

## De l'épique à l'intime : regard sur la dramaturgie masculine

Lucie Robert

Volume 11, Number 3 (33), Spring 1986

Yolande Villemaire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200594ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200594ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

### ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Robert, L. (1986). De l'épique à l'intime : regard sur la dramaturgie masculine. *Voix et Images*, 11(3), 579–584. <https://doi.org/10.7202/200594ar>

## Dramaturgie

### De l'épique à l'intime: regard sur la dramaturgie masculine

par Lucie Robert, Université Laval

Alors que les femmes, individuellement et collectivement, cherchent un nouveau souffle qui leur permettrait, en plus de dire leur condition spécifique, d'articuler le monde et l'histoire à partir de leur expérience propre, les hommes poursuivent, de leur côté, les activités qui les occupent depuis toujours. Certains d'entre eux le font comme si le féminisme n'avait jamais existé. D'autres ont entrepris une nouvelle lecture de leur vie: transgressant les canons traditionnels, ils s'inspirent ouvertement de l'écriture des femmes des quinze dernières années et jettent sur le monde un regard sexué qui en transforme la perspective. Cette nouvelle dramaturgie masculine en effet ne proclame pas son «universalité»: elle fait face au féminisme comme pour relever un défi, comme pour se re-définir, se re-situer. Avec nostalgie, humour et tendresse parfois, ces dramaturges questionnent, critiquent, évaluent. Les formes qu'ils utilisent vont de l'épique à l'intime; les thèmes couvrent le politique, l'amour, la mort... La nouveauté réside plus dans le type de relation que ce théâtre établit avec le féminin que dans la vision globale du monde et dans la prise en charge de l'histoire. Ces textes et ces auteurs sont encore des denrées rares. Mais en proclamant possible le changement, ils obligent à une relecture de l'ensemble de la dramaturgie masculine.

\*  
\* \*

Depuis plusieurs années, Jean-Pierre Ronfard poursuit un travail de recherche sur les origines de la création artistique, empruntant aux grands récits de l'histoire littéraire, des personnages, des mythes, des conflits, qui mettent en question le rapport entre la réalité et la fiction. Nouvelle version d'un texte qui avait déjà connu un certain succès lors de sa création en 1973, par les Jeunes Comédiens du TNM, **Don Quichotte**<sup>1</sup> se prête admirablement à la recherche de l'auteur. La présente version fut créée par le Trident, au Grand Théâtre de Québec, en novembre 1984. Ronfard y met davantage l'accent sur la problématique d'un personnage qui, mû par la représentation, vit la réalité sur le mode de la fiction, et se retrouve, dans cette fiction, aux prises avec les mécanismes du monde réel. Le spectacle de la chevalerie médiévale, avec ses insignes, ses rites, ses valeurs, entre ainsi en conflit avec un univers fondé sur l'échange marchand. Ce conflit ne trouve lui-même sa résolution qu'au théâtre, lorsque don Quichotte rencontre les comédiens et les comédiennes de la Barraca, l'espace d'une représentation. À cette fable adaptée du roman de Cervantès, Ronfard ajoute un sur-texte, qui situe l'aventure dans des lieux et des temps divers (de l'Espagne à l'Amérique, du Moyen-Âge à nos jours), sur-texte construit à partir de fictions et d'images tirées des grandes productions de la culture occidentale (de Goya et Renoir à Tolstoï et Dostoïevski). De cette façon sont également conjugués les styles d'écriture, de jeu et de représentation.

