

ANDRÉE MERCIER

Université Laval, Québec

Entre la parodie et l'imitation : le Don Juan de Jacques Ferron

On assiste depuis quelques années à un renouvellement et à un développement très net du discours critique sur Jacques Ferron et son oeuvre. Il semble cependant que la relecture de Ferron se soit effectuée dans une relative indifférence à sa production dramatique. Formée d'une vingtaine de pièces, échelonnées sur un peu plus de vingt ans d'écriture (c'est-à-dire de 1947 à 1969¹), cette partie de l'oeuvre, écrite concurremment aux contes et publiée avant leur réunion en recueils, constitue pourtant la voie par laquelle le jeune auteur devait accéder au statut d'écrivain. Si l'on a beaucoup tergiversé sur la valeur proprement dramatique de ces pièces, plusieurs critiques n'auront pas hésité à reconnaître en Ferron un dramaturge majeur, l'unanimité se faisant de toute façon sur la qualité littéraire de ses textes. De tels jugements ne réussiront pas, toutefois, à dissiper un réel malaise, car si ce que l'on a pu dénommer « le cycle du pays » (regroupant des pièces comme *Les Grands Soleils* et *La tête du roi*) correspond bien à l'image de l'écrivain engagé qui continue de caractériser Ferron, les comédies classiques de l'auteur — de loin plus nombreuses — ont un statut beaucoup plus ambigu qui rejoint très mal l'image du grand écrivain national. Dans un article paru en 1970, André Vanasse voit dans ces comédies la manifestation d'un « ardent lecteur du théâtre comique le plus classique c'est-à-dire celui qui débute avec la *commedia dell'arte* pour se terminer

¹ Je reprends ici des informations tirées de l'important article de Jean-Marcel Paquette consacré à l'ensemble de la dramaturgie ferronienne. *Le licou* serait la première pièce écrite, la dernière étant *Le coeur d'une mère*. L'ordre de publication des pièces se distingue cependant de l'ordre d'écriture et s'étend de 1949 à 1969 (PAQUETTE, J.-M., 1976 : 581—596).

avec Beaumarchais », ajoutant que se découvre là, sans équivoque, « un auteur à la remorque de Molière » (VANASSE, A., 1970 : 220). La même année, Laurent Mailhot les associera plutôt au « “cycle de l’amour”, et de la parodie, du théâtre de Ferron » (MAILHOT, L., 1970 : 151—172) ; y voyant toujours, quelques années plus tard, un cycle « pastiché, ironique, critique » (MAILHOT, L., 1982 : 191).

Entre la parodie et l'« imitation trop servile » (VANASSE, A., 1970 : 230), *Le Cheval de Don Juan* de Jacques Ferron me retiendra plus particulièrement ici. Publiée la première fois en 1957, avant d'être remaniée puis publiée à nouveau en 1968 sous le titre *Le Don Juan chrétien*, cette comédie souligne le caractère problématique de certaines réécritures, dont le fonctionnement parodique n'est pas reconnu d'emblée. L'essentiel de mon propos consistera donc à évaluer la dimension critique de l'oeuvre, à déterminer en d'autres termes en quoi la pièce de Ferron met à distance *Le Don Juan* de Molière — puisque c'est bien à ce *Don Juan* que renvoie le texte ferronien. Mon intérêt vise toutefois moins à comparer dans le détail chacune des deux pièces qu'à saisir le mieux possible la « cible » de Ferron, le mimétisme qu'on a pu lui reprocher donnant à croire qu'il ne s'en prenait peut-être pas — tel qu'on l'aurait souhaité — au théâtre de Molière ou, plus largement, au théâtre classique. Enfin, comme deux versions de la pièce existent, il apparaît utile de s'y arrêter, d'autant plus que la version remaniée devait paraître l'année de la création sur scène de deux parodies québécoises, fort bien reçues celles-là, sans que jamais ne soit mise en doute leur valeur parodique : *Le Cid maghané* de Réjean Ducharme et *Hamlet, prince du Québec* de Robert Gurik.

