

Entre le désert et le château

Alonzo Le Blanc

Number 69, March 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45167ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Le Blanc, A. (1988). Entre le désert et le château. *Québec français*, (69), 74–77.

interroge constamment, avec dérision et une imagination débridée, les valeurs qui nous interpellent. (Et la liste pourrait s'allonger au gré de chacun ainsi convié à se situer relativement à Lénine ou Pie XII, Beethoven, Elvis ou Madonna.) Une façon percutante et décapante de débutsquer l'investissement idéologique alimentant le bagage culturel nous conditionnant dès que le sens critique est moins aux aguets. Une manière originale d'inciter à reprendre l'examen de ces images prétendant téléguider nos valeurs. Mythes revisités, revus et corrigés, dont le sens n'est pas forcément inversé ou trahi mais plutôt décortiqué, désacralisé, dédramatisé en étant perçu à travers le prisme de ces fêtes baroques. « Pour en finir avec les chefs-d'œuvre »⁴, disait Artaud, pour se les réapproprier non dans la vénération stérile d'une lecture sclérosée mais pour en retrouver la force d'impact originelle, pour réactiver les lectures plurielles qu'ils nous proposent : « ... un mythe, donc la propriété de tous... Lorsque Racine écrit *Iphigénie* ou *Phèdre*, il pille Euripide mais il signe *Iphigénie*, *Phèdre* "DE" Jean Racine. Aurions-nous affaire aujourd'hui à des pillards honneux ? Je suis pour le pillage sans vergogne de toute culture au profit de la création... »⁵

Notes

1. Pour un inventaire de ses textes, voir : *Des auteurs, des pièces : portraits de la dramaturgie québécoise*, Répertoire du Centre d'essai, des auteurs dramatiques, 1985 et Annexe 1987. *Gens de Noël, tremblez ! ou le Temps éclaté* (1969), *Quichotte* (1^{re} version, 1973), *les Délices de la conquête* (en collaboration avec Robert Claing, 1975), *l'Inceste* (en collaboration avec Patricia Nolin et Alice Ronfard, 1979), *Passage* (en collaboration avec Robert Claing, 1979), *Vie et Mort du Roi Boiteux* (Leméac 1981, tome I, 207p. ; tome II, 307p.), *la Mandragore* (Leméac 1982, 163p.), *la Californie* (1984), *Les Mille et Une Nuits*, (Leméac 1985, 109p.), *Don Quichotte* (Leméac 1985, 143p.), *Scène 85* (dans *20 ans*, VLB, 1985), *Dans les dunes de Tadoussac* (1985), *les Visiteurs de Madame Artémise* (1985), *le Titanic* (Leméac, 1986, 120p.), *À Belœil* ou ailleurs (1986), *la Californie* (1986), *les Objets parlent* (1986), *Mao Tsé Toung ou Soirée de musique au consulat* (1986-1987), *Marilyn* (1987) ainsi que des traductions et « transpositions ».
2. *Don Quichotte de la Manche*, Verniers, Bibliothèque Marabout, n° Gi4, (s.d.), p. 24.
3. « La Quête », « l'Homme de la Manche », Jacques Brel, *Œuvre intégrale*, Paris, Laffont, 1982, p. 29.
4. Antonin ARTAUD, *le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1964, p. 113.
5. Jean-Pierre RONFARD, « Qu'est-ce que le théâtre ? », dans *Théâtre québécois : tendances actuelles*, sous la direction de Gilles Girard, Québec, P.U.L., *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, p. 230.

alonzo le blanc

Entre le désert et le château

Le théâtre est la représentation d'une action mettant aux prises, dans un espace et dans un lieu déterminés, des personnages fictifs, dont le destin problématique s'accomplit en présence de spectateurs concernés. Comme toute production culturelle, le théâtre de René-Daniel Dubois exprime une forme d'articulation des rapports qui s'établissent entre un être humain et le monde. Lire le théâtre de Dubois consiste, pour le lecteur-spectateur, à décoder un texte conçu spécifiquement pour la scène, et, à travers les mots de ce texte (à défaut d'une représentation), à prendre contact avec le regard que cet auteur jette sur le monde. Ce regard du dramaturge est à la source même des images qui expriment sa vision, par la médiation d'une action et de personnages, et, s'il y a lieu, d'une histoire qui les tient ensemble.

