



RENATA JAKUBCZUK
Université Marie Curie-Sklódowska
Lublin

Une Révolution tranquille : l'évolution de l'image du père dans la dramaturgie québécoise

ABSTRACT: In spite of the implications of its name, the Quiet Revolution in Quebec seems to be rather tempestuous at the family level. The conflict between generations, set in a historic context, puts into question the functioning of the entire society, especially the dominant role of the father. The objective of this article, therefore, is to analyze the position of the father in the social context. Thus, I discuss various types of fathers: a farmer father, the patriarch who leaves the household chores to the wife; a worker father, subservient to both his wife at home and to his boss at the factory; a bourgeois father who works for himself; and finally, an immigrant father who seeks his place within the new society.

KEY WORDS: Quiet Revolution, father, society

Relativement jeune car datant de 1948¹, l'année de la présentation de *Tit-Coq* de Gratien Gélinas, la dramaturgie québécoise est davantage centrée sur

¹ Dans le livre *Théâtre québécois I*, Jean-Cléo Godin avance que *Tit-Coq* représente « la naissance éclatante du théâtre québécois » (50) mais dans un autre livre consacré à la dramaturgie québécoise, il propose deux dates : la première liée à la représentation de *Tit-Coq* en 1948 et la seconde qui correspondrait à la création des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay en 1968 (GODIN 1999 : 7). Pour Michel Bélaïr « 1965 semble être en fait une année-clé ; elle vit la création des *Beaux dimanches* et la rédaction des *Belles-sœurs* (BÉLAÏR 1973 : 37). Janusz Przychodzen, quant à lui, propose « le moment zéro de la naissance officielle du 'théâtre québécois' [...] autour de 1968 [...]. Cette date symbolique a d'autant plus d'importance que presque au même moment, il arrive dans le champ institutionnel et artistique théâtral au Québec une série d'événements qui 'perturbent' toute la pratique dramatique » (PRZYCHODZEN 2001 : 203). Le succès incontestable de la pièce de Gratien Gélinas, avec plus de 200 représentations la première année et plusieurs reprises (plus de 500 en trois ans), nous conduit à proposer l'an 1948 pour le début du théâtre québécois.

les personnages féminins (fille, femme, mère, marâtre), la figure du père étant généralement mise en arrière-plan. Les relations familiales qu'elle tisse sont souvent brouillées ou incomplètes ; les jeunes protagonistes orphelins quêtent leur identité à l'instar de toute la société québécoise, abandonnée jadis par la mère-patrie française et dominée de plus en plus par une majorité anglophone. Instaurée après la déportation des Acadiens au milieu du XVIII^e siècle, la fameuse revanche des berceaux, réduisant le rôle de la femme à une poule-pondeuse, totalement (officiellement ?) soumise à son mari, chef de famille et maître de sa tribu, reste pour longtemps une image de référence pour la famille québécoise. Renforcé par le pouvoir de l'église catholique² – religion dominante chez les Canadiens français, ce modèle de ménage persiste encore à l'issue de la Seconde Guerre mondiale. Les femmes restent au foyer avec les enfants et les hommes travaillent chez un patron anglophone en gagnant un salaire modique qui ne laisse pas espérer une vie meilleure ni un avenir plus propice. Cette situation sociale ne diffère pas considérablement des autres pays occidentaux où l'ordre patriarcal reste encore en vigueur à cette époque-là. Or, la montée du mouvement féministe et la redistribution des rôles sociaux aboutit à une remise en question de l'identité masculine et, ce qui s'ensuit naturellement, celle du père.

Au Québec, la situation change manifestement durant les années soixante du XX^e siècle, période de la Révolution tranquille liée principalement au comportement religieux des francophones au Canada, mais aussi importante aux niveaux politique et social. Puis, l'arrivée au pouvoir du parti indépendantiste, voire séparatiste, renforce les tendances radicales parmi les Canadiens français qui revendiquent plus ouvertement leur identité québécoise³. Le terrain politique propice aux changements favorise l'apparition d'une littérature nationale québécoise dont le théâtre commence à occuper une place de premier plan. Les critiques soulignent surtout l'importance des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay qui a eu « l'effet d'une bombe » et « représentait à elle seule une sorte de révolution ; pour la première fois, quelqu'un parlait au théâtre de la même façon que partout ailleurs au Québec » et « mettait en scène des personnages que le théâtre officiel s'efforçait de ne pas trop montrer [...] » (BÉLAIR 1973 : 56).

