

## L'ORALITÉ DE LA POÉSIE

L'oralité a différemment marqué les périodes de la poésie québécoise. On a ainsi attribué un caractère oral à la poésie de Gaston Miron qui est publié aux Presses de l'Université de Montréal, en 1970. Pourtant, l'auteur de *l'Homme rapaillé*, même s'il reste près du parler vernaculaire, n'a pas le même type d'oralité que « Jean Narrache » par exemple, qui s'est appliqué à donner à l'écrit la mouture du langage oral. L'oralité de Miron procède d'abord de son refus de publier, l'édition marquant à ses yeux, jusqu'en 1962, une réussite masquant la perversion sémantique d'une langue dominée (« Un long chemin »). L'oralité tient ensuite du fait que l'auteur se voulait d'abord militant politique et indépendantiste. Il n'en faut pas retenir que ses textes ne sont pas rigoureusement construits comme dans « les Siècles de l'hiver », un poème qui a peu varié, ou comme dans les « Monologues de l'aliénation délirante », ensemble de laisses construites à partir de la démarche sinusoïdale de la dérive mentale de l'(in)conscience colonisée. Le passage de l'oralité à l'écrit chez le poète se fait à partir d'un constat majeur pour l'écriture québécoise : assurer sa « réalité comme écrivain dans le grand public », légitimant ainsi en quelque sorte une historicité qui s'assume dans l'affirmation de soi, dans le dépassement déclaré de sa condition d'infériorisé. L'oralité mironnienne prend alors un sens déclaratoire, la prise de parole devenant même un combat contre des forces aveugles et inavouables. On est loin, évidemment, du stéréotype d'une poésie dite « nationaliste », cet adjectif séducteur utilisé par la critique et devenant vite réducteur. L'oralité, chez Miron, puis chez Michèle Lalonde, — dont le « Speak White » reste pendant plusieurs années un poème non imprimé, — de même que chez les poètes qui participent aux « Poèmes et Chants de la résistance », reste d'abord une oralité exprimant une quête de l'identité. Dans cette optique, l'identité apparaît comme la condition même de la naissance de la Parole québécoise longtemps qualifiée de « régionale » avant la révolution tranquille, affirmée pendant la décennie soixante et répercutée dans la décennie suivante, d'autant plus que cette parole était bâillonnée et mise en prison entre 1970 et 1976 pour les uns, jusqu'aujourd'hui pour d'autres.

La période orale sonorisée illustre plus particulièrement ce cheminement de la quête d'identité proclamée, puis passée au réseau de l'édition. La période du tome V du *DOLQ* constitue par excellence le temps d'apparition écrite d'une poésie d'intervention « identitaire ». C'est alors que sont publiés les textes remarquables de Félix Leclerc (*Cent chansons*), que l'on continue l'édition de ceux de Gilles Vigneault (*Ce que je dis c'est en passant, les Dicts du voyageur sédentaire, Je vous entends rêver, les Neufs couplets*), ceux de Claude Gauthier, de Jacques Blanchet, de Georges Dor, de Jean-Paul Filion, de Raymond Lévesque, de Claude Léveillé, de Gilbert Langevin, d'Angèle Arseneault, de Guy Mauffette, de Georges Langford... Ces parutions très nombreuses manifestent la volonté de leurs auteurs et de leurs éditeurs de faire appartenir la chanson à la poésie québécoise. Les tirages de plusieurs de ces recueils débordent largement le quota dévolu aux livres de poésies, certains atteignant 10 000, voire 15 000 exemplaires.

La poésie orale vocalisée (sans musique) ou sonorisée appartient aux grandes manifestations publiques, parole souvent plébiscitée, que ce soit à la Nuit de la poésie de mars 1970, aux différents « Poèmes et Chants de la résistance », aux méga-spectacles de la Saint-Jean (par exemple au parc Jarry en 1974, au Bois-de-Coulonge ou au Mont Royal en 1975), à la Superfrancofête d'août 1974 ou à la Chant'août de 1975... Une critique de surface a fait coïncider la poésie orale sonorisée et la thématique du pays. C'est facilement oublier que l'amour, par exemple, est l'un des thèmes lyriques les plus chantés, que la communication reste un sujet privilégié, que le pays n'est l'objet que de quelques chansons utilisées par la suite jusqu'à l'exploitation, que le pays lui-même chanté alors est plus celui de l'anarchie : « Il me

## DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

reste un pays à connaître [...] Il n'a ni président ni loi» (Gilles Vigneault) ou de l'utopie (« les Enfants de l'avenir » d'Isabelle Pierre ou « Un nouveau jour » de Jacques Michel). C'est oublier encore qu'un groupe comme « Beau Dommage », dont le premier microsillon est vendu à 350 000 exemplaires, chante d'abord Montréal et l'urbanité. Ce groupe et de nombreux autres qui naissent, comme Harmonium, Maneige, Ville Émard Blues Band et Offenbach, marquent vraiment un deuxième temps de la chanson québécoise où le cadre spatio-temporel champêtre et mythique est délaissé, où la musique s'intègre davantage au contenu sémantique, où de nouveaux visages paraissent. Ils chantent la justice sociale avec Paul Piché (*À qui appartient le beau temps*), l'absurde adouci par l'humour avec Michel Rivard, le silence et la paix écologique avec les Séguin. Car la poésie orale sonorisée elle aussi, comme toute poésie, n'est pas uniforme. Elle connaît une évolution thématique, — que l'on pense à Plume Latraverse qui, par le passage à travers la trivialité et la poésie, publie cinq microsillons en deux ans, — tout comme une évolution formelle. À cet égard, la première moitié de la décennie soixante-dix marque déjà la nouvelle sonorisation de la chanson québécoise : apparition du rock, importance accordée à l'espace sonore, mise en scène plus développée...

Cette chanson connaît ses meilleurs moments, ses meilleures ventes. Elle est largement diffusée et obtient la plus haute cote d'écoute. Mais sa décroissance devient inévitable avec la crise du pétrole, qui rend excessif le prix du vinyle, et par la réorientation de sa fonction sociale, principalement perceptible après 1975.

### LE THÉÂTRE

Reconstituer le contexte de la vie théâtrale des années 1970 n'est pas chose facile, malgré la proximité des événements et à cause de cette proximité même. Le théâtre québécois des années 1970-1975 continue à être le « miroir de notre vie profonde », comme il l'a été au cours de la décennie précédente, et il constitue l'un des plus sûrs indicateurs de la qualité et de la ferveur de la vie culturelle des Québécois. La création des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay en août 1968 aura été l'un des grands moments de la dramaturgie québécoise. Cette création suscite, en effet, un mouvement de sympathie à l'égard du théâtre d'ici et, instaurant une liberté d'expression désormais entière, elle apparaît comme une invitation à d'autres auteurs de se faire valoir et de suivre la voie qui leur est ouverte. La timidité n'est plus de mise et d'aucuns n'attendaient que ce signal pour produire une œuvre selon le nouveau code et le renforcer. Les instances de production et de réception de ces œuvres se sont par ailleurs multipliées. Le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD), fondé en 1965, a pris vers 1967-1968 sa vitesse de croisière, rendant possibles la lecture critique, la lecture publique et, souvent, la production et la mise en scène de nombreux manuscrits reçus de jeunes auteurs.

### UNE CRÉATIVITÉ BOUILLONNANTE

En parallèle avec la montée du nationalisme québécois, l'activité théâtrale s'accompagne d'une augmentation des productions culturelles et s'exprime, entre autres, par la vitalité sans précédent de la dramaturgie. Observateur assidu de ce phénomène, le critique Martial Dassylva parle d'une « vitalité qui équivaut à la fois à une explosion et à un raz-de-marée ». Lui-même rend compte de ce phénomène en publiant *Un théâtre en effervescence*, un ouvrage où il collige ses chroniques et ses critiques théâtrales parues dans *la Presse* entre 1965 et 1972.

## INTRODUCTION

L'un des indices les plus significatifs de la ferveur théâtrale qui anime cette époque se perçoit dans l'abondance des créations: quelque 110 pièces ont été à la fois jouées et publiées; 50 pièces, uniquement publiées; 225 pièces, uniquement jouées; 135 pièces ont été lues à la radio de Radio-Canada et plus d'une vingtaine, présentées à la télévision, surtout dans le cadre de l'émission « les Beaux Dimanches ». L'époque a été également envahie par le phénomène des créations collectives. Cependant, les critères d'inclusion des œuvres dans le présent répertoire (139 pièces ou recueils de textes dramatiques dont nous pouvions au moins lire le texte) et la rareté des publications de textes collectifs ne nous permettent pas d'analyser le phénomène d'une façon adéquate. Dans *Loisir Plus*, une publication émanant du ministère des Affaires culturelles du Québec, Jean-Eudes Landry observe en février 1975: « On écrit beaucoup sur le théâtre écrit. Mais la plupart du temps aucun texte ne subsiste des créations collectives. Nul ne peut cependant contester l'apport original qu'a eu au Québec le théâtre d'improvisation ni l'effet tonique que ce mode d'expression a eu sur le théâtre en général. Ne serait-ce, pour parler chiffres, que par l'importance des populations touchées: depuis « l'Homme approximatif » créé au début de 1966 par la Troupe du Point-Virgule de Trois-Rivières, spectacle auquel on accorde généralement le titre de première création collective québécoise, le théâtre « marginal » a attiré ici près d'un million de spectateurs que l'on ne retrouve pas de façon générale dans les circuits du théâtre professionnel » (cité par Gerald Sigouin dans *Théâtre en lutte: le Théâtre EUH!*, Montréal, VLB éditeur, 1982, p. 18, note 3). Selon les données recueillies par Fernand Villemure dans son « Inventaire des créations collectives au Québec depuis 1965 » (copie dactylographiée, diffusion restreinte, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1974), cela totalise 4 720 représentations d'environ 350 créations différentes interprétées par 1 100 comédiens différents.

Dans sa thèse, « la Fonction de l'acteur québécois dans la création collective », Lorraine Hébert fait le bilan des productions collectives. Elle démontre que la vie théâtrale était extrêmement vigoureuse et variée dans ce domaine: devant l'impossibilité de se tailler une place au sein du circuit institutionnalisé, de jeunes acteurs ayant ou non passé par les écoles de formation dramatique fondent une multitude de troupes, écrivent des textes en commun et s'adaptent à un public qu'ils veulent à la fois écouter, comprendre et sensibiliser aux questions ouvrières, culturelles, sociales et politiques. Refusant leur rôle traditionnel d'exécutants passifs et revendiquant le droit d'exprimer leurs propres idées et leur conception de la société, les comédiens s'unissent dans un travail commun où l'observation de la réalité et de l'actualité inspire une écriture et souvent une révolte collectives. Cette pratique remet en cause non seulement le prestige traditionnel et sacro-saint de « l'auteur », mais aussi celui du metteur en scène et des lieux de théâtre, lieux clos et consacrés.

Toutefois, une ambiguïté persiste: comment ces troupes qui rejetaient la notion de texte d'auteur pouvaient-elles accepter de jouer des pièces de Michel Garneau, Jean-Claude Germain, Roland Lepage, Marie-Francine Hébert...? Sans doute parce que ces auteurs laissent beaucoup de place à la liberté d'expression et d'improvisation. Michel Garneau soutient que son « rôle consistait à faire semblant de ne pas écrire la pièce » (cité par Lorraine Hébert, *op. cit.*, f. 50). Malgré ces ambiguïtés, ces troupes ont été de véritables pépinières d'acteurs et elles ont aidé à changer profondément la vie théâtrale au Québec, d'abord dans les marges, mais de plus en plus dans la vie institutionnelle même. Les cas de Marc Doré et de Raymond Cloutier en sont des exemples éloquentes: ils deviennent, par la suite, respectivement directeur du Conservatoire d'art dramatique de Québec et directeur général de l'École nationale de théâtre.

## DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

Cette dramaturgie colle de très près aux réalités québécoises et s'adresse d'une façon immédiate à la communauté nationale, même dans ce qu'elle peut avoir de régional et parfois de « québécois » pour des observateurs aux prétentions universelles ou internationales. Ainsi se réalise l'aphorisme que Henry de Montherlant inscrivait au début de ses *Notes de théâtre* : « Passer à l'universel par le plus violemment ou le plus pauvrement particulier ». Bien que marqué par ces éléments régionaux et la ferveur nationaliste de l'époque, le théâtre québécois des années 1970, ainsi que le note Dassylva, ne fonctionne pas en vase clos. Depuis les années 1960, dans plusieurs pays, se transforme l'esthétique théâtrale et se multiplient les expériences significatives telles que celles du Living Theatre, du Bread and Puppet Theatre, du San Francisco Mime Troupe et, en Europe, les innovations de Jerzy Grotowski, de Peter Brook, du Teatro Piccolo, du El Teatro Campesino et de bien d'autres groupes fascinés par les théories de Bertolt Brecht, par les visions d'Antonin Artaud, par le théâtre de l'absurde, par le goût des happenings, des créations collectives, des psychodrames, du réalisme documentaire.

