

## Le théâtre — Répertoires et laboratoires

Laurent Mailhot

Volume 9, Number 4, novembre 1973

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036560ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036560ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Mailhot, L. (1973). Le théâtre — Répertoires et laboratoires. *Études françaises*, 9(4), 360–368. <https://doi.org/10.7202/036560ar>

## LE THÉÂTRE — RÉPERTOIRES ET LABORATOIRES

Je parcours l'*Anthologie du théâtre québécois*<sup>1</sup>, des temps « historiques » (héroïques?) aux temps « révolus » (1900-1930), des temps « modernes », qui le sont très peu, à l'époque contemporaine. Tout cela, français, acadien, canadien, canadien-français, est appelé *québécois*; tout cela, pageant, discours, opérette, moralité, est appelé *théâtre*. On y trouve du huron et de l'algonquin, qu'un génie des forêts traduit à M<sup>sr</sup> le vicomte d'Argenson; des extraits de *l'Hôte à Valiquet ou le Fricot sinistre*, « belle histoire » antialcoolique des Pays d'en haut; un *Jacques Cartier ou le Canada vengé* qui tourne court après quelques allusions aux sans-culottes, à Papineau, au découvreur « puni pour avoir enlevé des sauvages ». Pas de plagiats inédits de

1. Jan Doat, *Anthologie du théâtre québécois, 1606-1970*, Québec, Éditions La Liberté, 1973, 504 p. — Comment réussir une anthologie qui ne se veut pas « critique »? Elle n'est ni commode ni correcte (une centaine d'erreurs de noms, titres, dates). Les extraits choisis, souvent insignifiants, trop courts ou trop connus, sont précédés de listes alphabétiques (auteurs et titres) sans aucune référence, d'un répertoire bio-bibliographique très inégal, prolongé par cinq appendices, dont le deuxième — « Noms devant lesquels on est sans renseignements et qui ont été relevés au cours des recherches » — concerne par exemple Marcel Cabay, Jean Dufresne, Robert Gauthier, André Giroux, Roger Lemelin et Gabrielle Roy! Un document utile vient d'être édité (il était déjà photocopié) : Marcel Deschamps et Denys Tremblay, *Dossier en [sic] théâtre québécois*, première partie : *Bibliographie*, Jonquière, Presses collégiales de Jonquière, 1973, 196 p.

Fréchette; et son *Papineau* déçoit : *Denis le patriote*, de Louis Guyon, est beaucoup plus vivant. Au début du xx<sup>e</sup> siècle, les magistrats et les femmes écrivent beaucoup pour la scène (prétoire et salon) : sur l'amour, Dollard des Ormeaux, les plaines d'Abraham. On croise un disciple de Labiche, Alfred Descarries, un amateur de calembours sur l'avarice, Oscar Seguin (« Isaac Lagratte, agence de collection Parcimonial & Harpagon... »).

J'aurais aimé lire, en plus du dialogue *Va comm' j'te pousse*, des monologues de Jules Ferland — « Pousse-toué », « Je suis pressé », « Les deux paris de Baptiste », « Le chien perdu » —, qui joue très bien les timides, les naïfs, les battus, au départ d'une tradition qui ira de *Fridolin* à Deschamps et à *Sol-Favreau*. La veine populaire est la plus engageante : des veillées du bon vieux temps, organisées par Conrad Gauthier entre les deux guerres, aux saynètes folkloriques de Louvigny de Montigny (*le Bouquet de Mélusine*, devenu ici *Banquet*), voire aux mélodrames de Houlé et Deyglun, aux farces d'Arthur Prévost. Quant aux contemporains, les pièces d'Eugène Cloutier, par exemple, paraissent aussi artificielles, démodées, que les *Fantoches* de Letondal. Et pourquoi faire un sort au *Combat des élus* de Jean Pellerin (1950), entre le père Frédéric et Satan? à l'*Héloïse et Abélard* du père Robillard? au *Don de Montezuma* de Katy Touchette? à telle imitation de Beckett (p. 335)? alors que sont absents, entre autres, Jean Barbeau (et Marius), Réal Benoit, Claude Gauvreau, Marc-F. Gélinas, Jean-Claude Germain, Roger-B. Huard, Pierre Moretti, Jean Morin, Roger Sinclair...

