agit là d'un vieux débat. Bien sûr, certains auteurs comme Joseph Quesnel (1746-1809) et Louis Fréchette ont produit du théâtre de leur cru, mais les alexandrins sonnent faux le long du Saint-Laurent<sup>211</sup>.

Rares sont les auteurs de manuels qui relèvent le conflit entre les Anciens et les Modernes, si je peux dire, qui semble aujourd'hui encore persister en ce qui concerne le – véritable – commencement de l'art dramatique au Québec<sup>212</sup>. De plus, dans la brève histoire du théâtre proposée par Provencher, on ne peut manquer l'adoption d'une position tranchée sur la question qui reconduit la conception d'une tradition dramatique nationale post-gélinienne renvoyant, par ailleurs, au discours de Samuel Baillargeon : « S'arrêter à la production théâtrale des périodes précédentes, c'est s'évertuer à évaluer de mauvaises proses [...]. La véritable expansion du théâtre commence avec la période contemporaine<sup>213</sup> », avec Gratien Gélinas et Marcel Dubé. La *classicisation* de ces écrivains dramatiques découle ainsi de la pérennisation de cette idée. La représentation iconographique illustre aussi de manière évidente cette volonté.

---

<sup>211</sup> Serge Provencher, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit., 2007, p. 78 [2<sup>e</sup> éd.: 2016, p. 86].

<sup>212</sup> Notons que Turcotte ainsi que Chamberland et Weinmann présentent de manière éparse dans leurs ouvrages que *Le Jeune Latour* (1844) d'Antoine Gérin-Lajoie est la « première tragédie en trois actes du Canada français » (Heinz Weinmann et Roger Chamberland (dir.), *Littérature québécoise, des origines à nos jours*, op. cit., p. 59) ou encore que Louis-Honoré Fréchette (1839-1908) est « un des premiers dramaturges canadiens » (André G. Turcotte (dir.), *Anthologie : confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 60). Cela me semble mériter d'être signalé parce que ces rédacteurs rendent compte « que de tentative d'appropriation en tentative d'appropriation, on ait systématiquement perdu la mémoire, comme si chacune de ces tentatives avait toujours été la première » (Jean-Marc Larrue, « Mémoire et appropriation : essai sur la mémoire théâtrale au Québec », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 6, 1989, p. 61).

<sup>213</sup> Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, op. cit., 1957, p. 429.

### 3.2. L'iconographie du théâtre québécois

Que ce soit dans les manuels de première ou de deuxième génération, Gélinas et Dubé sont en tête d'affiche des prémisses de l'art dramatique au Québec, ce qui témoigne, d'ores et déjà, de la *pérennité* du discours iconographique à leur égard. Cela dit, contrairement aux ouvrages scolaires (1957-1969) qui n'exposent que trois portraits de Gratien Gélinas et un seul de Marcel Dubé<sup>214</sup>, ceux parus à la suite de la réforme Robillard proposent systématiquement, en exergue en précédant la biographie, une photographie de ces deux dramaturges<sup>215</sup>. Bien que cette homogénéité réponde probablement à une logique éditoriale, il est tout de même possible de s'interroger sur le choix des clichés, car

le rapprochement d'un visage et d'un nom joue un rôle mémoriel, facilite l'accès à l'œuvre, humanise la figure éthérée et inaccessible de l'écrivain. Outre la valeur intrinsèque du portrait et sa volonté d'éternisation, la représentation de l'écrivain propose un figement de l'image, une figure immuable et pérenne de l'artiste<sup>216</sup>.

À la lumière des photographies des écrivains dramatiques à l'étude, deux catégories se dessinent : d'un côté une iconographie *contextualisante*, c'est-à-dire des « portraits d'époque<sup>217</sup> » et, de l'autre côté, *actualisante*. Dans le cas de Dubé, hormis Bouvier et Roy (1996) ainsi que Weinmann et Chamberland (1996), tous les rédacteurs des anthologies littéraires présentent un cliché de ce dramaturge contemporain à la création de ses pièces de théâtre. C'est aussi ce qu'adoptent Provencher (2016), Vaillancourt (2008 et 2018) et Weinmann et Chamberland (1996) en ce qui concerne Gélinas alors que Laurin (1996 et 2007), Provencher (2007) et Turcotte (2007) proposent plutôt une image actuelle de cet écrivain. Notons que dans les manuels de Laurin (1996), Provencher (2007) et Vaillancourt (2008 et

<sup>214</sup> Voir Annexe A. Mentionnons que dans le manuel de Baillargeon, la même photographie est reprise à la seule différence que la première présente Gélinas dans un plan taille et, la seconde, au niveau de la poitrine. Bien que l'ensemble des clichés soit restreint, il fait paraître Gélinas avec une plus grande visibilité, ce qui est significatif, dans la mesure où les rédacteurs de cette époque légitiment le genre théâtral notamment avec cet auteur dramatique.

<sup>215</sup> Sauf dans l'ouvrage de Braën et *al.*, dans lequel aucune photo n'est présentée. Dans celui de Bouvier et Roy, l'image de Fridolin fait office de présentation de Gélinas.

<sup>216</sup> Patricia Kottelat, « L'iconographie dans les manuels de littérature FLÉ : fonctions et enjeux didactiques », dans *Études de linguistique appliquée*, n°138, 2005, p. 212.

<sup>217</sup> Isabelle Calleja-Roque, « Molière actualisé par l'image dans les manuels de collège et de lycée d'aujourd'hui », dans *Recherches & Travaux*, n°91, 2007, p. 2, en ligne, <<https://journals.openedition.org/recherchestravaux/934>>, article consulté le 20 décembre 2019.

2018), deux images de Gélinas coexistent : celle du dramaturge et celle du comédien que l'on donne à voir dans le rôle de Tit-Coq ou Fridolin.

Un des enjeux didactiques sous-jacents à ce mouvement d'actualisation et de contextualisation est de dévoiler une période précise de la biographie de Gélinas et de Dubé « qui devient alors immuable, valorisant ainsi une “ tranche de vie ” au détriment d'une autre, et, par conséquent, une partie de l'œuvre au détriment d'une autre<sup>218</sup>. » Aux yeux du lecteur, *Tit-Coq* domine vraisemblablement, au regard de l'abondante iconographie qui lui est associée dans les manuels, comparativement à *Un simple soldat* : effectivement, une seule image est présentée, soit sa mise en scène à la Comédie-Canadienne en 1967, avec Joseph (Gilles Pelletier) et Fleurette (Élizabeth Lesieur)<sup>219</sup>. Mise à part cette reproduction, on compte une représentation iconographique du *Temps des lilas* et de *Florence*<sup>220</sup>. Cette disproportion révèle, d'un côté, que quelques pièces de Dubé sont considérées notables, même si *Un simple soldat* se démarque par le nombre d'extraits<sup>221</sup>, et, d'un autre côté, l'importance que les rédacteurs consacrent à *Tit-Coq*. Cette observation traduit l'écart entre ces deux pièces, ce qui oriente implicitement le point de vue du lecteur en construisant une perspective précise faisant de la première œuvre dramatique de Gélinas la plus importante du répertoire. Ce constat me conduit à étudier comment les auteurs des anthologies de deuxième génération représentent alors *Tit-Coq*.

André G. Turcotte adopte, à cet égard, une posture singulière en suggérant un rapprochement entre Gélinas et les signataires du *Refus global*, dont il livre un extrait de leur manifeste dès le début du chapitre. Plus loin, il invite à poursuivre cette lecture dialogique en établissant un lien explicite entre un extrait de *Tit-Coq* et une toile de Riopelle :

Cosignataire de *Refus global*, Jean-Paul Riopelle a fait une longue carrière en arts, tant au Québec qu'en France. Ses tableaux des années 1950 sont des mosaïques où explose la couleur et où la peinture, appliquée à l'aide d'une spatule, trace des

---

<sup>218</sup> Patricia Kottelat, « L'iconographie dans les manuels de littérature FLÉ : fonctions et enjeux didactiques », *loc. cit.*, p. 214.

<sup>219</sup> Voir Annexe B.

<sup>220</sup> Voir Annexe C.

<sup>221</sup> Des dix anthologies littéraires étudiées dans ce chapitre, celles de Turcotte ainsi que Bouvier et Roy ne présentent que *Zone*.

lignes comme autant de coups de fouet administrés à la tradition. L'explosion chromatique de *Pavane* peut être assimilée à la colère de Tit-Coq, dans la pièce de Gélinas, car il en émane à la fois une grande intensité et une touchante fragilité. Achevés la plupart du temps d'un seul souffle, dans un genre de transe, les tableaux de Riopelle traduisent tout autant la vigueur, la vitalité et la force du peintre que sa grande sensibilité<sup>222</sup>.

Cette description située sous la reproduction de la toile de Riopelle met en relief l'émotion éprouvée par le personnage éponyme de la pièce de Gélinas en montrant comment elle s'y reflète dans les couleurs et traits de pinceaux dans le tableau. En ce sens, Turcotte établit un rapport entre deux volontés de rupture qui s'expriment, respectivement, dans *Pavane* et *Tit-Coq*. Cette comparaison fait clairement ressortir une commune volonté, chez le peintre et le dramaturge, d'ébranler l'ordre social qui prévaut à cette époque. Il n'en demeure pas moins surprenant de constater qu'il est finalement moins question de l'œuvre de Gélinas que de celle de Riopelle, à laquelle est consacrée la majeure partie du paragraphe.

Outre la démarche consistant à mettre en relation un morceau choisi avec une peinture, recourir à des photographies de comédiens qui interprètent des scènes de pièces est une manière parmi d'autres de mettre en place un dialogue avec un extrait, un résumé ou encore un discours introductif sur une œuvre. En effet, si le texte d'une pièce de théâtre relève intrinsèquement de l'imaginaire et de l'abstraction, « la photo de mise en scène introdui[t] une dimension concrète ainsi qu'une dimension intertextuelle [...] exploitable didactiquement<sup>223</sup>. » Pourtant, aucun rédacteur de manuel ne semble proposer clairement une telle étude alors que leur parti pris est l'illustration d'un extrait : Padre et Tit-Coq avant que ce dernier parte au front, mise en scène au Monument-National<sup>224</sup> ; la rencontre des parents Désilets<sup>225</sup> ; Padre, Marie-Ange et Tit-

---

<sup>222</sup> André G. Turcotte (dir.), *Anthologie : confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 169. Voir Annexe D.

<sup>223</sup> Patricia Kottelat, « L'iconographie dans les manuels de littérature FLÉ : fonctions et enjeux didactiques », loc. cit., p. 217.

<sup>224</sup> Serge Provencher, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit., 2007, p. 79 (voir Annexe E). Dans le manuel de 2016, aucune photographie n'est présentée.

<sup>225</sup> Michel Laurin, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit., 1996, p. 125 (voir Annexe F). Dans l'édition de 2007, ce rédacteur opère un choix pour le moins différent et particulièrement intéressant parce qu'il ne propose aucun cliché de *Tit-Coq* et d'*Un simple soldat*. La première image d'une pièce est une photographie des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay, présentée en 1968, provenant des archives du Théâtre du Rideau Vert (Michel Laurin, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit., 2007

Coq<sup>226</sup> ; la page couverture du texte dramatique aux éditions Typo<sup>227</sup> et une séquence de l'adaptation cinématographique<sup>228</sup>. Même si chacune de ces reproductions photographiques n'est pas investie d'une analyse dialogique avec l'extrait, leur sélection ne doit rien au hasard : « elle complète en fait le discours écrit<sup>229</sup>. » Elle témoigne également d'un « effet de concentration », c'est-à-dire que « les mêmes titres tiennent les premiers rangs dans l'appareil scolaire<sup>230</sup> », dans les anthologies littéraires.

On observe un phénomène semblable lorsque l'on étudie l'introduction consacrée au théâtre. Retenus par les manuels, Gélinas et Dubé apparaissent consensuellement comme les fondateurs de l'art dramatique. C'est aussi ce qu'indique la table des matières dans laquelle ils sont de nouveau introduits dans des sections ou des chapitres dont les titres exposent l'émergence d'un genre : « Le théâtre entre en scène<sup>231</sup> », « Deux géants du théâtre naissant<sup>232</sup> », « La lente naissance du théâtre d'auteur au Québec<sup>233</sup> ». Le terme « naissance » et le syntagme « entrer en scène » sont intéressants puisqu'ils convoquent une gestation, un travail en amont, un événement attendu, ce qui fait écho, dans une certaine mesure, aux propos des rédacteurs des manuels de première génération. À l'évidence, les manuels jouent un rôle important dans le processus de *classicisation* de ces auteurs, aujourd'hui encore elle « apporte la pérennisation par la divulgation<sup>234</sup> » du statut de Gélinas et de Dubé en tant que fondateurs

---

[3<sup>e</sup> éd.], p.179 (voir Annexe G)). Ce constat invite implicitement à remettre en question la place de Gélinas et de Dubé par rapport à Tremblay, il en sera question à la fin du présent chapitre.

<sup>226</sup> Voir Annexe H. En présentant la scène finale, cette image contraste avec l'extrait qui relève plutôt la frustration de Tit-Coq de ne pas pouvoir épouser Marie-Ange.

<sup>227</sup> Sur cette photographie, « Tit-Coq (Gratien Gélinas) enlace Marie-Ange (Huguette Oligny) lors d'une représentation de la tournée nord-américaine de l'œuvre en 1950-1951 » (Claude Vaillancourt, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit., 2018 [3<sup>e</sup> éd.], p. 113 (Voir Annexe I). La mise en scène de *Tit-Coq* à l'international est un élément que j'approfondirai plus loin.

<sup>228</sup> Voir Annexe J.

<sup>229</sup> Denis Hunter, « Analyse de l'iconographie d'un manuel d'histoire littéraire (le «XX<sup>e</sup> siècle», de Lagarde et Mecharde) », mémoire de maîtrise, Département de lettres, Université Laval, 1981, f.1.

<sup>230</sup> Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », loc. cit., p. 24.

<sup>231</sup> Michel Laurin, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit., 1996, p. 125 [3<sup>e</sup> éd.: 2007, p. 110].

<sup>232</sup> Serge Provencher, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit., 2007, p. 79 [2<sup>e</sup> éd.: 2016, p. 86].

<sup>233</sup> Claude Vaillancourt, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit., 2008, p. 103 [3<sup>e</sup> éd.: 2018, p. 111].

<sup>234</sup> Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique? », loc. cit., 1992, p. 10.

du théâtre québécois. C'est sur cette problématique que je me pencherai dans la prochaine section consacrée au discours biographique.

### 3.3. La vie à l'œuvre : le discours biographique sur Gélinas et Dubé

Entre 1996 et 2018, seuls Bouvier et Roy (1996), Braën et *al.* (1997), Provencher (2016), Turcotte (2016) ainsi que Weinmann et Chamberland (1996) présentent une notice biographique sur Gélinas et Dubé, ce qui constitue la moitié du corpus de cette génération. En effet, Laurin (1996 et 2007) et Provencher (2007) ne fournissent essentiellement que les dates de naissance et de décès de ces écrivains dramatiques alors que Provencher (2016) et Vaillancourt (2008 et 2018) tiennent plutôt un discours biobibliographique, ce qui les distingue des ouvrages parus au cours des années 1960 qui proposent tous, à l'exception de Gay, un résumé de la vie de Gélinas et de Dubé. Ces deux dernières méthodes participent possiblement de remettre en question le rôle de la biographie dans la lecture des extraits proposés qui permet certes d'établir un rapport entre la vie et l'œuvre, comme je l'ai montré dans le précédent chapitre, mais « intervien[t] également pour justifier la valorisation ou la dévalorisation de l'œuvre et de l'écrivain<sup>235</sup>. » C'est pourquoi j'analyserai le premier groupe de manuels mentionnés plus haut en m'intéressant à deux critères axiologiques prégnants : le *travail* et la *célébrité*.

#### 3.3.1. De l'importance du *travail* : radio, plateau, tréteau

Les auteurs d'anthologies littéraires confèrent une valeur et un sens particuliers au *travail*, plus précisément à l'activité sur les plateaux de cinéma, mais surtout en ondes et au petit écran. En ce qui concerne Marcel Dubé, dans la quasi-totalité des manuels, sauf ceux de Laurin, la valeur de *travail* contribue à attester sa *valeur-objet*, c'est-à-dire une valeur créditée d'une appréciation positive, par sa fécondité artistique : « [D]e 1952 à 1962, Dubé rédige près d'une cinquantaine de textes dramatiques qui sont réalisés par Radio-Canada, dont une trentaine pour

---

<sup>235</sup> Hélène Lazar et Denis Payette, « Le discours biographique dans les manuels d'histoire littéraire », *loc. cit.*, p. 493.

la télévision<sup>236</sup>. » Le nombre d'œuvres à l'actif de ce dramaturge signale qu'il a « l'avantage de s'imposer avec le poids de l'évidence<sup>237</sup> ». Ce constat n'est d'ailleurs pas nouveau : le critère de *quantité* établit, comme évoqué dans le deuxième chapitre, la *légitimité* de Dubé. En outre, « prolifique » est de nouveau le trait distinctif de cet auteur. Ces éléments sont constituants de la *classicité* de cet écrivain dramatique par leur perpétuation de même que leur consensualité.

Cela est également le cas pour Gratien Gélinas, car le *travail* qu'il effectue est le produit d'une construction discursive qui contextualise la genèse de la pièce-phare de ce dramaturge :

[E]n 1937, [Gélinas] crée à la radio une série de sketches dont le personnage central est Fridolin, personnage qui remportera rapidement un vif succès populaire. Dès 1938, Fridolin passe des ondes à la scène du Monument national où il est la vedette d'une revue d'actualité composée de sketches, de monologues, de chansons et de danse. [...] Fort de la popularité des *Fridolinades*, Gratien Gélinas écrit en 1948 une pièce intitulée *Tit-Coq*. L'histoire de cet orphelin [...] touche le cœur du public canadien-français. Gélinas obtient avec *Tit-Coq* un succès jamais vu auparavant au Québec<sup>238</sup>.