En effet, la mise en scène d'un milieu (québécois) implique, dans toute sa variété, la présentation de la famille ; cette « cellule vivante », souvent déformée, dont parle Marie-Louise : « Cellule mon cul... [...] quand on se marie, c'est pour

² Josée ST-DENIS et Nérée ST-AMAND, dans une étude intitulée « Les pères dans l'histoire » retracent l'évolution de l'image historique du père au Québec. Elles soulignent que toute la législation, avec l'appui du pouvoir de l'Église, favorisait le travail professionnel de l'homme en laissant les tâches ménagères à la femme (2010 : 39).

³ L'organisation d'un premier référendum en 1980 couronne la période des changements « tranquilles » mais son échec (60% contre 40%) freine le mouvement pour une quinzaine d'années. Un deuxième référendum, en 1995, terminé par un échec également (50,58% d'opposants) montre le déchirement des Québécois qui, actuellement, ne souhaiteraient plus de vote à ce sujet.

être tout seul ensemble. Toé, t'es tu-seule, ton mari à côté de toé est tu-seul, pis tes enfants sont tu-seuls de leur bord... [...] Une gang de tu-seuls ensemble, c'est ça qu'on est ! » (TREMBLAY 1971 : 90). De toute évidence, une telle image est caricaturale et exagérée mais le théâtre n'est-il pas la scène du drame, du conflit des protagonistes qui dépasse les cadres d'une réalité quotidienne ? où « l'action dramatique [...] est un moment de crise, soustrait à l'érosion du temps [...]. Ce qui, dans la vie courante, serait considéré comme situation d'exception devient situation nécessaire, sinon norme pour les personnages dramatiques » (LAZARIDÈS 2000 : 32). Si les personnages féminins dans la dramaturgie québécoise occupent une place majeure – les œuvres de Michel Tremblay en sont le meilleur exemple –, les protagonistes masculins, et notamment les figures du père, apparaissant souvent comme faibles, silencieuses, dominées par leur entourage (femmes ou patrons) ou, même, comme « 'des versions du père', des avatars du père ou des pères avortés » (DAVID, LAVOIE 2003 : 123). Notre démonstration s'attardera sur les images du père dans le contexte social. L'étude sera divisée en quatre parties qui présenteront chacune une facette différente de la figure du père dans la dramaturgie québécoise. En premier lieu, on se penchera sur l'exemple du *père agriculteur*, un père patriarcal qui cède les tâches domestiques à la femme. Le deuxième type étudié sera *le père ouvrier*, un homme doublement soumis, à la maison par une femme et à l'usine par un patron. Troisièmement, il sera question d'un *père bourgeois*, celui qui travaille pour son propre compte. On présentera ici deux types de comportement différents. Enfin, on se penchera sur la figure du *père immigré*, docile au travail mais maître chez lui, père exigeant qui rêve d'un meilleur avenir pour ses enfants.

La démonstration des diverses figures du père présentes dans la dramaturgie québécoise sera réalisée par le biais de pièces écrites, dans la plupart des cas, pendant la période de la Révolution tranquille, mais aussi vers la fin du XX^e siècle, jusqu'à une production récente, datant de 2013. Mise à part la dernière pièce, réalisée par une femme, tout le corpus sera constitué de contributions d'hommes, donc une vision masculine, souvent très sévère, de la condition paternelle au Québec. L'étude réservera aussi une place au *père absent* et au *père collectif*, notions qui acquièrent une importance capitale dans la société contemporaine.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient de justifier aussi le choix des textes soumis à l'examen suivant les critères bien déterminés : *primo*, la présence dominante / l'importance de la figure paternelle ; *secundo*, la représentativité de ces pièces pour la période de leur création et *tertio*, la popularité de leurs représentations scéniques auprès du public québécois⁴. Néanmoins, notre propos

⁴ À titre d'exemple : selon le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (t. 2, Montréal, Fides, 1980, p. 99), *Aurore, l'enfant martyre* est la pièce la plus populaire au Québec (plus de 6 000 représentations jouées depuis la première jusqu'à la fin des années quarante). Quant

n'est pas d'esquisser un tableau, même sommaire, de la présence de la figure paternelle dans la dramaturgie québécoise, un tel objectif demanderait l'étude d'un corpus beaucoup plus important, mais de retracer les grandes étapes de l'évolution de l'image du père dans les textes dramatiques représentatifs pour chaque décennie de la seconde moitié du XX^e siècle – une opération qui comporte nécessairement une part d'arbitraire – en écartant d'emblée toute tentative d'analyse approfondie d'une œuvre quelconque.

Dans ces analyses, on tentera aussi de voir en quoi consiste – s'il y en a une – l'originalité des figures paternelles présentes ou évoquées dans les œuvres dramatiques choisies. Quelles sont les transformations de l'image du père effectuées au fil du temps ? Peut-on parler de la spécificité de la figure du père québécois ?