### LA VIE THÉÂTRALE

À la fin des années 1960, des changements importants se produisent du côté des institutions théâtrales. Alors qu'en 1968 l'Égrégore disparaît définitivement, la Nouvelle Compagnie Théâtrale, fondée en 1964, progresse de saison en saison. Le Théâtre de Quat'Sous, dirigé par Paul Buissonneau, s'oriente nettement du côté de la dramaturgie québécoise et devient le lieu de création de plusieurs pièces de Michel Tremblay. Le Théâtre du Nouveau Monde, après vingt années d'« errance », fait en 1972 l'acquisition de la Comédie canadienne qui, propriété de Gratien Gélinas, connaissait depuis 1967 de sérieuses difficultés financières. Le Rideau Vert fête en 1973 son quart de siècle d'existence. De nouvelles troupes et compagnies de théâtre se forment, telle la Compagnie Jean Duceppe qui voit le jour en 1973 et qui trouve en *Charbonneau et le Chef* de Thomas McDonough, ainsi que dans *Pygmalion* de George Bernard Shaw (traduit et adapté en québécois par Éloi de Grandmont) et *la Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller, des succès soutenus qui assurent sa survie financière. On voit déjà le principe de la rentabilité commerciale prendre le dessus sur les impératifs de la création autochtone.

Après maintes discussions et une longue germination, le Théâtre du Trident, fondé officiellement à Québec en mars 1970, se donne une triple vocation de production du théâtre de répertoire, du théâtre expérimental (ou d'avant-garde...) et du théâtre pour enfants. Il absorbe ainsi l'Estoc, le Théâtre du Vieux-Québec et la troupe existante de théâtre pour enfants.

À côté de ces grandes compagnies bien subventionnées surgissent, entre 1965 et 1975, de nombreuses troupes plus ou moins marginales, dans la mesure où elles voient le jour en marge du système théâtral établi. Les unes ont une vie éphémère, les autres poursuivent leur travail jusqu'à la fin ou parfois au-delà de la présente période 1970-1975.

Le Grand Cirque Ordinaire, fondé par Raymond Cloutier en 1969 à Montréal, poursuit sur sa lancée. Entreprise théâtrale la plus significative de ces années, il se voit attribuer un rôle (de récupération, dira-t-on) au sein du Théâtre Populaire du Québec, largement subventionné par les organismes d'État. Mais la volonté d'animation sociale, persistante au Grand Cirque, se heurte bientôt aux critères sécurisants du ministère des Affaires culturelles à l'occasion de « T'en rappelles-tu Pibrac? ». Ce sera, en 1976, avec « la Stépette impossible », la fin d'une belle aventure.

Le Grand Cirque Ordinaire est doublé sur sa gauche par des troupes politiquement engagées dont la plus notable et la plus représentative est sans doute le Théâtre Euh ! Fondée en janvier 1970 par Clément Cazalais, avec la collaboration éphémère de Pierre Gauvreau, puis avec celle de Marc Doré, cette entreprise se veut une forme de « théâtre total », à la manière de certaines troupes américaines d'avant-garde. La première production du Théâtre Euh !, en avril 1970, s'intitule « On recherche un cheuf », bientôt suivie de « Quand le matriarcat fait des petits », présentée en juin 1970, qui remet en cause les fonctions familiales traditionnelles. « Cré Antigone », conçu après la crise d'octobre 1970, interroge le pouvoir et son comportement répressif. « L'histoire du Québec » offre une relecture marxisante du passé. « Un, deux, trois... vendu ! » s'intéresse aux motifs et aux bénéficiaires réels de la rénovation urbaine, mais aussi aux autres problèmes sociaux, économiques et culturels qui se rattachent à ce thème. En fait, cette troupe, aux dires mêmes de ses membres, devient de plus en plus « un instrument pour organiser la classe ouvrière. On est au service de la population, mais pas de n'importe laquelle : la population de la classe ouvrière et de tous les groupes sociaux qui s'en rapprochent. » Le Théâtre Euh ! se voit lui aussi victime de répression, par exemple, à Longueuil au cours de l'été 1972, puis il disparaîtra en 1975, non par manque de subventions, car il n'en avait jamais eu.

Ces deux troupes entraînent à leur suite une pléiade de collectifs nouveaux : le Théâtre d'la Shop, qui joue dans les usines en faveur des syndicats ; le Théâtre en Vrac (Lévis, 1973), qui s'adresse aux élèves du secondaire ; l'Eskabel (Montréal, 1971), fondé sur l'acteur ; la Rallonge (Montréal, 1972), qui crée une première version de *Petitpetant et le monde* de Michel Garneau en 1974 ; les P'tits Enfants Laliberté (1972), qui se réunissent autour de Jean-Claude Germain ; la Marmaille (Montréal, 1973), la Famille Corriveau (1973) et le Théâtre Parminou (Québec, 1974), qui s'adressent aux enfants ; la Veillée (Montréal, 1973), qui se réunit autour de Gabriel Arcand ; les Voyagements (Montréal, 1975), qui crée *les Voyagements* de Michel Garneau. En région, les jeunes acteurs se regroupent et forment des troupes comme les Gens d'en Bas (Trois-Pistoles, 1972), le Théâtre Communautaire du Sud-Ouest de Valleyfield (1974), sans compter les regroupements féministes qui, comme le Théâtre des Cuisines (1973), font du théâtre d'intervention. En 1970, le groupe Omnibus puis, en 1975, les Enfants du Paradis donnent naissance à un théâtre gestuel (mime à l'origine) mondialement reconnu. Au début de la décennie s'élabore un théâtre de l'environnement qui fait appel, entre autres, à Germain Perron, le décorateur le plus en demande, à cause de la magie de ses décors. En 1975, Jean-Pierre Ronfard fonde le Théâtre expérimental de Montréal, aux tendances formalistes plutôt que politiques, d'où émanera, après scission, le Théâtre expérimental des femmes de Montréal, dirigé par Pol Pelletier. Les années subséquentes verront fleurir le phénomène de l'improvisation avec la formation, en 1976, de la Ligue nationale d'improvisation.

En 1972, l'Association canadienne du théâtre amateur (ACTA) devient l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT). Ceci marque la fin de l'âge d'or du théâtre amateur : place aux jeunes ! Le Festival du Jeune Théâtre se fait alors moins compétitif mais plus professionnel, ou semi-professionnel, en mettant l'accent sur le théâtre de création. Toutefois, vers 1975, se produit une nouvelle scission, au sein de l'AQJT elle-même, entre troupes de gauche et troupes conformistes. On assiste alors à une série de démissions fracassantes. À travers ces querelles idéologiques, deux mouvements se croisent : les subventions du MAC favorisent la centralisation du théâtre à Montréal et à Québec et la concentration des groupes à raison d'une troupe importante par ville. Le Jeune Théâtre, au contraire, favorise la décentralisation vers les régions (Théâtre Euh !, les Gens d'en Bas, le Parminou) et la déconcentration sur la base des collectifs.

## DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

### UN THÉÂTRE D'ENGAGEMENT POLITIQUE ET SOCIAL

Peut-être n'y a-t-il pas de tendance plus importante que celle de la préoccupation politique et sociale dans le discours dramatique de ces années charnières dans l'évolution du Québec moderne. Pris entre les événements d'octobre 1970, qui ne cessent d'obséder les artistes de la scène et les écrivains, et l'élection du Parti québécois en 1976, le théâtre québécois semble avoir été, avec la chanson, un des instruments privilégiés pour dénoncer une aliénation perçue comme une tragédie nationale. Il tend à reproduire sur la scène les espaces culturels des Québécois et même les lieux concrets de leurs affrontements ludiques ou politiques : la patinoire, la salle du conseil municipal, la place publique remplacent souvent le salon ou la cuisine familiale des œuvres antérieures. Tel est le cas de *Médium Saignant* de Françoise Loranger, pièce créée le 16 janvier 1970 à la Comédie canadienne, dont les personnages sont des entités sociales que la « distribution » divise en six groupes : les membres du conseil, les animateurs (ou les jeunes du Centre culturel), le groupe anglophone, les contribuables, le clergé et la salle. De fait le public est invité à intervenir et intervient en représentation, à tel point que Zelda Heller, du *Montreal Star*, refuse de voir en cette pièce une forme d'art dramatique. Recevant un vaste accueil populaire (serait-ce l'une des sources de la « peur fédéraliste » ?), la pièce est reprise neuf mois plus tard, invoquera le motif de « l'insurrection appréhendée », la pièce est reprise avec un égal succès en 1976 et serait reprise qu'il en serait de même : le problème de l'affrontement des langues à Montréal fait partie de l'histoire en même temps que d'une actualité permanente. De nombreux autres exemples pourraient s'ajouter ici pour montrer que, selon les mots d'Anne Ubersfeld, « l'espace théâtral est la place de l'histoire » et que la scène est plus que jamais, en ces années où prédomine l'idée de pays, une représentation symbolique des espaces socio-culturels, et plus précisément d'un lieu spirituel à reconquérir.

Cet esprit de contestation prend d'assaut tous les médias : il envahit la chanson, le cinéma, la radio et la télévision, mais aussi le théâtre, pour parler haut et fort de l'insanité du système capitaliste ou fédéraliste (*le Tabernacle à trois étages* de Robert Gurik), du mouvement syndical ou du problème ouvrier (*la Barrière* de Marc-F. Gélinas et *le Procès de Jean-Baptiste M.* de Robert Gurik) ; *la Pétaudière* de Roland Lepage), d'invasion militaire canadienne en terre québécoise (*les Ordres* de Michel Brault) ; de corruption et de collusion des forces de droite (entendre père et politique) (*Réjeanne Padovani* de Denys Arcand et Jacques Benoit, et *Allo... Police!* de Robert Gurik et Jean-Pierre Morin) ou de révolte armée et de trahison (« There is a bomb in the mailbox » de Jacques Godbout). Jean-Claude Germain (*les Tourtereaux...*) et André Major (*Une soirée en octobre*) ont pour leur part choisi de montrer l'envers de la médaille politique en ce sens que les événements d'octobre ne servent que de toile de fond dans leur pièce : leurs discours illustrent que, pour beaucoup de personnes, cette crise majeure de notre système politique et social passait loin derrière les préoccupations quotidiennes de gens souvent affairés à des questions de travail, d'amour, d'intérêts individuels...

Le discours dramatique formant un bloc solide, traversé, obsédé par la question nationale, se sert de la thématique historique pour aborder la même problématique. Par le biais de la représentation d'épisodes du passé, les dramaturges expriment symboliquement leur insatisfaction quant au présent. Jean-Robert Rémillard établit un *Cérémonial sur le corps de Jean-Olivier Chénier* et Roland Lepage chante *la Plainte des hivers rouges*, deux textes dramatiques qui rappellent la révolte des Patriotes de 1837-1838 et connotent fortement la crise d'octobre 1970. De même en est-il de *Québec, printemps 1918* de Jean Provencher où, sous couvert de reproduction quasi textuelle d'une enquête du coroner (des militaires canadiens avaient fait feu sur des citoyens du quartier Saint-Roch, à Québec, qui manifestaient contre l'imposition

de la conscription), on assiste au procès du pouvoir central canadien. Sans doute faut-il également mentionner la pièce de McDonough, *Charbonneau et le Chef*, adaptée par Paul Hébert et Pierre Morency, qui, même si elle n'a pas été écrite par un Québécois, a connu au Québec une fortune remarquable auprès du public et de la critique. Histoire relativement récente, elle oppose Maurice Duplessis et monseigneur Joseph Charbonneau sur la question des mineurs grévistes d'Asbestos en 1949. Critique implicite de l'omnipotence de Duplessis et plaidoyer en faveur du mouvement ouvrier, *Charbonneau et le Chef* représente l'esprit même de la vie sociale et des revendications populaires des années 1970-1975.

## FEMMES EN COULISSES ET FEMMES SUR SCÈNE

S'élevant comme en contrepoint à la question politique, la voix des femmes n'a pas encore acquis l'importance qu'elle aura dans les années 1980 mais elle s'affirme avec de plus en plus de vigueur dans la première moitié de la décennie 1970.