Cet extrait m'apparaît témoigner parfaitement d'une lecture grâce à laquelle un auteur de manuel nous invite à interpréter le rôle notable de Fridolin dans la carrière de Gélinas. En effet, l'accueil enthousiaste qu'il reçoit (valeur de *plaisir*) encourage la création de *Tit-Coq* et favorise le succès immédiat de cette pièce, dû possiblement à l'horizon d'attente du public qui est constitué d'une expérience préalable, les représentations des *Fridolinades*. À preuve, « [t]ous les grands journaux de la métropole ont délégué un critique à cette représentation bien qu'il ne s'agisse pas toujours du titulaire de la chronique théâtrale<sup>239</sup>. » Donc, cet événement culturel attendu est le fruit de la réception favorable de la critique et du public qui est elle-même attribuable, d'après le récit qu'en fait Braën et *al.*, aux capacités qu'accumule Gélinas par ses expériences autant à la radio que sur la scène.

<sup>236</sup> Serge Provencher, *Anthologie de la littérature québécoise*, *op. cit.*, 2007, p. 88.

<sup>237</sup> Joseph Melançon, Clément Moisan et Max Roy, *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852-1967)*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>238</sup> Christian Braën et *al.*, *Littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle : introduction à la dissertation critique*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>239</sup> Étant donné que la mise sur scène de cette pièce a lieu « à la veille de la saison estivale [...], la couverture de la vie culturelle montréalaise est au ralenti » (Lucie Robert, « *Tit-Coq* (1948) de Gratien Gélinas. De l'événement théâtral à la consécration littéraire », *loc. cit.*, p. 213).

Ce point de vue n'est en revanche partagé que partiellement par Turcotte pour qui *Tit-Coq* est la résultante d'une activité radiophonique importante, mais également de la *virtuosité* du dramaturge, en d'autres mots « la facilité, l'efficacité, l'aisance, le don [...]»<sup>240</sup> :

Né dans une société religieuse qui ne conçoit pas la dissolution du mariage, [Gélinas] n'en voit pas moins ses parents se séparer en 1928, ce qui le place dans une situation précaire qui l'oblige à quitter le Collège de Montréal pour aider sa mère. [...] *Tit-Coq* (1948) naît tout *naturellement de sa plume*, non seulement parce que Gélinas avait lui-même *vécu* une situation familiale marginale, mais parce que, *habile à traduire les petits drames d'un peuple à l'existence difficile*, il *se devait* de lui donner une pièce dans laquelle il se reconnaîtrait *enfin*<sup>241</sup>.

Ce passage met au jour que le contenu de cette pièce correspond à un épisode vécu de l'écrivain, et relève l'importance du *devoir* et de la *responsabilité* de Gélinas envers sa mère (-patrie) qui scelle son destin d'auteur : mettre « enfin » en scène une pièce *représentative*, un drame populaire qui a pour titre *Tit-Coq*.

Pour y arriver, Gélinas s'est probablement exercé par l'entremise de certaines expériences artistiques, d'après Turcotte ainsi que Weinmann et Chamberland : « Après avoir pratiqué divers métiers de fortune, [Gélinas] fonde sa première troupe en 1929 et rejoint quatre ans plus tard la troupe amateur *Montreal Repertory Theatre* (MRT)<sup>242</sup>. » Ces courts énoncés rendent succinctement compte du parcours qu'emprunte Gélinas qui le mène au théâtre. De plus, ils mettent l'accent sur l'importance du MRT : serait-ce dû à sa reconnaissance dans la sphère théâtrale ? Ou, plutôt, parce qu'il intervient significativement dans l'activité de Gélinas, moins que la troupe qu'il crée, les Anciens du Collège, par exemple ? Même s'il m'est difficilement possible de répondre à cette question, le commentaire concernant la troupe fondée par Dubé peut valider cette seconde hypothèse, car Luc Bouvier et Max Roy usent d'une stratégie similaire en nommant « La Jeune Scène » qui représente *De l'autre côté du mur* et *Zone*<sup>243</sup>.

---

<sup>240</sup> Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, op. cit., p. 240.

<sup>241</sup> André G. Turcotte (dir.), *Anthologie : confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 167. Je souligne.

<sup>242</sup> Heinz Weinmann et Roger Chamberland (dir.), *Littérature québécoise, des origines à nos jours*, op. cit., p. 227.

<sup>243</sup> Luc Bouvier et Max Roy, *La littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 158.

Dans tous les cas, le fait de valoriser les diverses expériences de Gélinas et de Dubé dans le milieu artistique contribue à confirmer la volonté des manuels à affirmer que la littérature dramatique québécoise se fonde sur des auteurs expérimentés qui sont par ailleurs reconnus. À titre d'illustration, les deux pièces évoquées plus haut remportent « les grands honneurs au Festival national d'art dramatique, respectivement en 1952 et 1953<sup>244</sup> », ce qui, en conséquence, vaut à Dubé un certain prestige. Cette observation m'amène à interroger le principe axiologique de *célébrité* entendu comme « la reconnaissance, la renommée, la gloire<sup>245</sup> » qui concourt à valoriser Dubé tout aussi bien que Gélinas.

### 3.3.2. La *célébrité*, sur la scène nationale et internationale

Dans son article « Qu'est-ce qu'un classique ? », Alain Viala affirme que

la classicisation n'est pas indifférente à la manière dont celle-ci a été acquise. Elle est corrélée aux stratégies de réussite (reconnaissance par les institutions) ou de succès (auprès du public) dans lesquelles s'inscrivent les trajectoires des auteurs concernés. Là non plus, rien de mécanique, mais du moins des tendances, indices de régularités possibles, et qu'on peut énoncer ainsi : plus un écrivain a, dans sa trajectoire, une combinaison de réussites et de succès, plus il a de chances d'accéder à une classicisation maximale<sup>246</sup>.

Conformément à ce que Viala propose, récompenser un auteur par un prix – que ce soit par le public ou des instances légitimées – contribue à la *classicité* de l'écrivain et de son œuvre. Or, attribuer le nom d'un artiste à une distinction ne rend-il pas aussi compte d'un degré de reconnaissance et d'institutionnalisation ? Le Prix Gratien-Gélinas, par exemple, créé par le Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques (CEAD) et remis depuis 1994, est « le plus important prix canadien décerné aux auteurs et autrices dramatiques francophones de la relève<sup>247</sup> ». Doit-on considérer que l'absence de mention de ce prix dans les anthologies littéraires révèle la

---

<sup>244</sup> *Idem*.

<sup>245</sup> Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, *op. cit.*, p. 243.

<sup>246</sup> Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *loc. cit.*, 1993, p. 26.

<sup>247</sup> Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques, « Prix Gratien-Gélinas pour la relève en écriture dramatique », en ligne, <<http://www.cead.qc.ca/la-fondation/prix-de-la-fondation/prix-gratien-gelinas>>, consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2019.

faible valeur que les rédacteurs de ces dernières lui accordent ? On ne peut cependant avancer pareille conclusion pour le Prix Marcel-Dubé. Puisqu'il n'est octroyé que depuis 2017 « à un auteur pour un texte de théâtre qui est jugé de très grande qualité<sup>248</sup> », seul l'ouvrage de Vaillancourt (2018) peut le relater. Un détour par certains manuels met au jour que les distinctions attribuées par l'institution ou le public au Québec sont plutôt privilégiées, dans le cas de Dubé, et la renommée en Amérique du Nord ainsi qu'en Europe, pour Gélinas.

Pour ce qui est du premier, Marcel Dubé, Luc Bouvier et Max Roy ainsi qu'Heinz Weinmann et Roger Chamberland lui confèrent une valeur singulière, non seulement grâce au nombre important de créations (dramatiques, radiophoniques et télévisuelles), mais aussi de leur qualité : « Récipiendaire du prix David pour l'ensemble de son œuvre en 1973, il obtient également le prix Molson en 1984. Lors de la soirée des Masques, en novembre 1995, le milieu théâtral lui rend un hommage particulier<sup>249</sup>. » La première distinction – renommée *Athanase-David* – est la plus haute « attribuée à une personne pour sa contribution remarquable à la littérature québécoise<sup>250</sup> ». La deuxième, quant à elle, récompense deux Canadiens pour leur participation active « au patrimoine culturel et intellectuel du Canada<sup>251</sup> ». La troisième, enfin, consiste plutôt à attester l'entrée de Dubé dans le patrimoine québécois grâce à ses écrits considérés comme un « mémorable trésor de notre imaginaire. Tout ça qui a été, et qui est encore, et qui sera pour l'éternité : *Le Monde de Marcel Dubé*<sup>252</sup>. » Cette liste (non-exhaustive)

<sup>248</sup> Académie des lettres du Québec, « Prix Marcel-Dubé », en ligne, <<http://www.academiedeslettresduquebec.ca/prix/marcel-dube>>, consulté le 5 septembre 2019.

<sup>249</sup> Heinz Weinmann et Roger Chamberland (dir.), *Littérature québécoise, des origines à nos jours*, op. cit., p. 227.

<sup>250</sup> Prix du Québec, « Prix Athanase David », en ligne, <<http://www.prixduquebec.gouv.qc.ca/candidature-mcc/candidature.php?prix=Athanase-David>>, consulté le 19 octobre 2019.

<sup>251</sup> Conseil des arts du Canada, « Prix Molson », en ligne, <<https://conseildesarts.ca/pleins-feux/2018/06/prix-molson-2018>>, consulté le 2 mars 2020.

<sup>252</sup> Radio-Canada, « Soirée des Masques de 1995 », en ligne, <[https://www.youtube.com/watch?v=A\\_tQI92m0Kg&t=106s](https://www.youtube.com/watch?v=A_tQI92m0Kg&t=106s)>, consulté le 8 mars 2020.

Entre 1968 et 1971, neuf pièces de théâtre de Dubé sont diffusées en quatre parties à la télévision de Radio-Canada sous le titre *Le Monde de Marcel Dubé*. J'aimerais, à ce propos, relever que ces émissions semblent marquer, aujourd'hui encore, l'imaginaire québécois par la reprise de l'introduction musicale à l'ouverture des radio-théâtres *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg et *Encore une fois, si vous permettez* de Michel Tremblay présentés à la radio de Radio-Canada. La référence à Dubé ne doit ici rien au hasard considérant son importante œuvre radiophonique que j'ai présentée dans le premier

d'honneurs met en valeur la grandeur de ce dramaturge par l'importance que lui accorde le champ littéraire et théâtral dont l'hommage scelle symboliquement la qualité. De plus, elle contribue à la validité de transmettre aux générations futures l'œuvre intemporelle de Dubé.

On peut s'attendre à ce que les rédacteurs cités plus haut présentent de manière plus ou moins similaire les gratifications obtenues par le second auteur, Gratien Gélinas, en mentionnant son doctorat *honoris causa* ès lettres décerné par l'Université de Montréal (1948) ou encore le prix Victor-Morin (1967), la Médaille de l'Académie des lettres du Québec (1988), le Grand prix de l'écriture S.T. Dupont (1988), pour ne nommer que celles-ci. Seul Baillargeon souligne l'obtention du doctorat *honoris causa*<sup>253</sup>. Ce constat soulève, selon moi, une question : si la *classicité* d'un écrivain s'établit entre autres sur sa reconnaissance, quels sont alors les éléments retenus pour Gélinas ? Avec *Anthologie : confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui* et *La littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle*, il est possible d'envisager la valeur de *célébrité* à l'international.

Effectivement, André G. Turcotte rapporte le succès de *Tit-Coq* sur le continent nord-américain et Luc Bouvier et Max Roy s'intéressent à « *Bousille et les Justes* qui connaît plusieurs adaptations en Finlande, en Tchécoslovaquie, en Pologne, en Allemagne et en Grande-Bretagne<sup>254</sup>. » Même si ces derniers ne font guère mention de la réception de cette pièce de théâtre, on peut présumer qu'elle est enthousiaste : l'énumération de pays en témoigne et présente, par le fait même, qu'une des valences de *Bousille* réside dans le *nombre* et la *diversité* de pays en Europe qui l'accueillent. Cela étant dit, *Tit-Coq* n'a-t-elle pas aussi été jouée en sol européen, plus précisément en Suède et en Finlande ?

Le Imatran Teatteri [...] présente d'abord *Tit-Coq* en janvier 1962. Devenue *Kukkopoika*, la version finlandaise fait plus de vingt représentations, à Imitra

---

chapitre de ce mémoire. Radio-Canada, « *Mademoiselle Julie* », en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/premiere/balados/7426/mlle-magalie-lepine-blondeau-boutin-theatre-denoncourt-strindberg>>, consulté le 20 mars 2020. Radio-Canada, « *Encore une fois, si vous permettez* », <<https://ici.radio-canada.ca/premiere/balados/7446/theatre-guy-laine-michel-tremblay-henri-chasse>>, consulté le 27 mars 2020.

<sup>253</sup> Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, *op. cit.*, 1957, p. 431 [1961, 2<sup>e</sup> éd., p. 489].

<sup>254</sup> Luc Bouvier et Max Roy, *La littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 150. Mentionnons que la BBC présente cette pièce au petit écran en Angleterre, en Écosse et en Irlande, ce qui souligne de surcroît la *célébrité* de *Bousille*.

même (35 000 habitants), et dans plusieurs villes voisines. [...] Jean Béraud cite les critiques finlandais. D'un jet d'apparence quotidienne, peut-on résumer, Gratien a su tirer une saga émouvante, impressionnante et qui comporte un message de la plus simple honnêteté. Un autre critique écrit que *Tit-Coq* est si humaine et si émotionnellement réaliste qu'elle porte vivement sur le public et lui apporte un message qu'il comprend spontanément. Le metteur en scène, M. Latiti, demande donc à lire *Bousille*, et enthousiasmé, il en planifie la production la même année<sup>255</sup>.

La représentation de *Tit-Coq* suscite, à l'évidence, un certain intérêt de la part du public et de la critique ce qui, subséquemment, conduit à la décision de lire, puis de mettre en scène *Bousille et les Justes*. Comment, alors, expliquer ce silence de la part de Bouvier et Roy ? Un facteur peut, à mon avis, le justifier : le nombre moins important de mises en scène de *Tit-Coq* en comparaison avec *Bousille*.

Au regard de ce qui précède, la *célébrité* revêt une mince attention chez Gélinas. Rappelons que Turcotte ainsi que Bouvier et Roy sont une exception dans les ouvrages de première et de deuxième générations<sup>256</sup>. Il est pour le moins pertinent de signaler ce changement de paradigme parce qu'il introduit l'idée que le théâtre québécois a une portée universelle, donnant lieu à considérer *Tit-Coq* à la fois comme un classique national *et* international. Cette idée permet d'envisager une modification d'orientation dans le rapport des rédacteurs au monde.

En ce sens, dans les lignes temporelles des manuels de Serge Provencher (2007 et 2016) et de Claude Vaillancourt (2008 et 2018), on constate un renouvellement de la place de la littérature québécoise aux côtés d'événements d'ordre politique ou littéraire sur l'échiquier mondial. Autour de 1948, année de création de *Tit-Coq*, Provencher inscrit dans la catégorie « Littérature française » *La peste* (1947) d'Albert Camus et *La cantatrice chauve* (1950) d'Eugène Ionesco<sup>257</sup>. La sélection des textes de Camus et d'Ionesco n'est pas anodine, si on considère que l'enseignement de la pièce de théâtre de Gélinas est, dans la plupart des cas, assigné au troisième ensemble de français au collégial, cours qui doit « comporter trois œuvres

<sup>255</sup> Anne-Marie Sicotte, *La ferveur et le doute*, *op. cit.*, p. 470.

<sup>256</sup> Sauf un fragment issu de *Littérature canadienne-française* (Gabriel Marcel, « *Le Temps des lilas* », dans *Nouvelles littéraires*, 19 juin 1958, auquel j'ai fait référence au chapitre précédent. Cité dans Samuel *Littérature canadienne-française*, *op. cit.*, 1961, p. 498) et le syntagme « en tournée » (Georges-Henri D'Auteuil, « Le théâtre de 1945 à nos jours », *loc. cit.*, p. 185).

<sup>257</sup> Serge Provencher, *Anthologie de la littérature québécoise*, *op. cit.*, 2007, p. 64-65.

de la littérature québécoise « actuelle » que l'étudiant devra mettre en relation avec la littérature francophone du XX<sup>e</sup> siècle<sup>258</sup>. » Toutefois, Provencher ne propose par une lecture intertextuelle, le rapprochement entre Camus, Ionesco et Gélinas n'étant apparemment motivé que par l'inscription dans un même horizon temporel de ces trois écrivains. On peut toutefois interpréter ce geste comme une manière de mettre sur un pied d'égalité *Tit-Coq* ainsi que *La peste* et *La cantatrice chauve* ou bien de souligner que l'élan de modernité qui s'empare de la dramaturgie québécoise fait écho aux manifestations esthétiques que l'on observe à la même époque en Europe. Quoi qu'il en soit, cela ne signifie cependant pas qu'aucun rapport n'est établi avec d'autres auteurs. Un examen des anthologies littéraires d'André G. Turcotte et de Claude Vaillancourt semble effectivement susciter une telle lecture, surtout dans le cas de Dubé inscrit dans un rapport de filiation avec Roger Lemelin et Gabrielle Roy.

### 3.3.3. De classiques en classiques

Inscrire intentionnellement Dubé dans le prolongement des auteurs de *Bonheur d'occasion* et des *Plouffe* participe aux modalités du processus de *classicisation* de cet écrivain dramatique, car « “ nos classiques ”, affirme Alain Viala, le sont bien par leur pratique de l'imitation : [ils] apparten[en]t à un [sic] logique de modélisation, puisqu'en imitant un modèle, on s'inscrit dans une perspective du modélisable<sup>259</sup>. » Qu'il soit question d'un auteur ou d'un texte littéraire, un classique est donc défini comme tel parce qu'il se présente dans la continuité d'un autre. C'est précisément ce qu'illustre l'anthologie de Turcotte.