Créé par le Nouveau Théâtre expérimental à Espace libre en juin 1984, **les Mille et une nuits**<sup>2</sup> multiplie encore les niveaux de réalité, empruntant au texte de référence la structure par enchâssement, dans une quête qui, de manière plus précise, porte sur les sources de l'inspiration créatrice. Pour éviter d'être mise à mort, Shéhérazade, la nuit, raconte au roi des histoires que lui fournit, le jour, un marchand, lequel les achète quatorze dinars et six piastres le kilo à Alexandre, qui les commande lui-même, en sous-traitance, à Didier Saint-Cloud. Saint-Cloud obtient ces histoires, en échange de services sexuels offerts à Emma von Wittgenstein, d'illustre famille, laquelle les a précisément lues dans **les Mille et une nuits**. Chacun, chacune vit sur un mode particulier, parfois pathétique, l'angoisse de voir la source d'inspiration se tarir et ainsi de perdre la monnaie qui lui permet de survivre. D'un autre point de vue, celui de la lecture, se tisse un autre réseau de filiation. Les jours ne sont que l'attente des nuits où le roi entend les récits de Shéhérazade, où Adèle meuble sa solitude en transcrivant les histoires d'Alexandre dans son journal intime, où Zulma calme ses attentes d'adolescente par la lecture des **Mille et une nuits**. À cette structure se greffent encore d'autres boucles qui étendent le processus à l'ensemble du phénomène de la circulation du texte. La création et la lecture puisent donc aux mêmes sources de l'érotisme et du « désir insatisfait » leur fonction et leur intérêt.

\*

\* \*

Comme ceux de Jean-Pierre Ronfard, les titres du théâtre de Jean Barbeau sont des archétypes qui assurent l'affiliation du texte immédiat à sa figure d'origine, tout en confrontant celle-ci au monde réel actuel. À la différence des textes de Ronfard, ceux de Jean Barbeau sont résolument réalistes. Créé en exercice pédagogique par les élèves de troisième année du Conservatoire d'art dramatique de Montréal, le 30 octobre 1979, dans une mise en scène de Claude Maher, **le Grand Poucet**<sup>3</sup> imagine ce que serait devenu le Petit des contes de Perrault, s'il avait vécu en Abitibi. À l'époque où il était la vedette du hockey amateur, Roger fut la gloire de sa région, laquelle le lui a bien rendu, en assurant la survie du mythe qu'il fut, en retenant ses colères, en lui permettant de vivre de divers expédients, en couvrant ses frasques. Toutefois, le temps a passé et le mythe craque de partout. Le Grand Poucet refuse de s'intégrer à l'univers adulte d'une région écrasée par le chômage et par la domination étrangère. Éternel adolescent, Roger refuse de se soumettre aux rites initiatiques: il a échoué à rentabiliser sa gloire, il refuse de créer une nouvelle structure familiale, et il continue d'éprouver une passion trouble pour sa sœur aînée. Sans avoir franchi l'initiation, Roger pourra-t-il réaliser son rêve et ramener les siens à une époque plus glorieuse? À trente-trois ans, il sera, comme un autre avant lui, soumis aux hésitations de ceux-là même qu'il espérait aider. Un vol d'autobus suivi d'une prise d'otages portent l'action à son paroxysme. Western contemporain, par le rythme et par la violence, **le Grand Poucet** respecte les canons du genre en présentant une suite de tableaux entrecoupés de chansons dans lesquelles sont narrés les événements qui se déroulent hors scène. Le chanteur s'appelle Ballou, comme il se doit.