Parmi les dramaturges nouvelles, Jacqueline Barrette demeure une figure importante. Peut-être parce qu'elle se conforme au code dominant, c'est-à-dire à l'usage du joul dans ses tragi-comédies, cette femme de théâtre a su imposer un ton bien à elle. Elle présente au moins une pièce par année entre 1971 et 1974. Ses titres sont à eux seuls des programmes et des reflets transparents de l'âge d'or du joul sur la scène québécoise : *Ça-dit-qu'essa-à-dire*, *Oh ! Gerry Oh !*, *Bonne Fête papa*, *Flatte ta bedaine*, *Éphrème*, *Dis-moi qu'y fait beau*, *Méo !*. Souvent construites sous forme de monologues, empreintes de morbidité et de populisme comme chez Tremblay, les pièces de Barrette exhibent les malaises qui tourmentent la famille québécoise. Elles en traduisent le caractère étouffant, dénonçant implicitement les normes qui régissaient jusqu'alors la société. Barrette lance un cri de révolte à la société qu'elle représente comme un lieu où le plaisir n'existe que pour être dénié.

Dans une veine moins violente, *la Sagouine* d'Antonine Maillet s'inscrit dans la tradition orale et fait défiler en arrière-fond le pays acadien avec ses misères historiques dont un personnage féminin, humilié mais fier, devient le principal porte-parole. Ce monologue, devenu célèbre, s'ajoute aux performances comiques de Clémence DesRochers, aux radio-théâtres de Marie-Claire Blais, aux téléthéâtres de Louise Maheux-Forcier et surtout aux pièces engagées du Théâtre des Cuisines (*Môman travaille pas, a trop d'ouvrage*) ou au Show des femmes de Thetford-Mines (*Si Cendrillon pouvait mourir*). Des revendications féministes et populaires imprègnent les œuvres de Gaby Déziel-Hupé, aux titres transparents, *Délivrez-nous du mâle... amen !* et « Je prendrai le mors aux dents si vous m'ôtez mon joul ».

En portant sur scène des personnages féminins, d'autres dramaturges tiennent un discours qui rejoint les préoccupations féministes. Que l'on pense au *Temps d'une vie* de Roland LePage, avec la performance mémorable de Murielle Dutil, et de la non moins célèbre interprétation de Sarah Ménard par Nicole Leblanc dans *les Hauts et les Bas d'la vie d'une diva...* de Jean-Claude Germain. Parmi les moments forts de la période dans cette veine, il faut mentionner *Quatre à quatre* de Michel Garneau, avec sa représentation émouvante de quatre destins de femme, et *Solange* de Jean Barbeau. Allant du comique au tragique, en passant par le poétique, les dramaturges ont voulu renouveler l'image univoque de la femme projetée par *les Belles-Sœurs* de Tremblay.

## DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

### LES FORMES EXPÉRIMENTALES

Malgré la persistance des formes traditionnelles, la période est fortement marquée par l'expérimentation scénique et langagière. De nombreuses productions démontrent avec force que le Québec s'inscrit de plain-pied dans la modernité : Dominique de Pasquale (*On n'est pas sorti du bois*, *Oui, chef*) s'attache à représenter, en recourant au formalisme beckettien, la banalité et les carcans de la vie moderne ; de même en est-il de *l'Impromptu pour deux virus* de Pierre Filion qui joue au minimaliste avec des personnages simplement nommés A et Z ; Renald Tremblay, dans *Il suffit d'un peu d'air*, met en scène des personnages constitués de corps et de voix apparemment mus, comme ceux de Pasquale et de Filion, par l'absurde. *La Maison des oiseaux* de Gilles Derome est directement dans la mouvance des happenings et du théâtre de participation psychodramatique. Yvon Boucher, dans *l'Ouroboros*, parodie le théâtre traditionnel grâce à un ingénieux jeu de déconstruction du théâtre dans le théâtre ; Gurik, dans *le Tabernacle à trois étages*, surimpose et fragmente des parties de discours dramatique. En 1975, Michel Garneau produit quatre textes aussi poétiques qu'éclatés, conçus au départ pour répondre à des commandes : *les Voyagements*, *Petitpetant*, *Abriés Désabriées* et *l'Usage du cœur dans le domaine réel*. Presque tous ces dramaturges inscrivent le politique ou le social au cœur de leurs préoccupations esthétiques, démontrant ainsi que l'engagement peut aller de pair avec la nécessité de renouveler les formes de la théâtralité et de la représentation dramatique.

Demeure une exception de taille : Claude Gauvreau. Avec « les Oranges sont vertes », il apparaît comme une figure paradoxalement anachronique et moderne, à la charnière de deux mondes. Le langage « exploréen » nourri de surréalisme de ce signataire de *Refus global* le range en effet parmi les survivants d'une autre époque ; mais en même temps, sa pièce apparaît si éloquente, si chargée de la symbolique d'un Québec à la dérive, que force est d'y reconnaître l'une des œuvres les plus importantes de toute l'histoire du théâtre au Québec. La surcharge baroque de l'intrigue, le langage déroutant, les querelles purement esthétiques qui déchirent les protagonistes contribuent à faire du personnage central, le peintre Yvirnig, un véritable héros tragique. La mise en scène de Jean-Pierre Ronfard a su rendre le caractère foncièrement dénonciateur et provocateur de l'œuvre, qui remporte un immense succès sur la scène.

### LES MONOLOGUES

Faisant partie depuis longtemps de la tradition du spectacle au Québec et s'inspirant des formes de la tradition orale, le monologue prend une importance prépondérante au cours de ces années marquées justement par l'émergence de la parole populaire, qu'elle soit humoristique, tragique ou revendicatrice. Les spectacles en solo deviennent chose courante (*And now Ladies & Gentlemen*, *Raynald Bouchard* de Raynald Bouchard) et sont le plus souvent suivis de la publication des textes qui prolongent le plaisir des spectateurs. Les monologues d'Yvon Deschamps, de Marc Favreau (Sol), de Clémence DesRochers, de Jacqueline Barrette ne sont pas des exercices de narcissisme, mais des appels à autrui et l'expression de l'âme de la collectivité.

## LE TRIOMPHE DU JOUAL ET LA RECHERCHE D'UNE IDENTITÉ

Si l'on rattache toutes les tendances thématiques ou formelles (politique, historique, parodique, expérimentale, monologique, toutes plus ou moins marquées par l'esprit de l'oralité), on peut cerner avec assez de précision les raisons fondamentales de la présence, puis de la prédominance du joul, sinon de la « langue populaire », dans la plupart des pièces que nous avons répertoriées. Pourquoi plusieurs dramaturges se mettent-ils à cette école populaire ? Pourquoi la langue populaire s'impose-t-elle avec autant de force, jusqu'à s'ériger en code suprême de la théâtralité ? Une première explication pourrait venir de l'exemple de Tremblay lui-même et du succès répété que remportent ses pièces : « La formule est bonne, suivons-la », semblent se dire ceux dont on aurait pu croire qu'ils conserveraient un niveau de français normatif. André Ricard, par exemple, dont la première pièce marquante, *la Vie exemplaire d'Alcide 1<sup>er</sup>...*, est écrite en français correct, adoptera par la suite la mode courante.

Une autre raison est d'ordre idéologique : les dramaturges choisissent massivement de représenter sur scène la classe populaire, avec son langage tel qu'il est, comme signe non équivoque de son sous-développement culturel et économique. Ce choix s'inscrit en fait dans une perspective marxiste de dénonciation de l'aliénation de toute la société. On rejette ainsi le comportement et le langage de la classe bourgeoise prédominante tels qu'on les trouve, par exemple, dans la deuxième partie de l'œuvre de Marcel Dubé ou dans le théâtre d'Ernest Pallascio-Morin.

L'œuvre de Dubé, au début des années 1970, devient accessible à toute la population sous la forme d'une longue série télévisée à Radio-Canada, intitulée « le Monde de Marcel Dubé », mais, sur scène, Dubé est dépassé par la nouvelle génération de dramaturges. Pour ceux-ci, le peuple québécois, trop longtemps contraint au silence par ses élites qui prêchaient le « bon parler », doit maintenant s'exprimer sans réserve : peu importe la façon dont on s'exprime, l'important, c'est que « cela sorte ». Ainsi sont portés sur scène les milieux et les personnages d'essence populaire, les gens qui souffrent davantage de piètres conditions de vie, les anti-héros. Ce choix idéologique pose le problème de la représentativité de ce théâtre. À Dubé qui, à la mi-septembre 1972, à l'émission « Appelez-moi Lise », affirme : « La langue de Tremblay n'est pas la langue des Québécois, c'est le patois particulier d'une portion de la population francophone de Montréal », Tremblay réplique, à la même émission, le 25 septembre suivant : « Le langage que j'emploie dans mon théâtre n'est pas particulier à Montréal, ce n'est pas le langage de Montréal. La preuve ? *les Belles-Sœurs* viennent d'être représentées à Causapscal par des femmes qui parlent le même langage ». Le projet de présenter cette pièce à Paris avorte en 1972 mais se réalise avec succès en 1973. L'une des équivoques sous-jacentes à cette discussion est celle de l'effort que les auteurs, eux-mêmes plus instruits, doivent déployer pour inventer une graphie propre au joul. N'y a-t-il pas chez eux une forme de mépris à l'égard de la langue, sinon à l'égard des personnages dans la bouche desquels ils mettent un langage dégradé ?, interrogent les puristes. Et les dramaturges de répondre à la manière de Molière, dans *la Critique de l'École des femmes*, scène VI : « On veut que ces portraits ressemblent ; et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle. » Ce sera implicitement l'argument apologétique de Tremblay dans une pièce subséquente, *l'Impromptu d'Outremont*.

Un autre motif de l'utilisation du joul se situe du côté de la théâtralité elle-même et s'explique par la volonté de marquer ainsi un écart avec les modèles théâtraux traditionnels. La liberté à l'égard du langage s'accompagne de la volonté de s'appropriier les codes du théâtre et de mener une recherche formaliste assez poussée. Bernard Dort reconnaît dans une entrevue

## DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

cette caractéristique du théâtre québécois : « En France, remarque-t-il, le théâtre utilise la langue écrite, non la langue parlée. C'est un des problèmes du théâtre français au XX<sup>e</sup> siècle. » Et il ajoute : « Je crois qu'ici au Québec, le théâtre est enrichi du fait de l'existence d'une langue parlée, mais en même temps cette virtualité est affaiblie du fait que la langue écrite reste une langue *d'ailleurs* » (« Sur le travail théâtral », entretien de Thérèse Arbic et de Robert Chartrand avec Bernard Dort, *Chroniques*, vol. I, n<sup>o</sup> 4 (avril 1975), p. 17). Le critique français souligne aussi les limites de ce procédé : la belle langue écrite est perçue comme venant « d'ailleurs ». Ce danger virtuel est aussi dénoncé par Jean Marcel dans *le Joual de Troie* : en voulant se distinguer des autres peuples francophones par une langue dégradée, les Québécois risquent de s'aliéner eux-mêmes dans une sorte de cul-de-sac, d'affaiblir ce qui les distingue des autres Nord-Américains, de se couper de la langue française et de rendre ainsi leurs œuvres moins claires et moins accessibles aux lecteurs des autres pays. À cela s'ajoute le problème particulier que pose le théâtre québécois aux professeurs de français langue seconde, qui ont déjà toute la difficulté du monde à faire apprendre le français normatif. Au Québec même, avec un peu de recul, d'aucuns voient dans le succès (révolu ?) du joual l'une des raisons pour lesquelles une partie de la nouvelle génération, celle des années 1980, repousse la littérature québécoise, parce qu'elle refuse de s'identifier à un tel univers. La recherche de l'identité devient ainsi un obstacle à l'identité, ce qui donne le signal d'une autre aliénation...