Dans celle-ci, toujours dans la section sur la biographie de l'auteur, Marcel Dubé a le souci de mettre en scène « des figures qu'il veut aussi emblématiques de la solitude urbaine que celles de Gabrielle Roy ou de Roger Lemelin<sup>260</sup>. » En établissant que l'auteur d'*Un simple soldat* souhaite s'intégrer dans la suite thématique – la solitude urbaine – de Roy ou de Lemelin

<sup>258</sup> Gouvernement du Québec, Ministère de l'Éducation, Direction générale de l'enseignement collégial, *Formation générale des collèges pour le Québec du XXI<sup>e</sup> siècle*, Québec, 1993, p. 7-8.

<sup>259</sup> Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *loc. cit.*, 1993, p. 21.

<sup>260</sup> André G. Turcotte (dir.), *Anthologie : confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 170.

par ses personnages représentatifs, Turcotte, d'une part, atteste l'exemplarité de ces deux romanciers et, d'autre part, confirme la valeur de l'œuvre de Dubé, et son statut de classique. Les ouvrages de Vaillancourt proposent une interprétation analogue en affirmant que Dubé « cherche dans ses pièces à reproduire l'univers réaliste de Gabrielle Roy et de Roger Lemelin<sup>261</sup> ». En raison des verbes « cherche » et « reproduire », cet énoncé met clairement en lumière la volonté d'*imitation* à des modèles esthétiques littéraires du réalisme. Les deux passages cités plus haut confèrent donc à Dubé une *intention d'écriture*. On peut, maintenant, se questionner sur le choix de ces romanciers, car ne relève-t-il pas d'une *intention didactique* de la part des rédacteurs de ces manuels ?

Dans *Anthologie : confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui* et *Anthologie de la littérature québécoise*, l'étude de Roy et de Lemelin précède celle de Dubé, conformément au découpage sociohistorique de la littérature. Ce montage discursif crée un réseau de références internes dans l'ouvrage scolaire par la prise en compte des connaissances antérieures du lecteur telles que le courant (ou mouvement) littéraire et l'époque évoqués en amont de l'extrait proposé. En revanche, ces auteurs québécois emblématiques du réalisme n'ont, à ma connaissance, aucune pièce de théâtre à leur répertoire, ce qui inscrit inéluctablement Dubé dans une tradition thématique et non générique. Ce qui est sensiblement différent dans la première édition d'*Anthologie de la littérature québécoise* de Vaillancourt :

Parmi les œuvres réalistes les plus réussies, il faut souligner les romans *Bonheur d'occasion*<sup>262</sup> de Gabrielle Roy, ainsi que *Au pied de la pente douce* et *Les Plouffe* de Roger Lemelin. Les pièces de théâtre *Zone* et *Un simple soldat* de Marcel Dubé se situent dans la continuité de ces modèles, mais aussi du théâtre réaliste de Tennessee Williams et d'Arthur Miller<sup>263</sup>.

L'utilisation du superlatif « les plus réussies » introduit de nouveau la valeur d'exemplarité des fictions romanesques de Roy et de Lemelin à partir desquelles la dramaturgie dubéenne se rattache. On observe cependant un phénomène opposé à celui mis en évidence plus haut : tandis que les références à Roy et Lemelin mobilisent implicitement une lecture intratextuelle des

<sup>261</sup> Claude Vaillancourt, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit., 2008, p. 104.

<sup>262</sup> Notons qu'en 1983, Gratien Gélinas interprète Sam Latour dans l'adaptation cinématographique de cette œuvre.

<sup>263</sup> Claude Vaillancourt, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit., 2008, p. 88.

manuels de Turcotte et de Vaillancourt, celles renvoyant à Williams et Miller présupposent que les étudiants disposent d'une certaine compétence encyclopédique, un certain savoir, nécessaire pour en comprendre la portée et pour possiblement en amorcer l'analyse. Cela n'est-il pas quelque peu surprenant de rencontrer des figures du théâtre états-unien telles que Williams et Miller ? Ne serait-il pas plutôt souhaitable, dans le cadre d'un manuel sur la littérature nationale, d'établir des filiations avec des textes dramatiques québécois tels que *Tit-Coq* dont le « dialogue, d'après Serge Provencher, [relève] d'un réalisme saisissant <sup>264</sup> » ? Seule une question d'analyse dans les ouvrages de Michel Laurin convie à une lecture intertextuelle entre *Tit-Coq* et *Un simple soldat*, avec pour composante la trame réaliste de ces deux pièces : « Comparez le réalisme de langage avec celui de Gratien Gélinas<sup>265</sup>. » D'une part, en répondant à la directive, le collégien valide le rapprochement proposé par l'auteur du manuel, ce qui renforce le choix des œuvres et de la thématique sélectionnées. D'autre part, si le verbe de cet énoncé renvoie à la mise en parallèle de ces pièces de théâtre afin de faire apparaître les similitudes ou les différences *entre* elles, le syntagme prépositionnel « avec celui de » suggère que l'écriture québécoise est certes réaliste, mais qu'elle en précède une autre. En d'autres mots, Laurin situe *Un simple soldat* dans le prolongement de la veine réaliste gélinienne. Bien qu'implicite, ce lien participe d'une commune volonté de chercher un modèle, un auteur dramatique québécois dans le cas présent, en balisant la lecture de l'œuvre par l'activation des connaissances acquises par l'étudiant dans le manuel.

Un examen attentif des ouvrages scolaires révèle des thèmes qui lient toutefois davantage *Un simple soldat* et *Tit-coq*. Il s'agit, on l'aura peut-être deviné, de la famille et de la religion. C'est ce que je me propose d'étudier dans le discours sur ces textes littéraires, les passages sélectionnés ainsi que les pistes de lecture, trois composantes qui tissent deux lectures divergentes de ces œuvres.

---

<sup>264</sup> Serge Provencher, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit., 2007, p. 79.

<sup>265</sup> Michel Laurin, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit., 1996, p. 127. Il me semble de mise de souligner l'importance que revêt *Un simple soldat* pour ce rédacteur qui lui accorde exclusivement un ouvrage scolaire. C.f., Michel Laurin, *Étude de Un simple soldat de Marcel Dubé*, Montréal, Beauchemin, coll. « Parcours d'une œuvre », 1998.

### 3.4. De simples soldats : entre dénonciation et perpétuation de valeurs traditionnelles

#### 3.4.1. Pour une conception renouvelée de *Tit-Coq*

À l’instar du discours des manuels de première génération, celui de Braën et *al.*, Bouvier et Roy, Provencher, Vaillancourt ainsi que Weinmann et Chamberland dévoilent une même interprétation de *Tit-Coq*, à savoir le désir de ce né hors-mariage de s’élever au-dessus de son statut social par le mariage et la famille. Cette lecture est soulignée par l’extrait de texte dont, pour les besoins de mon étude, il me semble important de dresser les caractéristiques puisqu’il influence incontestablement la conception d’une œuvre.

Comme je l’ai avancé au premier chapitre de ce mémoire, une anthologie littéraire « ne présente jamais l’œuvre, c’est-à-dire tout ce qu’un écrivain a écrit et publié, en raison même de sa nature, de son format et de son cadre matériel. Obligatoirement, le manuel *doit* choisir<sup>266</sup>. » Pour ce faire, les rédacteurs proposent un morceau d’une scène. Dans son article « Qu’est-ce qu’un “ extrait ” ? », Nathalie Denizot explique que « [I]a constitution de corpus d’extraits, de “ vulgates ”, qui constituent une forme de culture commune, est en effet un processus essentiel de la scolarisation des œuvres et des auteurs<sup>267</sup>. » Ce constat n’a, en soi, rien d’étonnant. Cela étant dit, le fait qu’un extrait participe à une “ forme de culture commune ” fait écho aux devis ministériels : le collégien ne doit-il pas acquérir un “ fonds culturel commun ”<sup>268</sup> ? Ce n’est donc peut-être pas un hasard si le dialogue entre Padre et Tit-Coq avant que ce dernier parte au front (tableau I, acte II) est cité à quatre reprises (Braën et *al.*, Provencher (2007 et 2016) et Weinmann et Chamberland). Ce passage présente le personnage éponyme qui fait part à Padre du bonheur que lui apporte la rencontre de Marie-Ange, le désir de la marier à son retour et

<sup>266</sup> Joseph Melançon, Clément Moisan et Max Roy, *Le discours d’une didactique. La formation littéraire dans l’enseignement classique au Québec (1852-1967)*, *op. cit.*, 232. Souligné par les auteurs.

<sup>267</sup> Nathalie Denizot, « Qu’est-ce qu’un « extrait » ? », dans Anissa Belhadjin et Laetitia Perret (dir.), *L’extrait et la fabrique de la littérature scolaire*, Bruxelles, Peter Lang, 2019, p. 26.

<sup>268</sup> Ministère de l’Éducation du Québec, *Formation générale commune, propre et complémentaire aux programmes d’études conduisant au diplôme d’études collégiales, en vigueur de 1998 à 2012*, p. 1, en ligne, <[http://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site\\_web/documents/enseignement-superieur/collegial/FormGenCommuneCompProgEtudesCondDEC1998-2012\\_f.pdf](http://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site_web/documents/enseignement-superieur/collegial/FormGenCommuneCompProgEtudesCondDEC1998-2012_f.pdf)>, document consulté le 20 décembre 2019. De nombreuses critiques ont cependant témoigné que ce concept n’est pas « défini en lui-même mais en fonction de ses utilités » (Max Roy, « Le renouveau scolaire : la recherche d’une culture commune et pratique », *loc. cit.*, p. 68).

ainsi faire partie d'une famille, celle des Désilets, et par la suite pouvoir à son tour en fonder une. La lecture du passage choisi confirme ainsi la prémisse dont il a été question plus haut. Le libellé des questions d'analyse situées sous cet extrait renvoie aussi, de manière tautologique, à l'interprétation suggérée dans le discours d'accompagnement : « Peut-on affirmer que la religion est omniprésente dans cet extrait de *Tit-Coq*<sup>269</sup> ? » et « Expliquez le rêve de Tit-Coq, en tenant compte de sa situation d'orphelin et de bâtard<sup>270</sup> » en sont des exemples.

Des six ouvrages étudiés dans cette section, Vaillancourt (2018) et Bouvier et Roy introduisent deux autres scènes issues de *Tit-Coq*. Même si le premier insère l'ouverture de la pièce (tableau I, scène I) et le second le dialogue final (acte II, scène VII), il n'en demeure pas moins que ces deux anthologies balisent l'interprétation de la même manière que les précédentes. En effet, les auteurs de ces ouvrages mettent en valeur un ensemble d'attentes et de désirs personnels (mariage, famille) du héros qui sont somme toute en concordance avec celle de la société de laquelle le personnage principal est issu.

Tit-Coq ne pourra toutefois pas vivre la vie de famille à laquelle il aspire à cause des « mœurs amoureuses [...] encadrées par des conventions sociales strictes<sup>271</sup>. » C'est ce qui « touche le public d'ici à une époque où les individus s'identifient profondément à leur famille<sup>272</sup> », affirme Vaillancourt (2008). Il est intéressant de noter qu'en 2018, ce même rédacteur avance plutôt que « [l]es Québécois se sont identifiés à ce personnage fort en gueule, drôle, courageux, petit et batailleur<sup>273</sup>. » Bien que Vaillancourt passe d'une valeur sociale (la famille) à des traits de caractère, il laisse entendre que le *plaisir* éprouvé par le public repose sur une fusion des horizons d'attente (celui de la pièce et celui des spectateurs). Mais est-ce encore le cas pour le public au moment de la parution des premiers ouvrages scolaires de deuxième génération ? Cette pièce n'a-t-elle pas d'ailleurs été mise en scène en 1993 à La

<sup>269</sup> Serge Provencher, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit., 2016 [2<sup>e</sup> éd.], p. 87.

<sup>270</sup> Heinz Weinmann et Roger Chamberland (dir.), *Littérature québécoise, des origines à nos jours*, op. cit., p. 227.

<sup>271</sup> Claude Vaillancourt, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit., 2018 [3<sup>e</sup> éd.], p. 112.

<sup>272</sup> Claude Vaillancourt, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit., 2008, p. 103. Bien que Vaillancourt (2008) ne présente pas un extrait de *Tit-Coq*, il fait tout de même mention de cette pièce dans le discours introductif sur l'émergence du théâtre.

<sup>273</sup> Claude Vaillancourt, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit., 2018 [3<sup>e</sup> éd.], p. 112.

Bordée par Ginette Guay ainsi qu'en 1999 au Théâtre Denise-Pelletier par Michel Monty ? Pour les rédacteurs d'ouvrages scolaires, la question ne semble pas se poser. *Tit-Coq* est une œuvre appartenant au passé. Les pistes de réflexion contribuent, à ce propos, à la présenter comme l'*illustration* d'un contexte sociohistorique : « En quoi le personnage de Tit-Coq est-il représentatif de la société québécoise de l'époque<sup>274</sup> ? » ou, encore, « Quel détail renvoie à la place de la femme dans les années 1940<sup>275</sup> ? » De plus, elles proposent au collégien de s'interroger sur le sens et la valeur à donner, *aujourd'hui*, à des représentations de l'histoire de la société québécoise. Là encore, les savoirs préexistants à la lecture jouent un rôle crucial et affectent la manière même dont le lecteur met en acte un code interprétatif histoire/fiction grâce à l'extrait. Non seulement l'étudiant doit-il analyser *Tit-Coq* en tant que l'expression d'une époque et d'une idéologie révolues, mais il est aussi appelé à l'examen minutieux d'une interprétation sociale et religieuse suggérée par Braën et *al.*, Bouvier et Roy, Provencher (2007 et 2016), Vaillancourt (2018) ainsi que Weinmann et Chamberland.

Cette observation est sensiblement la même en ce qui concerne *Un simple soldat* dans les huit anthologies qui présentent cette œuvre<sup>276</sup>. Avant de nous y consacrer, relevons que le choix effectué par ces rédacteurs, à l'exception des manuels de Serge Provencher et de Christian Braën et *al.*, correspond à l'*historicisation* qui s'opère avec les photographies des écrivains. Bien qu'implicite, cette corrélation entre le discours textuel et iconographique dévoile que la représentation visuelle a plus qu'une fonction décorative.

#### 3.4.2. Joseph, le révolté et le résigné

Dans les anthologies littéraires citées plus haut, le thème de l'inadéquation du personnage principal avec sa famille ou de sa société est jugé central. Les extraits, même s'ils peuvent susciter une certaine impression d'éclectisme, en témoignent : le désenchantement d'Émile et

---

<sup>274</sup> *Idem.*

<sup>275</sup> Serge Provencher, *Anthologie de la littérature québécoise*, *op. cit.*, 2016 [2<sup>e</sup> éd.], p. 87.

<sup>276</sup> Comme je l'ai évoqué dans le chapitre précédent, seuls les ouvrages *Littérature canadienne-française* (1957 et 1961) de Baillargeon présentent un extrait de *Tit-Coq* et, dans le cas d'*Un simple soldat*, *Histoire de la littérature française du Québec* (1969) de Grandpré. Notons également que Bouvier et Roy présente *Zone*, tel que mentionné en début de chapitre, et que Vaillancourt (2008) propose plutôt une lecture de *Bousille et les justes*.

de Joseph (acte II, scène VI) cité chez Braën et *al.*, et Laurin (1996 et 2007), la dispute entre Édouard et Joseph (acte IV scène XX) dans les ouvrages de Provencher (2007 et 2016) et l'annonce de Joseph à Bertha que Marguerite, la sœur du héros, travaille en fait dans un « bordel » (acte IV, scène XX) dans les manuels de Weinmann et Chamberland ainsi que Vaillancourt (2008 et 2018).

À la suite de ces morceaux choisis, l'étudiant est invité à répondre à des questions placées sous la section « Vers la dissertation » comme le propose, par exemple, Vaillancourt (2008) :

1. Quels reproches Joseph fait-il ?
  - a. à sa belle-mère ;
  - b. à son père ;
  - c. à lui-même ?
2. Qu'est-ce qui, dans la situation et dans le discours, relève du réalisme
3. Dans cette scène, Joseph est un personnage possédé par la haine. Discutez<sup>277</sup>.

Si la première réponse attendue a pour but de confirmer la compréhension de la lecture de l'extrait, la deuxième soutient plutôt les acquis liés à la thématique évoquée précédemment ce que valide d'ailleurs le corrigé :

La scène présente une crise majeure chez la famille du jeune Joseph, dans le logis d'un quartier ouvrier. Joseph entre ivre, chez lui, et dit crûment la vérité. Des détails sont fournis sur la vie de Marguerite, la prostituée, et sur la vie de Joseph, le « soldat manqué » (l. 42). Le portrait de la réalité est cru ; la vie très difficile est décrite sous tous ses aspects. Les émotions sont à vif. Pour rendre cette scène réaliste, le langage est de niveau familier, populaire<sup>278</sup>.

Il ne suffit donc pas de faire intervenir des protagonistes issus du milieu populaire dans une pièce de théâtre pour considérer le réalisme du passage sélectionné, encore faut-il que ceux-ci s'expriment dans un « langage de niveau familier », j'y reviendrai. Tous les énoncés présentés plus haut portent la marque d'un énonciateur anonyme qui, pourtant, oriente inéluctablement la lecture de l'extrait et la guide, ce qui fonde « des *jugements* qui créent des objets de

---

<sup>277</sup> Claude Vaillancourt, *Anthologie de la littérature québécoise*, *op. cit.*, 2008, p. 105.

<sup>278</sup> Claude Vaillancourt, *Anthologie de la littérature québécoise. Corrigé Chapitre 4. 1945-1960 : La Grande Noirceur. La littérature québécoise entre le repli et la modernité*, Montréal, Beauchemin, 2018, p. 14-15.

valeur<sup>279</sup> » indiscutables, dans la mesure où il jouit de l'autorité du rédacteur du manuel et qu'il s'adresse à des lecteurs en formation.