Il est vraiment symptomatique que la première pièce québécoise mette en scène un protagoniste bâtard et orphelin : « Le petit bâtard, tout seul dans la vie, ni vu ni connu » (GÉLINAS 1994 : 95) ; un jeune soldat en quête d'identité et d'amour familial. Né à la crèche et élevé à l'hospice, adolescent révolté, Tit-Coq n'a jamais connu une vie de famille et, comme tout enfant abandonné, il se pose des questions et cherche à être accepté, compris, aimé⁵. Le père biologique absent est substitué dans la pièce par un père collectif, représenté par un prêtre. Ce père, appelé de façon éponyme, Le Padre, veille sur le jeune homme et lui sert d'appui et de confident ; Tit-Coq peut enfin confier ses problèmes à quelqu'un ou, tout simplement, lui parler sincèrement. D'ailleurs, il « se déboutonne » et « se débourre le cœur » (48) en présence du Padre. Ce dernier assiste le protagoniste tout au long de la représentation en apparaissant pendant les moments décisifs. Laurent Mailhot, dans la présentation critique de l'édition de *Tit-Coq* souligne l'importance de la figure du père : « Tit-Coq, étant donné sa naissance, valorise 'l'amour paternel aux dépens de l'amour conjugal' » (196)⁶. Effectivement, une certaine complicité se noue facilement aussi entre le protagoniste et le père de son collègue soldat qui accueille Tit-Coq à bras ouverts : « Dommage d'être pauvre. Si j'étais riche, je te payerais ton salaire et je te garderais avec moi icitte » (42). Profitant de son rôle social dans une famille patriarcal : « Bon ! À c'tte heure, la mère, arrête d'engraisser et sers-nous à souper, parce que moi, j'ai le ventre creux » (39), ce père de nombreux enfants et « senior de famille » semble être pourtant soumis à sa femme : « C'est le temps des Fêtes : on n'a plus

à *Tit-Coq*, la pièce remporte un succès incontestable (200 représentations la première année et plus de 500 en trois ans qui suivent). *Un simple soldat* ou *Florence* de Marcel Dubé sont repris régulièrement sur les scènes des théâtres québécois.

⁵ S'il est vrai que cette caractéristique concerne tout être humain, il est naturel aussi que les personnes sans attaches familiales en ont plus besoin que les autres.

⁶ Au moment de la séparation définitive de Tit-Coq et Marie-Ange, Le Padre explique à cette dernière que Tit-Coq ne l'a pas épousée avant le départ pour ne pas priver son enfant de « une heure d'une tendresse que son père à lui ne lui avait jamais donnée. Et cette passion-là était plus forte à elle seule que celle qu'il avait de te posséder » (190).

besoin de se cacher pour prendre un coup ! » (39) mais, en même temps, fait figure d'un être responsable de tous les siens car il défend les intérêts de toute la famille au moment de crise. C'est sa décision de ne plus laisser entrer Tit-Coq chez les Desilets qui provoque la rupture finale et la séparation définitive des anciens fiancés. Après s'être imaginé membre de cette famille nombreuse, typique à cette époque-là au Québec, le jeune homme se sent de nouveau abandonné, trahi peut-être, et part à la recherche d'une nouvelle famille, d'un autre père, d'une autre identité.

Père agriculteur

Tel n'est pas le cas pour *Marcheur* (1968)⁷ d'Yves Thériault et *Aurore, l'enfant martyr* (1982)⁸ de Léon Petitjean et Henri Rollin⁹ dans lesquels le comportement des pères aboutit à une tragédie familiale, même si les deux cas de figure sont de nature complètement différente. Malgré les déclarations de la Mère : « Comme tu voudras, c'est toi qui es le maître » (PETITJEAN, ROLLIN 1982 : 156), Téléspore se laisse entièrement manipuler par sa femme, marâtre de sa fille Aurore. Suivant le système social en place – à savoir le régime patriarcal – qui précise d'emblée les rôles déterminés à ses membres, le père, en pleine confiance, cède à son épouse toutes les tâches domestiques et la garde des enfants. Il témoigne une certaine tendresse à sa fille en l'embrassant avant de quitter le foyer pour toute la journée. Aussi il se montre attentif à son apparence en remarquant sa maladie et sa tristesse voire souffrance : « On dirait qu'elle est sans connaissance... Aurore... » (184). Néanmoins, il demeure sous l'emprise de sa femme : « Tu n'as pas toujours été aussi indépendant » lui dit-elle au moment du procès, quand il réalise enfin comment il s'est laissé manœuvrer : « Oui, parce que c'est toi qui me la faisais battre, en me contant des menteries » (235). Hélas, il ne réagit que trop tard mais, contrairement à la marâtre, il assume sa responsabilité : « [...] je me dis que moi, son père, j'ai été complice » (239). Complice de la maltraitance de sa propre fille, complice de sa souffrance et, enfin, complice de sa mort. Un siècle plus tard, les paroles du Juge, prononcées à la fin du procès : « que tous ceux, hommes ou femmes, [...] n'oublient pas, s'ils se remarient,

⁷ La première eut lieu sur la scène du Gesù, à Montréal, le 21 mars 1950, puis à la radio, en 1953, et à la télévision de Radio-Canada, en 1956.