### LE RÈGNE DE MICHEL TREMBLAY

Quoi qu'on en dise, la verve de Michel Tremblay ne faiblit pas durant la période : après le succès des *Belles-Sœurs*, il écrit trois pièces tragiques fortes, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, *Bonjour là, bonjour* et *Hosanna*, une comédie musicale, *Demain matin*, *Montréal m'attend*, une comédie, *Surprise ! Surprise !*, un film avec André Brassard, son metteur en scène attitré, qui tente de rassembler certains fragments de cette œuvre complexe dans *Il était une fois dans l'Est*. Tremblay produit également des adaptations diverses de Zindel et d'Athaide. Aussi apparaît-il comme une des figures les plus dynamiques et les plus caractéristiques du théâtre québécois des années soixante-dix. Dans ses tragédies surtout et dans son film, le dramaturge exploite le même univers que celui des *Belles-Sœurs*, univers qui prend au cours de cette période la forme d'un cycle, exploité par la suite de manière romanesque dans ses « Chroniques du Plateau Mont-Royal ». Que ce soit sous l'angle des relations familiales incestueuses (*Bonjour là...*), de l'amour homosexuel et de la vie nocturne sur la *Main* (rue Saint-Laurent) de Montréal (*Hosanna*, *Demain matin...*) ou du désespoir et de la mort tragique (*Marie-Lou...*), Tremblay cherche toujours à construire ses pièces comme des partitions musicales mais dans un matériau, un langage trivial et dans un décor misérabiliste qui renvoie une image douloureusement exacte de la condition québécoise : des solitudes, des misères qui se parlent à elles-mêmes, en solo ou en duo, en forme de quatuor ou d'octuor, sans jamais vraiment vouloir s'écouter. Des personnages solitaires entrecroisent leurs discours paradoxalement monologiques. La misère rend sourd et, symboliquement, elle renvoie à cette inconscience collective non pas seulement québécoise, mais occidentale, que décrit si bien Pierre Vadeboncoeur dans *Un génocide en douce*.

Comment ne pas voir là une des raisons du succès des pièces de Tremblay sur la scène internationale ? Fin connaisseur des procédés dramatiques grâce à l'apport de Brassard, Tremblay transmue la trivialité (l'univers angoissant de la taverne de Léopold et de la cuisine de Marie-Lou, celui des clubs de nuit d'Hosanna) en une théâtralité efficace. D'aucuns

cependant trouvent son œuvre peu critique dans une perspective de lutte des classes. Bernard Dort, dans *Chroniques* (*loc. cit.*), note chez Tremblay « le désir de faire un discours d'ensemble sur la société québécoise, à partir d'éléments très restreints, c'est-à-dire à partir du milieu familial. Et Tremblay de passer du microcosme familial au macrocosme social. C'est là où je commence à ne plus être tout à fait d'accord. » Cette remarque touche nombre d'autres auteurs dont les pièces sont réductrices, renouant même dans leur dénonciation avec une idéologie familiale, rurale et conservatrice. Le rapport économique entre les classes sociales n'est pas vraiment décrit par l'œuvre de Tremblay qui réduit le contexte socio-politique au milieu familial, où l'incommunicabilité des personnages, en présence d'un père impuissant ou débile (ou le plus souvent absent), conduit à l'inaction. Dans « le Théâtre de Michel Tremblay et la Dégradation humaine » (*Chroniques*, vol. I, n° 1 (janvier 1975), p. 54-57), Thérèse Arbic note que ce théâtre, s'inscrivant dans une esthétique théâtrale brechtienne, pose les problèmes des ouvriers en termes de liberté individuelle et non en termes de lutte de classes comme l'a fait Brecht lui-même. Il s'avère donc plus populiste que profondément populaire, dans la mesure où la projection sur scène des problèmes des gens de l'Est de Montréal, issue d'un « ego trip » manifeste, s'inscrit dans une vision plus subjective qu'objective, plus narcissique que profondément contestataire et politique. Le désir de « s'en sortir », évoqué par Tremblay lui-même à propos de tel personnage (Carmen), appelle une problématique axée sur la promotion sociale, sur l'ascension de classe plutôt que sur la lutte des classes et sur la solidarité des gens qu'il décrit. En un sens, c'est sur cette solidarité perçue comme impossible que s'instaure la dimension tragique de la vision de Tremblay : la solitude des Léopold, des Marie-Lou, des Manon et des autres. S'élevant contre cette absence d'une véritable dimension politique, Arbic constate que Tremblay « ajoute à l'ignorance générale, il perpétue les préjugés de classe et, par le fait même, il renforce le système qui produit la dégradation humaine dans toutes les couches de notre société » (*Chroniques, loc. cit.*).

Le théâtre de Tremblay, dans ses paradoxes et ses contradictions, donne tout de même à réfléchir (penser et miroiter), comme un reflet insupportable, *inconfortable*, du Québécois pas encore tout à fait pris entre « le confort et l'indifférence », selon l'expression du cinéaste Denys Arcand (*le Confort et l'Indifférence*). Tremblay est certainement un de ceux qui, avec Jean-Claude Germain, a saisi avec le plus de justesse l'imaginaire et la langue populaires dans les années soixante-dix, et effectué ainsi, selon l'expression de Martial Dassylva parlant de *Marie-Lou*, un « exercice de chirurgie collective ».

L'évolution de Jean-Claude Germain est tout autre. Il entame cette période avec une pièce en apparence anodine, *les Tourtereaux* (*ou la Vieillesse frappe à l'aube*) dans laquelle un show radiophonique mis en abyme dans le show dramatique lui-même sert en fait à souligner le caractère étrange et banal qu'ont pu revêtir les événements d'octobre pour certaines gens. La dérision si chère à Germain cache ici plus d'une coulèuvre, dont le seul titre d'une de ses pièces, *Un pays dont la devise est je m'oublie*, fait voir toute la vérité. Dans *Si les Sansoucis s'en soucient...*, soitie politique, le jeu devient plus clair et si la construction complexe voile parfois la limpidité du discours (Michel Bélair parle à ce propos d'« hermétisme de bon aloi »), la charge est féroce ; elle se continue à la taverne dans *le Roi des mises à bas prix* où Farnand Sansoucis, perdu comme le Léopold de Tremblay (*À toi, pour toujours...*) dans une taverne, cherche dérisoirement un pays pour entreposer sa chaise. Toutes ces pièces semblent toutefois n'être que des balbutiements en comparaison de la pièce majeure de Germain, *les Hauts et les bas d'la vie d'une diva: Sarah Ménard par eux-mêmes*, qui est aussi une des œuvres remarquables de la période.

## DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

Jean Barbeau apparaît, au même titre que Tremblay et Germain, comme une des figures de proue de la dramaturgie des années 1970-1975. Les dix pièces qu'il a présentées alors font de lui l'homme de théâtre le plus prolifique de la période. L'année 1970 constitue un coup d'envoi formidable avec quatre comédies, toutes marquantes : *Manon Lastcall*, *Joualez-moi d'amour*, *Goglu* et *Ben-Ur*. Souvent perçu comme un épigone de Tremblay, Barbeau s'en démarque par le ton et par la manière de camper ses personnages. Il se situerait entre Tremblay et Germain, attaché autant à décrire des situations misérabilistes qu'à s'en moquer, sans complaisance. Barbeau excelle dans les comédies de situation où l'absurde le dispute au burlesque. Tenant du jocal, il doit son succès à une utilisation intelligente de la verve populaire et de figures d'anti-héros. Son chef-d'œuvre de l'époque, *Ben-Ur*, en est l'exemple frappant. Benoît Urbain, affublé du surnom de Ben-Ur, s'empêtre dans les rets d'un onirisme plus dévastateur que s'il avait commis un crime : il tue quelqu'un, en tant que gardien de sécurité, mais pour se conformer à ses héros de bandes dessinées. Voulant prouver son héroïsme, Ben-Ur demeure aliéné au terme de la tragi-comédie que constitue l'histoire de sa vie. La question du jocal est abordée de front dans *Joualez-moi d'amour* et dans *Manon Lastcall* : ces comédies sont essentiellement basées sur la rencontre conflictuelle de deux niveaux de langue : un Québécois joualisant *versus* une Française prostituée mais à l'accent pointu (*Joualez-moi...*) ; une femme à la verve populaire hôtesse dans un musée (*Manon...*). *Le Chemin de Lacroix* représente la mort et la résurrection d'un pauvre type, symbole d'un peuple bafoué et humilié, comme un Christ des temps nouveaux. Dans *la Coupe Stainless*, Barbeau poursuit son cheminement de dramaturge en campant un héros en quête d'une sorte de graal. *Le Chant du sink* met en scène un écrivain aux prises avec des problèmes de création. Entre ses muses et le bruit du *sink*, l'écrivain apprend le chemin de la liberté. Dans les dernières années de la période, Barbeau prête la parole aux femmes : *Solange* est le monologue dramatique d'une ancienne religieuse qui se rappelle avoir rencontré et aimé silencieusement un barbu devenu terroriste, dont l'image se confond avec celle du Christ ; avec *Citrouille*, Barbeau revient à la comédie mais d'une manière assez ambiguë : trois femmes se vengent d'un homme macho en faisant le procès des comportements stéréotypés. Le succès de cette pièce nourrie de la montée du féminisme témoigne de la sensibilité de Barbeau, toujours à l'écoute, en bon dramaturge, de la rumeur publique et toujours prêt à en interpréter la doxa, quitte à tomber dans le piège de l'ambiguïté.

Robert Gurik n'a pour sa part rien d'ambigu dans son discours dramatique. Dans un article de *Jeune Théâtre* (« Un théâtre pour l'indépendance du Québec », vol. III, n° 3 (1972), p. 8), il écrit : « [J]e crois personnellement qu'en raison de l'urgence d'une indépendance essentielle à tout autre choix, à toute autre démarche, pour la recherche d'un « art de mieux vivre » au Québec, il n'y a qu'une solution : un théâtre à la fois d'information, d'éducation, divertissant et critique, en un mot un théâtre politiquement engagé pour l'indépendance du Québec, aujourd'hui et demain. » Déjà reconnu comme un des bons écrivains de la scène dans la période précédente qu'il avait marquée grâce à des pièces comme *Hamlet, prince du Québec*, Gurik témoigne, par sa vision du monde, comme celle de Barbeau, d'une forte conscience politique et sociale. Il cherche souvent à montrer le caractère déshumanisant de rôles sociaux bien établis. *Le Procès de Jean-Baptiste M.* fait justement le procès du mode d'adjudication des fonctions sociales, le procès de l'administration de la justice, avec ses crimes cachés et ses lois monstrueuses et aliénantes. Toujours préoccupé des mêmes problèmes, Gurik travaille avec Jean-Pierre Morin, dans *Allo-Police !*, à un scénario qui cherche à dévoiler la collusion des pouvoirs interlopes, politiques et policiers. En fait, par l'écriture dramatique, Gurik veut soit proposer des modèles de transformation sociale, ce qu'il fait dans *Lénine*, soit dénoncer et critiquer les modèles en place. *Le Procès...* et *Allo-Police !* s'attachent à ce dernier aspect, de même que *les Tas de siège* où le discours se fait plus précisément politique, s'attaquant aux

réactions d'Ottawa lors de la crise d'octobre. Gurik représente, avec le Théâtre Euh !, ce qui se fait de plus directement engagé au théâtre au cours de la période qui va de la crise d'octobre à l'élection du Parti québécois en 1976.

Avec Michel Garneau, le théâtre aborde des rivages où poésie et expérimentation dramatique se rencontrent souvent avec bonheur. Comme beaucoup d'autres écrivains de l'époque, Garneau s'est fait une spécialité de répondre à des commandes, travaillant directement avec des praticiens du théâtre. C'est ainsi qu'il signe une des meilleures pièces de la période, *Quatre à quatre*. Évoquant quatre destins de femmes de générations différentes, toutes descendantes d'une même famille, Garneau tente de faire le pont entre la petite histoire individuelle et quotidienne et l'écoulement historique et collectif de plusieurs générations de femmes. *Quatre à quatre* a été la première pièce québécoise à faire partie de la programmation régulière d'une compagnie de théâtre étrangère, le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. *La Chanson d'amour de cul* critique la société de consommation pour qui le sexe l'emporte sur le sentiment amoureux. *Strauss et Pesant (et Rosa)* prend la forme d'un dialogue où deux hommes, un policier à la retraite et un évêque, se confessent mutuellement de leurs « péchés » ou de leurs erreurs. En 1975, Garneau produit quatre pièces où il pousse à fond le désir de l'expérimentation scénique.

Roland Lepage a peut-être moins produit que les Tremblay, Germain *et alii* au cours de la période, mais il a donné deux des pièces les plus marquantes du répertoire québécois. Fêru, comme Garneau, d'expérimentation, Lepage répond à deux commandes en écrivant *la Complainte des hivers rouges* et *le Temps d'une vie*. Se déroulant au cœur même de la révolte des Patriotes (1837-1838), la première exhale d'un long cri une complainte, formellement moderne mais empruntant au langage populaire ses tournures de phrase. Avec *le Temps d'une vie*, sur un ton plus intimiste, Lepage met en scène une vie de femme qui, de la naissance à la mort, lutte et se bat pour les siens tout en restant soumise aux forces du destin qu'elle n'ose défier directement.