Le Cheval de Don Juan se distingue à plus d'un titre du *Don Juan* de Molière et des parodies de classiques connus proposées par Ducharme et Gurik. Alors que *Le Cid maghané* et *Hamlet, prince du Québec* reprennent l'un et l'autre d'assez près la trame narrative du texte parodié, la pièce de Ferron s'inspire très librement de celle de Molière, tant au plan de la caractérisation des personnages que de la fable dramatique. Ferron ne conserve pas tous les personnages de son prédécesseur et ceux qu'il retient seront considérablement revus. Don Juan n'est plus qu'« une sorte de ténor italien » (FERRON, J., 1957 : 43 ; 1968 : 171), « un restant d'homme qui tient par les moustaches » et qui a « beaucoup servi »². Le Commandeur, bien vivant, mais inoffensif et un peu fou, veut présenter son cheval à sa femme. S'il possède encore quelque chose de la fameuse statue, c'est essentiellement sa froideur qui depuis des années le laisse insensible aux charmes de

² FERRON, J., 1968 : 177. Les deux dernières citations ne se retrouvent que dans la version remaniée.

son épouse, Madame Salvarsan³. Le valet Sganarelle se trouve remplacé par Jérôme, lequel, toutefois, est au service du Commandeur et s'avère plus don juan que Don Juan lui-même qui, pour son malheur, n'a plus « la décence d'être jeune » (FERRON, J., 1957 : 148) et semble d'ailleurs bien dégoûté des femmes. Bref, se met en place un univers qui, pour évoquer celui de Molière, n'en renverse pas moins à peu près toutes les composantes. Les femmes y sont de véritables amazones, se moquant de la réputation de Don Juan ou, comme Madame Salvarsan, se servant du séducteur pour apaiser une trop longue privation. Les hommes y sont, quant à eux, non pas trompés par Don Juan mais par les femmes elles-mêmes, trop heureuses de profiter des doux chatouillis de sa moustache. Désabusé, Don Juan reste le séducteur qui vole d'une femme à l'autre sans se compromettre mais, emprisonné dans son rôle, il s'avère bien davantage victime que les femmes qu'il abandonne : « Pauvre vieux Don Juan ! » (FERRON, J., 1957 : 145 ; 1968 : 203), lui dira la belle et jeune Martine. La fin du *Cheval de Don Juan* ira d'ailleurs jusqu'à renverser complètement le dénouement de Molière : plutôt que de descendre aux enfers, le séducteur, à cheval, s'élèvera dans les airs, sortant par le plafond, atteignant ainsi « le lointain de la légende » (FERRON, J., 1957 : 222). Si sa montée au ciel paraît signaler sa conversion, qu'on ne s'y trompe pas. Le Don Juan de Ferron vit là, plutôt, l'apothéose de sa gloire : se prenant pour un dieu, ce sont les satyres, les nymphes et les centaures d'un grand ciel païen qu'il ira rejoindre. Comme le disait Martine à Don Juan : « Vous n'êtes pas un homme, vous êtes un mythe » (FERRON, J., 1957 : 141 ; 1968 : 201). Dès lors la finale entreprend d'achever le processus de mythification du personnage et de le révéler tout à la fois.

La comédie de Ferron use apparemment d'une très grande liberté à l'égard du texte qu'elle parodie. Légère, elle s'en prend tout de même assez féroce au personnage de Don Juan ou plutôt, comme on vient de le voir, au mythe qu'il est devenu. Très rares, les signaux temporels servent à peu près uniquement à marquer un écart entre le temps présent de l'action, qui reste vague et abstrait, et l'époque de Molière. L'insistance sur la jeunesse de Jérôme et de Martine en regard de la vieillesse de Don Juan rappelle les siècles qui les séparent. Ramenée à deux actes dans sa dernière version, la pièce resserrera d'ailleurs son action autour du congédiement du séducteur : c'est en quelque sorte Jérôme qui occupera désormais sa place, affublé d'une fausse moustache, devenu le Don Juan d'une seule femme. Ce faisant, c'est bien la fin d'une époque qui se trouve consommée. Comme le dira le vieux Don Juan à la jeune Martine qui vient de le traiter

³ Comme le dit Don Juan à propos de la femme du Commandeur : « À étreindre une froide statue elle a pris une force et une chaleur redoutable » (FERRON, J., 1957 : 148).

de mythe : « [...] je ne suis qu'un mythe, un mythe dont la présence dans l'histoire servira à comprendre la condition des femmes jusqu'à cette génération » (FERRON, J., 1957 : 144 ; 1968 : 202). Reflet du malheur des femmes et non la cause, comme il le précisera, Don Juan ne sert désormais plus à rien. Les femmes n'ont plus besoin de lui pour refléter la précarité d'une situation maintenant révolue. De fait, aussi bien Martine que Madame Salvarsan, salueront-elles son ascension mythique avec enthousiasme. Quant au Commandeur, on le retrouvera guéri de son indifférence, homme nouveau et repentant.