« On ne devrait jamais écrire d'un auteur sans avoir tout lu de lui et tout se rappeler », note quelque part Montherlant. Ce postulat, ou ce préjugé, implique qu'une œuvre est un tout et qu'il faut, même si elle est nouvelle et encore incomplète, la prendre comme tel. N'est-il pas de notoriété publique (ou critique) que les écrivains, surtout les dramaturges, refont sans cesse la même œuvre, à partir d'un schéma inscrit dans leur nature ou dans leur « mythe personnel » ? Les modes d'articulation des forces en conflit au sein de leur conscience ou de leur subconscient ont tendance, projetées dans la fiction, à se « placer » de façon analogue, faisant surgir chaque fois les mêmes conflits fondamentaux.

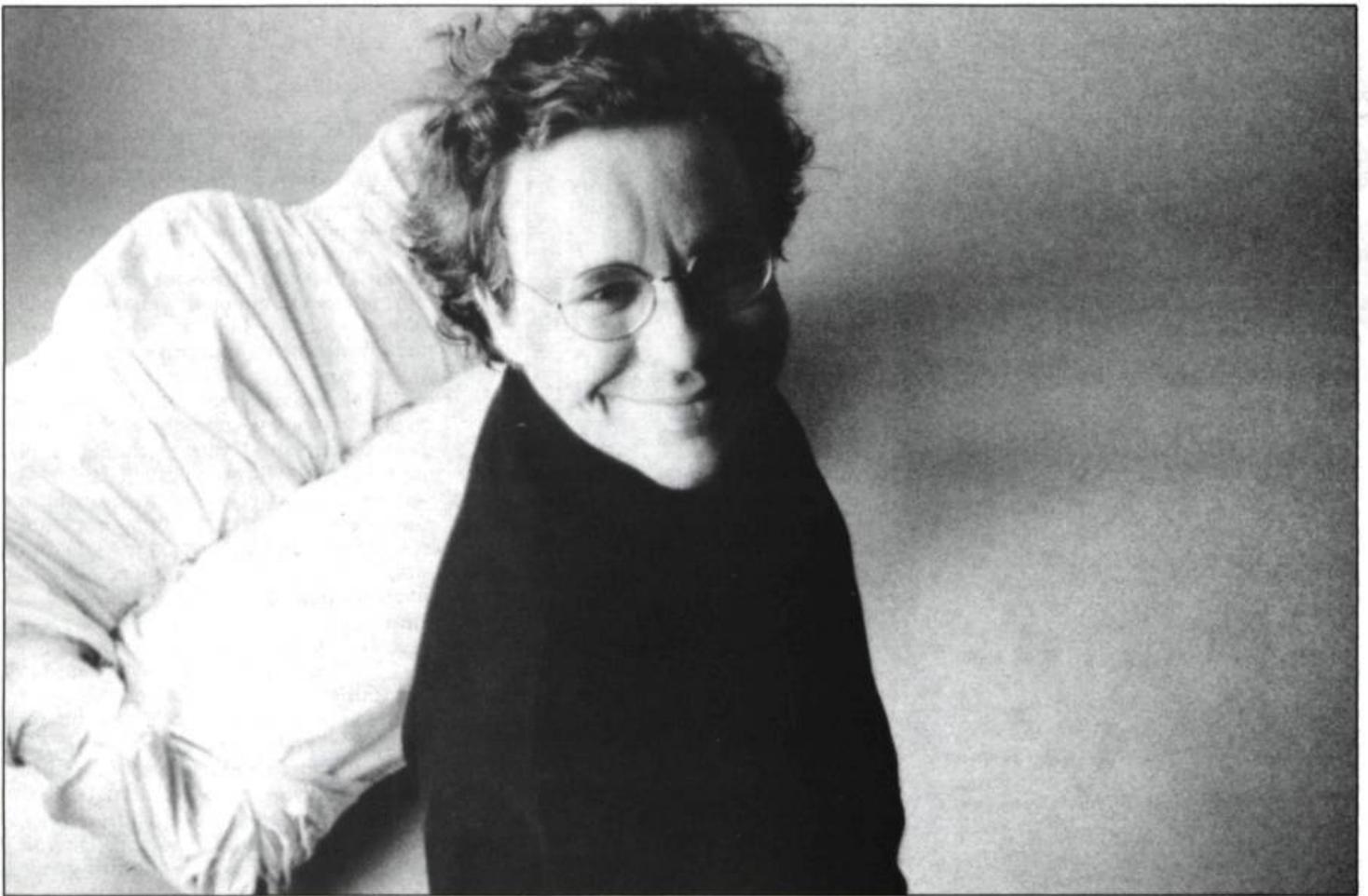
C'est avec ces deux postulats, qui sont peut-être des préjugés, que nous avons abordé les six pièces suivantes de Dubois, selon l'ordre chronologique de leur écriture (qui n'est pas tout à fait celui de leur publication, quoique la différence puisse être tenue pour négligeable, ce qui n'est pas chose évidente...) :