### LA CRITIQUE THÉÂTRALE

Malgré ses limites, la critique journalistique constitue un apport nécessaire à la vie théâtrale dans ce qu'elle a de quotidien et de terriblement exigeant. Même si les critiques dramatiques ne disposent que de quelques heures pour livrer leurs impressions et leurs jugements, leurs comptes rendus immédiats sont précieux pour une recherche à long terme : ils traduisent l'accueil spontané et parfois l'atmosphère qui a entouré la création ou la reprise des œuvres. Le principal problème que nous pouvons déceler, en certaines critiques, serait le manque de distance, ou l'absence d'une perspective plus élargie ou plus profonde : certaines pièces bien reçues à leur création nous paraissent aujourd'hui plus faibles. Il serait long d'énumérer ici tous les chroniqueurs qui remplissent cette fonction critique de 1970 à 1975, mais on doit mentionner le souci qu'ont certains d'entre eux, par exemple, Martial Dassylva, Michel Bélair, Adrien Gruslin, Martine Corriveau, de sanctionner par la publication de livres la connaissance qu'ils ont acquise du phénomène théâtral québécois. Les critiques anglophones de Montréal suivent attentivement la production courante. Ces chroniqueurs perçoivent la nouveauté du théâtre qui se fait ; ils décèlent la dimension populaire et souvent engagée des œuvres les plus significatives ; ils marquent leur sévérité pour des productions sans lendemain.

L'intérêt de ces critiques pour la chose théâtrale ne semble pas trouver son équivalent dans la critique universitaire. Dans la revue *Canadian Drama/l'Art dramatique canadien*, vol. I, n° 2

## DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

(automne 1975), Laurent Mailhot dresse un bilan négatif des recherches universitaires en théâtre. Notant la place minime consacrée au théâtre dans les plus anciennes études portant sur la littérature canadienne-française, Mailhot souligne que, dans les livres ou recueils récents de critique, « les principaux noms, les plus connus, de la critique québécoise s'attaquent au roman et à la poésie, non pas au théâtre ». Ce silence s'expliquerait, selon lui, par le manque d'instruments de base solides, et par « l'ignorance où nous sommes souvent du contexte socio-historique, matériel, technique de la mise en scène, de la production de la réception ». Tout de même, reconnaît-il, « il existe un début de critique universitaire sur le théâtre québécois » : articles publiés dans les revues et périodiques, mais aussi recherches plus poussées sous forme de thèses. Parmi les recherches significatives publiées durant cette période, il faut mentionner le livre de Baudouin Burger sur *l'Activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, le *Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique québécoise 1930-1970*, de Pierre Pagé et, enfin, le *Théâtre québécois* de Jean-Cléo Godin et de Laurent Mailhot, la réflexion la plus articulée jusqu'à ce jour sur les principaux dramaturges québécois antérieurs à 1970. C'est l'époque où se fait sentir le besoin d'un inventaire complet des œuvres théâtrales : le juge Édouard-G. Rinfret tente de combler cette lacune avec la publication de ses quatre volumes intitulés *le Théâtre canadien d'expression française*.

En 1971 commencent les recherches du présent *Dictionnaire...*, couvrant le répertoire théâtral publié depuis les origines. Enfin, en 1976, répondant à un besoin urgent, Gilbert David fonde *les Cahiers de théâtre JEU*, consacrés surtout à la vie théâtrale contemporaine, en même temps que des regroupements de professeurs des deux collectivités forment des associations parallèles : l'Association canadienne d'histoire du théâtre et la Société d'histoire du théâtre du Québec.

En somme, le théâtre québécois de cette époque, comme le phénomène de la chanson, occupe dans le champ culturel une place aussi importante sinon plus que les autres genres littéraires. Les prestations scéniques donnent lieu à une nouvelle oralité. Même si les auteurs ne veulent surtout pas faire œuvre « littéraire », nombre de pièces sont inscrites aux programmes des collèges et des universités. Tremblay est le premier étonné de voir cinquante mille étudiants de cégeps étudier ses pièces. La génération des années 1968-1970 est soucieuse de voir la réalité telle qu'elle est et de s'y reconnaître, mais, dans l'ensemble de cette production théâtrale, les anti-héros sont plus nombreux que les héros véritables et c'est peut-être, à long terme, l'une des faiblesses de cette étonnante recherche d'identité.

### L'ESSAI

Sans doute un des traits dominants de l'essai depuis la révolution tranquille réside-t-il dans son autonomisation accélérée. Autant la religion, la politique, la culture, la société pesaient, jusqu'en 1960, de tout leur poids sur l'essai, dominaient l'essai et les essayistes, leur imposaient leurs normes et leurs codes, tentaient de le légitimer en quelque sorte, autant désormais les essayistes s'affranchissent, prennent leurs distances, jugent une société qui contrôlait leurs écrits. En quelques décennies seulement, l'essai acquiert une autonomie de plus en plus grande à l'intérieur du champ de production de discours. En même temps, comme le souligne Robert Giroux, dans une étude sur le statut socio-économique de l'écrivain, ce mouvement a des conséquences dans le domaine des sciences humaines, qui connaissent alors un essor sans précédent : « Le champ littéraire a incontestablement connu ces trente dernières

années un mouvement de recroquevillement et de rétrécissement qui va à l'encontre du fourre-tout idéologique et textuel que son hégémonie lui garantissait auparavant. Cette autonomisation s'est faite sous la pression (parfois violente) des sciences humaines et des arts visuels qui se sont taillé une place et qui ont imposé leur position dans la hiérarchie des champs de production de discours (« *Itinéraires et Contacts de cultures*, vol. VI (1985), p. 74).

Cela est tellement vrai que, pendant cette brève période que couvre le cinquième tome du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, l'essai « littéraire » et le discours sur la littérature dominant nettement la production des essayistes, qui sont d'abord des écrivains reconnus. Par essai littéraire, faudrait-il comprendre, en essayant d'en définir les frontières, des écrits portant avant tout sur la pratique textuelle ? À ce compte-là, plus de la moitié des essais analysés ici ne mériteraient pas cette appellation. Mais, alors que le problème des frontières se posait avec acuité, surtout entre le « littéraire » et le « social », — comme l'ont souligné avec pertinence les analyses de Robert Escarpit et de Jean-Charles Falardeau, par exemple, — on note un renversement complet des tendances et des pratiques passées. C'est l'essai qui domine le discours sur la société, discours qui la juge, l'interprète dans toutes ses dimensions : littéraire, historique, religieuse, sociale, politique, linguistique, culturelle, philosophique. À ce titre, tous ces essais — ou presque — trouvent une consécration littéraire à la fois dans leur contenu et dans leur contenant.

En même temps, le lieu de l'énoncé apporte une caution d'érudition et de sérieux qui accompagne le discours critique. L'université, tant par ses professeurs que par les presses universitaires, devient un lieu privilégié d'écrits spécialisés de haute tenue et de fort calibre. Une spécialisation de plus en plus poussée consacre la littérature, et en particulier l'essai, comme un objet d'étude et de savoir. Des collections spéciales sont créées, telles « Vie des lettres québécoises » et « Lignes québécoises », qui mettent en valeur des études portant sur la production littéraire du Québec. Parallèlement, une maison d'édition, Hurtubise HMH, ouvre des collections et forme des comités de rédaction composés d'universitaires chargés d'évaluer les travaux de leurs pairs. La direction des périodiques confie à des chroniqueurs attirés et à des spécialistes l'analyse de la production littéraire, qui trouve ainsi dans les journaux et revues une reconnaissance officielle.

## ESSAI DE CATÉGORISATION

Parmi la masse d'essais parus pendant cette brève période, une catégorie se détache nettement, soit la monographie littéraire portant sur « l'homme et l'œuvre ». La moitié de ces monographies est consacrée à des romanciers-ères, Jacques Ferron recueillant à lui seul quatre de ces études, Gabrielle Roy, deux. Il va sans dire que ce sont les « classiques » qui occupent le terrain : Félix-Antoine Savard, Jean-Charles Harvey, Germaine Guèvremont, Marie-Claire Blais, Hubert Aquin... Les autres genres sont représentés par des poètes (Henry Desjardins, ressuscité par Suzanne Lafrenière, Grandbois et Saint-Denys Garneau, magistralement analysés par Jacques Blais), des essayistes, dont Lionel Groulx, un libraire, Édouard-Raymond Fabre, un cinéaste, Pierre Perrault, un poète chansonnier, Gilles Vigneault. Fait à souligner : la plupart sont des auteurs des générations passées, ce qui nous amène à soutenir que ce phénomène s'inscrit dans le vaste mouvement de redécouverte du patrimoine culturel et littéraire. On sent aussi à quel point l'institution littéraire est devenue plus forte depuis l'inscription de la littérature québécoise dans le régime régulier des études universitaires, à la

## DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

fin des années cinquante : le choix des sujets, la qualité et le ton des analyses, l'écriture, les noms des auteurs, presque tous des universitaires, en sont garants.

Ces monographies sont suivies d'études consacrées spécifiquement à un genre ou à un mouvement littéraires, qui s'inscrivent tout naturellement dans la ligne des essais littéraires et les complètent en les explicitant. Encore une fois, le roman occupe près de la moitié du champ, suivi de loin par la poésie et le théâtre. Cela dénote sans doute les intérêts du public lecteur, qui y trouve un lieu où l'imaginaire s'exprime en toute liberté en même temps qu'un genre plus séduisant car le décodage lui semble plus facile.

Il convient de souligner aussi la diversité des approches utilisées, qui, à l'approche historique « traditionnelle », ajoutent les approches psychocritique avec Gérard Bessette (*Trois romanciers québécois*), psychologique chez Robert Charbonneau (*Romanciers québécois*), socio-historique ou sociologique avec Jean-Charles Falardeau (*Imaginaire social et Littérature*, dont l'auteur « a contribué à fonder une sociologie de l'imaginaire (québécois) », selon André Gaulin) et Maurice Lemire (*les Grands Thèmes nationalistes dans le roman historique canadien-français*), la variété des domaines et des thèmes étudiés : anticléricalisme, roman de la terre, roman policier, paralittérature... Enfin, des études d'ensemble complètent le tableau : la *Littérature québécoise* de Laurent Mailhot, dont Jean-Marie Poupart « apprécie surtout l'aspect ludique » et qui est un « panorama jamais pédant », constate Cedric May ; *Écrivains des Amériques* de Naïm Kattan et toutes les études portant sur le théâtre, qu'il s'agisse de *l'Activité théâtrale au Québec (1765-1825)* de Baudouin Burger, du *Nouveau Théâtre québécois* de Michel Bélaïr, d'*Un théâtre en effervescence* de Martial Dassylva, du *Théâtre québécois* de Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, à la différence près que ce dernier, l'introduction mise à part, porte sur les œuvres de dix dramaturges marquants de 1940 à 1970. La littérature québécoise entre ainsi dans une période intense de légitimation par un métadiscours qui la consacre en l'analysant.

Les études littéraires universitaires sont représentées par un grand nombre de critiques, membres du corps professoral, dont Jean Ménard (*la Vie littéraire au Canada français*), et surtout par deux des plus éminents analystes de la littérature (québécoise et française), Gilles Marcotte (*les Bonnes Rencontres*, qui sera suivi en 1976 du *Roman à l'imparfait*) et André Brochu (*l'Instance critique, 1961-1973*). Leurs recueils atteignent un double objectif, évident malgré son caractère implicite, soit celui de la légitimation, de la reconnaissance officielle non seulement du littéraire, mais aussi de la critique universitaire. Celle-ci semble d'ailleurs y acquérir une autonomisation de son discours par rapport à la littérature.