La critique qu'opère ici la comédie de Ferron s'effectuerait donc bien davantage à l'endroit du personnage de Don Juan qu'à la pièce de Molière ou à son art dramatique. En effet, *Le Cheval de Don Juan* ne remet pas en question la pertinence du *Don Juan* de Molière mais fait état, en somme, d'une modification de la condition historique des femmes. Semblable en cela à Molière qui le faisait lui-même en son temps, Ferron témoigne d'une réalité sociale. Si cette parodie à la couleur de l'émancipation féminine met en scène des personnages tous en voie de libération — Don Juan sera trop heureux de quitter ce monde et son rôle, le Commandeur se réjouira de perdre sa froide carapace, etc. —, on lui reprochera pourtant de ne pas se libérer de formes théâtrales conventionnelles. Comme l'affirmera André Vanasse, y voyant justement le signe d'une imitation soumise de modèles importés : le cycle des comédies classiques de Ferron « repose sur un oubli, un oubli de la réalité qui l'entoure, et propose plutôt une esthétique qui, malgré son charme indéniable, est rétrograde » (VANASSE, A., 1970 : 220). Très dégagé, au plan de l'intrigue et des personnages, des modèles qui l'inspirent, *Le Cheval de Don Juan*, comme plusieurs pièces du « cycle français », assume effectivement et, semble-t-il, avec bonheur plusieurs traits caractéristiques de la comédie classique. Situées dans un cadre spatio-temporel imprécis, sinon même abstrait, qui les détache de la réalité québécoise, on y retrouve des personnages dénommés Mouftan, Dorante, Célia ou Camille. Des valets y donnent la réplique à leur maître. Tous usent d'une langue pleine de verve, sensible aux jeux d'esprit et aux bons mots, langue souvent archaïque, que la critique associera au XVII^e et au XVIII^e siècle.

Par comparaison au *Don Juan* de Ferron, *Le Cid maghané* et *Hamlet, prince du Québec* affirment très clairement leur appartenance à la réalité du Québec. On y verra d'ailleurs de façon unanime une lecture personnelle des oeuvres parodiées et un moyen de mieux représenter et problématiser la question de l'identité collective. La première réplique de Chimène signale d'entrée de jeu ce que l'on saluera comme une appropriation du *Cid* de Corneille : « Elvire, mon chou, m'as-tu fait un rapport bien sincère ? Es-tu

sûre que c'est pas des menteries que tu me contes? » (DUCHARME, R., 1968 : f.1). Usant d'une langue familière, *Le Cid* de Ducharme n'hésite pas à accueillir — malgré que les personnages conservent leur nom et leur titre — des expressions idiomatiques franchement populaires dont certaines, comme le prévoit le texte, doivent être prononcées pompeusement, c'est-à-dire à la française. C'est le cas de la première réplique qui donne le ton au reste, en créant un écart dérisoire (je cite ici Renald Bérubé) « entre les vers cornéliens [...] et la réalité des êtres que Ducharme veut [...] représenter » (BÉRUBÉ, R., 1975 : 38)⁴; cet écart, la première didascalie l'instaure elle aussi en signalant que la pièce devra « être jouée en costumes d'époque dans des meubles de 1967 » (DUCHARME, R., 1968 : f.3), année d'écriture du texte. Comme le signale Dominique Lafon, dans son étude du théâtre de Ducharme, « [l]a distorsion parodique [du *Cid maghané* — A.M.] s'exerce donc plus au niveau du langage, des références historiques, qu'au niveau de la structure. On pourrait même dire que le délire verbal s'autorise de la rigueur de l'organisation et qu'il y puise sa force. La liberté iconoclaste n'en est que plus frappante pour le spectateur qui la mesure aux contraintes formelles » (LAFON, D., 1994 : 103).