\*

\* \*

Avec Georges Feydeau, Jean Barbeau est, depuis quelques années, l'auteur le plus joué dans les théâtres d'été. Avec la création, en juin 1981, à la Relève à Michaud, de **Cœur de papa**<sup>4</sup>, Barbeau renoue avec le vaudeville. Le titre prend alors une dimension satirique, par la double inversion qu'il suggère. Les relations d'une mère vieillissante avec ses enfants d'âge adulte donnèrent lieu à l'un des plus grands succès du mélodrame québécois de l'entre-deux guerres, **Cœur de maman** de Henry Deyglun, lequel fut d'ailleurs adapté pour le cinéma dans les années cinquante. La remise en question du rôle paternel, en cette fin du vingtième siècle, n'aura, en effet, rien de bien triste. À quarante-cinq ans, petit homme d'affaires prospère, Paul Primeau décide, au grand plaisir de Juliette, sa femme, d'assumer sa paternité et, enfin, de vivre avec ses enfants une relation familiale fondée sur le dialogue, l'échange et le partage des expériences. Paul et Juliette entreprennent alors de s'ouvrir aux expériences politiques et sexuelles de la jeune génération, tout en éprouvant certaines réserves quant à l'orientation professionnelle de leur fille. C'est ignorer qu'à leur âge, Linda et Bernard volent déjà de leurs propres ailes et que la nouvelle génération est fort différente de celle qui l'a précédée. S'ensuivent ainsi un certain nombre de quiproquos qui opposent l'ouverture relative des parents, retrouvant le style flowerpower, au conformisme de leurs enfants qui, l'un et l'autre se sont mariés dans l'après-midi. Au point où Paul, voulant partager l'expérience d'un hallucinogène de douteuse provenance, contraint son fils à pénétrer un monde interlope dont il ne connaît guère les ficelles. Le policier-enquêteur, tiraillé entre l'amour et le devoir, se découvre être à la fois le gendre et le petit frère disparu. **Cœur de papa** va ainsi de quiproquo en découverte, dans une veine où le comique rejoint la caricature. Le talent de Jean Barbeau met ainsi en relief l'échec de Bertrand B. Leblanc qui, du même conflit de génération, — un père conservateur aux prises avec la vie sentimentale de sa fille cadette —, n'a su produire, avec **Faut se marier pour...**<sup>5</sup>, qu'une comédie conventionnelle où les femmes libérées écrasent un héros déjà vaincu par son obstination.

\*  
\* \*

Un autre conflit de génération sert de point de départ à **la Fresque de Mussolini**<sup>6</sup> de Filippo Salvatore, lequel cherche, par le théâtre, à faire mieux connaître la réalité des Italo-Québécois. À travers ce qui oppose la première génération d'immigrants à ses enfants nés en terre québécoise, Salvatore trace le portrait des relations entre le Canada et l'Italie pendant la Grande Crise. Le gouvernement italien rêve alors de faire de Montréal le modèle de ses colonies à l'étranger, dans le but avoué d'assurer l'appui de ces communautés aux idéaux et programmes du fascisme. Pour sceller l'alliance, on propose de peindre sur la coupole de l'église de Notre-Dame della Difesa (de la Défense), une large fresque représentant le lien entre l'Église et l'État, sous la figure du Duce. Le contrat est donné à Fabrizio, jeune artiste dont Cathy, qui désire fuir l'univers familial, est amoureuse. L'histoire de cette Cathy et de son lent retour aux sources est ce qui sert de trame à ce théâtre qui embrasse de trop larges pans de l'histoire italo-québécoise. Le problème de

perspective qui en résulte et la surcharge d'événements (de la signature du Concordat entre le Vatican et le Duce jusqu'à la fondation du CCF et la formation des Brigades internationales) comme de personnages (de Norman Bethune à Adrien Arcand) explique facilement que la pièce n'ait jamais été présentée sur scène. Coïncé entre l'histoire et la fiction, l'auteur multiplie les références, suggérant de nombreux changements de décors et l'utilisation de diapositives pour créer une toile de fond. À la lecture, toutefois, ne reste que la rapidité de l'évocation, par ailleurs assez puissante pour soulever l'intérêt.

\*  
\* \* \*

Avec **le Gars de Québec**<sup>7</sup>, — écrit d'après **le Revizor** de Gogol et créé le 30 octobre 1985 par la Compagnie Jean Duceppe, dans une mise en scène de Gilbert Lepage —, Michel Tremblay renoue avec l'adaptation théâtrale et avec la comédie. Pour mettre au jour la corruption qui règne à tous les échelons de gouvernement, l'État imagine envoyer au village un fonctionnaire chargé de vérifier le fonctionnement des services administratifs. Gogol parlait de la Russie tsariste, sous le règne de Nicolas 1<sup>er</sup>. Tremblay invente au Québec un petit village entre Tadoussac et Baie Saint-Paul, Sainte-Rose-de-Lima. L'action se passe en 1952, trois jours avant Noël. L'arrivée du «gars de Québec», dans ce qui est alors le seul village «rouge» du Québec, provoque bien des remous. Celui qu'on attendait est-il vraiment celui qui est arrivé? Une classique substitution de personnes sert ici à mettre en valeur les enjeux politiques de la corruption ainsi que la veulerie des personnages dont aucun n'est épargné. La maîtrise du langage scénique que possède Michel Tremblay et sa capacité de manipuler les pratiques linguistiques et les niveaux de langue assurent au texte sinon une grande importance du moins une grande qualité.