Le répertoire Marcel Dubé<sup>2</sup> s'allonge toujours, chez Leméac (nouveau Garand), en cinq ou six séries. Le ballet *Jérémie* vient d'inaugurer la collection « Spectacles ».

2. *Manuel*, texte dramatique en quatre parties (réalisé à CBFT au cours de l'été 1968), Montréal, Leméac, « Les beaux textes », 1973, 148 p.; la *Cellule* (comédie dramatique, créée à CBFT en 1959, reprise en 1969), Leméac, « Le monde de Marcel Dubé », 1973, 116 p.; *Jérémie*, argument de ballet, Leméac, « Spectacles », 1973, 69 p. —

L'édition est bilingue, illustrée, disposée sur trois colonnes : danse et action scénique ; décor, éclairage, ambiance ; texte et musique. Le « texte », malgré quelques allitérations et assonances (Jérémie/Jérusalem, Budapest/peste), est moins écrit que les indications techniques, où on peut reconnaître l'influence du film *Joe* : « Il a la tête enveloppée de bandages blancs... On ne voit de son visage que quatre trous. » Cet Œdipe, ce crève-cœur, cette danse de mort sont peut-être passés directement du rêve de Dubé à la musique de Lee Gagnon, à la chorégraphie d'Eva von Gencsy.

*Manuel* est précédé de deux « prétextes » et d'un avant-propos où l'auteur explique le « contrat social » et le « réquisitoire » de son personnage. Dubé a raison de ne pas répudier ses œuvres « malgré leurs graves imperfections », d'en faire ses « pièces d'identité ». A-t-il raison de s'y complaire, de les transbahuter (sans vraiment les traduire) d'un médium à l'autre ? *De 9 à 5* était un intelligent feuilleton de télévision ; *Médée*, *Virginie* et *Manuel* ne sont pas des « textes isolés, autonomes, complets », ils sont des reprises, du reprisage, de l'artisanat. Le dramaturge regrette « le petit messager des tragédies grecques qui, pâle et essoufflé, s'amène à la fin pour annoncer le destin funeste des victimes des dieux ! » Croit-il le ressusciter en commençant un long prélude par : « Loin, très loin au fond des âges, il y avait la nuit. Une nuit perpétuelle, sans déchirure, sans lune et sans étoile » ? Il est vrai qu'un certain humour déchire bientôt cette Genèse — « une heure pour les affaires, une heure pour le plaisir, ... une heure pour dîner » —, mais la récitation et le prêche empâtent les traits réalistes et la poésie du quotidien. Dans *la Cellule* familiale et sociale, alvéole-geôle-toile d'araignée, on cherche dans le ciel idéal « une étoile... c'était une étoile filante ». Léopold et Manuel deviendront-ils adultes ? Dubé s'attendrit sur le « choix viscéral de l'homme qui se veut un destin de victime ».

créé par les Ballets Jazz au théâtre de Sir George Williams University, en mai 1973.

Le Rémy de Réal Benoit<sup>3</sup> se sent comme un héros antique « à la fin des tragédies, fatigué, écrasé », ni messager ni message. Le marin montréalais arrêté dans un lupanar alors qu'il revient d'Athènes après quinze ans d'absence, c'est le fait divers du *Malentendu* : la mère, la sœur, le prodigue. Yvonne, la mulâtresse, n'y croit pas, mais elle joue le jeu un moment. Arrive la « vraie » mère. Rémy, qui avait tout imaginé, revient lentement à la réalité, c'est-à-dire qu'il est « tout en faux-fuyants, en comédie » devant sa femme qui rentre de voyage avec leur fils : « amitié anti-amoureuse ». Il retrouvera son rêve, puis Yvonne. L'action se termine comme les contes de fée (et de Noël), sur les toits, chaque personnage debout ou assis « devant une sortie de cheminée ». L'Auteur bonimente : « les machinistes sont toujours affreusement bavards », disait-il au commencement, qui est aussi la fin.