Même s'il supprime quelques scènes et personnages de la pièce de Shakespeare, le *Hamlet* de Gurik s'est voulu et a été reçu comme une pièce « fidèle à l'esprit » (BÉRUBÉ, R., 1975 : 45) du texte d'origine. Dans l'étude qu'il consacre au *Cid* de Ducharme et au *Hamlet* de Gurik, Renald Bérubé verra toutefois dans cette fidélité au drame élisabéthain un moyen de « procur[er] un recul qui donne plus d'impact et de poids à la réalité qu'elle aide à mettre à nu » (BÉRUBÉ, R., 1975 : 45). *Hamlet, prince du Québec* serait donc semblable en cela au *Cid* de Ducharme qui comptait aussi sur une reprise assez étroite du texte d'origine pour mieux mettre en perspective une autre lecture et une autre expérience collective. Au contraire de Ducharme cependant, qui recourt essentiellement à la langue pour y arriver, Gurik adopte une langue non typée sur le plan idiomatique. Il associe toutefois au nom de chaque personnage shakespearien un politicien ou une institution du Québec ou du Canada. Hamlet est le prince du Québec, La reine représentera l'Église catholique, Horatio sera jumelé au politicien René Lévesque, etc. Dans le texte, les deux indications de nom précèdent chaque réplique, par exemple « HAMLET — (Québec) », alors que sur scène on aura recours au masque pour permettre au spectateur d'identifier le personnage politique doublé par le personnage shakespearien. Par ailleurs, tout en respectant le cadre général de l'action, Gurik assigne une référence histo-

⁴ Bérubé ajoute à la page 39 : « Entre la réalité cornélienne, à laquelle l'auteur l'oblige [son personnage] à être fidèle, et la sienne, l'écart est tellement grand que le langage dénonce cet écart ».

rique québécoise aux événements de cette fabulation politique : la scène lors de laquelle le fantôme du père — sous les traits de De Gaulle — apparaît à Hamlet, aura lieu sous l'esplanade dit « Le balcon », évoquant la fameuse figure du général français déclarant, en 1967, du haut du balcon de l'Hôtel de ville de Montréal « Vive le Québec libre! ».

Ducharme n'a jamais revendiqué la paternité du *Cid maghané* (cette pièce n'est d'ailleurs pas publiée) ayant, dit-il, simplement mis en scène la pièce d'un autre afin de la rendre « plus compréhensible et plus de par ici »⁵. Si son entreprise semble tracer un portrait beaucoup plus dérisoire du texte parodié que ne le fait Gurik avec celui de Shakespeare, les deux auteurs affirment cependant l'un et l'autre la possibilité de traduire une réalité sociale et culturelle en faisant usage de modèles étrangers connus. L'utilité des classiques ne se trouve dès lors pas mise en doute et c'est en somme une relecture et une appropriation qui se trouvent signifiées, bien davantage qu'un rejet. Comme le soulignait Renald BÉRUBÉ à la suite de Laurent Mailhot, si quelque chose déplaît à Ducharme, « ce n'est pas *Le Cid* de Corneille, mais bien *Le Cid* traditionnel présenté dans les écoles, *Le Cid* de l'opposition amour—devoir » (1975 : 42)⁶; d'ajouter BÉRUBÉ : « [n]ous n'avons pas, malgré ce qu'ont pu dire ceux qui enseignaient ici les classiques français, une armature historique qui puisse nous faire correspondre à l'expérience de Rodrigue » (1975 : 43). Si le constat de Gurik semble différent, en ce qu'il rapproche plutôt l'expérience politique du Québec de celle d'Hamlet, il compte aussi sur « un rapprochement incongru et très adroit entre deux données tout à fait étrangères l'une à l'autre » (SAINT-JACQUES, D., 1984 : 388) : un grand classique et la situation politique du Québec. En ressortirait, pour reprendre les termes de Ducharme, un *Cid* et un *Hamlet* plus « compréhensibles », c'est-à-dire éclairés et expliqués grâce au jeu de la parodie qui assume ici une double fonction didactique : faire comprendre une réalité collective, mais faire comprendre également les modèles empruntés.