Panique à Longueuil (1980), que nous citerons sous le sigle PAL ;

Ne blâmez jamais les Bédouins (version I, écrite en 1979-1981, et version II, toutes deux publiées ensemble en 1984) : NBJLB ;
Adieu, docteur Münch (1982) : ADM ;
26 bis, impasse du Colonel Foisly (1983) : 26 bis, IDCF ;
Being at home with Claude (1986) : BAHWC ;
Le Printemps, monsieur Deslauriers (1987) : LPMD.

Toutes ces pièces sont publiées chez Leméac, sauf la dernière, parue chez Guérin littérature.

Il nous paraît intéressant de noter, au préalable, la présence dans chacun de ces titres, d'une dénotation ou d'une connotation spatiale, explicite ou implicite, qui nous invite déjà à réfléchir sur la place de l'espace dans la dramaturgie de Dubois. *Panique à Longueuil* indique le lieu d'une action (et non celui de la résidence de l'auteur...). Inscrire *les Bédouins* dans un titre évoque spontanément le



RENÉ-DANIEL DUBOIS

désert, le lieu où vivent les Bédouins. L'*Adieu, docteur Münch* est le signal d'un départ, d'un changement de lieu ou d'espace. Le *26 bis, impasse...* indique une adresse, et pas n'importe laquelle: ce « bis » est en usage surtout en Europe (on y est plus « tassé » qu'en Amérique...), puis l'*impasse* désigne un cul-de-sac, la petite rue sans issue. Le titre suivant contient à lui seul tout un programme spatial: *Being at home with Claude*; et, enfin, la plus récente pièce, publiée en 1987, *le Printemps, monsieur Deslauriers*, ouvre un espace temporel qui met un terme à la fermeture ou au silence de l'hiver. Ce choix de titres, dont chacun est une étiquette ou une désignation-synthèse à l'égard du contenu des pièces, fonde une hypothèse selon laquelle l'espace est une dimension importante de l'œuvre de Dubois et joue, virtuellement, un rôle essentiel dans la quête accomplie par les principaux personnages.

Panique à Longueuil

Dans *Panique à Longueuil*, le personnage principal, Paul Arsenault, est, par un coup du hasard, soudainement mis à la porte de son appartement du septième étage. Pour retrouver l'espace familial de son chez-soi, il part du balcon de ce septième étage pour descendre jusqu'au sous-sol de l'édifice. Les étages et les personnages successifs qu'il rencontre dans cette descente aux enfers sont les symboles des problèmes, mais aussi des valeurs que peut lui offrir le monde contemporain: Ghislaine a un problème d'obésité; Charles le prend pour le plombier et lui rappelle les questions du catéchisme; Ginette s'offre à lui; Fred le psychologue homosexuel tente de le séduire. Il apprend ensuite de la bureaucrate Martha qu'il n'existe pas. À l'entrée de l'immeuble, le gardien le prend pour un

vagabond et l'envoie au sous-sol, où il affronte victorieusement un rat. Il peut remonter chez lui, mais pour y constater que son amie Florence, qu'il attendait pour le souper, lui a fait faux bond et l'invite à l'appartement d'un autre homme, au 805. Il décide de rester sur place, chez lui: — « Non! J'bouge pas d'ici! Trop d'fous. [...] Je reste ici! Non! On déménage! j'achète un bungalow! Au fond d'un champ » (*PAL*, p. 118). Puis, il est dérangé de nouveau par les enfants des voisins et surtout par leur père qui retourne ses manches...