Cela étant dit, les interprétations d'une même pièce de théâtre peuvent évidemment être divergentes d'une anthologie littéraire à l'autre. Un déplacement axiologique est justement à l'œuvre avec les thèmes de la famille et de la religion dans les manuels de deux rédacteurs pour qui *Tit-Coq* et *Un simple soldat* sont un réquisitoire contre ces valeurs sociales. Cela révèle qu'elles s'inscrivent dans une

deuxième dimension de la hiérarchie des valeurs [qui] tient à ce qu'un même principe axiologique peut, selon les évaluateurs et selon les contextes, recevoir une " valence " opposée, soit positive, soit négative : il peut fonctionner soit comme une valeur, susceptible de produire de " la " valeur, soit comme une " anti-valeur ", susceptible de dévaloriser l'objet évalué. Autrement dit, ce qui est vu par certains, dans un certain contexte, comme une qualité (c'est-à-dire une propriété valorisante) peut devenir, vu par d'autres ou par les mêmes dans un autre contexte, un défaut – et inversement<sup>280</sup>.

C'est ce que nous verrons dans la prochaine partie en examinant comment ce mouvement de contestation est le fondement de la *classicité* d'ordre national de *Tit-Coq* et d'*Un simple soldat* puisque le discours de ces manuels signale que ces pièces de théâtre révèlent l'identité esthétique et sociale québécoises.

### 3.5. Une nouvelle perspective : Tit-Coq et Joseph livrent bataille aux valeurs traditionnelles

Dans l'ouvrage scolaire de Michel Laurin (1996) et d'André G. Turcotte, un paragraphe d'introduction sur l'émergence du théâtre se conclut sur l'indication que « [c]hez Gélinas comme chez Dubé, la famille québécoise et le prolétariat urbain sont disséqués dans tous leurs comportements. Ces auteurs dénoncent, en particulier, les mentalités religieuses et morales superficielles, qui exilent les gens d'eux-mêmes<sup>281</sup>. » Ces propos divergent de ceux dont il a été question dans la section précédente : Gélinas et Dubé se démarquent ici parce qu'ils

<sup>279</sup> Joseph Melançon, Clément Moisan et Max Roy, *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852-1967)*, op. cit., p. 235. Souligné par les auteurs.

<sup>280</sup> Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, op. cit., p. 215.

<sup>281</sup> Michel Laurin, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit., 1996, p. 125.

manifestent, dans leurs œuvres théâtrales, la volonté de rompre avec une veine traditionnelle. Les libellés de questions d'analyse placés sous le passage de la pièce de Gélinas, dans *Anthologie : confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui*, sont à ce titre révélateurs :

1. a) Analysez les termes employés pour décrire la situation d'orphelin de Tit-Coq. Que révèlent-ils sur la façon dont cet état est perçu par les protagonistes ?  
b) Relevez les passages où Tit-Coq parle de Dieu. La conception qu'il s'en fait est-elle opposée à celle du Padre ?  
c) Analysez les didascalies et les types de phrases du dialogue. Qui dirige la discussion ? Le Padre est-il l'allié ou l'adversaire de Tit-Coq ?
2. Peut-on dire que, dans cet extrait, Tit-Coq est en conflit avec les valeurs sociales et religieuses de son époque plutôt qu'avec Dieu ?
3. Le drame de Tit-Coq a-t-il encore un sens dans la société actuelle où l'union libre, le divorce, l'athéisme et le contrôle des naissances sont courants<sup>282</sup> ?

Le parcours proposé par Turcotte débute par un examen lexical qui permet de rendre compte du statut de « bâtard » du héros (individu) par rapport aux autres personnages (société). À ceci s'ajoute la divergence de points de vue (sociaux et religieux) concernant son union avec Marie-Ange, puisqu'elle est déjà mariée. Par la suite, Turcotte rend particulièrement sensibles les enjeux relatifs à la religion par la visée de ces questions qui sont, dans certains cas, fermées (« Que révèlent-ils...? »), et dans d'autres cas faussement ouvertes (« Peut-on dire que...? ») puisque le morceau choisi n'est pas suffisamment polysémique pour permettre des réponses contrastées. L'univocité du discours de ce manuel confère au caractère ouvert de ces questions une indéniable impression d'artifice rhétorique, car une seule « bonne » réponse est attendue.

L'intitulé de la dernière question présente toutefois une forme sensiblement différente puisque plusieurs positions sont envisageables. Aussi, il convoque une *actualisation* de *Tit-Coq*. Selon Yves Citton, l'actualisation est un procédé qui rend un

texte d'hier accessible aux lecteurs d'aujourd'hui, en modélisant la signification, c'est-à-dire la pertinence, qui pouvait être la sienne dans son environnement d'origine ; [...], il s'agit de modéliser nos propres comportements actuels, pour

---

<sup>282</sup> André G. Turcotte (dir.), *Anthologie : confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 170.

mesurer en quoi ils recourent et en quoi ils s'écartent du modèle construit à partir du texte ancien<sup>283</sup>.

C'est précisément ce dont rend compte l'auteur d'*Anthologie : confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui*. Cependant, on peut se demander si la polarisation du discours autour du mariage, de la religion et de la famille n'a pas pour possible conséquence de privilégier finalement une lecture qui confine *Tit-Coq* dans le passé compte tenu de l'évolution de la société depuis la création de la pièce. Quoiqu'il en soit, force est d'admettre que la lecture de l'extrait est médiatisée par l'appareil didactique qui classe la pièce de théâtre de Gélinas d'après « ses formes et ses contenus à l'intérieur des catégories déjà proposées par un \*savoir\* disciplinaire [...]»<sup>284</sup>.

Pour Turcotte, *Tit-Coq* et *Un simple soldat*, en contestant les principes sociaux et religieux traditionnels (famille, religion) récusent une certaine esthétique identitaire (canadienne-française) pour une nouvelle (québécoise) attestant ainsi l'existence, la modernité et la valeur de la littérature dramatique nationale : *Un simple soldat* « est un appel à la révolte, à la liberté, à la nécessité de devenir responsable de sa vie, de ses échecs comme de ses victoires<sup>285</sup> » et *Tit-Coq* marque l'« éveil d'une conscience collective en soulignant les incohérences de la société duplessiste<sup>286</sup>. » Ces deux œuvres dramatiques sont porteuses d'un caractère politique qui dépassent la fiction et brisent, si je peux dire, le quatrième mur. Turcotte avance en quelque sorte l'idée de l'effectivité de la littérature<sup>287</sup>, c'est-à-dire les capacités d'actions et les effets de la lecture sur le lecteur et, plus largement, sur la société québécoise à un moment précis de son histoire qu'est l'affirmation d'une identité collective. En d'autres mots, *Tit-Coq* et *Un simple soldat* sont performatives en ce qu'elles sont appelées à renverser le réel aliénant. Elles s'avèrent donc être un « miroir transformant » qui reflète tout de même une certaine réalité.

---

<sup>283</sup> Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 329.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 540.

<sup>285</sup> André G. Turcotte (dir.), *Anthologie : confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 171.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>287</sup> Cf., Paul Ricoeur, *Temps et récit III : Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

La récurrence des représentations de la famille et de la religion dans les manuels montrent à quel point ces valeurs sociales revêtent un dénominateur commun, non pas tant par l'unicité du discours que par leur prégnance dans l'ensemble des anthologies, faisant foi de la *classicité* de *Tit-Coq* et d'*Un simple soldat*. Un épiphénomène manque cependant à ce tableau que tous les rédacteurs dans les années 1960 brossent également : la question linguistique.

### 3.6. Identité linguistique, identité nationale

#### 3.6.1. Marcel Dubé et son simple soldat

L'enjeu de la langue se manifeste encore comme un véritable socle sur lequel s'appuient les manuels : en effet, les ouvrages scolaires de première génération ne légitiment-elles pas, d'abord, l'art dramatique canadien-français par la *représentativité linguistique* d'une pièce de théâtre ? Elle est en revanche investie d'une manière différente dans les anthologies littéraires publiées entre 1996 et 2018 en ce qu'elle n'est plus la « valeur-grandeur » qui fonde l'étude de *Tit-Coq*, par exemple, mais plutôt une « valeur-objet ». En d'autres mots, la *représentativité linguistique* est un critère axiologique parmi d'autres qui motivent la valorisation de ce texte dramatique. Un examen rapide du discours des ouvrages scolaires de seconde génération révèle effectivement que seuls Michel Laurin (1996 et 2007) et Claude Vaillancourt (2008 et 2018)  voquent en quelques mots la langue colorée et populaire de *Tit-Coq*.   l'évidence, en l'espace de quelques décennies, un déplacement de valeurs significatif a lieu. Un tel constat, d'une part, amène à me questionner à savoir si pareil changement discursif s'opère pour *Un simple soldat*. Comprenant, d'après Bessette, Geslin et Parent, trop d'anglicismes, il s'avère que cette pièce de théâtre fait au contraire aujourd'hui preuve de *représentativité linguistique* pour Serge Provencher (2007 et 2016) et André G. Turcotte. D'autre part, ce phénomène offre une perspective nouvelle de considérer le statut de *Tit-Coq* dans les manuels et mérite que l'on y porte une attention particulière, car bien que la langue soit toujours un facteur d'importance, elle est davantage engagée pour une autre œuvre : *Les Belles-s eurs* de Michel Tremblay. C'est principalement sur ces deux axes que repose cette dernière partie de ce chapitre.

La *représentativité linguistique* est une valeur qui confirme l'existence d'une nation et assure l'entrée d'un auteur et d'une œuvre dans le Panthéon des classiques nationaux. Dans le cas présent, elle assure la place de Dubé dans les manuels, écrivain dramatique qui met de l'avant le français parlé au Québec dans ses œuvres théâtrales. Serge Provencher invite d'ailleurs les étudiants à en faire la découverte par eux-mêmes, tout en les guidant étroitement :

*Zone, Florence, Un simple soldat, Au retour des oies blanches, Le temps des lilas et Médée* sont autant de pièces inoubliables. Elles mettent en scène des drames humains construits sur une mécanique à la fois précise et impitoyable. Mais leur force et leur originalité résident peut-être davantage dans les personnages : ceux-ci nous ressemblent comme jamais, tout en étant portés par une langue naturelle et conforme à celle que l'on parle au Québec<sup>288</sup>.

Cet extrait procède à une sélection dans la production théâtrale dubéenne dont le choix s'opère selon le genre (le drame) et la justesse de l'écriture. Mais ce qui retient l'attention du rédacteur d'*Anthologie de la littérature québécoise*, ce sont les personnages : le présent de narration ainsi que le syntagme verbal « ceux-ci nous ressemblent comme jamais » établissent qu'ils sont réalistes et toujours actuels. Ce trait de vraisemblance repose notamment sur l'usage d'une langue dépourvue d'artifices (« naturelle »), reflétant celle parlée au Québec.

Pour André G. Turcotte, cette *représentativité linguistique* est la résultante du *souci* et de la *volonté* de l'auteur d'*Un simple soldat* : « Par choix linguistique autant qu'idéologique, [Dubé] pousse ainsi plus loin, dans un français évitant les excès de joul, sa réflexion sur la triste condition de l'homme québécois<sup>289</sup>. » Vraisemblablement, la langue est un sujet sur lequel s'appuie la mise en œuvre de la création d'une pièce de théâtre peignant un portrait de la nation. Le mot « joul » est cependant davantage associé, par métonymie, à un autre auteur qu'est Michel Tremblay avec *Les Belles-sœurs*.

---

<sup>288</sup> Serge Provencher, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit., 2016 [2<sup>e</sup> éd.], p. 88.

<sup>289</sup> André G. Turcotte (dir.), *Anthologie : confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 171.

### 3.6.2. L'arrivée de Michel Tremblay, ou le théâtre d'un revirement spectaculaire

L'entrée sur la scène littéraire de Tremblay avec l'imitation du langage populaire dans ces fictions, en particulier dans *Les Belles-sœurs*,

crée un effet de reconnaissance nationale, un effet identitaire, qui détruit à la fois la norme française et la norme littéraire. Le réalisme des pièces de Tremblay est repris par de nombreux dramaturges, relance sur la place publique le débat entourant le joul, tout en favorisant l'émergence d'un théâtre plus engagé politiquement et socialement<sup>290</sup>.

À l'instar de la plupart des rédacteurs d'anthologies, Heinz Weinmann et Roger Chamberland, font de la langue un enjeu majeur et Tremblay l'acteur principal de cette démarche. Ils se distinguent cependant des autres auteurs de manuels en citant un extrait d'un chapitre écrit par Lucie Robert et *al.*, au début de la section consacrée au théâtre.

À la différence des manuels de première génération qui s'appuient sur elle pour légitimer la scolarisation de *Tit-Coq* et d'*Un simple soldat*, la référence à d'autres discours critiques a davantage ici une fonction pédagogique grâce à la référence à des savoirs littéraires que les auteurs de *Littérature québécoise, des origines à nos jours* évoquent au cours de ce chapitre : la notion de réalisme littéraire et le thème de l'identité nationale en sont des exemples.

On voit également se dessiner dans le passage reproduit ci-dessus un autre *topos* de la *classicisation* dans la phrase « [l]e réalisme des pièces de Tremblay est *repris* par de nombreux dramaturges » : la modélisation. Il est cependant de mise de signaler, selon Weinmann et Chamberland, que

[Marcel Dubé] introduit au théâtre le milieu populaire québécois, précédant en cela Michel Tremblay. Avec les années 1960, devant l'émergence du joul dans le théâtre de Tremblay, la dramaturgie de Dubé prend une nouvelle orientation sociologique : elle se tournera vers le drame bourgeois. Au cours de cette période,

---

<sup>290</sup> Lucie Robert et *al.*, « Place du théâtre », dans Yannick Gasquy-Resch (dir.), *Littérature du Québec*, Vanves, Edicef, coll. « Universités francophones », 1994, p. 180. Cité par Heinz Weinmann et Roger Chamberland (dir.), *Littérature québécoise, des origines à nos jours*, *op. cit.*, p. 226.

l'auteur écrira ses pièces les plus caractéristiques : *Les Beaux Dimanches*, *Au retour des oies blanches*<sup>291</sup>.

D'entrée de jeu, le syntagme « précédant en cela » insinue que Tremblay introduit probablement le milieu populaire au théâtre selon les connaissances du lecteur ou, encore, que cet écrivain est plus (re)connu que Dubé dans le genre dans lequel ces deux auteurs s'inscrivent, le réalisme populaire. Quoi qu'il en soit, une stratégie de distinction (« le premier ») est à l'œuvre, investissant Dubé d'une certaine importance dans le milieu littéraire et, conséquemment, fonde sa *classicité*. Il faut cependant relever que la suite de l'extrait suggère habilement que l'élève a dépassé le maître, si je peux dire, lorsque Weinmann et Chamberland présentent l'évolution de la dramaturgie dubéenne : l'utilisation du jocal chez Tremblay amènerait en effet Dubé à délaisser le drame populaire pour le drame bourgeois.

Ici, deux remarques s'imposent. D'une part, cette « nouvelle orientation sociologique » profite à Dubé, car ses pièces bourgeoises sont réputées comme étant « les plus caractéristiques » (valeur-grandeur), ce qui témoigne de leur valeur bien qu'aucun élément ne permette d'attester en quoi elles se démarquent. En choisissant un morceau tiré d'*Un simple soldat*, cette remarque entre toutefois en contradiction avec ce que Weinmann et Chamberland déclarent eux-mêmes. D'autre part, si le choix de Dubé d'écrire des drames bourgeois est dû à « l'émergence du jocal dans le théâtre de Tremblay », il me semble important de préciser que *Les beaux dimanches* (1965) et *Au retour des oies blanches* (1966), créées à la Comédie-Canadienne, ne sont postérieures qu'à *Le train* (1964). La lecture publique des *Belles-sœurs* – pièce considérée dans les manuels comme l'apogée du jocal – a en effet lieu le 4 mars 1968 au CEAD et, la première, le 28 août 1968 au Théâtre du Rideau Vert. Il s'agit là d'un premier exemple de la relecture de l'œuvre de Dubé à l'aune de celle de Tremblay, phénomène qu'il m'importe de souligner puisqu'il produit des changements discursifs majeurs en réévaluant aussi la place de Gélinas.

---

<sup>291</sup> Heinz Weinmann et Roger Chamberland (dir.), *Littérature québécoise, des origines à nos jours*, op. cit., p. 227.

Ce phénomène confirme la « relativité du statut du classique<sup>292</sup>. » L'examen du texte d'introduction sur le théâtre dans l'ouvrage de Claude Vaillancourt (2008) est, à ce titre, évocateur :

Gratien Gélinas et Marcel Dubé mènent tous deux une importante carrière d'auteur. Leurs pièces sont *appréciées d'un large public* et dominent longtemps le paysage théâtral québécois, jusqu'à ce que Michel Tremblay présente sa pièce-choc *Les Belles-sœurs* en 1968 et qu'il bouleverse le théâtre d'ici pour son *usage radical du joual* et sa *remise des formes traditionnelles du théâtre*<sup>293</sup>.