Le Cheval de Don Juan traduit lui aussi, nous l'avons vu, un écart entre deux réalités : notamment l'écart qui sépare la condition passée et présente des femmes. Par ailleurs, comme les parodies de Ducharme et de Gurik, celle de Ferron se soumet à certaines contraintes formelles du modèle emprunté. La démarche de Ferron se distingue toutefois en ce qu'elle semble se situer dans la continuité du *Don Juan* de Molière, dans la mesure où ce qui est mis en scène se présente en quelque sorte comme la suite que Molière lui-même, projeté quelques siècles plus tard, aurait pu

⁵ Réjean Ducharme cité par LAFON, D., 1994 : 99.

⁶ Il s'appuie ici sur MAILHOT, L. « Le Théâtre “maghané” de Réjean Ducharme », dans GODIN, J.-C. et MAILHOT, L., 1970 : 212.

proposer. Ce faisant, *Le Cheval de Don Juan* réalise tout de même un « rapprochement incongru » « entre deux données tout à fait étrangères l'une à l'autre », mais c'est moins entre la réalité québécoise et la culture classique, qu'entre Don Juan et des femmes libérées ; des femmes — et un Don Juan — dont la réalité n'a rien de nationale. Si le jeu parodique permet sans doute d'éclairer le *Don Juan* de Molière, il ne semble donc pas envisager l'altérité du texte emprunté : en effet, Don Juan semble moins le représentant du texte canonique d'une autre culture que l'image de l'éternel séducteur. Voilà sans doute pourquoi les renvois explicites à Molière ou à sa pièce y sont en fait peu nombreux.

Publié en 1957, il reste que onze années séparent *Le Cheval de Don Juan* des parodies de Gurik et de Ducharme. C'est en fait la version remaniée, *Le Don Juan chrétien*, qui leur sera contemporaine. Les modifications apportées par Ferron semblent, à première vue, rapprocher sa pièce des deux autres. L'auteur a en effet procédé à un « repiquage » des lieux et des personnages, c'est-à-dire à une représentation plus nette du contexte québécois : le Commandeur est devenu sénateur, un curé de campagne est ajouté, il sera question de la salle paroissiale du village, de la ville de Québec ou encore de Roberval. Cependant, cette nouvelle situation spatio-temporelle ne s'immisce pas dans l'univers moliéresque. Autrement dit, les personnages de Molière ne se trouvent pas plongés directement dans un Québec rural ou urbain, tel le Rodrigue de Corneille introduit par Ducharme à la taverne chez Ben. Le travail de contextualisation ne mènera pas à la création d'un Don Juan ou d'un Commandeur campagnard québécois. Dans sa nouvelle version, Ferron fera plutôt de Don Juan un comédien qui, s'étant sauvé de la salle paroissiale où on doit présenter le *Don Juan* de Molière, se retrouve dans la maison du sénateur ; l'essentiel de l'intrigue et des scènes de la version précédente est conservé hormis quelques passages montrant le curé à la recherche du comédien. La principale modification consiste donc à ajouter le théâtre dans le théâtre et à mettre à distance l'univers moliéresque dans lequel était d'emblée situé *Le Cheval de Don Juan*. Par ailleurs, alors que la version initiale s'achevait sur la montée au ciel du séducteur mythique, *Le Don Juan chrétien*, par l'intervention du curé, empêche cette envolée. Le curé ramènera le comédien à la salle paroissiale où il devra jouer la comédie de Molière. S'il a voulu quitter le théâtre, Don Juan doit y retourner.

En regard du *Cheval de Don Juan* qui s'intéressait à la figure par excellence du séducteur, il apparaît donc que *Le Don Juan chrétien* s'intéresse plutôt, quant à lui, au personnage théâtral de Don Juan. Il est d'ailleurs significatif, comme l'avait déjà noté Jean-Marcel Paquette, que les allusions à Molière soient plus nombreuses dans cette version que dans

la première, la théâtralité du personnage étant, de diverses façons, signifiée. Après s'être arrêtée d'abord au héros mythique de la séduction, la pièce de Ferron proposerait ainsi un examen d'une figure classique du théâtre, l'aspect mythique étant cette fois reporté sur la théâtralité du rôle de Don Juan⁷, un Don Juan remis, au terme de la pièce, entre les mains de Molière.