Aux nouvelles et récits de Réal Benoit s'intégrait une démarche autocritique. Le fil narratif avait beau s'enrouler autour de l'écheveau, « avancer dans un sentier en prenant tous les autres », « tourner en rond » (*Quelqu'un pour m'écouter*, 1964<sup>4</sup>), il demeurait lisible, visible, comme le sillage du *Marin d'Athènes*. Dans *la Nuit de la Saint-Théodore*, les extraits de lettres, la légende arménienne et le « Kara-pishna », vin de l'amour, jettent quelques lueurs; mais le directeur du Service des émissions sur film de Radio-Canada, et grand voyageur, abuse des halls d'aérogare et des projections en circuit fermé. « Depuis notre entrée ici nous nous donnons en spectacle », reconnaît bien entendu Renaud, « ... et que toute la ville nous voie ».

3. *Œuvres dramatiques*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1973, 208 p. — Comprend *la Nuit de la Saint-Théodore*, réalisée à CBF-T le 25 février 1973; *le Marin d'Athènes*, réalisée à CBF-T le 14 mars 1965; *le Chant des grenouilles après la pluie*, pièce en deux actes — qui, je pense, conviendrait mieux au théâtre qu'à la télévision.

4. Benoit se réfère à Stendhal : « ... je suis hypocrite comme s'il y avait là quelqu'un pour m'écouter ». Mais non pas « pour me voir » : « être écouté tout en s'assurant de rester incompris ». Sur ces relations entre regard et parole dans l'œuvre de Réal Benoit, voir Jean-Marie Poupart, « Entre autres choses, une prise à témoin », dans *Voix et images du pays IV*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1971, p. 99-113.

L'Auteur « rectifie son appareil » avec une technique incertaine. *Le Chant des grenouilles après la pluie* est grinçant, acide. Un « voyeur frustré », épistolier, écrivain, poète, plagiaire, hébété, fainéant (selon Elle) décide « de ne rien décider ». Son rival le gendarme, qui n'a pas d'idées mais des mots, des consignes, fait quelque chose avec sa liberté : il tue Lui, dont la voix *off* réapparaît : « Parler toute la nuit pour ne pas avoir à me réveiller ».

Dans un téléthéâtre inédit d'André Major, *Doux sauvage* (1967), un petit journaliste en mal d'écrire va rejoindre son grand-père à la campagne : « J'étouffe ici ! ... me faut de l'air... Je me sens impuissant ici », dit-il à sa femme en partant. Mais le grand-père n'est plus ce qu'il était et notre héros se délivre d'un passé mythique. Les personnages du *Perdant*<sup>5</sup> ressemblent à ceux du *Doux sauvage*, du moins le vieillard gâteux et le jeune survenant qui cherche toujours « de l'air, de l'air ». Il amène « le diable dans la cabane » où vivent deux femmes, tante et nièce, qui se le partagent comme un bon morceau. *Le Désir* (attrapé par la queue), « suspense conjugal qui se passe après souper », met en scène une autre femme vorace : « Les faits bruts, c'est ton vice. Tu ne rêves pas, toi, tu manges de la réalité », dit Phil à Evelyne.

Avec Claude Jasmin, *C'est toujours la même histoire*<sup>6</sup> : du journalisme rapide, facile. L'auteur voudrait nous faire penser à Tristan et Yseut, à Roméo et Juliette (p. 53) ; son philtre magique est fabriqué comme du Coca-Cola. Cette histoire d'un pacifiste américain et d'une jeune héritière (contestataire) des Laurentides, c'est une *Love Story* ou une *Louve Storée* à la sauce (ketchup) du jour. Gilles Marcotte avait montré, dès 1965, que les romans de Jasmin, théâtraux, cherchaient des rôles à jouer, et que son théâtre, paradoxalement, était figé, monocorde, mora-

5. André Major, *Le Désir* suivi de *le Perdant*, pièces radiophoniques, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1973, 70 p.; réalisées à CBF FM (« Premières ») respectivement en juin et novembre 1972.

6. Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1972, 53 p.

lisant et abstrait. Telle est bien sa dernière pièce, « romanesque » au pire sens du terme, mélodrame sans action ni passion.