⁸ La pièce fut créée pour la première fois au Théâtre Alcazar de Montréal, le 17 janvier 1921.

⁹ L'histoire d'Aurore fait penser à celle de la Cendrillon quand au comportement de la marâtre envers la jeune fille mais, dans le conte, la protagoniste finit par épouser un prince tandis que dans la pièce, basée sur les événements historiques qui se sont déroulés au Québec, l'enfant meurt suite à la maltraitance de la belle-mère.

de veiller au bonheur des enfants nés de leur première union » (255), sonnent juste et sont d'une actualité surprenante.

Alonzo Le Blanc voit dans cette pièce la métaphore de la condition de tout le peuple québécois : « On a pu voir dans l'enfant Aurore un symbole de l'aliénation de la collectivité québécoise, privée très tôt de sa propre mère (la France), et maltraitée par sa belle-mère (l'Angleterre), sous l'œil complice du père, détenteur de l'autorité, avec l'impuissance des pouvoirs politiques et religieux » (111).

Une autre image du père agriculteur est dressée par Yves Thériault dans *Le Marcheur*, « un drame familial et paysan ». Cette pièce, construite de façon classique, met en scène un père autoritaire, tyrannique, dur, implacable, ambitieux et orgueilleux ; sorte de monstre pour toute la famille, qui n'a jamais rien pardonné à ses enfants, qui les a fait travailler et souffrir jusqu'au point de les chasser de la maison paternelle. Et même à l'article de la mort, il s'obstine à ne voir personne, ni sa femme, ni ses enfants. Il refuse tout contact pour ne pas montrer sa faiblesse à quiconque. D'ailleurs, il est absent de la scène ; le spectateur assiste à son agonie de façon virtuelle en entendant seulement ses pas qui deviennent « la respiration, le rythme [...] la musique lancinante, la lourde mélodie, le destin de la pièce. [...] réguliers, martelés, obsédants, puis tout à coup traînants, nerveux, hésitants, étouffés, lointains, ce sont les battements mêmes de la vie du père, de sa lutte, de son agonie [...] » (GODIN, MAILHOT 1988 : 115–116). Tout au début de la pièce, la Mère fait un rapprochement entre cette marche et l'attitude du père dans la vie : « Il marche, et c'est comme ça qu'il a vécu. Toute sa vie à marcher. Il meurt en faisant des pas. Seulement, cette fois, ces pas ne mènent nulle part... » (THÉRIAULT 1968 : 45).

En effet, lâche comme il a toujours été, par cette marche maniaque et diabolique, Victor essaie de repousser la mort, de la contester, de ne pas l'affronter directement, et de la sorte de ne pas montrer sa faiblesse. La peur qu'il ressent face à la mort peut suggérer que sa volonté de tout dominer, contrôler voire assujettir ses proches n'est rien d'autre qu'un masque que ce père de quatre enfants revêt au quotidien. Ces considérations nous amènent à formuler la question de savoir d'où vient ce comportement abusif, fait d'obstination, de mépris et de haine. La réponse est suggérée par la Mère qui explique à son fils aîné que le père : « [...] voulait le bel orgueil d'être nommé bon homme et fier paysan. Il voulait chapeaux bas de tous, à cause qu'il remplissait bien ses devoirs envers la terre » (52). Issu d'une famille pauvre, il a manqué de tout dans son enfance, mais cet homme robuste, dans la vie adulte, voulait tout posséder : les biens matériels en même temps que les corps et les âmes de ses proches. Il n'a jamais montré aucun signe de tendresse ni à sa femme ni à ses enfants ; il n'a jamais ri, il ne s'est jamais fait un plaisir et il n'a jamais permis aucun plaisir à ses enfants. Bref, un monstre, tyran plutôt qu'un chef de famille patriarcal qui ne perçoit ses enfants que par le prisme de leurs aptitudes à travailler la terre. Rejetant totalement la vie paysanne, en tout cas celle qu'ils ont connue chez leur père, les enfants de

Victor vont partir en ville pour y chercher un meilleur avenir. À leur tour, les fils deviendront pères que la génération suivante jugera très sévèrement aussi.