Du mythe du séducteur, dans la première version de sa pièce, au mythe théâtral du *Don Juan* de Molière, dans la seconde, Ferron en serait-il arrivé à établir une distance plus grande entre Molière et lui ? On pourrait sans doute le croire en considérant la théâtralisation du personnage de Don Juan comme une façon de le dissocier des autres personnages, de le situer dans un espace hors de leur monde. Ce Don Juan sert-il toutefois, comme dans les parodies de Ducharme et de Gurik, à créer un écart dérisoire ou significatif entre un référent culturel canonique et une identité québécoise en voie d'affirmation ? Dans la mesure où les éléments d'une contextualisation québécoise restent somme toute peu nombreux, le recours au *Don Juan* de Molière ne semble pas recouvrir un tel enjeu. Traversée en son entier par les éléments de la comédie classique, la dramaturgie ferronienne, placée résolument sous le signe de Molière (et ce, jusque dans les dernières pièces), trouverait plutôt là le moyen de signaler sa théâtralité et d'instaurer le spectacle (PAQUETTE, J.-M., 1976 : 589). Au contraire de ce Don Juan, un peu fou, échappé de la salle paroissiale qui se prend pour un Don Juan naturel et oublie qu'il est un personnage, le théâtre de Ferron tendrait ainsi à montrer ses artifices. Cette théâtralisation, comme l'a souligné Gilbert David, sait se faire « extravagante » et repose sur une « conscience aiguë du grotesque » (DAVID, G., 2002 : 219), qui témoigne de la modernité à la fois singulière et tonique de sa dramaturgie.

Ainsi, c'est désormais à cheval que Don Juan exigera d'interpréter son rôle, ce que lui accordera d'ailleurs de bonne grâce le curé. Personnage chevaleresque, Don Juan le sera dès lors au sens littéral du terme, à défaut de ne l'être plus au sens figuré, lui dont le désabusement l'a bel et bien détourné des femmes au seul profit des chevaux. Jouer Molière à cheval n'est toutefois pas que grotesque. Il s'agit là aussi d'un clin d'oeil à la vie théâtrale québécoise qui, à la fin des années soixante avec notamment la création de la pièce *Les Belles-soeurs* de Michel Tremblay, a vu le joul faire une entrée remarquée sur scène. Parler populaire, devenu figure embléma-

⁷ Je paraphrase ici Jean-Marcel Paquette : « [...] la démythification, déjà entièrement achevée dans la première version, s'enrichit d'une lecture seconde du mythe en faisant porter l'essentiel du "drame" non plus sur le héros éternel de l'amour mais sur l'aspect proprement mythique de la théâtralité du rôle de Don Juan » (PAQUETTE, J.-M., 1976 : 589).

tique d'une quête et d'une affirmation identitaires, le joul se voit ici convoqué de manière oblique, par un jeu de mots tout à fait ferronien qui ramène à la surface et prend au sens littéral l'origine du terme « joul », c'est-à-dire le mot « cheval » dont il serait la modification phonétique. Le « grand défaut de Molière », d'affirmer le curé dans la dernière réplique de la pièce, c'est qu'il « ne met pas de chevaux dans ses pièces » (FERRON, J., 1968 : 229). À qui pourrait lui reprocher de ne pas mettre lui non plus de cheval, autrement dit de joul, dans ses pièces, Ferron répond donc à sa manière. Mais ce cheval qui, décidément, ressemble bien à un cheval de Troie, pourrait bien servir aussi à introduire, encore là de manière oblique, une autre forme théâtrale populaire, celle du pageant historique et religieux. « [C]onç[u] pour susciter la fierté civique » (TOURANGEAU, R., FORTIN, M., 1986 : 226) ou paroissiale, le pageant s'inspire en effet des événements locaux qu'il fera jouer par les citoyens eux-mêmes et par leurs animaux⁸. Auteur dramatique à ses heures, notamment d'une « Passion de saint Étienne lapidé par la foule », le curé de campagne de Ferron obligera justement Don Juan à choisir entre deux répertoires, celui de Molière ou le sien. Si Don Juan choisit sans hésiter Molière, ce ne sera pourtant pas, rappelons-nous, sans y amener un cheval et ce, à la satisfaction du curé. Le rideau tombe et, comme le prévoit la dernière didascalie, c'est un cortège aux allures de défilé populaire qui viendra clore le spectacle.