\*  
\* \* \*

Première pièce publiée de Jean-Raymond Marcoux qui écrit pourtant depuis plusieurs années, **Bienvenue aux dames, ladies welcome**<sup>8</sup> fut créée en septembre 1983, au Théâtre d'aujourd'hui, dans une mise en scène de Pierre Colin. L'auberge Sept-Îles Inn sert de résidence temporaire à un certain nombre d'ouvriers, chauffeurs de «bull» dans un chantier de la Côte-nord. Par un hasard de circonstances, chacun d'entre eux est à un tournant de sa vie. José vient d'avoir un accident et doit envisager son retour en ville. Camille, le nouveau, tente d'imposer ses commerces ambigus au groupe qui l'entoure, ce que combat Maurice, l'ancien, lequel est lui-même en instance de divorce. Incapable de rejoindre sa femme au téléphone, Jean-Pierre, pour sa part, imagine les pires scénarios. En réalité, — et elle sera ainsi le pivot de la pièce —, Louise fait route vers le Sept-Îles Inn. Chacun des personnages masculins espère une vie familiale et amoureuse dont il craint en même temps la trop grande stabilité: à Louise qui le somme de vivre avec elle, Jean-Pierre répond qu'il n'est pas et ne sera jamais chauffeur d'autobus scolaire à

Montréal. La capacité des personnages à dépasser le lieu commun et le stéréotype, à envisager des solutions neuves (une maison mobile pour Louise et Jean-Pierre) sert de moteur à cette pièce qui se déroule tout entière au bar du Sept-Îles Inn, dans un univers masculin où les hommes s'observent mutuellement, sans toujours aimer ce qu'ils voient. L'univers des chantiers se trouve transformé sous l'action des personnages féminins qui ont perdu leur fonction classique d'allumeuses de western ou d'épouses dite égoïstes (!) pour devenir des interlocutrices avec lesquelles on doit désormais négocier.

\*  
\*   \*  
\*

C'est faute d'avoir saisi cette dimension politique de l'intime que Jean Daigle n'a pu dépasser la comédie légère et facile avec **le Paradis à la fin de vos jours**<sup>9</sup>, créé au Théâtre des Marguerites, à l'été 1985, dans une mise en scène de Georges Carrère. À cinquante-cinq ans, Yvonne et Rose ont acheté un ancien juvénat au bord de la rivière des Prairies et elles en ont fait une maison de repos pour les hommes du troisième âge. Des deux premiers résidents, l'un est un veuf encore vigoureux dont s'amourache rapidement Yvonne, et le second, Edmond, célibataire endurci et renfrogné. Pour détendre l'atmosphère, on imagine une sorte de complot faisant appel à Évangéline, une copine de couvent, elle-même à la recherche d'un quatrième mari. L'objectif est de séduire Edmond. C'est tout de même l'intuition de Rose qui atteindra le cœur d'Edmond et l'on peut prévoir un triple mariage, d'autant qu'Évangéline vient de rencontrer Charley. D'une histoire classique, Jean Daigle n'a pu réaliser qu'une comédie classique, faute d'une véritable connaissance de l'intime. Le hasard seul fait que les sentiments sont partagés. Caractérisés par la retenue, les dialogues n'avancent que par le lapsus qui révèle les désirs et les ambitions des personnages. On ne retrouve plus ici le lyrisme qui marquait la qualité des précédents textes dramatiques de Jean Daigle. Au théâtre d'été, on confond souvent la facilité et le divertissement.