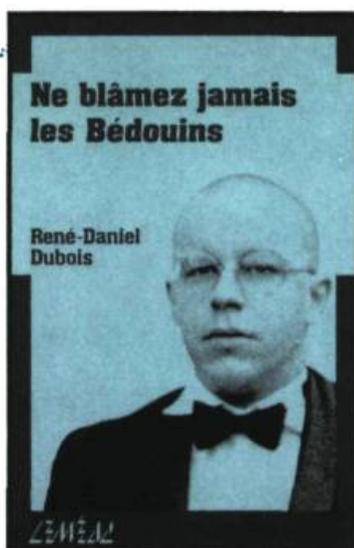
Le héros de *Panique à Longueuil* est l'incarnation de l'homme moderne. Le périple qu'il accomplit à l'intérieur du bloc des appartements prend la forme d'une recherche des valeurs essentielles, dont les premières sont sa propre existence et son identité. Les sollicitations qu'il reçoit et que Normand Charette a pu identifier aux sept péchés capitaux sont, en deçà de leur contenu idéologi-

que, des propositions de valeurs dégradées, à un tel point que Paul Arsenault souhaite déménager et s'installer « au fond d'un champ ». La recherche d'une qualité de vie et de son être même ont pris la forme d'une quête proprement spatiale.

Ne blâmez jamais les Bédouins

La didascalie initiale de *Ne blâmez jamais les Bédouins* (1^{re} version) semble exprimer cette exigence analogue de la « table rase » : « Grand carré de sable : désert. Voie ferrée. Falaise. Trois juin. Quatorze heures » (*NBJB*, I, p. 107). Dans ce désert, à la suite d'une opération « Goliath et Goliath » organisée par les deux superpuissances, les États-Unis et l'URSS, deux trains nommés Père Noël et Staline foncent l'un sur l'autre afin de déterminer lequel des deux grands est le plus puissant. À mi-chemin entre les deux, Michaela, une diva italienne, est ficelée à la voie et s'apprête à mourir sous les yeux impuissants de Flip, jeune étudiant très savant, myope et individualiste, et de Weulf Schmitze, jeune premier germanique, agrippé à une corniche qui surplombe la voie ferrée. Ces trois personnages se sont enfoncés dans le désert pour y trouver une pureté essentielle, la meilleure partie d'eux-mêmes. Dégoûtée de la perfection même des rôles célèbres qu'elle a incarnés sur les plus grandes scènes du monde, particulièrement à l'Opéra de Paris, Michaela est venue au désert pour pouvoir enfin, dit-elle, « crier toutes les fausses notes de mon corps..., crier toutes les fausses notes de ma vie, pour enfin réussir une mort pure » (*NBJLB*, I, p. 129).

Flip, avec son savoir, et Weulf, avec son désir, s'avèrent incapables d'arrêter l'avance inexorable du monstre qui menace de broyer Michaela. Mais, à la fin, ces trois personnages se fondent en une seule Bête, qui dit simplement qu'elle veut être et qui, écartant ses six bras, arrête les deux trains. La dernière réplique de la Bête sera : « Et je suis. Pitié. Pitié. Pitié pour la vie ». Rejoignant l'attitude du personnage de *Panique à Longueuil*, Michaela, Flip et Weulf, qui représentent des nationalités et des civilisations différentes, ont un premier comportement commun, qui est le refus du monde. Leurs richesses culturelles propres convergent dans une quête commune qui est celle de l'être. Ils veulent échapper au monstre du « progrès », du vide, du néant, symbolisé par l'imminence de cette catastrophe des deux trains en mouvement, pour retrouver la vie, le plein, l'être. Le désert



leur a permis de comprendre que « la mort n'est pas un jeu » (Michaela) ; que « les déserts ne sont pas vides » (Flip) et que « le désir de faire le bien ne fait pas taire la souffrance, mais suppose la souffrance. Si quelqu'un veut faire le bien, il a besoin de quelqu'un qui souffre » (Weulf, *NBJLB*, p. 167-168).