Père ouvrier

La figure d'un père agriculteur s'avère donc nuancée, voire critique, et il en est de même pour celle d'un père ouvrier, habitant d'une ville. Quand on analyse les pièces, on trouve son portrait peu élogieux : c'est un homme travailleur, rigide et distant, mais aussi silencieux, déchu, dominé par une femme ou un patron. Il est toujours maître à la maison – en tout cas en apparence – seul pourvoyeur de toute la famille, celui qui travaille à l'extérieur laissant sa femme dans la cage intérieure de la maison. Officiellement un maître mais officieusement un petit homme qui a peur ; peur de prendre une décision (*Florence* de Marcel Dubé), peur de faire face à ses devoirs de père (*Un simple soldat* de Marcel Dubé), peur de la vie (*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay), peur d'un anglophone tout puissant. Léopold, protagoniste de la dernière pièce mentionnée, en voyant sa vie à travers le prisme de son travail, constate avec amertume : « Ça fait vingt-sept ans que j'travaille pour c't'écœurant-là... Pis j'ai rien que quarante-cinq ans... C'est quasiment drôle quand tu penses que t'as commencé à travailler pour un gars que t'haïs à l'âge de dix-huit ans pis que t'es t'encore là, à le sarvir... » (TREMBLAY 1971 : 63). Il subit un échec aussi à la maison car il semble qu'il n'existe aucune attache sentimentale, aucun rapport affectif entre lui et sa famille : sa femme l'accuse de tous ses malheurs (il l'a violée trois fois en quinze ans et elle en a eu trois enfants), il ne l'a jamais aidée avec les enfants, il ne sait pas parler avec ses filles. Un autre échec attend Léopold à la taverne où il passe ses après-midi : il boit en pleine solitude sans que personne ne lui adresse jamais la parole. Enfin, poussé à l'extrême, ce « jeune vieillard », victime d'une société et d'un monde injuste, aboutit au suicide et au meurtre de sa femme et de son fils cadet.

Le père de Florence, de la pièce éponyme, à qui on a appris à avoir peur de tout, sous l'influence de sa fille, commence à respirer : « [...] c'est un sentiment que je ne connaissais pas avant : savoir tout à coup qu'on n'a plus peur ! [...] C'est comme une délivrance. Comme si, pour la première fois, je cessais d'étouffer » (DUBÉ 1970 : 115), sentiment que Léopold n'a jamais eu le courage de connaître¹⁰. La même peur et une même soumission caractérisent le père de Joseph La-

¹⁰ Il faut noter toutefois que c'est uniquement grâce à Florence et sa révolte que Gaston acquiert une certaine lucidité, lève la tête et décide de revendiquer ses droits auprès des patrons anglophones. Quant à Léopold, il s'est peut-être senti libre pendant son excursion suicidaire en auto.

tour qui s'est toujours plié devant la fatalité de sa condition, devant sa femme, la grosse Bertha qui règne à la maison et devant son employeur anglophone. À l'instar de Florence, Joseph se révolte contre la vie médiocre du « père, avec son grand visage de chien battu... » (DUBÉ 1958 : 289), contre la domination d'une « maudite compagnie d'Anglais », « les maudits cochons » (231), contre la grosse et fausse Bertha qu'Édouard n'a jamais aimé : « Tu l'a mariée parce que t'étais pas capable de rester tout seul, parce que t'étais lâche... » (294) reproche-t-il à son père. Joseph aurait besoin d'un père avec lequel il pourrait s'identifier, dont il pourrait être fier et qu'il pourrait avoir pour lui tout seul.

Père bourgeois

Si les pièces qui peignent le milieu populaire d'une ville québécoise se terminent souvent par la mort du protagoniste (y compris le père), « la tragédie, chez les bourgeois, c'est une mort quotidienne, et qui dure » (GODIN 2003 : 82). En effet, le père bourgeois, tel que l'on trouve chez Dubé ou Tremblay, représentant d'un autre échantillon de la société québécoise, réussit au niveau professionnel, mais noie ses problèmes dans l'alcool¹¹. De même que son homologue paysan ou ouvrier, il est craintif et lâche, mais la nature de sa peur diffère considérablement. Dans *Les beaux dimanches* de Dubé, Victor n'a jamais voulu faire face, par lâcheté¹², à ses responsabilités de père, tandis que les attentes des enfants face aux parents, et surtout, face à leurs pères, changent de façon fondamentale. Joseph demandait que son père lève la tête, Florence revendiquait la justice, Carmen – la liberté ; Dominique, étudiante, « intellectuelle » et « séparatiste », étrangère à lui depuis longtemps, méprise et juge son père. Quant à Victor, il souffre d'avoir perdu l'amour de sa fille même s'il est conscient de n'avoir jamais été un père tendre ni attentif. Il s'est contenté d'avoir assuré à sa famille tout le confort nécessaire mais il a laissé un vide, difficile à combler et à supporter. D'ailleurs, tous les personnages mis en scène dans cette pièce gaspillent leur vie et leur