L'auteur d'*Anthologie de la littérature québécoise* rend compte succinctement de la carrière de Gélinas et de Dubé (valeur de *travail*) et le succès des œuvres de ces auteurs (valeur de *plaisir*), ce qui, *a priori*, indique que le recul historique conforte leur sens et leur rôle dans les ouvrages scolaires parus à la suite de la réforme Robillard. Nonobstant cette reconnaissance, un dramaturge – Michel Tremblay en l'occurrence – les surpasse en raison de l'« usage radical » des particularités linguistiques de la langue française au Québec (valeur de *représentativité*) et la rupture avec l'esthétique théâtrale traditionnelle dans *Les Belles-sœurs*. Vaillancourt adopte sensiblement les mêmes critères axiologiques que ceux qu'évoquent quelques décennies auparavant les manuels de première génération pour introduire l'étude de Gratien Gélinas et de Marcel Dubé. Puisque ces caractéristiques contribuent maintenant à reconfigurer leur place par rapport à Tremblay, on peut s'interroger sur la manière dont le discours des manuels contemporains les présente. Pour ce faire, référons-nous à l'ouverture du chapitre « L'émergence du Québec moderne. Une littérature rebelle et identitaire » dans lequel Vaillancourt présente les *Belles-sœurs* :

Le théâtre met plus de temps à prendre son essor. Il faut attendre 1968 et la première de la pièce *Les belles-sœurs* [*sic*] de Michel Tremblay pour qu'un véritable *électrochoc* soit donné au milieu et que les modèles qu'avaient été Gratien Gélinas et Marcel Dubé deviennent quasi désuets. À partir de ce moment, Tremblay occupe une place centrale dans le théâtre québécois : ses nombreuses pièces décrivent le milieu ouvrier de son enfance ou le milieu homosexuel et bigarré du centre-ville de Montréal, avec des procédés formels tirés de la tragédie grecque et de l'opéra. Cet audacieux amalgame est d'ailleurs l'une des principales

---

<sup>292</sup> Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique? », *op. cit.*, 1993, p. 21.

<sup>293</sup> Claude Vaillancourt, *Anthologie de la littérature québécoise*, *op. cit.*, 2008, p. 103. Je souligne.

caractéristiques de l'œuvre de cet auteur. Le théâtre québécois est alors prêt à s'ouvrir à diverses expérimentations [...] <sup>294</sup>.

Le bouleversement que produit *Les Belles-sœurs* repose sur sa composition antinomique : la mise en scène de personnages populaires avec des procédés formels issus de la culture grecque. Non sans paradoxe, cette pièce se trouve dans la continuité d'un héritage esthétique ancien alors que certains éléments (genre et langue populaires) pourraient l'inscrire dans le prolongement de *Tit-Coq* et d'*Un simple soldat*. Au contraire, rattaché à la tradition hellénistique Tremblay se voit en quelque sorte hissé parmi les classiques québécois.

Cet « audacieux amalgame » est également significatif parce qu'il donne lieu à un remaniement discursif à propos de l'émergence du théâtre au Québec en faisant, d'abord, un très bref rappel de la difficulté pour ce genre à prendre son essor, puis en marquant son envol avec Michel Tremblay. La stratégie argumentative consistant à dresser un panorama de la genèse de l'art dramatique pour ensuite en attester la naissance avec un auteur nous est familière et n'est certes pas fortuite : n'est-ce pas en effet la manière dont les manuels, toutes générations confondues, introduisent l'étude du théâtre avec Gélinas et Dubé ? Il est plus étonnant encore d'observer que les critères qui engendrent la valorisation de Tremblay sont les mêmes sur lesquels se fondent les anthologies pour *classiciser* Gélinas ou Dubé. Un renversement pour le moins spectaculaire se produit ici. Les deux dramaturges qui sont considérés par les ouvrages scolaires, première mouture comprise, comme les « pères <sup>295</sup> » du théâtre québécois ne sont plus, tout compte fait, susceptibles d'engendrer l'émulation. Plusieurs manuels le postulent en indiquant que la modernité littéraire célèbre la rupture et la subversion, notamment avec l'usage du joutil et l'exploration de nouveaux horizons formels <sup>296</sup>, comme le fait *Les Belles-sœurs*.

Il semble effectivement que Gélinas et Dubé n'aient de potentiel que dans un contexte particulier : l'annonce des mutations sociales et artistiques profondes que produit la Révolution

---

<sup>294</sup> Claude Vaillancourt, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit., 2008, p. 118.

<sup>295</sup> André G. Turcotte (dir.), *Anthologie : confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui*, op. cit., p. 167.

<sup>296</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, « La Révolution tranquille dans trois manuels de littérature québécoise », dans Micheline Cambron (dir.), *Enseigner la littérature au cégep*, Montréal, Centre d'études québécoises (CÉTUQ), coll. « Cahiers de recherche », 2000, p. 92.

tranquille. Cette prémisse peut être validée par les titres de chapitres dans les manuels qui situent *Tit-Coq* et *Un simple soldat* dans des sections dont les intitulés présentent un contexte sociopolitique difficile ou une période d'entre deux : « Réalité et surréalité. L'ère Duplessis<sup>297</sup> », « La ville : la prolétarisation obligée<sup>298</sup> », « La Grande Noirceur. La littérature québécoise entre le repli et la modernité<sup>299</sup> », « De l'après-guerre à la Révolution tranquille<sup>300</sup> ». Les traces de cette conception ne se retrouvent pas seulement dans ces titres ou dans les pages réservées au contexte sociohistorique en début de chapitre, mais infiltrent le discours sur *Tit-Coq* et *Un simple soldat*.

Ces œuvres, comme nous l'avons vu, reconduisent selon la majorité des ouvrages scolaires de première et de deuxième générations, une idéologie religieuse et sociale conservatrice. La pérennisation de cette interprétation, que l'introduction à la pièce, l'extrait et les questions d'analyse viennent souligner à gros trait, a mis au jour l'un des ressorts de la *classicisation* de *Tit-Coq* et d'*Un simple soldat*. Gélinas et Dubé sont, quant à eux, investis du sceau de classiques québécois au regard de la perpétuation et de la consensualité du discours des manuels dans l'introduction sur le théâtre et les représentations iconographiques qui les placent en tant que pionniers de l'art dramatique. Aussi, ils accèdent au statut de classiques nationaux en fonction du genre littéraire qu'ils représentent (le théâtre), la période (l'émergence de cet art) et deux catégories esthétiques (le réalisme populaire et la représentativité linguistique), trois critères sur lesquels repose également la consécration de Michel Tremblay. Cela conduit à une certaine ambiguïté puisque les anthologies postulent que l'art dramatique au Québec s'établit à la fois avec Gélinas et Dubé *et* avec Tremblay. Ce constat qui s'impose comme une évidence indéniable révèle la perpétuelle volonté d'identifier le moment fondateur du théâtre. C'est là une véritable marotte des manuels dont l'étude dans ce chapitre a passé en revue les valeurs prégnantes (le *travail*, la *célébrité*, la *représentativité linguistique* et la *morale*) habilement tressées par ces rédacteurs afin de dater cet acte de naissance.

---

<sup>297</sup> Michel Laurin, *Anthologie de la littérature québécoise*, *op. cit.*, 1996, p. 118.

<sup>298</sup> Christian Braën et al., *Littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle : introduction à la dissertation critique*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>299</sup> Claude Vaillancourt, *Anthologie de la littérature québécoise*, *op. cit.*, 2018 [3<sup>e</sup> éd.], p. 90.

<sup>300</sup> Serge Provencher, *Anthologie de la littérature québécoise*, *op. cit.*, 2016 [2<sup>e</sup> éd.], p. 67.

## CONCLUSION

Le parcours qui a été réalisé dans ce mémoire avec l'étude du discours des manuels scolaires sur *Tit-Coq* de Gratien Gélinas et *Un simple soldat* de Marcel Dubé a dévoilé que ces ouvrages prescrivent grâce à un certain nombre de leurs composantes narratives (l'introduction sur le genre, le texte d'accompagnement sur l'œuvre, l'iconographie, la biographie, l'extrait de la pièce de théâtre choisie, les pistes d'analyse) une grille de lecture. Ils balisent également l'interprétation, dans la mesure où, par exemple, l'introduction annonce le sens du texte, lequel est réitéré dans le libellé de questions d'analyse ou de sujets de dissertation. Ces paradigmes narratifs m'ont conduite à dégager un ensemble de critères axiologiques implicites véhiculés par ces anthologies littéraires qui confèrent une valeur spécifique à Gélinas et à Dubé.

Ma lecture du discours des manuels publiés entre 1957 et 1969 a mis au jour que ces ouvrages s'inscrivent dans un processus d'autonomisation de la littérature canadienne-française engagé depuis le début du siècle dernier avec le *Manuel* de Mgr Camille Roy. Perçu à cette époque comme un genre mineur et se développant péniblement, le théâtre est sujet à des critères dressés par Mgr Roy qui pose les bases sur lesquelles se fondent ceux de première génération pour le légitimer.

*Tit-Coq* de Gratien Gélinas ainsi que *Zone*, *Un simple soldat*, *Le temps des lilas* et *Florence* de Marcel Dubé inaugurent l'étude du genre théâtral qui n'avait fait l'objet, jusque-là, que d'appréciations, de mentions, de résumés ou d'extraits sur des auteurs et des pièces constellés dans les manuels de Mgr Roy et des Sœurs de Sainte-Anne. J'ai mis en lumière que la démarche de ces rédacteurs, jusqu'à Baillargeon, est rendue possible parce que l'art dramatique canadien-français amorce son institutionnalisation dans les années 1930.

Cette institutionnalisation s'établit avec des troupes jugées notables telles que le Stella et le Montreal Repertory Theatre en ce qu'elles développent l'activité théâtrale dans la métropole montréalaise par des infrastructures pouvant accueillir des représentations ou offrir une formation scénique et textuelle aux artistes de la scène. Gratien Gélinas en est un exemple.

C'est aussi avec la radio qui crée et diffuse des émissions théâtrales que, d'un côté, se professionnalisent Gélinas aussi bien que Dubé et, d'un autre côté, l'État octroie une place plus significative au théâtre avec Radio-Collège même si ce programme présente un répertoire plutôt français que canadien-français. C'est, enfin, par la reconnaissance critique et du public à l'endroit des *Fridolinades*, puis de *Tit-Coq* ainsi que l'œuvre considérable de Dubé que la consécration scolaire du théâtre advient.

Mon premier chapitre avait comme objectif de mieux cerner le contexte artistique qui conduit à faire émerger une scène d'expression française à Montréal, moment décisif parce qu'elle favorise de nouvelles formes de légitimation du théâtre, notamment dans le milieu de l'éducation. Cela m'a conduite à m'intéresser à l'histoire de l'enseignement de la littérature et de l'art dramatique national. Malgré les changements de paradigmes qui s'opèrent (de la rhétorique à la catégorisation historique des textes), le collège classique accorde toujours une plus grande importance aux textes français. À la suite du rapport Parent, l'approche générique, qui prévaut dans les cours de français des cégeps nouvellement créés, dans les années 1960 alloue un espace plus conséquent à la littérature nationale ainsi qu'au genre théâtral en lui réservant un cours. La réforme Robillard engendre, en retour, une modification des corpus enseignés par la suppression des cours répartis par genres littéraires. De plus, un seul ensemble est alors dédié à la littérature québécoise, ce qui a pour conséquence une représentation mineure de l'art dramatique.

Ce tour d'horizon a mis en évidence la façon dont l'enseignement de la littérature au collège, en particulier celui du théâtre québécois, ne cesse d'être remanié au fil des réformes scolaires. Le manuel est un acteur central de ce phénomène en ce qu'il entretient une étroite proximité avec les idéologies de son époque, son évolution suivant celle des conceptions et des pratiques didactiques et littéraires. Je me suis attardée, d'abord, à dégager ses visées didactiques, puis le rôle de son rédacteur, car il est à la fois dépositaire (il se fait l'écho de valeurs culturelles, sociales et littéraires), prescripteur (il les recommande) et médiateur (il en assure la transmission) de valeurs. Cet examen m'a permis de saisir la manière dont un manuel propose, par sa composition narrative et la sélection d'auteurs et de textes, des critères axiologiques qu'il convient d'explicitier parce qu'ils agissent comme un modèle de lecture qui forme un lecteur (le collégien). Les trois axes de ce chapitre ont posé les fondements à partir

desquels j'ai pu étudier plus en détail le discours des manuels de littérature sur Gélinas, Dubé et leurs pièces de théâtre.

Au deuxième chapitre, j'ai proposé d'analyser, sur la base de critères axiologiques, l'articulation qui consacre l'*émergence* de l'art dramatique dans les ouvrages scolaires (1957-1969). Dans la biographie, j'ai relevé quatre valeurs qui motivent la sélection de Gélinas et de Dubé : le *jeu*, le *travail*, la *responsabilité* et la *représentativité*. La première dénote le souci de ces artistes de divertir, d'amuser le public, c'est-à-dire qu'elle met en valeur leurs talents scéniques et textuels. Aussi, elle signale la réception positive de leurs sketches et de leurs œuvres théâtrales et radiophoniques. La seconde considère leurs expériences professionnelles sur les tréteaux et à la radio comme gage d'un crédit qualitatif et quantitatif. La troisième renvoie, quant à elle, au désir de ces écrivains dramatiques d'offrir un théâtre représentant l'*âme canadienne-française*. La quatrième, elle, en sa mise sur scène.

Cependant, le discours de Samuel Baillargeon et de Paul Gay situent *Tit-Coq* dans un continuum formé par l'œuvre de Molière, Rabelais ou Rostand. Ce rapprochement agit comme un levier de *valorisation* pour Gratien Gélinas, mais il manifeste en même temps une *dévaluation* du répertoire dramatique local, la valeur de Gélinas étant reconnue au regard de celle des classiques français. On observe un phénomène différent avec *Un simple soldat* lorsque l'on examine l'ouvrage de Pierre de Grandpré qui l'inscrit dans la continuité de *Tit-Coq* en raison de thèmes communs. Il importe de souligner ces manifestations discursives parce qu'elles contribuent à faire de Gélinas le point de départ d'une tradition théâtrale québécoise. En ce sens, les valeurs à partir desquelles, ou mieux, sur lesquelles se fondent les manuels quand ils évaluent, commentent et consacrent *Tit-Coq* et *Un simple soldat* sont « canadiennes » : la *morale* et l'*esthétique canadienne-française*.

L'analyse détaillée du paragraphe d'introduction, du résumé de l'œuvre ainsi que de l'extrait proposé par les manuels de première génération a révélé qu'une pièce de théâtre doit renfermer une certaine qualité morale pour être intégrée dans le corpus national. Si cela n'est pas tout à fait véhiculé dans les propos et les actions d'un personnage – tel est le cas avec Joseph –, un autre critère peut alors fonder la valeur d'une œuvre : l'esthétique « canadienne ». Des personnages issus du milieu populaire et des particularités linguistiques de la langue

française au Québec dans l'écriture constituent les composantes principales de cette esthétique. Ces éléments qui dressent le portrait d'une identité esthétique littéraire nationale font écho à ceux du discours critique contemporain à la création des pièces de théâtre à l'étude. Cette référence explicite à la critique démontre sa pertinence pour les auteurs d'ouvrages scolaires qui s'appuient sur elle pour légitimer *Tit-Coq* ainsi qu'*Un simple soldat*, participant à l'avènement de l'enseignement de la dramaturgie canadienne-française au collège.

Au troisième chapitre, j'ai examiné les modalités du processus de *classicisation* dans les anthologies littéraires de deuxième mouture (1996-2018). Parmi elles, la *pérennisation* du discours des manuels de première génération qui est repris depuis le milieu des années 1990. Dans ces ouvrages, Gélinas et Dubé sont effectivement présentés comme les fondateurs du théâtre national dans la section sur le genre et dans l'iconographie (photographies des auteurs et de mises en scène). En usant d'une stratégie de distinction (« le premier »), les manuels confèrent à ces écrivains dramatiques une valeur littéraire.

Outre cet élément, ces manuels accordent une valeur particulière au *travail* et à la *célébrité* qui fondent la *classicité* de Gélinas et de Dubé. En effet, au regard de certaines notices biographiques, leurs activités professionnelles à la radio et au théâtre, principalement, permettent aux rédacteurs de manuels de leur accrédi-ter une certaine expérience dans le milieu artistique. Aussi, leur reconnaissance sur la scène nationale ou internationale atteste leur qualité et leur importance. À ceci s'ajoute la modélisation. Un classique l'est parce qu'il tend entre autres à s'inscrire dans le sillage de ceux qui l'ont précédé. C'est ce que démontre la filiation entre Marcel Dubé et des figures emblématiques du réalisme que sont Gabrielle Roy et Roger Lemelin. Plus qu'une simple mise en rapport, ce procédé participe à valoriser la littérature dramatique, en l'inscrivant non plus par une tradition littéraire européenne, mais bien, désormais, québécoise. Ce changement de paradigme est notable, car il atteste la valeur et l'existence du corpus national. Les rédacteurs de manuel hésitent toujours, cependant, à établir une continuité avec des dramaturges locaux.

Après avoir mis en évidence que la biographie des dramaturges, proposée par les rédacteurs, était porteuse de valeurs, j'ai étudié le texte d'accompagnement de *Tit-Coq* et d'*Un simple soldat*, les extraits ainsi que les libellés de dissertation qui recèlent majoritairement une

interprétation qui portent sur le réalisme populaire, les valeurs traditionnelles, et mettent en avant la *représentativité linguistique* des pièces ou la langue des personnages. Ces trois critères sont consensuels et pérennes dans les manuels, ce qui contribue à la *classicisation* de *Tit-Coq* et d'*Un simple soldat*. Ils sont *les* principes qui « permet[tent] de porter un jugement d'appréciation : en fonction du critère, on prend ou on laisse, on admet ou on écarte<sup>301</sup>. » Tandis que ces indices participent à la perpétuation de la lecture des œuvres susmentionnées en tant que « premières » pièces de théâtre du corpus national, ils donnent dans un même mouvement un rôle plus conséquent aux *Belles-sœurs* de Michel Tremblay. Puisqu'elle met de l'avant la modernité littéraire et sociale par la mise sur scène de personnages réalistes qui s'expriment en joual et, qui plus est, contestent les valeurs conservatrices, cette pièce entraîne une reconfiguration discursive des prémisses du théâtre québécois. *Les Belles-sœurs* est aussi dotée de valeur pour les anthologies littéraires de deuxième mouture parce qu'elle est créée pendant la Révolution tranquille, période charnière qui marque à la fois la naissance d'une littérature moderne et nationale<sup>302</sup>.