Le fait que Flip soit myope n'est pas un détail négligeable : « Myope myope baoum, je suis myopeuh. J'suis né avec mes lunettes, c'est pratique : ça fait un mur. Quand y a des jours que c'est trop dur, j'ès enlève, c'est ma cachette. J'vois pu. Vous pouvez faire ce que vous voulez : niaiser..., etc. « C'est la fête... » [...] Myope. Je peux enfin digérer l'Univers... [...] Sans mes lunettes, je suis un pur » (*NBJLB*, I, p. 141-142). Dans la version solo, Flip se réjouit de pouvoir marcher sans lunettes une fois par mois : « D'habitude, le dimanche... [...] « Ne plus rien avoir à voir... » « Rien à voir. Fiouf. Un courant d'air ent'les neurones. » Le fait de voir ou de ne pas voir, de voir de proche ou de voir de loin, est ainsi un thème récurrent qui traverse toute l'œuvre et qui explique, par exemple, le « Voyez-vous » que répète constamment le docteur Münch. Le voir donne accès à l'être.

Adieu, docteur Münch

Adieu, docteur Münch, fut rédigée à Montréal en mai et juin 1981, et créée le 12 octobre de la même année au Café-théâtre Nelligan. Dubois interpréta lui-même les douze personnages, dont le plus important est le docteur Carl Octavius Münch. Ce personnage n'a pas d'état civil complet : le lieu de sa naissance n'est pas disponible et le lieu de son décès est celui-là même de la ville ou du pays où a lieu la représentation. Münch est le plus instruit, le plus scolarisé des personnages de Dubois. Il est vraiment un « docteur » au sens germanique, c'est-à-dire un savant capable de dialoguer

avec les savants Parmentier et capable, surtout, de raisonner sur ses problèmes. Il a conscience d'être unique parmi d'autres uniques, la singularité de son interrogation : « Voyez-vous » pouvant émaner d'autres individus. Il rejoint ainsi l'humanité, qui peut formuler la même question : « Voyez-vous ? ». Mais il se doit de la poser en français, afin de recevoir une réponse qu'il puisse comprendre (*ADM*, p. 13-14). Selon son regard sur le monde, ou bien il rejoint la compagnie des petits, c'est-à-dire des rats, soumis aux expériences de Parmentier (« Tu leur enseignes la mort et tu voudrais qu'ils te répondent la vie... », et Münch constate que « le monde n'est pas ce qu'il devrait être » (*ADM*, p. 28-29). Ou bien, il rejoint la compagnie des grands, telle que la Statue de la liberté. Celle-ci se dit « écoeurée de poser » et est d'abord tentée de fuir pour échapper aux vicissitudes des touristes et des humains. Selon la Statue cependant, la quête véritable ne consiste pas à fuir ou à voyager à travers le monde, mais à ouvrir les yeux (réponse aux « Voyez-vous ? » de Münch). La Statue invite Parmentier à la rejoindre : « D'ici, en haut, c'est beau, tu vas voir. On voit loin dans les terres. [...] Il suffit de se retourner. Y a la mer aussi... Y a la ville... Alex. » Mais pour atteindre « suffisamment de permanence », il faut descendre en soi, pour y retrouver les couches successives : les empires culturels de Londres, Paris, Rome et Athènes, autant de parties de lui-même, où l'on note toujours un élément désert et un élément civilisation : « Au cœur du désert »... « des totems de pierre », où ne manque que la vie. Aussi faut-il remonter plus loin encore, jusqu'aux rêves (p. 161), qui, à leur tour se traduisent en mots et relancent le doute... Le docteur Münch nous laisse sur son doute.