Une autre catégorie importante, les ouvrages d'histoire et d'ethnographie, couvre la plus grande partie des faits sociaux et des événements politiques survenus depuis la Nouvelle-France (*la Vie libertine en Nouvelle-France* de Robert-Lionel Séguin), s'attardant longuement au XIX<sup>e</sup> siècle et à ses agitations, qu'il s'agisse du « rougisme » (*les Rouges. Libéralisme, nationalisme et anticléricalisme au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle* de Jean-Paul Bernard), du clergé aux prises avec des contestataires (*le Curé de campagne et la Contestation locale* de Richard Chabot) ou bien décrit dans *le Prêtre québécois à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle* de Rolland Litalien, de panoramas de la société canadienne-française (*la Société canadienne-française* de Gérard Parizeau et *la « Nation canadienne » et l'Agriculture* de Maurice Séguin). Sont également examinés les rapports qui unissent le Canada à la France dans deux ouvrages utilisant différemment les matériaux historiques, à savoir *la France devant l'opinion canadienne* de Claude Galarneau, « un modèle d'érudition et de méthodologie », selon Sylvain Simard, et sa contrepartie, *le Canada français vu de France (1830-1914)* d'Armand Yon, dont le même

critique reproche les « faiblesses méthodologiques ». *L'Histoire de l'Action catholique au Canada français* est présentée par Gabriel Clément, alors que Laurier Renaud raconte la *Fondation de l'ACJC*, un mouvement catholique d'inspiration nationaliste. Trois essais sont consacrés à la presse. L'un d'eux tente d'établir *les Origines de la presse au Québec* (Jean-Paul de Lagrave), tandis que les deux autres portent sur deux importants quotidiens, *la Presse* et *l'Action catholique*, mais analysés dans des optiques très particulières. Les titres, *l'Information-opium. Histoire politique de « la Presse »* de Pierre Godin, dont « l'excès du propos trahit l'esprit polémique », soutient Jean de Bonville, et *l'Idéologie de « l'Action catholique »* de Richard Jones sont suffisamment explicites.

On pourrait soutenir sans se tromper que ces travaux d'histoire contribuent à la redécouverte de l'histoire nationale du Québec dans ses diverses manifestations, grâce aux moyens offerts par l'historiographie récente. Malgré certaines faiblesses dues à l'exploitation subjective des matériaux historiques, en revanche, plusieurs ouvrages constituent des études solides, bien documentées et étoffées, par exemple celles des Bernard, Galarneau, Séguin... Fait à remarquer : peu d'ouvrages traitent de l'évolution politique du Québec vers l'idée d'indépendance sauf *Du Canada français au Québec libre* de Jean-Claude Robert, qui évoque le cri célèbre de Charles de Gaulle à l'hôtel de ville de Montréal en juillet 1967 et, bien entendu, deux remarquables essais de Pierre Vadeboncoeur, *la Dernière Heure et la Première*, dont Jean-Marcel Paquette avance : « C'est, à tout dire, la longue et lente circulation d'une pensée sûre et mûre à travers un développement historique et son aboutissement dans l'idée et l'action de l'indépendance » ; et *Indépendances*, où il « rapproche jusqu'à les faire coïncider dans le même objectif de réflexion la méditation de l'histoire et l'interrogation du présent » (Réjean Beaudoin).

Pour sa part, l'histoire de l'Église catholique canadienne donne lieu à deux ouvrages d'envergure, ceux d'Hermann Plante, *l'Église catholique au Canada*, et de Nive Voisine, *Histoire de l'Église catholique au Québec (1608-1970)*. De son côté, moins de dix ans après la Commission royale d'enquête sur l'enseignement au Québec et au cours des premières applications des réformes proposées, Marcel Lajeunesse sent le besoin de réunir en volume des textes portant sur l'histoire de *l'Éducation au Québec (19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> s.)*, tandis qu'André Lavallée ressuscite les événements ayant entouré la querelle universitaire entre *Québec et Montréal* jusqu'à la création d'une université montréalaise autonome, détachée de l'université Laval en 1920.

Complètent ce tour d'horizon de nombreux ouvrages de mémorialistes, qui tiennent du journal intime ou de l'autobiographie : par exemple *Journal d'une avortée* de Marie-Odile Vézina, *Échos du silence* d'Émile Bégin ; ou bien des livres à l'écriture éclatée, comportant un filon autobiographique qui, heureusement, donne un sens à des textes qui baignent dans la contre-culture, tels *Amatride* de Luc Granger, *Embarke mon amour, c'est pas une joke* de Pierre Léger, *Irish Coffees au No Name bar...* de Patrick Straram, dit le Bison ravi ; des mémoires privés et publics, parfois à forte coloration politique, comme ceux de Lionel Bertrand, de Lionel Groulx surtout (*Mes mémoires*, qui « offrent [...] un vaste regard analytique sur une foule de questions qui se sont posées à la vie collective d'abord, mais peut-être tout autant à la sienne », affirme Jean-Roch Perron), de Jean Bruchési (*Souvenirs à vaincre*), de Camille Laurin (*Ma traversée du Québec*), de Thérèse Casgrain (*Une femme chez les hommes*). La monographie, toujours panégyrique, présente quelques grandes figures du monde du spectacle (*Juliette Béliveau* de Denise Martineau), de la légende sportive (*Alexis le trotteur* de Jean-Claude Larouche), de la littérature (*l'Aventure Louis Hémond* d'Alfred Ayotte et Victor Tremblay) et contribue à enrichir le tableau.

## DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

On peut rapprocher tout naturellement des essais littéraires les écrits théoriques de Marc Angenot, *le Roman populaire*, dont Gilles Girard admire entre autres l'acuité de l'analyse, et de Naïm Kattan, *le Réel et le Théâtral*, tandis que l'ouvrage de Gérard Tougas, qui renouvelle le questionnement des écrivains francophones devant la France, *les Écrivains d'expression française et la France* (1973) et qui préfigure *Destin littéraire du Québec* (1982), s'ouvre sur une double perspective, problématique, francophone et hexagonale.

De même, l'on découvre un nombre considérable d'essais qui scrutent la réalité québécoise, la culture, la société du Québec qu'une première vague contestataire et revendicatrice avait analysés pendant la décennie soixante. L'interrogation se poursuit avec autant de ferveur car la question de l'affirmation nationale se pose avec d'autant plus d'acuité depuis la crise d'octobre 1970. Plusieurs ouvrages la décrivent, mais nous en avons retenu seulement trois, représentatifs des répercussions de cette crise : celui de Gérard Pelletier, un homme politique influent lié à un parti qui n'y était pas étranger, en propose une analyse « à chaud » et d'une objectivité approximative (*la Crise d'octobre*), tandis qu'un collectif groupé autour du journal *le Devoir* et de Claude Ryan rassemble des opinions diverses, qui sont le fait de témoins oculaires. Enfin, au cours des dix-huit essais qui composent le recueil de Fernand Dumont, *la Vigile du Québec. Octobre 1970 : l'impasse ?*, on peut suivre l'évolution du sociologue depuis 1959 et connaître la seule voie qui semble s'offrir à lui : l'indépendance du Québec.

Dans le même ordre d'idées, plusieurs essayistes continuent à analyser le Québécois, à définir ses caractéristiques, à le décrire sous toutes ses facettes, à essayer de cerner ses aspirations. Jean Bouthillette, dans *le Canadien français et son double*, dénonce l'impasse politique et linguistique dans laquelle est piégé le Québec. Pierre Vadeboncoeur n'hésite pas à qualifier cet ouvrage d'essai le plus pénétrant, le plus concis et en même temps le plus dramatique qu'on ait jamais écrit sur l'aliénation psychologique (et politique) des Canadiens français ». Pour sa part, Marcel Rioux présente à un public étranger désireux de connaître la collectivité québécoise « un portrait ethnographique de l'*homo quebecensis* » (Marcel Fournier). À côté de cet ouvrage de vulgarisation, un collectif composé d'universitaires, de sociologues, de journalistes de diverses tendances examine, dans *le Québec qui se fait*, « l'évolution récente, ainsi que les perspectives d'avenir, du peuple québécois », alors que Guy Rocher, avec *le Québec en mutation*, propose des observations fondées sur une « réflexion sociologique [...] engagée » (Gabriel Dussault). Jacques Lazure, quant à lui, s'est penché sur le problème de la jeunesse québécoise dans deux ouvrages successifs, *l'Asociété des jeunes Québécois et la Jeunesse du Québec en révolution*. Pour sa part, Jacques Godbout rassemble un grand nombre de ses chroniques écrites depuis les années soixante, dans *le Réformiste* (1975), un livre bilan non dépourvu de la « lucidité joyeuse » et de l'ironie qu'on lui connaît.

Les questions socio-politiques sont aussi traitées avec le même soin par des sociologues comme Gilles Bourque (*Question nationale et Classes sociales* dont Louis Balthazar souligne le cadre « structuraliste et marxiste »), André-J. Bélanger (*l'Apolitisme des idéologies québécoises*) et Léon Dion (*Nationalismes et Politique au Québec*). Enfin, Jacques Grand'Maison, l'essayiste le plus politique de la période, livre ses réflexions dans une suite d'écrits « qui tentent de formuler un nouveau projet de société pour tous les groupes qui la composent » (Alonzo Le Blanc).

D'autres essayistes adoptent un ton passionné ou polémique pour traiter de questions particulières, tels Claude-Jean Devirieux qui, à la suite de « brutalités » policières subies alors que, comme journaliste à Radio-Canada, il couvrait les événements d'octobre 1970, publie un *Manifeste pour la liberté d'information*. De leur côté, Louis Dussault et Georges Tefas

dénoncent l'enseignement dispensé dans les écoles publiques (*l'École contre la culture*, 1972), tandis que Pierre de Bellefeuille et d'autres expriment leur opinion sur la mainmise étrangère (entendons française), forme détournée d'impérialisme culturel, sur le domaine de l'édition et de la distribution du livre au Québec (*la Bataille du livre*, 1972). C'est « l'affaire Hachette ». Enfin, Robert Roussil, Denys Chevalier et Pierre Perrault s'interrogent sur l'intervention de l'État dans le domaine artistique (*l'Art et l'État*).

La question linguistique continue (et continuera...) de soulever des controverses plutôt vives, comme celle qui a été déclenchée par un Canadien d'ascendance italienne, Giuseppe Turi, dans son livre intitulé, avec un certain mépris, *Une culture appelée québécoise* (1971), auquel réplique vivement Jean Marcel [Paquette] avec *le Joual de Troie* (1973), « avant tout un geste de colère », soutient Gilles Bibeau. Quant à Gérard Dagenais, ses aspirations personnelles l'incitent à opter *Pour un Québec français* (1973).

Dans le même ordre d'affirmation québécoise se situent divers essais sur le « cinéma d'ici », tels *Essais sur le cinéma québécois* où Dominique Noguez analyse les rapports existant entre la société québécoise et son cinéma ; *Cinéma et Société québécoise*, où Yves Lever propose « une vision du cinéma québécois en s'appuyant sur des éléments systémiques d'analyse » (Esther Pelletier) ; ou *Cinéma d'ici*, dans lequel André Lafrance et Gilles Marsolais recueillent des interviews des principaux artisans du cinéma québécois. Le scénario de Pierre Perrault d'*Un pays sans bon sens* (1972) est révélateur des préoccupations des cinéastes et du public de l'époque.

Il faut placer dans un « créneau » particulier les essais résultant de spéculations philosophiques ou de la réflexion humaniste, tels *l'Homme inchangé* de Placide Gaboury, qui présente, ainsi que l'indique le sous-titre, « une vision de l'homme et du monde », « partielle et partielle », ajoute l'auteur ; *l'Échelle des valeurs humaines*, où Martin Blais tente de définir les valeurs propres à assurer l'équilibre de l'homme et son bonheur. François Hertel livre, pour sa part, les principales étapes de son évolution personnelle dans *Mystère cosmique et Condition humaine*, tandis qu'Herma Bastien découvre les divers *Visages de la sagesse*. Enfin, dans *Être et Langage*, Gilles Lane propose un « Essai sur la recherche de l'objectivité », comme le précise le sous-titre, alors que dans un « Essai sur la culture et la contre-culture » intitulé *l'Urgence du présent* (1973), l'auteur « reflète les inquiétudes et les spasmes contestataires qui traversaient le mouvement étudiant à cette époque » (Heinz Weinmann).

Pour être complet, mentionnons enfin qu'un certain nombre de « chroniqueurs » ont rassemblé en recueils des écrits épars sur des faits d'actualité. Citons Guy Fournier et ses chroniques alertes et savoureuses réunies dans *80 fois*, les *Antipropos* de Jean Lévesque, les *Propos du matin* de Lucien Langlois, qui permettent de bien commencer la journée, et, surtout, celles du journaliste de renom, André Laurendeau, qui jette un regard lucide et pénétrant sur *Ces choses qui nous arrivent*.

L'abondance des essais de la période atteste hors de tout doute la diversité des points de vue mais surtout l'effervescence d'une société qui est près d'atteindre son équilibre.