Étudier la légitimation puis la *classicisation* de Gratien Gélinas et de Marcel Dubé respectivement dans les manuels du collège classique (1957-1969) et du cégep (1996-2018) a ainsi confirmé qu'« il n'y a pas de valeur en soi dans les œuvres, mais bien un potentiel de valeur qui peut être diversement activé, selon les temps et les situations<sup>303</sup> » dans l'institution scolaire. C'est par cette idée que j'ai pu explorer l'envers du décor du manuel d'histoire littéraire au sens où, bien qu'il « se donne pour scientifique ou « objectif », il organise ses composantes en fonction d'un certain nombre de paradigmes narratifs [...] dont la configuration *donne sens* à la tradition littéraire québécoise qu'il interprète<sup>304</sup>. »

Dans les coulisses de cet ouvrage, les rédacteurs font en effet un travail précurseur en s'employant à sélectionner des auteurs et des textes, à organiser les composantes narratives, à

---

<sup>301</sup> Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, *op. cit.*, p. 229.

<sup>302</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, « La Révolution tranquille dans trois manuels de littérature québécoise », *loc. cit.*, p. 92.

<sup>303</sup> Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *op. cit.*, 1993, p. 31.

<sup>304</sup> Karine Cellard, *Leçon de littérature : un siècle de manuels scolaires au Québec*, *op. cit.*, p. 13. Souligné par l'auteure.

médier et à prescrire *une* lecture dont l'ensemble, le discours, n'étant que le résultat du produit de cette mise en œuvre. Les manuels de littérature sont ainsi le théâtre d'un processus de consécration et de transmission de valeurs littéraires, esthétiques et socioculturelles qui contribue à la formation des lecteurs. J'ai proposé, dans le présent mémoire, une analyse des deux premiers actes de *l'histoire* de la réception de l'œuvre de Gratien Gélinas et de Marcel Dubé dans les manuels québécois. La formidable longévité de ces ouvrages laisse entrevoir que d'autres tableaux sont à venir...

## ANNEXE A

### PORTRAITS DE GRATIEN GÉLINAS ET DE MARCEL DUBÉ

450

LITTÉRATURE CANADIENNE-FRANÇAISE

#### Gratien Gélinas (né en 1909)

UN REFLET DE L'ÂME POPULAIRE

*Avec Gélinas commence l'histoire du théâtre canadien-français. Le grand public comme la classe cultivée s'est prononcé en faveur de sa pièce, parce qu'il a retrouvé en Tit-Coq, l'âme populaire. À la 10<sup>e</sup> représentation, l'élite de la province a exprimé publiquement à l'auteur des félicitations et l'Université de Montréal a sanctionné le sentiment général en invitant Gélinas à présenter une thèse sur l'art dramatique, travail couronné par un doctorat.*



Studio Gaby

*Gratien Gélinas*

#### I. Vie de Gélinas

Gélinas est né à Saint-Tite de Champlain, mais sa famille s'est fixée très tôt à Montréal. Après ses études classiques, au Collège de Montréal, il devint agent d'assurances. Plus importants que les simples détails biographiques, sont les faits qui nous renseignent sur les origines de son talent théâtral.

Le premier en lice serait un amour profond pour la lecture qui oriente ses goûts vers les choses de l'esprit. De santé débile, il ne se mêlait pas aux jeux de ses condisciples ; il préférait s'absorber dans la lecture et acquit ainsi une culture étendue.

Ses talents pour la scène se révélèrent très tôt. Au Collège de Montréal, on garde souvenance d'une pirouette qu'il exécuta alors qu'il personnifiait un persécuteur des chrétiens. Au lieu de l'effet tragique qu'il attendait, ce fut un éclat de rire général.

Une autre fois, il incarnait l'enfant prodigue, poursuivi et terrassé par la vengeance céleste. Gélinas prépara une chute spectaculaire. Dissimulant ses jambières de gardien de buts sous sa tunique, il tomba de tout son long, comme une masse. Les genoux furent saufs, mais les coudes écorchés nécessitèrent les soins du frère infirmier.

Après quelques rôles au radio-roman *Le curé de village*, Gélinas créa en 1937, son premier programme : *Fridolin*. Bientôt, il abandonne la radio et compose ses revues annuelles : *Les Fridolinades*. De 1938 à 1947, on estime à 60,000 les spectateurs qui assistèrent à ces revues. En 1948, il crée son œuvre maîtresse : *Tit-Coq*, qui consacre officiellement ses talents de comédien, d'auteur et de metteur en scène.

dans leur intégrité; les auditoires canadiens-français réclamant des programmes français. Les auteurs que le théâtre intéressait, mais qui se voyaient rétribuer médiocrement les manuscrits qu'ils risquaient à la scène, se rabattirent sur les textes pour la télévision. Auteurs et acteurs sont maintenant assurés de faire carrière.

## Gratien Gélinas (né en 1909)

### UN REFLET DE L'ÂME POPULAIRE

*Avec Gélinas commence l'histoire du théâtre canadien-français. Le grand public comme la classe cultivée s'est prononcé en faveur de sa pièce, parce qu'il a retrouvé en Tit-Coq, l'âme populaire. A la 101ème représentation, l'élite de la province a exprimé publiquement à l'auteur des félicitations et l'Université de Montréal a sanctionné le sentiment général en invitant Gélinas à présenter une thèse sur l'art dramatique, travail couronné par un doctorat.*



Studio Gaby

*Gratien Gélinas*

#### 1. Vie de Gélinas

Gélinas est né à Saint-Tite de Champlain, mais sa famille s'est fixée très tôt à Montréal. Après ses études classiques, au Collège de Montréal, il devint agent d'assurances.

Après quelques rôles au radio-roman *Le curé de village*, Gélinas crée en 1937, son premier programme: *Fridolin*. Bientôt, il abandonne la radio et compose ses revues annuelles: *Les Fridolinades*. De 1938 à 1947, on estime à 60,000 les spectateurs qui assistèrent à ces revues. En 1948, il crée son œuvre maîtresse: *Tit-Coq*, qui consacre officiellement ses talents de comédien, d'auteur et de metteur en scène.

#### 2. Conception du théâtre

##### a) Formule théâtrale

Gélinas veut créer un théâtre qui soit un *reflet de l'âme populaire*. Dans le personnage des tréteaux, le spectateur doit se retrouver. Il « se regarde lui-même ». « Il rit, il pleure, il n'a point envie de s'en aller », dit Gélinas.

Tout le secret du dramaturge est dans cette formule: l'auteur et sa création vibrent au rythme de l'âme populaire. Une analyse de sa manière permet d'en dégager deux éléments:

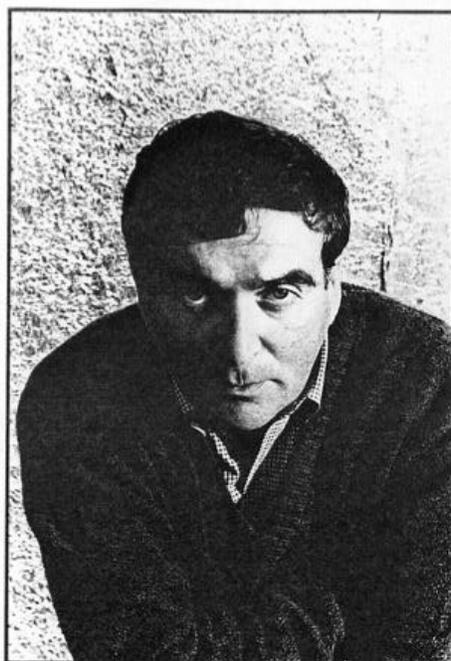


... et notre  
Québécois  
se trouve  
bon

Gratien  
GÉLINAS

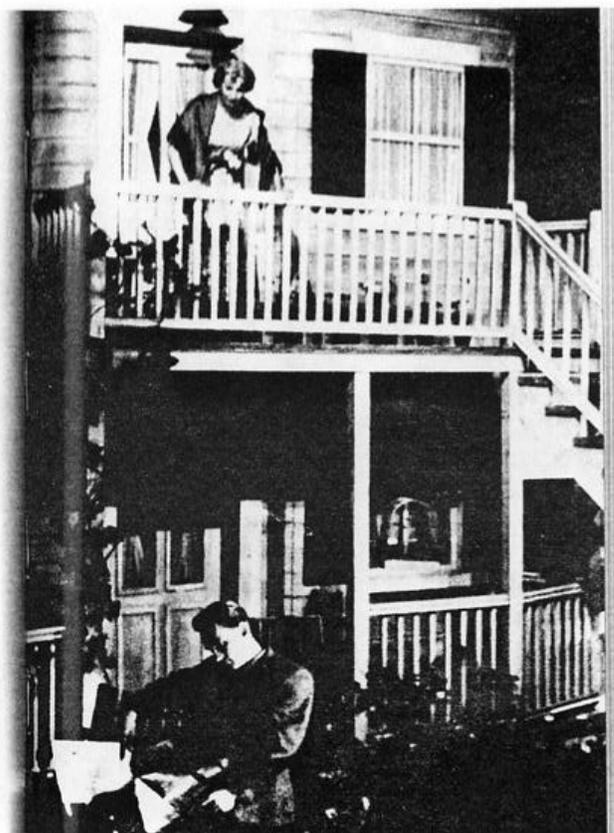
288 — III

Gratien Gélinas dans le rôle de Fridolin, dans Pierre de Grandpré (dir), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, tome IV, 1969, p. 288 – III.



Marcel DUBÉ

288 — IV



À gauche, portrait de Marcel Dubé et, à droite, scène tirée de la pièce *Le temps des lilas* à la Comédie-Canadienne, dans Pierre de Grandpré (dir), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, tome IV, 1969, p. 288 — IV-V.

## ANNEXE B

### SCÈNE TIRÉE D'UN SIMPLE SOLDAT



◀ Gilles Pelletier et Élisabeth Lesieur dans la pièce *Un simple soldat* à la Comédie-Canadienne, en 1967.

pour savoir qu'on rend pas service à un gars comme moi. Qu'un gars comme moi, c'est pas fiable pour cinq « cennes ». Tu le savais pas, ça ? Tu le sais pas encore ? Réveille-toi ! Réveille-toi donc ! Je m'appelle pas Armand, moi, j'ai pas d'avenir, j'ai pas de « connection », j'ai pas de protection nulle part ! Je suis un bon-à-rien, un soldat manqué qui a seulement pas eu la chance d'aller crever au front comme un homme... Parle ! C'est ton tour, Christ ! Parle !

ÉDOUARD, d'une voix basse, pesant bien chaque mot. — Je réglerai ton cas demain matin.

Il lui tourne le dos et se dirige vers sa chambre où il s'enferme. Joseph, décontenancé d'abord, puis hors de lui, marche désespérément vers la porte fermée.

JOSEPH frappe à coups de poings dans la porte. — C'est ça ! C'est ça ! Va coucher avec la grosse Bertha. Ça fait vingt ans que tu couches avec elle et que tu l'aimes pas... Tu l'as mariée parce que t'étais pas capable de rester tout seul, parce que t'étais lâche... (Il s'effondre à genoux par terre.) J'en avais pas besoin de Bertha, moi. Toi non plus, le père. On aurait pu continuer notre chemin ensemble, tous les deux, tout seuls... Non, le père ! A fallu que tu la prennes avec nous autres, que tu l'amènes dans notre maison... jusque dans le lit de ma mère... C'est ça que je voulais te dire depuis longtemps, c'est ça... Mais fais attention, le père ! Moi, je suis là ! Je suis là pour te le faire regretter toute ta vie ! Tu me comprends ? Toute ta Christ de vie !

Et il éclate en sanglots comme un enfant puis s'éloigne de la porte de chambre en titubant.

#### VERS LA DISSERTATION

1. Quels reproches Joseph fait-il :
  - a) à sa belle-mère ?
  - b) à son père ?
  - c) à lui-même ?
2. Qu'est-ce qui, dans la situation et dans le discours, relève du réalisme ?
3. Sur le plan dramaturgique, comment l'auteur s'y prend-il pour renforcer l'opposition père/fils dans cet extrait ? En quoi cela montre-t-il la prédominance du père ?

#### Sujet de dissertation critique

Dans cette scène, Joseph est un personnage possédé par la haine. Discutez cette assertion.

📖 Vérifiez vos connaissances grâce à l'activité interactive 4.3 en lien avec cet extrait.

## ANNEXE C

### SCÈNE TIRÉE DU *TEMPS DES LILAS* ET DE *FLORENCE*

- réduire la vitesse de la lumière parce qu'elle est trop rapide;
- démolir les Rocheuses, de sorte que les électeurs de l'Alberta puissent voir le coucher du soleil du Pacifique, ou les déplacer d'un mètre vers l'ouest afin de créer des emplois;
- déclarer la guerre à la Belgique, car un personnage de bande dessinée belge, Tintin, a tué un rhinocéros dans un album;
- déménager le Vatican à Saint-Bruno-de-Montarville pour stimuler le tourisme.

#### L'EXPLOSION D'UN THÉÂTRE ORIGINAL

L'émergence d'un théâtre original, de 1960 à 1976, est en grande partie due aux efforts de quelques dramaturges qui ont préparé le terrain au cours de la décennie précédente. Parmi ceux-ci, citons Jacques Languirand (1930-), avec *Les grands départs*, et surtout Marcel Dubé (1930-), dont la première pièce, *Le bal triste*, est jouée dès 1951, sans attirer l'attention.

Dubé rencontre cependant le succès en 1952 et en 1953, avec *De l'autre côté du mur* et *Zone*. Et ce n'est qu'un début. Au cours des deux décennies suivantes,



Une représentation de la pièce *Le temps des lilas* de Marcel Dubé en 1958, avec les comédiens Jean Gascon, Denyse St-Pierre et Jean-Louis Roux.

profitant de la fondation de nouvelles troupes, comme le Théâtre du Nouveau Monde, ainsi que de la création de la télévision de Radio-Canada, il établit un répertoire qui marque profondément le théâtre québécois. Ainsi, de 1952 à 1962, Dubé rédige près d'une cinquantaine de textes dramatiques qui sont réalisés par Radio-Canada, dont une trentaine pour la télévision. Ses téléromans *La côte de sable*, *De 9 à 5* et *Le monde de Marcel Dubé* remportent également un grand succès populaire, Dubé réussissant à émouvoir un large public.

*Zone*, *Florence*, *Un simple soldat*, *Au retour des oies blanches*, *Le temps des lilas* et *Médée* sont autant de pièces inoubliables. Elles mettent en scène des drames humains construits sur une mécanique à la fois précise et impitoyable. Mais leur



Comédiens : Hubert Lussier, Fernande Larivière, Paul Gervinmont, Monique Mété. Photo : Henri Paul.

certain qu'on s'est laissé endormir avec le temps. On leur a donné les plus belles heures, les plus belles années de notre vie pour leur permettre d'amasser toujours plus d'argent, pour que la Compagnie prospère à nos dépens. Mes amis ont raison de vouloir se grouper, de nos jours c'est devenu indispensable. Hier soir, 85 Florence m'a reproché d'avoir été incapable d'acheter ma maison ! Depuis la guerre combien de milliers de familles ont pu s'installer dans leur propre maison ! On les a regardées faire, on n'a rien dit, sans nous rendre compte qu'on pouvait y avoir droit nous autres aussi. Les types du bureau se sont réveillés plus vite que moi, Toinette, faut que je les suive, faut que je les rattrape, que j'accepte d'être sur le comité.

90 ANTOINETTE — T'as passé l'âge des folies de jeunesse, Gaston. Pense qu'il te reste encore de bonnes années avant ta pension.

GASTON — Avant ma pension, oui... avant ma mort... C'est le problème chez nous, on ne reste pas jeune assez longtemps. On se dépêche de vieillir, on s'empresse 95 de fermer les portes devant la vie; quand on meurt, on est tout surpris de ne pas avoir vécu, de ne pas avoir été heureux.

ANTOINETTE — T'as encore des responsabilités, tu n'as pas le droit de risquer ta situation.

100 GASTON — Il peut arriver n'importe quoi, je m'arrangerai pour qu'on mange nos trois repas par jour, qu'on ait un toit qui nous abrite, pour que Pierre finisse ses études. Ça, c'est le nécessaire, c'est pas l'essentiel. L'essentiel c'est de ne pas s'endormir une fois qu'on a le nécessaire.

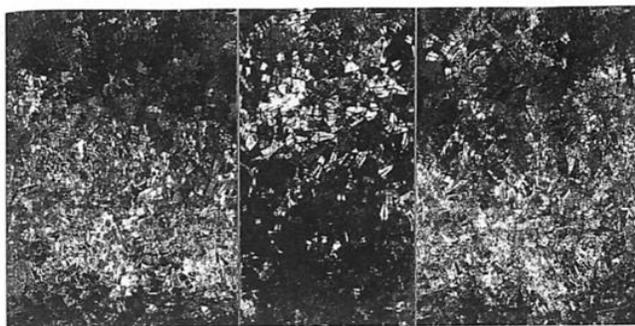
Florence,  
Montréal, Leméac, coll. Théâtre canadien, 1986, pp. 84-86, p. 107 et pp. 112-114.

Christian Braën et al., *Littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle : introduction à la dissertation critique*, Québec, Décarie éditeur, 1997, p. 152.

## ANNEXE D

### PAVANE DE JEAN-PAUL RIOPELLE

Changer le cours de l'histoire, 1945-1980 | 169



JEAN-PAUL RIOPELLE  
(1929-2002).

*Pavane*, 1954. (Huile sur toile,  
300×550,2 cm. Musée des  
beaux-arts du Canada.)

Cosignataire de *Refus global*, Jean-Paul Riopelle a fait une longue carrière en arts, tant au Québec qu'en France. Ses tableaux des années 1950 sont des mosaïques où explose la couleur et où la peinture, appliquée à l'aide d'une spatule, trace des lignes comme autant de coups de fouet administrés à la tradition. L'explosion chromatique de *Pavane* peut être assimilée à la colère de Tit-Coq, dans la pièce de Gélinas, car il en émane à la fois une grande intensité et une touchante fragilité. Achevés la plupart du temps d'un seul souffle, dans un genre de transe, les tableaux de Riopelle traduisent tout autant la vigueur, la vitalité et la force du peintre que sa grande sensibilité.