À la critique sociale d'un *Cid maghané* et à la fabulation politique d'un *Hamlet, prince du Québec*, Ferron oppose ainsi pour sa part, avec son *Don Juan chrétien*, une parodie sans visée clairement satirique. Sa réécriture est cependant très libre en regard de son « modèle » et beaucoup moins servile qu'on a pu le croire au moment de sa création. Pour reprendre une observation de Gilbert David, l'imitation des genres canoniques est plutôt « débridée » chez Ferron et sa dramaturgie a un caractère fortement hétérogène dont on a encore peu saisi la complexité et les différentes sources (DAVID, G., 2002 : 207). S'y retrouve surtout cette manière oblique qui crée un monde étrange et théâtralisé où l'amour du cheval sert tout autant à convoquer la condition des femmes, l'idiome emblématique de l'identité québécoise, que les grands classiques et les formes populaires du théâtre.

⁸ Dans *L'Impromptu des deux chiens*, autre pièce de Ferron inscrite sous le signe de Molière, Ferron oppose le pageant au théâtre « toujours un peu sophistiqué, un peu mou, même beaucoup, et cabotin ». Dans FERRON, J., 1975 : 173.

Bibliographie

- BÉRUBÉ, Renald, 1975 : « *Le Cid et Hamlet* : Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik ». *Voix et Images*, Vol. 1, N° 1, septembre.
- DAVID, Gilbert, 2002 : « Comment Don Juan est devenu chrétien ou quand Jacques Ferron cavale avec le mythe donjuanesque. Remarques sur la comédie d'une comédie ». In : FAIVRE-DUBOZ, Brigitte, POIRIER, Patrick, dir. : *Jacques Ferron : le palimpseste infini*. Outremont, Lanctôt Éditeur, coll. Cahiers Jacques-Ferron, N°s 8—9.
- DUCHARME, Réjean, 1968 : *Le Cid maghané*. [Manuscrit dactylographié conservé au Théâtre du Trident. Copie déposée au Centre de documentation du Centre de recherche sur la littérature et la culture québécoises, Québec, Université Laval, 98 f.].
- FERRON, Jacques, 1957 : *Le Cheval de Don Juan*. Montréal, Éd. Orphée ; la version remaniée : IDEM, 1968 : « Le Don Juan chrétien ». In : *Théâtre I. Les Grands Soleils, Tante Élise, Le Don Juan chrétien*. Montréal, Librairie Déom.
- FERRON, Jacques, 1975 : « L'Impromptu des deux chiens ». In : IDEM : *Théâtre 2*. Montréal, Librairie Déom.
- GODIN, Jean-Cléo, MAILHOT, Laurent, 1970 : *Le Théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains*. Montréal, Hurtubise HMH.
- LAFON, Dominique, 1994 : « Ducharme dramaturge. Le jeu de la tag ». In : VAILLANCOURT, Pierre-Louis, dir. : *Paysages de Réjean Ducharme*. Montréal, Fides.
- MAILHOT, Laurent, 1970 : « Jacques Ferron : de l'amour incertain à la patrie possible ». In : GODIN, Jean-Cléo, MAILHOT, Laurent : *Le Théâtre québécois : introduction à dix dramaturges contemporains*. Montréal, Hurtubise HMH.
- MAILHOT, Laurent, 1982 : « *Le Cheval de Don Juan*, comédie de Jacques Ferron ». In : LEMIRE, Maurice, dir. : *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*. T. 3 : 1940—1959. Montréal, Fides.
- PAQUETTE, Jean-Marcel, 1976 : « Jacques Ferron ou le drame de la théâtralité ». In : *Le théâtre canadien-français : évolution, témoignages, bibliographie*. Montréal, Fides.
- SAINT-JACQUES, Denis, 1984 : « *Hamlet, prince du Québec*, parodie politique de Robert Gurik ». In : LEMIRE, Maurice, dir. : *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*. T. 4 : 1960—1969. Montréal, Fides.
- TOURANGEAU, Rémi, FORTIN, Marcel, 1986 : « Le Phénomène des pageants au Québec ». In : *Histoire du théâtre au Canada / Theatre History in Canada*, vol. 7, n° 2, automne.
- VANASSE, André, 1970 : « Le Théâtre de Jacques Ferron : à la recherche d'une identité ». In : *Livres et auteurs québécois, 1969 : revue critique de l'année littéraire*. Montréal, Éd. Jumonville.