À l'inverse, Serge Mercier trace le portrait d'un troisième âge bien quotidien. Réédition d'un texte qui connut ses heures de gloire sur les scènes du Québec et d'Europe, de 1972 à 1980, ainsi qu'à la télévision de Radio-Canada, en 1982, **Encore un peu**<sup>10</sup> décrit la journée d'un couple à la retraite. Divisé en trois parties correspondant chacune à un repas, le texte de Serge Mercier met en scène une intimité feutrée, toute en douceur, que seule la mort d'une voisine vient interrompre. Le quotidien sied pourtant mal au théâtre. Quelle que soit par ailleurs la qualité du texte, il ne présente que deux morts en sursis, deux personnages sans désir, sans fantasme, sans avenir. Entre la comédie facile et l'hyper-réalisme, il doit pourtant y avoir une place au théâtre pour les thèmes reliés au troisième âge.

\*  
\*   \*  
\*

Pour l'ensemble de ces auteurs, nouveaux «classiques» de la dramaturgie québécoise, *ce n'est pas le théâtre qui ressemble à la vie, c'est la vie qui ressemble au théâtre*. Tel est d'ailleurs l'avis du personnage que Roch Carrier créait en 1979 pour le comédien Albert Millaire. Créée le 5 décembre de cette année-là, **la Céleste Bicyclette**<sup>11</sup> met en scène le personnage d'un acteur interné dans une maison de santé depuis le jour où, à la sortie du théâtre, il s'est envolé dans le ciel avec sa bicyclette. Toujours maquillé, en costume de scène, une jambe plâtrée pour n'avoir pas vu à temps la porte du restaurant où il avait rendez-vous, le personnage interroge, dans un long monologue, la fragile démarcation entre la réalité et la fiction. Les deux univers se confondent dans une nouvelle théorie de l'attraction solaire (laquelle remplace la théorie de l'attraction terrestre), de sorte que l'on ne sait plus très bien si les événements que le personnage raconte au public ont bien eu lieu.

Il faut souligner ici la réédition du texte de Roch Carrier en même temps que celle du texte de Serge Mercier. Les rééditions au théâtre sont si rares que l'on ne peut que remarquer leur caractère commun, celui d'offrir une analyse de l'intimité réalisée par deux hommes, dont chacun se situe à sa manière à l'extrémité du champ exploré. Entre l'hyper-réalisme de l'un et le doux délire de l'autre, force est de constater l'attention nouvelle que les dramaturges masculins portent au vécu. Force est aussi de constater que cette attention se manifeste d'une façon plus intéressante quand elle construit l'épique ou qu'elle déconstruit l'archétype que lorsqu'elle tente le réalisme du quotidien, fût-il situé dans un contexte historique.

- 
1. Jean-Pierre Ronfard, **Don Quichotte**, Montréal, Leméac, 1985, 142 p. (Théâtre, no 142).
  2. Jean-Pierre Ronfard, **les Mille et une nuits**, Montréal, Leméac, 1985, 108 p. (Théâtre, no 144).
  3. Jean Barbeau, **le Grand Poucet**, Montréal, Leméac, 1985, 173 p. (Théâtre, no 138).
  4. Jean Barbeau, **Cœur de papa**, Montréal, Leméac, 1986, 158 p. (Théâtre, no 147).
  5. Bertrand B. Leblanc, **Faut se marier pour...**, Montréal, Leméac, 1985, 139 p. (Théâtre, no 140).
  6. Filippo Salvatore, **la Fresque de Mussolini**, Montréal, Guernica, 1985, 85 p.
  7. Michel Tremblay, **le Gars de Québec**, d'après **le Revizor** de Gogol, Montréal, Leméac, 1985, 173 p. (Traduction et Adaptation, no 11).
  8. Jean-Raymond Marcoux, **Bienvenue aux dames, ladies welcome**, Montréal, vlb éditeur, 1985, 195 p. 111.
  9. Jean Daigle, **le Paradis à la fin de vos jours. (Comédie)**, Montréal, Éditions du Noroît, 1985, 104 p.
  10. Serge Mercier, **Encore un peu**, Montréal, Leméac, 1985, 98 p. 111, (Théâtre, no 145).
  11. Roch Carrier, **la Céleste Bicyclette**, préface d'Albert Millaire, Montréal, Stanké, 1985, 95 p. (10/10, no 82).