TIT-COQ. Pourquoi?

MARIE-ANGE. (Misérable.) Oui, pourquoi, Padre? Pourquoi je pourrais pas faire son bonheur, quand je l'aime tellement?

65 LE PADRE. Parce que lui, Marie-Ange, il est né à la crèche, abandonné par sa mère dès ses premiers jours... Il a passé sa jeunesse dans un orphelinat, sans affection, sans tendresse, avec un cœur pour aimer, bien sûr...

70 TIT-COQ. Autant que n'importe qui!

LE PADRE. Peut-être même plus. (À Marie-Ange.) Un jour, il t'a rencontrée, et il s'est rendu compte que, dès le moment où tu l'épouserai, il sortirait de son isolement pour devenir un homme aimé, non seulement de toi, mais de toute ta famille. Ta famille qui deviendrait sa parenté, la plus belle au monde. (Il est allé chercher l'album là où il l'avait déposé plus tôt.) Celle qu'il me montrait fièrement dans cet album que  
80 tu lui avais donné...

TIT-COQ. Qu'est que vous allez déterrer là, vous?

LE PADRE. (Ouvrant l'album.) Le jour de son départ, Marie-Ange, il a écrit là-dedans une page qui m'a profondément touché. Un beau dimanche soir, il serait l'homme le plus important de la terre, il réaliserait son rêve le plus ambitieux: lui, le sans famille, il s'en irait tout simplement visiter sa parenté, c'est-à-dire la tienne. (Lisant dans l'album.) «... avec mon petit dans les bras, et accrochée après moi, ma Toute-Neuve... On s'en va veiller chez mon oncle Alcide. Mon oncle par alliance, mais mon oncle quand même... Le bâtard, tout seul dans la vie, ni vu ni connu: dans le tramway, il y aurait un homme comme tout le monde, en route pour aller voir les siens. Pas plus, pas moins. Pour un autre, ce serait peut-être un bien petit avenir. Mais moi, avec ça, je serai sur le pignon du monde. Grâce à Marie-Ange Desilets, qui me donnera en cadeau toute sa famille. C'est  
100

André G. Turcotte (dir.), *Anthologie : confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui*, Montréal, Groupe Modulo, 2007, p.168-169.

## ANNEXE E

### SCÈNE TIRÉE DE *TIT-COQ* AU MONUMENT-NATIONAL

DE L'APRÈS-GUERRE À LA RÉVOLUTION TRANQUILLE

79

Certes, certains auteurs comme Joseph Quesnel (1746-1809), né en France, ont écrit de petites pièces comme *L'anglomanie* ou *Le dîner à l'anglaise*, où il ridiculise ceux qui singent les bonnes manières étrangères. Certes, des auteurs, comme Gérin-Lajoie et Fréchette, ont produit du théâtre de leur cru. Certes, quelques salles naissent. Mais les alexandrins sonnent faux sur les bords du Saint-Laurent.

Le clergé décourage la fréquentation du théâtre. « Ceux qui vont au théâtre n'en sortent jamais meilleurs », déclare monseigneur Bruchési, en 1905, à l'occasion de la visite d'une troupe française dont fait partie l'illustre Sarah Bernhardt, dégoûtée par notre conservatisme. Les manuels destinés aux jeunes enseignantes des années 1950 – notamment ceux qui sont écrits par monseigneur François-Xavier Ross – déconseillent même la fréquentation du théâtre, tout comme ils mettent en garde contre le cinéma.

La production théâtrale au Québec reste donc anecdotique avant la création de *Tit-Coq*. Le mérite de son auteur, Gratien Gélinas (1909-1999), en est d'autant plus grand. Le succès de la pièce est phénoménal, et *Tit-Coq* constitue le couronnement d'une belle carrière. Le drame de Gratien Gélinas est marquant à plus d'un titre: il s'articule autour de dialogues d'un réalisme saisissant, et l'histoire du jeune soldat qu'est Tit-Coq traduit en grande partie le destin de ses compatriotes « nés pour un petit pain », selon l'expression du temps.

Ce pauvre Tit-Coq, Arthur de son prénom, qui porte le nom de Saint-Jean parce qu'il fut trouvé un 24 juin, c'est l'orphelin qui va d'échecs en déceptions. Puis, entré dans l'armée, il fait la connaissance de la sœur d'un camarade en qui il voit le grand amour et la personne qui va changer sa vie. Mais, pendant son absence, Marie-Ange en épouse un autre. Les rêves de toujours de Tit-Coq s'évanouissent.



Représentation de *Tit-Coq*  
au Monument-National. Le Padre

## ANNEXE F

### « TIT-COQ EST PRÉSENTÉ AUX PARENTS DE MARIE-ANGE »

#### *Le théâtre entre en scène*

En raison d'un interdit moral qui l'avait frappé en 1694, le théâtre a mis beaucoup de temps à se faire reconnaître. À vrai dire, on considère *Tit-Coq* (1948) comme la première véritable pièce de la dramaturgie québécoise. Ce genre littéraire sort donc de sa longue nuit en accompagnant le roman sur la voie de la contestation des antiques structures sociales. Comme chez Gabrielle Roy, le réalisme s'y fait saisissant, d'autant plus qu'il dispose d'un outil de choix pour décrire les contours de la réalité, une langue populaire qui ne dédaigne ni les juteuses expressions familières ni les anglicismes.

Chez Gratien Gélinas comme chez Marcel Dubé, la famille québécoise et le prolétariat urbain sont

disséqués dans tous leurs comportements traditionnels. Ces auteurs dénoncent, en particulier, les mentalités religieuses et morales superficielles, qui exilent les gens d'eux-mêmes. Dans ce contexte, l'amour est une quête bien davantage qu'une réalité accessible. On notera la portée symbolique des pièces retenues : *Tit-Coq* de Gratien Gélinas est un orphelin à la recherche désespérée d'une famille, alors que le « simple soldat » de Marcel Dubé fut traumatisé quand, très jeune, il perdit sa mère et fut contraint de composer avec une « usurpatrice » qui imposait sa loi. Situations qui ne manquent pas de faire écho à un certain contexte politique d'après 1760...



Scène de *Tit-Coq*, pièce de Gratien Gélinas.

*Tit-Coq* est présenté aux parents de Marie-Ange. Cet orphelin pensait enfin trouver une famille. La guerre allait en décider autrement.

## ANNEXE G

### SCÈNE TIRÉE DES *BELLES-SŒURS*

#### Le théâtre

À l'instar des autres genres littéraires, le théâtre, qui connaît un essor remarquable, participe à la remise en question générale qui secoue toutes les couches de la société. Stimulé par le rythme rapide des changements, il fait d'abord siennes les préoccupations identitaires collectives de la société, avant d'éclater bientôt dans toutes les directions.

#### Le théâtre en service national

Étant de par sa forme même un outil privilégié de contestation, le théâtre poursuit en l'amplifiant la dénonciation de la famille<sup>6</sup>, courroie de transmission de tous les conservatismes. La famille apparaît comme la pire entrave à l'épanouissement collectif, de plus en plus présent comme toile de fond. Dès lors, les préoccupations sociales des dramaturges se font plus prononcées : démasquer l'imposture de la famille, c'est lutter contre tous les abus de pouvoir,

c'est dénoncer une conception de l'amour qui s'appelle bien plutôt dépendance, c'est condamner un héritage de peur et de résignation qui mène à l'impuissance.

Après avoir dénoncé ce qui semble le dépositaire de la source de toutes les aliénations, certains dramaturges se donnent comme rôle de faire évoluer la société et invitent à faire des gestes concrets pour arriver à s'assumer individuellement, condition indispensable pour parvenir à une conscience collective, voire nationale. Françoise Loranger excelle en ce domaine : ses pièces servent le plus souvent d'exorcisme à la peur qui nous tenaille depuis la petite enfance, legs transmis et amplifié génération après génération. D'autres auteurs, nombreux, font revivre certaines pages de notre histoire, question d'établir un nouveau pacte entre le passé et le présent. Certains arrivent même à mettre en scène les deux grandes options politiques qui divisent notre société, les partisans d'un pays québécois à construire et les tenants d'un pouvoir fédéral fort. Tous les moyens sont donc mis en branle pour susciter le sentiment d'appartenance.

<sup>6</sup> Ce thème était déjà présent dans *Titi-Coq* et *Un simple soldat*.



Représentation de la pièce *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay en 1968.  
Archives du Théâtre du Rideau Vert.

## ANNEXE H

### SCÈNE TIRÉE DE *TIT-COQ*

TIT-COQ (*Ouvrant l'album à une certaine page.*) — Je vous le dirai pas : je vais vous le lire.

LE PADRE — Ah ! Bon... C'est écrit là-dedans ?

TIT-COQ — C'est-à-dire que j'ai composé ça hier, dans le train pour Halifax. Et, à matin, j'ai collé le papier dans l'album pour être bien sûr de pas le perdre.

LE PADRE — Vas-y : je t'écoute.

35 TIT-COQ — Vous allez peut-être rire de moi : si on comprend de travers, ç'a l'air un peu enfant de cœur.

LE PADRE — Il y aura pas de quoi rire, j'en suis sûr.

TIT-COQ (*Lisant.*) — « Moi, je m'imagine pas sénateur dans le parlement, plus tard, ou bien millionnaire dans un château. Non ! Moi, quand je rêve, je me vois en tramway, un dimanche soir, vers sept heures et quart, avec mon petit dans les bras et puis, accrochée après moi, ma Toute-Neuve, bien propre, son sac de couchés à la main. On s'en va veiller chez mon oncle Alcide. Mon oncle par alliance, mais mon oncle quand même. Le petit bâtard, tout seul dans la vie, ni vu ni connu. Dans le tramway, il y aurait un homme comme tout le monde, en route pour aller voir les siens. Un homme bien ordinaire avec son chapeau gris, son foulard blanc, sa femme et son petit. Juste comme tout le monde. Pas plus, mais pas moins, maudit ! Pour un autre ce serait peut-être un bien petit avenir mais, moi, avec ça, je serais sur le pignon du monde. Grâce à Marie-Ange Desilets, de Saint-Anicet, qui me donnera en cadeau toute sa famille. C'est pourquoi je pourrai jamais assez l'aimer et la remercier, même si je de- vais vivre cent ans. »

[...]



Photo Bibliothèque Nationale

55 À son retour de la guerre, Tit-Coq apprend que Marie-Ange a cédé aux pressions familiales et qu'elle est mariée. Il lui rend visite et la convainc de quitter son mari pour partir avec lui. Le Padre décide alors d'intervenir.

MARIE-ANGE — Qu'on soit mariés ou non, j'essaierai de tout faire pour le rendre heureux. L'amour libre, ça existe, Padre.

LE PADRE — Évidemment. Et je n'en fais pas le procès.

## ANNEXE I

### COUVERTURE DE LA RÉÉDITION DE *TIT-COQ*

● **TIT-COQ.** — Ah, sans blague ! Comme j'ai ni père, ni mère, ni oncles, ni tantes, ni cousins, ni cousines... connus, manquer une réunion de parents, moi, ça me laisse froid.

**LE COMMANDANT, un peu décontenancé.** — Évidemment...

● **TIT-COQ.** — Les Fêtes, c'est peut-être ben emballant pour vous autres, les Régimes : ça vous donne l'occasion de vous prendre en pain et de vous caresser d'un bout à l'autre de la province ; mais, pour les gars de ma sorte, c'est plutôt tranquille. On est pas mal tout seuls au coin de la rue, étant donné qu'à Noël, même les guidounes vont dans leurs familles.

**LE COMMANDANT.** — De toute façon, que comptez-vous faire demain soir ?

● **TIT-COQ.** — Moi, d'habitude, je vas à la messe de minuit dans quelque chapelle pas chère. Ensuite j'entre chez le Grec du coin et j'assois ma parenté au grand complet, moi compris, sur un seul et même tabouret. Une fois le cure-dent dans la bouche, vers deux heures et demie, je vas m'étendre sur la couchette... et ça finit les réjouissances des Fêtes.

**VERS LA DISSERTATION**

1. Relevez dans cet extrait tout ce qu'implique la condition d'orphelin.
2. Montrez comment le personnage dédramatise sa situation par l'autodérision.
3. En quoi le personnage de Tit-Coq est-il représentatif de la société québécoise de l'époque ?

● **Sujet de dissertation critique**  
À partir de cet extrait et de celui d'*Un simple soldat* de Marcel Dubé (p. 116-117), peut-on dire que les personnages des soldats Tit-Coq et Joseph ont des traits communs ?



Couverture de la réédition de *Tit-Coq*, chez Typo, en 2010. ▶  
Tit-Coq (Gratien Gélinas) embrasse Marie-Ange (Huguette Oigny) lors d'une représentation de la tournée nord-américaine de l'œuvre en 1950-1951.

1945-1960 • La Grande Noirceur | 113

Claude Vaillancourt, *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, Beauchemin, 2018, p. 113.

## ANNEXE J

### SCÈNE TIRÉE DU FILM *TIT-COQ*

#### LA LENTE NAISSANCE DU THÉÂTRE D'AUTEUR AU QUÉBEC

Il se fait du théâtre au Canada depuis l'arrivée des Européens. Déjà, en 1606, Marc Lescarbot présente son *Théâtre de Neptune*, une pièce jouée sur l'eau par des colons et des Micmacs à Port-Royal, en Acadie. Mais il faut attendre très longtemps avant que des auteurs reconnus écrivent des pièces appréciées, jouées et reprises, qui contribuent à former un véritable répertoire.

Il faut dire qu'avant le 20<sup>e</sup> siècle, les conditions ne sont pas très favorables à l'éclosion du théâtre. Le clergé n'approuve pas cet art, et il n'existe pas de salles de théâtre dans les milieux ruraux où vit la majorité des Canadiens français.

Malgré tout, le théâtre prend lentement forme:

- Au lendemain de la Conquête, Joseph Quesnel se démarque avec *Colas et Colnette* (1790), une pastorale naïve dans le style du *Desin de village* de Jean-Jacques Rousseau, et *L'Anglomanie ou Le Dîner à l'Anglais*, où l'auteur se moque de la soumission de certains Canadiens au conquérant anglais.
- Dans tout le 19<sup>e</sup> siècle, on dénombre 75 auteurs et 150 pièces - aucune d'entre elles n'est vraiment marquante.
- Le théâtre burlesque et le mélodrame touchent un large public dans les villes. Le premier grand succès du théâtre québécois est *Aurora, l'enfant martyre* (1920) de Léon Petitjean et Henri Rollin. Cette pièce est jouée pendant plus de trente ans sans interruption et adaptée à deux reprises au cinéma. Les Québécois sont sensibles à ce mélodrame triste et sombre, inspiré d'un fait réel, qui raconte l'histoire d'une petite fille torturée par sa belle-mère. Mais il serait difficile d'y voir une grande pièce de théâtre.
- La troupe Les Compagnons de Saint-Laurent se donne la mission de faire connaître les grands textes du répertoire aux Québécois.

Deux auteurs se démarquent pendant la Grande Noirceur: Gratien Gélinas et Marcel Dubé. Tous deux écrivent des pièces bien construites, appréciées du public et reprises maintes fois. Et chacun se fait connaître par une pièce forte qui l'impose comme un auteur marquant, *Tit-Coq* dans le cas de Gratien Gélinas et *Zone* pour Marcel Dubé.

##### *Tit-Coq*

La pièce raconte l'histoire d'un orphelin courageux et sympathique qui part à la guerre et trouve à son retour sa fiancée mariée à un autre homme. Le centre de la pièce est occupé par la famille québécoise, accueillante et chaleureuse, qu'un des personnages décrit ainsi: «D'abord on est pas riches, ni supérieurement intelligents; on est juste une famille d'ouvriers dans le village de Saint-Anicet. La "snoberie", prends ma parole, on connaît pas ça ici-dedans!

[...] À part ça, on sait qu'on vaut pas cher, mais on s'aime ben tous ensemble. Ça fait que je t'avertis: dans le temps des fêtes, nous autres, on se lèche puis on s'embrasse la parenté comme des veaux qui se têtent les oreilles jusqu'à la quatrième génération des deux bords. - Le malheur de Tit-Coq est de ne pas pouvoir vivre la vie de famille à laquelle il aspire si fortement. Cette histoire, qui est écrite dans une langue colorée et suit habilement les recettes du mélodrame, touche particulièrement le public d'ici à une époque où les individus s'identifient profondément à leur famille.

##### *Zone*

Marcel Dubé entraîne les spectateurs dans un tout autre monde, celui de jeunes délinquants qui se livrent à la contrebande de cigarettes afin d'obtenir l'argent qui leur permettrait de réaliser leurs rêves. Mais leur chef, Tarzan, tue un douanier et la petite bande se fait prendre par la police. Condamné pour le meurtre, Tarzan cherche à s'évader pour déclarer son amour à Ciboulette, l'une des contrebandières. Dans cette pièce, Dubé refuse de blâmer les jeunes. Par l'entremise du chef de la police, il explique avec sympathie le drame de Tarzan: «C'est surtout un pauvre être qu'on a voulu étouffer un jour et qui s'est révolté... Il a voulu sortir d'une certaine zone de la société où le bonheur humain est presque impossible.» *Zone* aborde donc un important problème, celui de la pauvreté et des inégalités sociales. Mais la pièce plaît surtout pour l'histoire d'amour malheureuse entre Tarzan et Ciboulette.

Gratien Gélinas et Marcel Dubé mènent tous deux une importante carrière d'auteur. Leurs pièces sont appréciées d'un large public et dominent longtemps le paysage théâtral québécois, jusqu'à ce que Michel Tremblay présente sa pièce-choc *Les Belles-sœurs* en 1968 et qu'il bouleverse le théâtre d'ici par son usage radical du jargon et sa remise en question des formes traditionnelles du théâtre.