Clémence Desrochers est plus personnelle et moins prétentieuse dans *le Rêve passe...*<sup>7</sup> (« et compte !!! », se croit tenue d'ajouter la revue<sup>8</sup>). Tableaux drôles et tristes où une actrice « internationale » (« Hier, je doublais une Française dans une série américaine et demain... Demain, je joue une Française pour le réseau anglais ») se débat avec son Lapin Paul (origine : *la Paimpolaise*) dans les sables de la routine et de l'indifférence. Elle renonce finalement au métier, met le feu aux accessoires, choisit l'amour, le bonheur. Musique.

D'après son présentateur et metteur en scène, les portes qu'ouvrirait *Impromptu pour deux virus*<sup>9</sup> « ne donnent plus sur des couloirs, mais sur des abîmes » ; Pierre Filion aborde enfin « les préoccupations, les anxiétés et les émotions » de son public, c'est-à-dire des intellectuels. Beau programme, surtout qu'on nous promet d'éviter « le nihilisme, l'absurde, le scepticisme triomphant ». À vrai dire, on enfonce des portes ouvertes tout en dessinant des murs en trompe-l'œil. L'impromptu sent le laboratoire et les virus sont inoffensifs, même si Z tousse et crache beaucoup.

*L'Illusion de midi* d'Alain Pontaut<sup>10</sup> est un gentil petit bateau qui voudrait bien prendre les (nouvelles) vagues. « Ça ne rime à rien ! » — « C'est pour te changer les idées ! » Ça rime beaucoup trop : « Tu es chouette, Paquerette. » — « Tu es fine, Capucine. » Ça agace, sans les *maghaner*, Racine et Corneille (p. 35-36). Laquelle des deux employées de banque qui mangent leurs sandwiches

7. Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1972, 56 p.

8. P. 24. Cinq revues de Clémence Desrochers viennent de paraître sous le titre *la Grosse Tête*, Montréal, Leméac, « Mon pays, mes chansons », 1973, 136 p.

9. Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1973, 64 p.; créée au Centre d'essai de l'Université de Montréal, le 22 novembre 1972.

10. *L'Illusion de midi*, suivie de *l'Aventure*, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1973, 68 p.

au théâtre-midi du T.N.M. sera cueillie par Florent Muguët? La « friction » dramatique est molle; la « vraie nérésie » est platement orthodoxe. Pourquoi Réjean Ducharme n'écrit-il plus de pièces? Il n'était, lui, ni fleuriste ni embaumeur. Dans *l'Aventure*, deux cosmonautes, John et Jack, bavardent en bâillant devant leurs tableaux de bord. Que la technologie futuriste se le tienne pour dit : elle est inhumaine. Robert Gurik avait écrit là-dessus une pièce intelligente : *Api 2967*.

Gurik emprunte à l'actualité sociale — meurtre de trois patrons par un employé mis en chômage — le sujet du *Procès de Jean-Baptiste M.*<sup>11</sup> La pièce n'est ni anecdotique ni judiciaire. Le portrait qu'elle trace du malheureux M. est celui de tous les petits Jean-Baptiste. Qui est responsable? La complexité de la machine économique est telle qu'on ne peut en détacher un seul échelon ou maillon pour l'envoyer à la potence. Jean-Baptiste M. lui-même ne demandait qu'à s'intégrer au système; il cherchait seulement, naïf, à l'humaniser. Que faire si la participation et les réformes sont impossibles? La révolution? Laquelle, et avec qui? Les spectateurs sont pris à témoin et à partie, juges, accusés et jurés. On produit peu et on consomme beaucoup dans *le Tabernacle à trois étages*<sup>12</sup>, sans appétit, par ennui. « On est trop pauvre pour pouvoir s'aimer », dit Belle à Louis, l'ouvrier qu'elle avait épousé pour « rejoindre le peuple ». Les couples, dont on nous sert par flashes des tranches de vie, sont pris en sandwiches, compartimentés par âge, classe, mœurs. « Les cadres, c'est le secret du bon fonctionnement. Tu as déjà vu un tableau foutre le camp, ou sa peinture s'écouler sur le plancher? hein?... » L'idée des casiers — quatre, plus un « écran de projection rectangulaire » de la largeur de la scène, sorte de vitrine ou de rue — est ingénieuse, comme toujours chez Gurik, mais une pièce échafaudée n'est pas nécessairement structurée.

11. Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1972, 91 p.; créée par le T.N.M. à la Comédie canadienne, le 12 octobre 1972.

12. Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1972, 70 p.