¹¹ S'il est vrai que Léopold abuse de l'alcool en passant son temps à la taverne et en privant ainsi ses proches des ressources nécessaires, il est à remarquer aussi qu'il y cherche une conversation, quelqu'un à qui il pourrait adresser la parole et se sentir moins solitaire, tandis que le père bourgeois, même s'il est solitaire aussi, se soûle à cause de sa lucidité, parce qu'il comprend toute l'hypocrisie qui règne au sein de la société et dont il fait partie intégralement ; il se soûle pour « ne pas faire face à la vie ».

¹² Une des premières répliques d'Hélène, la femme de Victor, le présente ainsi : « T'est pas capable de rester tout seul, t'as peur de quelque chose, ou t'as peur de quelqu'un, de toi ou de moi ; t'as peur d'être jugé par ta fille, t'as peur de t'avouer ou de m'avouer que tu m'aimes plus » (DUBÉ 1970 : 30).

fortune et se laissent emparer par l'ennui, la lassitude et la décadence morale. Le souci des apparences prime sur toute tentative de vérité et de sincérité, tant recherchées par la jeune génération.

On retrouve dans *Le vrai monde?* de Michel Tremblay, chez lequel, on le sait, l'hostilité familiale revêt des formes diverses, une autre sorte de pathologie, l'inceste. Claude, le fils, à travers une pièce de théâtre qu'il écrit au sujet de sa famille¹³, exerce une sorte de condamnation de son père, commis voyageur. Le pouvoir de l'enfant-juge atteint ici son comble car le fils-dramaturge peut manier les paroles à sa guise. Cela étant, les signes de tendresse innocents envers la fille deviennent, dans sa forme dramatique, un inceste manqué ; la visite amicale du père dans la boîte de nuit où danse sa fille prend la forme d'une escapade d'un ivrogne accompagné de ses copains voyous pour assister à la danse érotique de sa fille nue ; les longues absences causées par le travail ne seraient rien d'autre que des visites prolongées chez sa maîtresse et son enfant illégitime ; le père exigeant à la maison se transforme en oppresseur qui bat sa femme et ses enfants. Appuyée sur la tradition, cette figure du chef de famille qui se montre aveugle et sourd à l'égard de ses proches, ne tient pas compte de leurs sentiments. Encore une fois, les relations père-enfant se voient complètement brouillées. De plus, l'indignation, autre forme de révolte, semble être caractéristique pour le milieu bourgeois où on remarque aussi certains indices du mouvement féministe et séparatiste, spécifiques pour le Québec.

Père immigré

Les changements sociaux dans les années quatre-vingts demandent une réorganisation au sein de la famille visant une répartition des rôles plus égalitaire et la modification fondamentale des attitudes et des habitudes des pères. Il semble que la famille québécoise manifeste une évolution importante : père et enfant commencent à communiquer, deviennent plus proches, passent leur temps ensemble. Mais cette période correspond aussi à une nouvelle vague d'immigration. Même si l'origine des nouveaux arrivants évolue au fil du temps, il convient de rappeler que le Québec a toujours été une société d'immigration, tout comme les États-Unis et la totalité du territoire canadien.

Une illustration intéressante de l'évolution de l'image du père immigré est présentée dans *La Trilogie* d'un immigré italien, Marco Micone, où « l'aveu de

¹³ Cette pièce est mise en scène pendant la représentation par la technique du théâtre dans le théâtre. Les personnages des parents et celui de la sœur sont doublés sur la scène, seul le fils-dramaturge n'intervient pas dans son œuvre.