26 bis, impasse du Colonel Foisy

Dans la pièce suivante, ce n'est plus l'image du désert qui s'impose, mais celle d'un château situé en Belgique, parmi d'autres, à Bruxelles, au 26 bis, impasse du Colonel Foisy. Dans cette pièce écrite à Montréal entre la mi-décembre 1981 et la fin de janvier 1982, le personnage principal est Madame, c'est-à-dire Michaela Droussetchvili Tetriakof (un clin d'œil au gardien de buts Tetriak ? mais aussi une réincarnation de la première Michaela, qui sera en fait postérieure par la publication). Il s'agit cette fois d'une princesse russe que son père a envoyée de Moscou à Bruxelles pour la mettre à l'abri des rouges en rébellion. Elle est

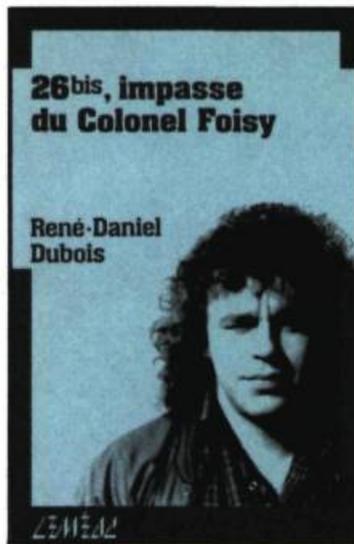
une nymphomane qui a reçu la fonction de « draguer au nom de l'auteur ». Le 26 bis n'évoque-t-il pas un double de l'auteur qui a alors 26 ans ?

Son amant s'appelle Joe Wyoming (le désert dans le château), mais il est nourri de métaphores et de références culturelles nombreuses, telles que celle de Tazio, le beau jeune homme blond du film de Visconti, *Mort à Venise*. La présence de Madame sur cette rue d'impasse pose le problème de l'être et du non-être : « être là sans y être », formule où l'on passe du lieu à l'être, du niveau spatial au niveau métaphysique. Madame décrit avec précision ce qui va arriver durant la pièce, surtout le dénouement où elle sera tuée par un Gustav (Münch ?) qui prendra la forme d'un valet. Elle mime d'avance l'entrée de l'assassin et prend ses distances à l'égard de l'auteur : « Vous savez ce qu'il m'a dit, l'auteur. Dix minutes ! T'as dix minutes pour être crédible ou je me fais zouave pontifical » (26 bis ICF, p. 11). Mais l'auteur intervient et se présente en scène : Madame l'interpelle, évoque ses autres pièces, les thèmes de son œuvre et même la possibilité, qu'elle refuse, d'une autre scène de rats : « Pas ça, je vous en supplie. Pas les rats » (26 bis, ICF, p. 31). L'auteur se livre, en fait, à une sorte d'impromptu où il justifie son œuvre. La quête principale demeure le Désir amoureux : ... « draguer au nom de l'auteur ». Et au mien, aussi, un peu bien sûr... (...) « C'est bête, le lit. La seule chose qui soit plus bête qu'un lit, c'est un lit d'eau... mais il y a là... même là... La vie, c'est pas bête, peut-être ? Mais il y a là... même là... Ces moments d'éternité bénie, passés à explorer, des yeux et des mains, l'infini d'une solitude aussi grande que la nôtre » (26 bis, ICF, p. 48). L'amour apparaît comme une valeur constamment respectée et recherchée par les principaux personnages de Dubois, l'une de celles qui transforment le désert en château (intérieur) et qui permettent, du même coup, les plus belles effusions lyriques de ces êtres passionnés. À la fin, c'est Madame elle-même qui tend aux spectateurs le revolver destiné à donner le signal de sa mort. Le personnage de Madame est fascinant et attachant, pour le lecteur aussi bien que pour le spectateur, et reste tout à fait constant avec lui-même. Ce « lui-même » importe peu ici, puisque l'auteur nous prévient que ce personnage « a été écrit en l'imaginant joué par un interprète masculin » (*ibid.*, p. XXVI).

Being at home with Claude

La pièce la plus connue de Dubois est *Being at home with Claude*. Créée au Théâtre de Quat'Sous, le 13 novembre 1985, elle fut jouée à guichets fermés,

grâce à une interprétation exceptionnelle de Lothaire Bluteau, entre autres. Reprise à Québec en mai-juin 1986, elle fut saluée comme l'une des pièces marquantes de la Quinzaine internationale de théâtre.