### LE DISCOURS DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE SUR LES ŒUVRES

On ne saurait minimiser le rôle de la critique littéraire ponctuelle dans l'établissement des paramètres d'une littérature nationale. Au Québec, par exemple, le choix des œuvres analysées

dans les tomes successifs du *DOLQ* a été rendu plus facile parce que des critiques s'étaient déjà prononcés sur les écrits qui pouvaient faire partie du corpus des œuvres littéraires. Ce pouvoir de sélectionner, d'étiqueter et de classer les écrits n'a pas toujours fait l'objet de consensus. Au début des années 1970, la critique semble fractionnée, un peu hésitante, indécise devant une production de plus en plus hétérogène. Pourtant, sous des dehors impressionnistes, la voix des commentateurs littéraires a tout de même pesé assez lourdement dans l'établissement d'un corpus des œuvres « légitimées ». À partir de cette légitimation, il devenait possible de présenter un inventaire analytique qui tient compte autant des livres « ratés » que des succès de librairie ou des ouvrages « consacrés ».

En pratiquant une sorte de radiographie de la réception des œuvres littéraires, on remarque que, de tous ceux et celles qui se sont prononcés sur les œuvres de la période 1970-1975 (voir les volumineux blocs bibliographiques figurant à la fin de l'analyse de chacun des 1 186 ouvrages présentés dans le tome V), la majorité des critiques font partie des instances de consécration : ils/elles sont déjà écrivains, enseignants ou journalistes. S'ils ne s'entendent pas toujours sur la valeur relative des œuvres ou sur l'impulsion à donner aux lettres, ils semblent tous d'accord pour « libérer » la littérature du besoin de produire le chef-d'œuvre digne d'un artificiel panthéon littéraire. Cette période est marquée par un souci de mettre en valeur un pays en pleine mutation, ou, selon le titre d'un collectif dirigé par Claude Ryan, *le Québec qui se fait*. Le mot d'ordre semble être celui de ne plus avoir honte de sa « québécoïté ». Par ailleurs, certains titres publiés à cette époque font écho à cette attitude : pensons à *Ça-dit-qu'essa-à-dire* de Jacqueline Barrette, *Bonjour, là, bonjour* de Michel Tremblay ou *Des hosties de plates* de Roch Tiberghien.

À l'aube des années 1970, le romancier et critique Victor-Lévy Beaulieu s'inquiète des fausses pistes sur lesquelles les intellectuels ont entraîné les écrivains de la génération précédente et il décoche quelques flèches en leur direction, tout en prêchant un retour à des préoccupations littéraires plus terre à terre : « Si j'aime Balzac et Hugo, c'est qu'ils sont la démesure, c'est que Balzac et Hugo ont toujours raison contre les enfoirés goutteux de style Sainte-Beuve. Ce pays aussi est démesuré. Et l'écrivain québécois gentil, cucul, plein de petites fleurs de rhétorique, chatouillé dans sa grammaire, est l'aliéné par excellence, en ce sens qu'il tue tout ce qui en son être pourrait le faire évader de lui-même, il se rapetisse, et ses pets sont d'importation, il ne peut même pas faire ses propres vents. Si j'avais la certitude que je n'exprime pas, à ma manière, le pays où je vis, le monde qui l'habite, si on arrivait à me convaincre que jamais je n'écrirais une œuvre essentielle, je me fermerais la boîte, je jetterais mes manuscrits au feu, je me murerais dans mon silence » (*la Presse*, 14 mars 1970, p. 16).

L'auteur d'*Un rêve québécois* ne prêche pas dans le désert, si on se fie aux critiques de la période 1970-1975. Un souffle d'authenticité, un désir de soumettre les œuvres à des critères autres qu'esthétiques, traverse ces années marquées d'une nouvelle conscience québécoise. Les commentateurs littéraires ne partent plus à la recherche du chef-d'œuvre ; ils tentent plutôt de circonscrire, dans la production courante, les titres qui pourraient composer le visage québécois dans son expression la plus variée. Les œuvres ayant reçu une reconnaissance officielle par le biais de prix ou d'honneurs littéraires intéressent toujours la critique, mais celle-ci est davantage préoccupée par des pratiques d'écriture nouvelles et par des textes qui délaissent le moule traditionnel. Bon nombre de ces écrits recensés dans les colonnes des journaux ne peuvent pas aspirer à une consécration, mais leur simple présence sur l'échiquier littéraire oblige l'institution culturelle à réévaluer ses critères et ses normes d'écriture en fonction des exigences d'un public lecteur devenu de plus en plus exigeant envers une littérature qui « colle » davantage à la réalité québécoise.

Situé sur la ligne de tir lors de la parution d'un ouvrage, le critique littéraire ne semble pas préoccupé outre mesure par la nécessité de sélectionner des textes qui pourraient passer à la postérité dans un palmarès. Étant donné le nombre et la variété des écrits parus, la critique a l'embaras du choix. Très souvent, les commentateurs choisissent des livres qui pourraient être gênants aux plans esthétique, moral ou idéologique, mais ils n'éprouvent généralement pas de difficulté à défendre leurs choix. À partir des ouvrages légitimés par la réception dans les périodiques, on pourrait établir une typologie des écrits de cette période selon leur « popularité » relative auprès de la critique. L'engouement pour des ouvrages considérés comme des succès de librairie se confirme-t-il dans l'opinion des récepteurs littéraires ? Inversement, les ouvrages publiés à compte d'auteur ou à faible tirage et mal diffusés (quand ils ne sont presque pas diffusés) se butent-ils au silence des lecteurs « spécialisés » qui publient leurs commentaires dans les cahiers consacrés aux arts et lettres dans les journaux du samedi ?

Une chose demeure certaine : très peu d'écrits passent totalement inaperçus. Cette constatation est fondée sur une analyse des centaines de dossiers de presse compilés d'après un dépouillement quasi exhaustif de la critique littéraire parue dans les périodiques québécois entre 1970 et 1975. Dans l'ensemble, la production des maisons d'édition connues, — par exemple Fides, Éditions du Jour, le Cercle du livre de France, Leméac, Hurtubise HMH, la Presse, Québec/Amérique, Quinze, Beauchemin, Garneau, l'Aurore, l'Hexagone, Naaman, les Herbes rouges, la Barre du jour, le Noroît, l'Actuelle, Libre Expression, Héritage, Éditions des Forges, Nouvelle Optique, pour ne nommer que les plus importantes, — suscite presque toujours des commentaires, grâce sans doute à un service de presse bien rodé. Cependant, pour les ouvrages qui paraissent hors des sentiers battus (par exemple, dans de petites maisons d'édition comme Spinifex, Chabor, Guy Maheux, les Éditions Cul Q, les Éditions de l'Heure) ou les tirages à compte d'auteur, la réception se fait un peu plus clairsemée.

## L'INSTANCE CRITIQUE :

### 1. *Les journaux*

À l'aube des années soixante-dix, les quotidiens à grand tirage, comme *la Presse*, *le Devoir* et *le Soleil*, poursuivent une pratique, établie depuis le milieu des années soixante, de publier le samedi des cahiers spéciaux consacrés aux arts et lettres. Bien que la critique du *Devoir* ait des prétentions plutôt élitistes, l'éventail des œuvres analysées semble plus complet qu'à *la Presse* ou au *Soleil*, grâce aux chroniqueurs « permanents » Jean Éthier-Blais, Jean Basile, Jean-Guy Pilon et aux pigistes Robert Guy Scully (1974), Victor-Lévy Beaulieu (1974-1975), Michel Bélair (1971-1972), Adrien Gruslin (1973-1975), Jacques Lemieux (1974), Jean-Pierre Boucher (1975) et Philippe Haeck (1975). À *la Presse*, une équipe stable de journalistes (Réginald Martel et Jean-Claude Trait, pour la littérature ; Martial Dassylva, pour le théâtre) assume la rédaction des chroniques sur la vie littéraire, tandis qu'au *Soleil* Ivanhoé Beaulieu s'occupe du « Cahier des Arts », avec la collaboration occasionnelle de Suzanne Paradis (1970), Jean Royer (1974-1975), Robert Tremblay, Jean Garon et Martine Corriveau. D'autres quotidiens accordent aussi une certaine importance aux productions québécoises : *l'Action-Québec* (qui comme de paraître en 1972) publie « la Vie des livres » signée de Georgette Lacroix et de Jean Royer (1970, 1972), alors que *le Droit*, d'Ottawa, compte sur Georgette Lamoureux (1971-1972), Murray Maltais (1970-1975), Paul Gay (« Parlez-moi... de livres », 1972-1974), Gabrielle Poulin (1975) et André Renaud dans sa page littéraire hebdomadaire. À *Québec-Press*, Robert Lévesque (1972) et Micheline Lachance (1971-1974) présentent les dernières parutions littéraires. *Le Jour* (né en 1974), dans sa chronique « En toutes lettres », publie des recensions de

## DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

Gaëtan Dostie, François Hébert, Robert Tremblay, Alain Pontaut, Claude Janelle et François Ricard, tandis que même *The Gazette*, avec sa rubrique « French Book World », et *The Montreal Star*, avec Zelda Heller, Lawrence Sabbath et John Richmond, s'intéressent à la littérature autochtone de langue française.

Du côté des journaux tabloïds comme le *Journal de Montréal* ou *Montréal-matin*, on s'oriente de plus en plus vers un domaine qu'on pourrait appeler le *fast-food* littéraire : de brefs comptes rendus ou communiqués de presse, servis sous la rubrique « Arts et Spectacles », font état sommairement des dernières parutions et de diverses activités dans le monde littéraire (lancements, prix littéraires). Hélène Desrosiers et Claude Jasmin (1973-1974), au *Journal de Montréal*, ou François Piazza (1972-1975) et Roch Poisson (1975) de *Montréal-matin* présentent l'actualité littéraire un peu comme on le fait alors dans la revue des éditeurs, *Vient de paraître*, c'est-à-dire à grand renfort d'images et d'annonces publicitaires. De la critique véritable, peu ou pas du tout.

Hors des grands centres urbains, quelques journaux consacrent une page par semaine à la littérature québécoise : c'est le cas, notamment, du *Canada français* (avec la chronique « Arts & Lettres », de Jean-Yves Thériège), du *Nouvelliste* de Trois-Rivières et de la *Tribune* de Sherbrooke. Ces nombreuses chroniques indiquent que les œuvres québécoises demeurent alors suffisantes, en nombre et en qualité, pour retenir l'attention des journalistes. Cependant, chaque périodique vise un public bien particulier. C'est pourquoi, lors d'une conférence où il prenait la parole au nom de ses confrères, le chroniqueur expérimenté Réginald Martel (qui avait animé « Book Club », une des rares émissions radiophoniques consacrées à la littérature, à l'antenne de Radio-Canada pendant les années soixante-dix) reconnaît que son métier l'amène à faire une critique d'accompagnement ou d'humeur dans laquelle l'information tient autant de place que l'opinion. Ayant agi lui-même pendant de nombreuses années comme un guide de lecture à *la Presse*, il ne prétend pas être objectif dans son évaluation des œuvres québécoises. S'il joue parfois un rôle d'éteignoir en démolissant un ouvrage ou en publiant une critique foncièrement négative, c'est parce qu'il prétend accomplir un travail qui n'a pas d'abord été fait par l'éditeur. Selon lui, « [l]a virginité n'est pas rendue aux critiques chaque fois qu'ils sont appelés à proposer un jugement sur les œuvres. Ceux qui pratiquent la critique dite journalistique doivent confesser dès le départ une complicité minimale avec l'institution qui les embauche » (*Actes du Congrès Langue et Société au Québec*, t. III, 1984, p. 65).

Voilà, de la bouche même d'un praticien, l'aveu que les médias jouent un rôle qui pourrait éventuellement miner la crédibilité du chroniqueur. Cependant, le parti pris de plus en plus évident des critiques journalistiques pour la littérature indigène demeure une preuve que les commentateurs affichent une attitude nouvelle envers la production. Ivanhoé Beaulieu, du *Soleil*, parle de « l'éclatement de la vieille critique normative branchée sur les valeurs de la droite littéraire française » (*le Soleil*, 19 mai 1973, p. xvi). Il défend l'attitude de ses collègues qui expriment un certain « protectionnisme intellectuel », en prenant pour acquis que la littérature québécoise est loin d'être parfaite, mais qu'il faudrait la comparer à celle qui se fait dans d'autres pays en voie de développement.