la détresse d'un enfant qui, un matin, a vu son père quitter son village d'Italie pour Montréal et qui, six ans plus tard, vient avec sa mère rejoindre un homme qu'il ne reconnaît pas et à qui il devra 'réapprendre à aimer' » (MICONE 1996 : 8) devient la voix de toute une génération des « pères déracinés » et des « fils abandonnés ». L'absence du père dans la jeune enfance du fils a un grave impact psychologique : ils ne pourront plus jamais s'entendre sur des questions qui sont cruciales pour chacun d'eux : « On n'a jamais été d'accord sur rien » (175) constate Luigi, le fils. Le père rêve d'une compagnie qui porterait le nom de la famille « Spada et père, constructeurs! » (175), le fils, n'étant pas intéressé à amasser des biens, décide de travailler pour une association d'immigrants dans l'espérance de se sentir enfin chez lui, car « Moi, je ne me sens chez moi nulle part [...] Mon chez moi est dans ma tête : c'est les idées que je défends depuis vingt ans » (190) lance-t-il à son père, qui, de sa part, attend une reconnaissance pour tant de sacrifices à l'exil. Le fils vient chercher auprès de son père l'acceptation : « Pourquoi tu m'acceptes pas comme je suis ? » (189), l'amour paternel « Pourquoi tu t'assois jamais avec moi pour me parler ? J'aurais tellement de choses à te dire... » (174) mais c'est le vide auquel il se heurte car son père, comme dans tous les cas précédents, n'est pas capable de faire face à ses responsabilités : « Pourquoi tu me fuis ? Je suis ton fils » (220). Mais ce fils devient père à son tour et, tout comme son père et son grand-père, l'enfant semble être déraciné et déchiré entre un père italien et une mère québécoise, qui, tous les deux, s'intéressent plus à leur « cause » qu'à leur fils¹⁴.

Le père immigré dans *Littoral* de Wajdi Mouawad nous servira de transition pour passer à une autre catégorie, celle du père absent, constituant de cette façon une sorte de boucle avec la première pièce québécoise et le retour symbolique à l'origine, tout comme Wilfrid, le fils. La pièce présente l'histoire d'un jeune homme qui, à la mort de son père inconnu et émigré jadis du pays natal, décide de revenir sur la terre de ses ancêtres et y enterrer la dépouille de son père. Mais, dans un pays ravagé par la guerre, il n'y a plus de place libre, surtout pour un étranger qu'est devenu le Père au fil des années. D'autres jeunes rejoignent Wilfrid dans sa quête qui, petit à petit, devient une recherche commune d'une identité collective. De ce fait, la figure du Père peut être considérée comme l'image du père collectif, mi-réel mi-imaginaire, mais toujours indispensable.

Reste le dernier exemple choisi à considérer suivant l'optique adoptée dans cet article : le père plus « moderne », qui « pleurerait de joie » (HUOT 2013 : 16) à la naissance de sa fille, enfin tendre et attentif, auquel l'enfant est très attaché ; le père qui meurt pourtant, de façon brusque et tragique, en laissant un vide dans la vie de sa fille. Toute la pièce de Marie-Eve Huot, intitulée *Nœuds papillon*,

¹⁴ Il serait injuste, néanmoins, de ne pas mentionner que c'est le père qui s'occupe de son fils au quotidien car la mère les a laissés et est partie travailler à Québec. Aussi, c'est lui assure les tâches ménagères, jadis réservées uniquement aux femmes.

est construite autour du père absent ; sa mort, soulignée par la force de l'image-souvenir, influence considérablement la vie psychique de l'enfant qui refuse de parler et se tisse un cocon de silence pour vivre son deuil en solitude. La pièce devient une sorte d'hommage à la figure du père qui a su transmettre à sa fille la passion pour l'aviation, mais qui est aussi un point d'attache nécessaire pour la vie de ceux qui restent. En souvenir de son parent, Amélie se trouve une autre passion : les papillons qui, en s'envolant vers le ciel, l'approchent de son père disparu. Après avoir identifié cette passion, la fille recommence à parler et, de cette manière, revient à la société.

Conclusion

Ce bref parcours de quelques pièces issues de la dramaturgie québécoise nous a permis d'en recenser l'image des personnages du père, situés dans un contexte socio-politique précis.

« Les pères ont été des fils, et les fils seront des pères : telle est la chaîne généalogique que la dramaturgie québécoise semble inlassablement parcourir à la manière d'une fatalité », constate Alexandre LAZARIDÈS (2000 : 34). *La Trilogia* de Marco Micone en est le meilleur exemple.

L'étude diachronique a révélé des liens étroits entre la situation historique au Québec et la diégèse des œuvres analysées. En commençant par la première pièce où « pris entre l'idéal de l'homme austère et docile et la voie de la démission, à la fois apaisante et culpabilisante, *Tit-Coq* ressemble bien au Canadien français prisonnier de ses impératifs sociaux et moraux, prisonnier même de ses évasions » (GODIN, MAILHOT 1988 : 60) ; en passant par les productions de Marcel Dubé qui, à travers le personnage du père montre « l'image d'un peuple, de ses passions et de ses souffrances » (105) ; jusqu'à Marco Micone contant ses propres expériences d'un père et d'un fils immigré, tout comme Wajdi Mouawad qui, dans ses pièces, fait face à une condition difficile des nouveaux arrivés au Québec à la fin du XX^e siècle.