L'anecdote est la suivante : Yves, un jeune prostitué mâle, après avoir tranché la gorge de son amant, a prévenu lui-même les policiers, en même temps que la presse, et les a convoqués dans le bureau d'un juge, qui a été l'un de ses derniers clients, les menaçant tous de « brasser de la marde », c'est-à-dire de faire un scandale. Et le spectateur assiste à un long interrogatoire où il apprend peu à peu la vérité sur les mobiles du meurtre. C'est par amour que Yves a tué Claude, en plein orgasme, illustrant ainsi ce que peut signifier l'expression « aimer à mort ». Le meurtre gratuit est le signe de l'aboutissement ultime, démesuré, dans la quête du bonheur. Mais le comportement de Yves est tout à fait analogue à ceux de Paul Arsenault, de Michaela, de Madame, et du docteur Münch lui-même, dans ce qu'ils peuvent avoir d'absolu, exprimant un refus du monde qui n'accepte aucun compromis. Ainsi s'instaure la tragédie et se précise, avec plus de maturité, la vision tragique de l'auteur.

Le titre *Being at home with Claude* contient en lui-même toute la problématique de l'œuvre de Dubois. Dans chacune des pièces évoquées ci-dessus, les personnages cherchent le lieu de leur véritable chez-soi. Leur quête spatiale, dans le bloc d'appartements, dans le désert, dans le salon du thé ou dans le château de l'impasse, est avant tout la quête d'un lieu spirituel, le lieu de « leur meilleure respiration ». (On peut noter que dans *Being at home*, l'être chez soi semble ne plus pouvoir se dire dans la langue natale de l'auteur. Comme si ce

sentiment d'être chez soi, en Amérique du Nord, ne pouvait se dire qu'en anglais, ainsi que le pratiquent tant de bourgeois bien pensants du Québec : « Make yourself at home. » L'aliénation atteint le niveau de l'être en passant par celui de la langue et des structures mentales.)

Le printemps, monsieur Deslauriers

La plus récente pièce de Dubois, *Le Printemps, monsieur Deslauriers*, a été créée le 10 avril 1987 au Théâtre Port-Royal de la Place des Arts, par la Compagnie Jean Duceppe. Elle ne semble pas avoir obtenu le même succès que les précédentes. La mise sur scène d'un conflit de générations axé sur la mort du père et sur sa toute-puissance au seuil même de cette mort a pu apparaître à certains comme une nostalgie ou comme un retour aux vieilles problématiques de Dubé, Loranger et autres. Pourtant, dans l'optique où nous nous plaçons ici, cette pièce s'insère avec justesse dans la vision du dramaturge Dubois. La patinoire, privée de joueurs, apparaît à certains égards comme un désert bien particulier. Dans ce cas-ci, l'arène construite avec fierté par monsieur Deslauriers symbolise son succès financier au milieu d'un quartier dont il a érigé la plupart des maisons. Ses enfants bénéficient matériellement de ce grand succès financier. Mais s'il les réunit en cet endroit, peu avant sa mort, c'est pour leur révéler que leurs châteaux respectifs ne valent rien en comparaison de ce qu'a été, selon lui, le véritable rêve de sa vie et le motif profond de ses actions : son amour pour son épouse. Devant des enfants obsédés par des questions d'argent et d'héritage, c'est par un poème d'amour livré par le Père que s'achève cette pièce étonnante. La quête de ce personnage, comme celles des précédentes, est dominée par des valeurs autres que ce qu'en révèlent les apparences.

Cette brève étude ne rend évidemment pas compte de toutes les dimensions de cette œuvre, et, entre autres, de sa théâtralité et de son exceptionnelle valeur poétique. René-Daniel Dubois est peut-être avant tout un poète, dépassant à cet égard un bon nombre de ses prédécesseurs, autres dramaturges québécois. S'il apparaît moins soucieux de respecter les lois de la dramaturgie classique, avec ses exigences d'une histoire complète, logique, vraisemblable, mettant en conflit des personnages suscitant une identification facile, en revanche, il porte sa réflexion sur le rôle même de l'auteur à un niveau de raffinement exquis. Il fait ainsi la preuve d'un sens supérieur de la théâtralité, au sein d'un ensemble verbal dont la somptuosité n'a pas encore livré ses derniers secrets.