### 2. Les magazines

Ce « préjugé favorable » à l'égard des parutions locales se manifeste aussi dans les magazines de la période, en l'occurrence, *l'Actualité*, avec la rubrique « Littérature », de Claude Jasmin, dont Victor-Lévy Beaulieu a déjà écrit qu'il était « notre Don Quichotte épistolier », *Châtelaine*, et sa chronique « *Châtelaine* a lu pour vous », de Paule Saint-Onge, et *le Maclean*, avec ses

collaborateurs attirés : Bernard Valiquette (« les Livres à lire », 1970), Jacques Ferron (« les Arts et les Autres », 1970-1975), Jacques Godbout (« les Livres », 1973-1975) et Jean-Claude Germain (« le Théâtre », 1972-1973). Signalons aussi le magazine *Nous*, avec la chronique des livres de Roch Poisson (1973-1975). Fait à noter, les commentateurs littéraires de ces magazines tiennent compte du niveau de culture de leur public lecteur. Ils s'expriment habituellement dans une langue qui n'est pas nécessairement érudite mais toujours correcte, tout en essayant de trouver un équilibre entre une complaisance stérilisante et un mépris déguisé des productions indigènes.

Cependant, leurs chroniques côtoient celles qui sont consacrées à d'autres médias, en particulier la télévision et le cinéma. Conscients de l'importance de valoriser la littérature en regard du champ culturel occupé de plus en plus par les médias visuels, les chroniqueurs littéraires des magazines ont remarqué une désaffection progressive à l'égard de la littérature. Jacques Godbout attribue cette désaffection d'abord à l'inégalité de la production et, ensuite, au fait qu'on ait tenté d'imposer la lecture des œuvres québécoises aux lecteurs/lectrices comme un devoir. En 1973, il écrivait : « [...] depuis au moins deux ans, un tiers des livres édités au Québec n'aurait jamais dû être imprimé, l'autre tiers aurait dû être réécrit sérieusement, le dernier tiers étant valable sur le marché de la littérature. Depuis deux ans, le tirage vendu des jeunes romanciers, par exemple, a baissé : le problème évident étant qu'on n'augmente pas nécessairement le bassin des lecteurs en augmentant aveuglément la production. Au contraire : trop de livres moches (les derniers prix du Cercle du livre de France particulièrement (12) et la littérature courante de cet éditeur) éloignent les lecteurs « inexpérimentés » (*le Maclean*, avril 1973, p. 66).

### 3. Les revues

Devant ce portrait, noir à souhait, « l'éditorialiste » Godbout voit une lueur d'espoir du côté des professeurs de littérature québécoise qui sont en train de créer un nouveau bassin de lecteurs. Des revues comme *Québec français*, de l'Association québécoise des professeurs de français, consacrent, à chaque numéro, un dossier et quelques pages d'analyses et de comptes rendus sur les œuvres québécoises ; *Relations* compte parmi ses chroniqueurs expérimentés Gabrielle Poulin, René Dionne et Georges-Henri D'Auteuil qui promènent un regard lucide sur la vie littéraire. À *Liberté*, François Ricard publie régulièrement de longues analyses de certains ouvrages marquants, sous la rubrique « Lettres québécoises ». Mentionnons aussi la revue mensuelle de l'Office des communications sociales, *le Livre canadien*, composée uniquement de recensions d'ouvrages et rédigée par une équipe permanente de collaborateurs et collaboratrices.

Parmi ces spécialistes, certains entrent dans la catégorie des « rapetisseurs de têtes » (l'expression est de Godbout et elle s'applique surtout aux idéologues qui cherchent dans un texte littéraire le sens profond et caché d'une morale, soit chrétienne, marxiste, freudienne ou autre, afin de la dénoncer ou de l'annoncer). Ces spécialistes, des universitaires pour la plupart, publient surtout dans les revues. Leurs articles font autant partie du discours didactique sur la littérature que du discours critique proprement dit, étant donné le public lecteur (enseignants et étudiants) auquel ils/elles s'adressent. En général, leurs articles dépassent le simple compte rendu, pour tenter d'insérer le texte littéraire dans un contexte plus vaste, celui de la valorisation de la littérature nationale. La venue de ces professeurs critiques a sans doute été salutaire pour la promotion du livre québécois au cours des années soixante-dix, mais il faudrait analyser les répercussions de leurs interventions et mesurer l'influence de leurs

## DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

évaluations de la littérature qui se faisait. Dans les universités, on affectionne particulièrement les « recensements » annuels de la production. Dans la revue *Études françaises*, on confie la rédaction des chroniques annuelles à des spécialistes dans chacun des genres littéraires : Jean-Cléo Godin (1970-1971) et Laurent Mailhot (1970-1973) en théâtre, Gilles Marcotte (1970-1972) en poésie, François Hébert (1973-1975) en roman, Robert Vigneault (1970-1974) sur l'essai. On effectue un survol de la production en s'arrêtant brièvement sur quelques ouvrages dignes d'attirer l'attention. La même formule existe dans *The University of Toronto Quarterly*, dans le panorama annuel intitulé « Letters in Canada. Livres en français », où des spécialistes comme Réjean Robidoux (1971), David M. Hayne (1972-1973) et Gabrielle Poulin (1974-1975) analysent les romans, contes et nouvelles ; Jean-Charles Bonenfant (1970-1975), les « Études sociales » ; Jean-Louis Major (1971-1972), Jacques Blais (1973-1974) et René Dionne (1976), la poésie ; et Laurent Mailhot (1973-1976), le théâtre. Une autre revue critique de l'année littéraire québécoise, *Livres et Auteurs québécois*, présente, en un panorama, des recensions d'une centaine de collaborateurs et collaboratrices recruté(e)s dans les universités et collèges.

En 1975, l'écrivaine (et professeure de littérature) Madeleine Gagnon s'en prend à ce genre de critique, qu'elle soit de nature journalistique ou universitaire, précisément parce qu'elle tend à passer sous silence les œuvres qui gênent les récepteurs : « [...] la critique littéraire joue le rôle pour lequel *l'histoire littéraire* a toujours excellé : classer, caser, étiqueter, dans une diachronie statique ce qui a le *don* de ne plus faire problème. Pour le reste, ce qui dérange, ce qui grouille, ce qui transgresse, elle occulte. Jusqu'à ce que les individus ou groupes soient rangés, muets ou morts. C'est là que sa fonction première de re-connaissance du statu quo et de l'en-place rejoint cette autre fonction, indissociable d'ailleurs de la première : celle de méconnaissance de ce qui défie les modes et les valeurs véhiculées par elles. Et lorsque des individus ou groupes osent parler de ce qui bouge, de ce qui lutte, de ce qui tente de subvertir l'idéologie dominante, la critique journalistique, à quelques exceptions près, panique et dénonce. Ce que j'affirme de cette critique s'applique à la majorité des critiques « universitaires » de revues. Toutefois, ces derniers possèdent un avantage : ils connaissent mieux la *matérialité textuelle*. Ils lisent. Ils sont souvent à la fine pointe des diverses théories littéraires et savent manier les méthodes, alors que la critique journalistique semble mépriser la formation scientifique. Pourquoi ? On ne le sait trop, mais on assiste le plus souvent à des lectures subjectivistes, spontanéistes, le texte analysé n'étant que pré-texte aux effusions personnelles les plus débridées » (*Chroniques*, juin-juillet 1975, p. 57).

Gagnon ne cite les noms d'aucun de ces juges littéraires mis en cause dans ce réquisitoire impitoyable ; elle émet simplement le vœu que les deux groupes en cause (journalistes et universitaires) se lieront (et se liront) éventuellement pour « opérer un travail de déconstruction de l'idéologie dominante et un travail de mise en formes d'idéologies subversives liées à des pratiques de luttes (populaires et ouvrières) » (*Chroniques*, juin-juillet 1975, p. 57). Signalons que Gagnon fait alors partie du comité de rédaction de la revue *Chroniques*, un périodique voué à l'analyse des activités culturelles et politiques au Québec dans une perspective critique de lutte des classes. Cependant, si on fait abstraction des luttes idéologiques menées par les collaborateurs et collaboratrices de la revue, on remarque des analyses de livres qui échappent parfois aux filets de la critique de type journalistique ou universitaire : celle des écrivains populaires (au sens d'appartenance au peuple) ou qui prétendent l'être. On dénonce la tendance « nationaleuse » (réactionnaire) et les impostures de la tendance « nouvelle culture » ou contre-culture. Par exemple, dans un article sur le livre de Denis Vanier, « le Clitoris de la fée des étoiles », Thérèse Dumouchel (*Chroniques*, janvier 1975, p. 74-79) démontre comment, sous le couvert d'une pratique qui a des allures révolutionnaires sur le plan de la sexualité,

Vanier demeure ancré dans un phallocratisme éhonté. Dans la même revue, les chroniques de Thérèse Arbic « sur le théâtre » et celles de Philippe Haeck sur « la Circulation des lettres » font un choix parmi la production récente. Lorsque le poète et éditeur Gérald Godin lui reproche de n'étudier que les livres de l'Aurore et des Herbes rouges, Haeck lui répond en citant les grandes lignes de son *credo* à la revue : « Si « coller des étiquettes » c'est dire en quelques mots pourquoi tel livre ou tel livre ne mérite pas d'être lu, il faut bien le faire : c'est justement ce que le lecteur qui a moins de temps pour lire que le critique attend de ce dernier. Quant à moi, j'aime mieux parler de livres intéressants ; le métier de critique est assez pénible par cette obligation de presque tout lire ce qui paraît au détriment de ce qu'on aurait envie de lire qu'on ne saurait exiger trop souvent de lui qu'il parle de livres inintéressants » (*Chroniques*, février 1976, p. 67).

En voulant débroussailler le paysage littéraire québécois, d'autres revues, aussi contestataires qu'éphémères, ont adopté un point de vue similaire en ne présentant que les textes qui pouvaient être sanctionnés par l'équipe de rédaction. C'est le cas de *l'Illettré* (1970-1971), qui publie, entre autres chroniques, celles d'un dramaturge (Jean-Claude Germain) sur le théâtre de ses pairs ; *Point de mire* (1970-1972), qui confie à Michel Beaulieu, à Claude Jasmin et à Jean-Claude Germain le soin de présenter les nouveautés dans le domaine littéraire ; *Mainmise*, qui publie occasionnellement des comptes rendus (sous la signature de Michel Bélair) ; *Presqu'Amérique* (1971-1973), qui fait appel aux poètes Michel Beaulieu, François Charron et Roger Des Roches pour sa chronique « Écritures et Spectacles » ; *Cul Q* (1973-1974), qui publie des articles de Claude Beausoleil, André Roy, Jean Leduc et Yolande Villemaire ; enfin *Hobo / Québec* (1973-1980), « Journal (mensuel) d'écritures et d'images », en format tabloïd, qui sert de lieu privilégié à une littérature dite d'avant-garde. Avec des chroniques régulières, « À bout portant », de Michel Beaulieu (1973-1974), « Showtime » (sur le théâtre), de Yolande Villemaire et surtout, « Lire aujourd'hui », de Claude Beausoleil, on s'attarde précisément, selon la formule de Madeleine Gagnon, aux ouvrages qui « dérangent ». Dans un article au style truculent, Beausoleil dénigre quelques-uns de ses confrères critiques : « Dans les médias d'information on est trop branché sur la littérature tranquille pour parler des livres actuels qui bousculent notre littérature » (*Hobo / Québec*, janvier 1974, p. 27). Déjà, en 1973, Beausoleil était frappé par le peu d'information publié dans la presse sur les nouveaux courants en littérature : « Au Québec, l'écriture va bon train. Les nouvelles parutions et les nouvelles figures affluent. Seulement, on se tait, on préfère ignorer tout récit, toute tendance, toute recherche qui pourrait faire basculer les habitudes du lecteur éventuel. Ce ne sont pas les tentatives qui manquent, ce sont les informations sur cet ensemble disparate — heureusement — et inquiétant selon une bonne logique de critique traditionnel. On peut lire à ce sujet toutes (les rares) critiques que Jean-Guy Pilon fait de la nouvelle poésie. C'est du bout des doigts, en invoquant l'hermétisme (notion privilégiée, cible favorite des simplistes), en jouant la fausse humilité que les informations déformantes parviennent au lecteur des grands quotidiens. Il faut bien protéger son terrain de jeu ! » (*Hobo / Québec*, avril-mai 1973, p. 13).

On comprendra que le critique de *Hobo / Québec* soit inquiet devant le fait que certains chroniqueurs littéraires demeurent incapables de rendre compte d'un « virage » dans la poésie québécoise de cette période. Cherchant à ouvrir de nouvelles avenues, Beausoleil propose une recherche intertextuelle qui abolirait les traditionnelles distinctions par genres littéraires au profit d'une ouverture critique sur l'expérimentation dans d'autres domaines connexes. « Suivant — en utilisant un autre matériau — les tendances de la musique (concrète, électronique, underground), du cinéma (éclatement anecdotique, surimpression), des recherches plastiques (œuvres spatio-dynamiques), la littérature situe ses préoccupations au niveau du