Gratien Gélinas interprète Tit-Coq dans un film qu'il a lui-même réalisé.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Manuels scolaires de littérature (première génération : 1957-1969)

Baillargeon, Samuel, *Littérature canadienne-française*, Québec, Éditions Fides, 1957 [2<sup>e</sup> éd.: 1961], 464 p.

Bessette, Gérard, Lucien Geslin et Charles Parent, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Montréal, Centre Éducatif et Culturel, Inc., 1968, 706 p.

D'Auteuil, Georges-Henri, « Le théâtre de 1945 à nos jours », dans Pierre de Grandpré (dir), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, tome IV, 1969, p. 181-234.

Duhamel, Roger, *Manuel de littérature canadienne-française*, Montréal, Éditions du Renouveau Pédagogique Inc., 1967, 166 p.

Gay, Paul, *Notre littérature. Guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, Montréal, Éditions HMH, 1969, 218 p.

Manuels scolaires de littérature (deuxième génération : 1996-2018)

Braën, Christian, Anne-Marie Pepin, François Poisson et Nathalie Roy, *Littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle : introduction à la dissertation critique*, Québec, Décarie éditeur, 1997, 402 p.

Bouvier, Luc et Max Roy, *La littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Guérin, 1996, 504 p.

Laurin, Michel, *Anthologie de la littérature québécoise*, Anjou, CEC, coll. « Langue et littérature », 1996 [3<sup>e</sup> éd.: 2007], 322 p.

Provencher, Serge, *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, ERPI, 2007 [2<sup>e</sup> éd.: 2016], 181 p.

Turcotte, André G. (dir.), *Anthologie : confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui*, Montréal, Groupe Modulo, 2007, 366 p.

Vaillancourt, Claude, *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, Beauchemin, 2008, [3<sup>e</sup> éd.: 2018], 286 p.

———, *Anthologie de la littérature québécoise. Corrigé Chapitre 4. 1945-1960 : La Grande Noirceur. La littérature québécoise entre le repli et la modernité*, Montréal, Beauchemin, 2018, p. 1-18.

Weinmann, Heinz et Roger Chamberland (dir.), *Littérature québécoise, des origines à nos jours*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1996, 350 p.

#### Corpus secondaire

D'Auteuil, Georges-Henri, « Premières tentatives au théâtre (1830-1860) », dans Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Librairie Beauchemin, tome I, 1967, p.184-186.

———, « Le théâtre (1860-1900) », dans Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Librairie Beauchemin, tome I, 1967, p. 261-264.

De Grandpré, Pierre et Georges-Henri D'Auteuil, « Le théâtre, de 1900 à 1930 », dans Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Librairie Beauchemin, tome II, 1968, p.126-133.

———, « Le théâtre, de 1930 à 1945 », dans Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Librairie Beauchemin, tome II, 1968, p. 295-305.

Roy, Camille, *Tableau de l'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1907, 81 p.

———, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1918 [2<sup>e</sup> éd.: 1925 ; 8<sup>e</sup> éd.: 1940], 120 p.

Sœurs de Sainte-Anne [sœur Marie-Élise], *Précis d'histoire littéraire. Littérature canadienne-française*, Lachine, Procure des missions des Sœurs de Sainte-Anne, 1928, 336 p.

Vachon, Georges-André, « Le domaine littéraire québécois en perspective cavalière », dans Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, tome I, 1967, p. 27-33.

## Ouvrages théoriques

## Travaux sur le théâtre et prix en art dramatique

Béraud, Jean, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1958, 328 p.

Booth, Philip, « The Montreal Repertory Theatre : 1930-1965. A history and handlist of productions », mémoire de maîtrise, Département d'anglais, Université McGill, 1989, 290 f.

Cellard, Karine, « Un divertissement moral de l'entre-deux-guerres à Montréal : analyse des fonds d'archives de la troupe de Rosemont », dans *L'Annuaire théâtral*, n°26, 2001, p. 156-182.

Chartier, Daniel, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, 316 p.

Conseil des arts du Canada, « Prix Molson », en ligne, <<https://conseildesarts.ca/pleins-feux/2018/06/prix-molson-2018>>, consulté le 2 mars 2020.

Cunningham, Joyce, « L'ancien théâtre Stella (1930-1936) », dans *Jeu*, n°6, 1977, p. 62-79.

Greffard, Madeleine, « Le théâtre à la radio : un facteur de légitimation et de redéfinition », dans *L'Annuaire théâtral*, n°23, 1998, p. 53-73.

Laframboise, Philippe, *Fred Barry et la petite histoire du théâtre au Québec*, Québec, Éditions Logiques, coll. « Je me souviens », 1996, 227 p.

Larrue, Jean-Marc, « Entrée en scène des professionnels 1825-1930 », dans Renée Legris (dir.), *Le théâtre au Québec 1825-1980*, Québec, VLB Éditeur, 1988, p. 25-61.

———, « La naissance du théâtre au Québec : le jeu de la concurrence », dans *Littératures*, n°4, 1989, p. 49-68.

———, « Mémoire et appropriation : essai sur la mémoire théâtrale au Québec », dans *L'Annuaire théâtral*, n°6, 1989, p. 61-72

———, « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières », dans *L'Annuaire théâtral*, n°23, 1998, p. 19-37.

Legris, Renée, « La radiodramaturgie québécoise : Quelques perspectives historiques », dans *L'Annuaire théâtral*, n°9, 1991, p. 23-36.

Lemay, Dominique, « L'œuvre dramaturgique d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin. Un parcours aux frontières de l'institution littéraire québécoise », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2009, 84 f.

Pagé, Pierre, *Radiodiffusion et culture savante au Québec. 1930-1960 : les cours universitaires et la radio, le Service de Radio-Collège, le théâtre de répertoire international*, Montréal, Les Éditions Maxime, 1993, 133 p.

Pagé, Pierre et Renée Legris, *Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique québécoise (1930-1970)*, Montréal, Éditions Fides, 1975, 826 p.

Prix du Québec, « Prix Athanase David », en ligne, <<http://www.prixduquebec.gouv.qc.ca/candidature-mcc/candidature.php?prix=Athanase-David>>, consulté le 19 octobre 2019.

Radio-Canada, « Soirée des Masques de 1995 », en ligne, <[https://www.youtube.com/watch?v=A\\_tQ192m0Kg&t=106s](https://www.youtube.com/watch?v=A_tQ192m0Kg&t=106s)>, consulté le 8 mars 2020.

———, « *Mademoiselle Julie* », en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/premiere/balados/7426/mlle-magalie-lepine-blondeau-boutin-theatre-denoncourt-strindberg>>, consulté le 20 mars 2020.

———, « *Encore une fois, si vous permettez* », <<https://ici.radio-canada.ca/premiere/balados/7446/theatre-guylaine-michel-tremblay-henri-chasse>>, consulté le 27 mars 2020.

Robert, Lucie, « Yvette Mercier-Gouin ou Le désir du théâtre », dans *L'Annuaire théâtral*, n°46, 2009, p.117-137.

———, « La révolution du temps au théâtre », dans *Voix et Images*, vol. 41, n°2, hiver 2016, p. 57-66.

Robert, Lucie et al., « Place du théâtre », dans Yannick Gasquy-Resch (dir.), *Littérature du Québec*, Vanves, Edicef, coll. « Universités francophones », 1994, p. 176-185.

Vaïs, Michel (dir.), *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*, Montréal, Québec Amérique, Cahiers de théâtre *Jeu*, 2008, 426 p.

#### Réception critique sur l'œuvre de Gratien Gélinas

Beauchamp, Hélène, « Faut-il oublier la création pour accéder au répertoire ? » dans *L'Annuaire théâtral*, n°53-54, printemps-automne 2013, p. 165-185.

Bovet, Ludmila « C'est écoeurant comme c'est bon », dans *Québec français*, n°154, p. 158-160.

Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques, « Gratien Gélinas », en ligne, <[http://www.cead.qc.ca/\\_cead\\_repertoire/id\\_auteur/182](http://www.cead.qc.ca/_cead_repertoire/id_auteur/182)>, consulté le 16 février 2018).

———, « Prix Gratien-Gélinas pour la relève en écriture dramatique », en ligne, <<http://www.cead.qc.ca/la-fondation/prix-de-la-fondation/prix-gratien-gelinas>>, consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2019.

Laurendeau, Arthur, « Pour la 150<sup>e</sup> de *Tit-Coq* », dans *L'Action nationale*, vol. 33, mars-avril 1949, p. 176.

Godin, Jean-Cléo, « *Tit-Coq* et *Les Fridolinades* de Gratien Gélinas », dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Éditions Fides, 2015, p. 991-1001.

Robert, Lucie, « *Tit-Coq* (1948) de Gratien Gélinas. De l'événement théâtral à la consécration littéraire », dans *Les cahiers des dix*, n°72, 2019, p. 213-247.

Sicotte, Anne-Marie, *La ferveur et le doute*, Montréal, Typo, coll. « Essai », 2009, 720 p.

#### Réception critique sur l'œuvre de Marcel Dubé

Académie des lettres du Québec, « Prix Marcel-Dubé », en ligne, <<http://www.academiedeslettresduquebec.ca/prix/marcel-dube>>, consulté le 5 septembre 2019.

Machado, Roberto Augusto, « Le théâtre de Marcel Dubé : une transformation dramaturgique », thèse de doctorat, Département de français, Université de Toronto, 2017, 367 f.

Marcel, Gabriel, « *Le Temps des lilas* », dans *Nouvelles littéraires*, 19 juin 1958.

#### Enseignement de la littérature au collégial

Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec, *Rapport Parent. Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec*, Québec, Gouvernement du Québec, « Les structures supérieures du système scolaire », tome III, 1964, 145 p.

Éloquin, Jean, « L'histoire littéraire comme support à la compréhension dans un cours de littérature au collégial », mémoire de maîtrise, Département d'éducation, Université du Québec à Montréal, 1998, 125 f.

Gouvernement du Québec, Ministère de l'Éducation, Direction générale de l'enseignement collégial. *Formation générale des collèges pour le Québec du XXI<sup>e</sup> siècle*, Québec, 1993, 111 p.

Melançon, Joseph, Clément Moisan et Max Roy, *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852-1967)*, Québec, Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), coll. « Recherche », n°1, 1988, 451 p.

Ministère de l'Éducation, « Annuaire de l'enseignement collégial (1967-1968) », dans *Cahiers VI*, Québec, <[http://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site\\_web/documents/enseignement-superieur/collegial/1967-1968-6\\_Arts\\_lettres.pdf](http://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site_web/documents/enseignement-superieur/collegial/1967-1968-6_Arts_lettres.pdf)>, article consulté le 31 mai 2019.

Ministère de l'Éducation du Québec, *Formation générale commune, propre et complémentaire aux programmes d'études conduisant au diplôme d'études collégiales, en vigueur de 1998 à 2012*, 69 p. en ligne, <[http://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site\\_web/documents/enseignement-superieur/collegial/FormGenCommuneCompProgEtudesCondDEC1998-2012\\_f.pdf](http://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site_web/documents/enseignement-superieur/collegial/FormGenCommuneCompProgEtudesCondDEC1998-2012_f.pdf)>, document consulté le 20 décembre 2019.

Robert, Lucie, « Discours critique et discours historique dans le manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française de Mgr Camille Roy », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université Laval, 1980, 196 f.

———, « Camille Roy et la littérature », dans Paul Wyczynski, François Gallays et Sylvain Simard (dir.), *L'Essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », vol. VI, 1986, p. 411-423.

Roy, Max, *La littérature québécoise au collège (1990-1996)*, Montréal, XYZ éditeur, 1998, 104 p.

———, « Le renouveau scolaire : la recherche d'une culture commune et pratique », dans Denis Saint-Jacques (dir.), *Que vaut la littérature ?*, Québec, Nota bene, 2000, p. 45-72.

———, « L'enseignement de la littérature. Aspects critiques et historiques. Première partie : Le cours classique », dans *Correspondances*, vol. 14, n°3, 2009, p. 1-9 (en ligne) <<http://correspo.ccdmd.qc.ca/index.php/document/sursum-corda/lenseignement-de-la-litterature-aspects-critiques-et-historiques/>>, article consulté le 25 novembre 2018.

———, « L'enseignement de la littérature. Aspects critiques et historiques. Deuxième partie : La création d'un cours collégial (1967-1993) », dans *Correspondances*, vol. 14, n°3, 2009, p. 1-9, (en ligne) <<http://correspo.ccdmd.qc.ca/index.php/document/sursum-corda/lenseignement-de-la-litterature-aspects-critiques-et-historiques/>>, article consulté le 15 décembre 2018.

Sur le manuel scolaire

Bishop, Marie-France et Nathalie Denizot, « Explorer les manuels de français », dans *Le français aujourd'hui*, n°194, 2016, p. 5-14.

Calleja-Roque, Isabelle, « Molière actualisé par l'image dans les manuels de collège et de lycée d'aujourd'hui », dans *Recherches & Travaux*, n°91, 2007, p. 1-13, en ligne, <<https://journals.openedition.org/recherchestravaux/934>>, article consulté le 20 décembre 2019.

Cellard, Karine, « Un genre à part. Le théâtre dans les manuels d'histoire de la littérature québécoise, ou l'histoire d'un revirement spectaculaire », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 39, décembre 2006, p. 47-59.

———, *Leçon de littérature : un siècle de manuels scolaires au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, 387 p.

———, « La double leçon de lecture du manuel d'histoire littéraire. Un parcours de la tradition littéraire québécoise en quatre temps », dans Micheline Cambron et Gérard Langlade (dir.), *L'évènement de lecture*, Montréal, Nota bene, 2015, p. 177-193.

Choppin, Alain, *Les manuels scolaires : histoire et actualité*, Paris, Hachette Éducation, coll. « Pédagogique pour demain », 1992, 223 p.

Denizot, Nathalie, « Qu'est-ce qu'un « extrait » ? », dans Anissa Belhadjin et Laetitia Perret (dir.), *L'extrait et la fabrique de la littérature scolaire*, Bruxelles, Peter Lang, 2019, p. 25-38.

Gauvreau, Luc, « Le retour de la prodigue anthologie », dans *Québec français*, n°97, 1995, p. 38-41.

Hunter, Denis, « Analyse de l'iconographie d'un manuel d'histoire littéraire (le «XX<sup>e</sup> siècle», de Lagarde et Mechard) », mémoire de maîtrise, Département de lettres, Université Laval, 1981, 99 f.

Kottelat, Patricia, « L'iconographie dans les manuels de littérature FLÉ : fonctions et enjeux didactiques », dans *Études de linguistique appliquée*, n°138, 2005, p. 205-221.

Lazar, Hélène et Denis Payette, « Le discours biographique dans les manuels d'histoire littéraire », dans *Études littéraires*, vol. 14, n°3, décembre 1981, p. 491-508.

Lapointe, Martine-Emmanuelle, « La Révolution tranquille dans trois manuels de littérature québécoise », dans Micheline Cambron (dir.), *Enseigner la littérature au cégep*, Montréal, Centre d'études québécoises (CÉTUQ), coll. « Cahiers de recherche », 2000, p. 79-98.

Plane, Sylvie, « Le manuel, outil d'enseignement, outil d'apprentissages », dans Sylvie Plane (dir.), *Manuels et enseignement du français*, Caen, CRDP Basse-Normandie, 1999, p. 65-82.

Vargas, Claude, « Les manuels scolaires. Imperfections nécessaires, imperfections inhérentes et imperfections contingentes », dans Monique Lebrun (dir.), *Le manuel scolaire : un outil à multiples facettes*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 13-36.

#### Valeur(s) de la/en littérature

Heinich, Nathalie, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2017, 405 p.

———, « Dix propositions sur les valeurs », dans *Questions de communication*, n°31, 2017, p. 291-313, en ligne, <<https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11156>>, article consulté le 14 décembre 2020.

Houdart-Mérot, Violaine, « Qu'est-ce qu'un classique ? Qu'est-ce qu'une œuvre patrimoniale ? », dans Isabelle De Peretti, Béatrice Ferrier et Christine Prévost (dir.), *Enseigner les classiques aujourd'hui : approches critiques et didactiques*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, coll. « ThéoCrit », 2012, p. 23-36.

Melançon, Robert, *Qu'est-ce qu'un classique québécois ?*, Montréal, Éditions Fides, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, 64 p.

Nardout-Lafarge, Élisabeth, « La valeur "modernité" en littérature québécoise. Notes pour un bilan critique », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Construction de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt, 2004, 380 p.

Rouxel, Annie, « Usure et renouvellement des corpus : l'école comme instance de classicisation », dans Annie Rouxel et Brigitte Louichon (dir.), *Du corpus scolaire à la bibliothèque intérieure*, Rennes, Les Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 115-123.

Viala, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », dans *Bulletin des Bibliothèques de France*, tome 7, n°1, 1992, p. 6-15.

———, « Qu'est-ce qu'un classique ? » dans *Littératures Classiques*, n°19, automne 1993, p. 13-31.

#### Lecture littéraire

Citton, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, 363 p.

Dubois, Jacques, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris, Nathan/Labor, coll. « Dossiers média », 1978, 188 p.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (trad. par Claude Maillard), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, 305 p.

Gauvin, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal, Boréal, 2000, 254 p.

———, « Manifester la différence. Place et fonctions des manifestes dans les littératures francophones », dans *Globe*, vol. 6, n°1, 2003, p. 23-42.

Moisan, Clément, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1987, 270 p.

———, *Le phénomène de la littérature*, Montréal, Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1996, 261 p.

Schaeffer, Jean-Marie, « Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art », dans Jean Bessière et Manfred Schmeling (dir.), *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 15-27.

## Histoire du Québec

Lacoursière, Jacques, *Histoire populaire du Québec : 1896-1960*, Sillery, Éditions du Septentrion, 1997, 416 p.

Linteau, Paul-André et al., *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », tome II, 2001, 739 p.