Quant à l'étude synchronique, elle a montré que la figure du père est au centre d'une constellation d'échecs, comme si une sorte de fatalité pesait sur lui. Que ce soit le milieu rural avec un père assujéti ou assujétissant, le milieu urbain avec un père dominé ou non par une mère ou une marâtre de ses enfants, le silence voire la soumission chez les pères induit la révolte chez les enfants. Néanmoins, cette évolution familiale demeure « tranquille » à l'instar des changements politiques et sociaux au Québec durant la seconde moitié du siècle précédent.

Bibliographie

Livres

- BELAIR, Michel, 1973 : *Le nouveau théâtre québécois*. Ottawa : Éditions Leméac.
- DAVID, Gilbert et LAVOIE, Pierre (éd.), 2003 : *Le monde de Michel Tremblay*. T. 1 : *Théâtre*. Québec : Éditions Lansman.
- DUBÉ, Marcel, 1958 : *Un simple soldat*. Ottawa : Institut Littéraire du Québec Ltée.
- DUBÉ, Marcel, 1968 : *Les beaux dimanches*. Ottawa : Éditions Leméac.
- DUBÉ, Marcel, 1970 : *Florence*. Ottawa : Éditions Leméac.
- GELINAS, Gratien, 1994 : *Tit-Coq*. Ottawa : Éditions Typo (Édition originale : Beauchemin 1950).
- GODIN, Jean-Cléo et LAFON, Dominique, 1999 : *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*. Ottawa : Éditions Leméac.
- GODIN, Jean-Cléo et MAILHOT, Laurent, 1988 : *Théâtre québécois I. Introduction à dix dramaturges contemporains*. Québec : Bibliothèque québécoise.
- HUOT, Marie-Eve, 2013 : *Nœuds papillon*. Manage : Lansman Éditeur.
- LEMIRE, Maurice (éd.), 1980 : *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. T. 2. Montréal : Fides.
- MICONE, Marco, 1996 : *Trilogia : Gens du silence, Addolorata, Déjà l'agonie*. Montréal : VLB Éditeur et Marco Micone.
- MOUAWAD, Wajdi, 1999 : *Littoral*. Ottawa : Éditions Leméac / Actes Sud-Papiers.
- PETITJEAN, Léon et ROLLIN, Henri, 1982 : *Aurore, l'enfant martyr*. Histoire et présentation de la pièce par Alonzo LE BLANC (p. 1–142). Montréal : VLB Éditeur.
- PRZYCHODZEN, Janusz, 2001 : *Vie et mort du théâtre au Québec. Introduction à une théâtritude*. Paris : Harmattan.
- THERIAULT, Yves, 1968 : *Le Marcheur*. Ottawa : Éditions Leméac.
- TREMBLAY, Michel, 1971 : *À Toi, pour toujours, ta Marie-Lou*. Ottawa : Éditions Leméac.
- TREMBLAY, Michel, 1987 : *Le vrai monde ?* Ottawa : Éditions Leméac.

Articles de journaux

- GODIN, Jean-Cléo, 2003 : « Marcel Dubé et les bourgeois ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 106 (1), 77–82.
- LAZARIDÈS, Alexandre, 2000 : « Figures masculines : un état des lieux ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 97 (4), 32–49, <<http://id.erudit.org/iderudit/26003ac>>. Date de consultation : le 11 janvier 2016.
- ST-DENIS Josée et ST-AMAND Nérée, 2010 : « Les pères dans l'histoire : un rôle en évolution ». *Reflets : revue d'intervention sociale et communautaire*, vol. 16, n° 1, 32–61, <<http://id.erudit.org/iderudit/044441ar>>. Date de consultation : le 18 avril 2016.
- VANASSE, Jean-Paul, 1959 : « Marcel Dubé ou les chemins sans issues ». *Liberté*, vol. 1, n° 6, 356–369, <<http://id.erudit.org/iderudit/59678ac>>. Date de consultation : le 10 janvier 2016.

Note bio-bibliographique

Renata Jakubczuk travaille à l'Institut de Philologie Romane de l'Université Marie Curie-Skłodowska à Lublin. Elle enseigne la littérature française du XX^e siècle, la civilisation francophone et les traductions franco-polonaises. Auteure de deux livres : *Entre la protestation tragique et la révolte dramatique : Camus et Rostworowski* (Lublin 2009), *Téo Szychalski : Dépassement scénique du littéraire* (Peter Lang 2015) et d'une vingtaine d'articles.
renata.jakubczuk@umcs.pl