Les P'tits Enfants Laliberté, ex-Enfants de Chénier, du Théâtre du Même Nom, constituent — constituaient ? — une troupe homogène et dynamique, apparue en 1969, comme le Grand Cirque ordinaire, à la suite du succès des *Belles-sœurs*. Leur secrétaire, animateur et dramaturge, Jean-Claude Germain, vient de publier trois soties<sup>13</sup> plus médiévales que gidiennes. On s'amuse, dans ces « ventes de feu », à inventorier les mythes, les fétiches, les clichés, le folklore *ti-pop* ou *québécois*. La « sainte trinité » familiale (*Diguidi*), le Banc et l'arrière-ban(c) (*Si les Sansoucis*), la taverne et la télévision (*le Roi des mises à bas prix*), oui, mais de non-personnages, des caricatures *hénaurmes*, une non-action qui montre, à travers un langage théâtral au second degré, les motifs (fleuris, à pois) de la cuisine, les dessous (féminins) de la Justice, l'envers monstrueusement vide de la boîte à illusions. Des mises bas qui sont des mises à bas. Liquidation, récupération, transformation, comme savent en faire de vrais fous du (peuple-)roi.

Dans le diptyque de Jean Barbeau<sup>14</sup> le jocal est le ressort psycho-physiologique de l'action. Serveuse improvisée guide au Musée de la Province, Manon (« Last call, on ferme! ») y attire des milliers de visiteurs, grâce à sa beauté et à son style direct. Converti à l'œuvre d'art vivante, le conservateur pend à un « crochet d'estal » le dernier bibelot d'inanité sonore : un ministre des Affaires dites culturelles. *Joualez-moi d'amour* est le duo d'une prostituée parisienne à la langue trop douce, trop pure, et

13. *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!*, suivie de *Si les Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils? Bien parler, c'est se respecter!*, Montréal, Leméac, « Théâtre canadien », 1972, 194 p.; *le Roi des mises à bas prix*, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1972, 96 p. — *Diguidi*, dont une première version avait paru confidentiellement dans *l'Illettré* de février 1970, a été créée au Centre du théâtre d'aujourd'hui le 26 novembre 1969; *Si les Sansoucis*, au même endroit, le 2 mars 1971; la troisième pièce a été créée à la Bavasserie le 3 juin 1971.

14. *Manon Lastcall*, suivie de *Joualez-moi d'amour*, Montréal, Leméac, « Théâtre canadien », 1972, 98 p. — *Manon* a été créée au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, en mai 1970; *Joualez-moi*, au Chanteauveuil, par le Théâtre quotidien de Québec, en octobre 1970.

d'un Jules québécois masochiste qui ne trouve sa virilité que dans l'accent maternel. « T'as des pavés dans les étagères à mégots, toi... », il ne comprend pas. « J'sais pas ce qui me retient de te pousser quelques baffes » le laisse complètement froid. Mais « Toé, mon p'tit tabarnac, décolle. J'sé pas c'qui m'artient d'te crisser n'claque » le comble d'aise. *Le Chant du sink*<sup>15</sup> est un ballet de tuyaux, un gargouillement de plomberie-psychiatrie et de digestion laborieuse. Le jeune dramaturge (je parle de Pierre) doit se défendre contre quatre « inspiratrices », qui représentent l'érotisme mécanique (Barbi), la spiritualité de la première communion (Bernadette), la langue française classique (Esther), l'engagement politique (Verchères, sans prénom, comme la chaloupe). Situations cocasses, jeux de mots (« bas d'laine » pour *badluck*), revue-caricature de l'actualité. Barbeau fait déjà du Barbeau, ou peut-être le défait-il, le refait-il : « À la fin, le singe rit », comme dans les bandes dessinées.

LAURENT MAILHOT

15. Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1973, 82 p.; créée au CEGEP Maisonneuve, par le Théâtre populaire du Québec, le 15 mars 1973.

Parmi les pièces reçues trop tard pour cette chronique, les plus intéressantes (dont on reparlera) sont celles de Dominique de Pasquale et la *Vie exemplaire d'Alcide Ier, le pharamineux, et de sa proche descendance*, d'André Ricard (Montréal, Leméac, « Théâtre canadien », 174 p.).