

## Espaces privés / espace public

Lucie Robert

---

Volume 16, Number 2 (47), Winter 1991

Jovette Marchessault

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200909ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200909ar>

[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. (1991). Espaces privés / espace public. *Voix et Images*, 16(2), 357–363.  
<https://doi.org/10.7202/200909ar>

**Dramaturgie**

## **Espaces privés / espace public**

**par Lucie Robert, Université du Québec à Montréal**

J'ai toujours cru que l'écriture dramatique était beaucoup plus proche de la poésie que de toute forme de récit. L'importance que prennent, au théâtre, des éléments comme la prosodie, le rythme, les sonorités du verbe, la voix, nous échappent trop souvent, à nous qui nous sommes habitués aux exigences de l'écriture et qui oublions les impératifs de l'oralité. On sera peut-être étonné de constater que cette question de l'oralité, dans ses dimensions rythmique et prosodique, est la première difficulté qui se pose dans la traduction théâtrale, à laquelle les cahiers de théâtre *Jeu* consacrent le dossier de leur livraison de septembre<sup>1</sup>. Les responsables du dossier, Jean-Luc Denis et Pierre Lavoie, ont réuni quelques-uns des traducteurs et traductrices les plus en vue de la scène montréalaise, Louison Danis, René Gingras, Louise Ladouceur, Paul Lefebvre, Gilbert Turp, Linda Gaboriau, Rosemarie Bélisle, Jean-Louis Roux. Ils ont demandé à

François Péraldi et Annie Brisset une réflexion sur les conditions générales de cette pratique d'écriture et ils offrent un certain nombre d'études particulières (sur Michel Tremblay et Michel Garneau en particulier) en plus de témoignages et réflexions diverses.

Si la traduction théâtrale fait problème, en effet, et si les metteurs en scène québécois sentent la nécessité de refaire les traductions en langue française de certains textes provenant du répertoire étranger, c'est d'abord, apprend-on, que le français parlé au Québec n'a pas le même rythme que celui qui est parlé en France. C'est également que les traditions théâtrales sont différentes à Paris et à Montréal et que, par conséquent, l'expression scénique d'une langue littéraire qui réussit à Paris, échoue entièrement à rejoindre les publics québécois. C'est enfin que les niveaux de langue populaire et familier se situent hors des normes élaborées pour l'écriture et que la traduction théâtrale est sans cesse confrontée à la nécessité de reproduire ces ruptures linguistiques dans un code qui ne le permet pas. Hors la question du jocal, se pose ainsi (enfin!) celle de l'utilisation d'une langue dans ses formes orales et régionales. Depuis la traduction pour le TNM du *Pygmalion* de George Bernard Shaw dans les années cinquante, où les parlars populaires québécois remplaçaient pour la première fois l'argot parisien pour représenter sur une scène montréalaise le cockney de Londres, jusqu'aux traductions les plus récentes du répertoire contemporain, la question de la traduction théâtrale s'est conjugulée à celle de la norme linguistique dans la formation d'une dramaturgie nationale. Le numéro de *Jeu* a l'immense mérite, sinon d'épuiser le débat, du moins de le situer là où il importe, c'est-à-dire sur scène, offrant ainsi quelques-unes des réflexions les plus intéressantes qu'il m'ait été donné de lire depuis longtemps sur l'écriture dramatique.

\*  
\* \*

Comme pour alimenter mon propos, se présente la première pièce en solo de Carole Fréchette qui a fait ses débuts en tant que dramaturge au Théâtre des Cuisines il y a de cela quelques années. *Baby blues*<sup>2</sup> n'a jamais connu la mise en scène, quoique la pièce ait fait l'objet d'une lecture publique au Centre d'essai des auteurs dramatiques, le 27 février 1988, sous la direction d'Anouk Simard. La pièce a également fait l'objet d'une production radiophonique à Radio-Canada MF dans le cadre de l'émission *Théâtre du lundi*, le 16 mai 1988, dans une réalisation de Gérard Binet. Il n'est guère étonnant que l'on ait songé d'abord à une présentation radiophonique puisque ce texte concerne les voix, les voix de six femmes de quatre générations successives réunies autour d'Alice qui n'a pas dormi depuis quarante jours et quarante nuits, c'est-à-dire depuis qu'elle a accouché

de sa fille Amélie. Autour d'elle se trouve sa soeur Agathe, sa mère Armande, sa tante Adèle et sa grand-mère Antoinette. Les six voix portent chacune un langage particulier, depuis les pleurs d'Amélie et les chuchotements d'Armande jusqu'aux débordements d'Adèle, encouragés par l'alcool, aux mémoires d'Antoinette et au style administratif d'Agathe, la professionnelle. Héritière des années de recherche féministe sur les contraintes qu'opèrent la maternité et la vie familiale, la sphère privée en somme, sur la vie des femmes, la pièce de Carole Fréchette cherche à donner une voix, une sonorité à l'intime, tout en recomposant la dimension collective de sa démarche par la formation de chœurs à certains moments de la pièce. De cette trame un peu mince qu'est la rencontre de quatre générations de femmes qui tentent de verbaliser leurs inquiétudes, l'auteure arrive mal cependant à tirer la matière d'une pièce intéressante. Le temps de gestation dans l'écriture, qui va de 1983 à 1987, est devenu un handicap en ce qu'il rend disponible bien tardivement une problématique à laquelle d'autres ont répondu depuis lors.

\*

\* \*

Il en est de même pour la **Lumière blanche** de Pol Pelletier<sup>3</sup>, texte qui avait fait beaucoup parler, lors de sa création, le 9 avril 1981, au Théâtre expérimental des femmes de Montréal, dans une mise en scène de l'auteure, et encore lors de la reprise au Théâtre d'Aujourd'hui en 1985. Première pièce en solo encore une fois d'une auteure qui a fait ses classes au sein du Nouveau Théâtre expérimental puis du Théâtre expérimental des femmes, la **Lumière blanche** porte la marque des années de sa création: c'est un texte féministe, par sa dimension polyphonique qui met en relation, c'est-à-dire en conflit, trois images de femmes. Deux d'entre elles appartiennent à «l'éternel féminin», B.C. Magruge, la femme-objet, et Leude, la mère. La troisième, Terragrossa, la «femme de tête», est une femme conçue selon le modèle masculin. Dans un espace dit «de jeu», désert fictif, ces trois femmes se rencontrent et entrent dans une série de jeux précisément: jeux de guerre où elles luttent, littéralement, procès fictifs qui dévoilent les uns et les autres la violence de la loi patriarcale. Plutôt que la thèse, l'auteure montre la dimension tragique de la condition féminine. L'allégorie est intéressante, le travail d'écriture montre sa maîtrise du théâtre, d'abord espace, jeu, mouvement et parole. Là est d'ailleurs ce qui empêche la pièce de paraître son âge et qui lui conserve son principal intérêt. Le texte est publié avec trois versions de la fin, une note de l'auteure précisant l'origine de chacune.

\*

\* \*

La plus récente pièce de René-Daniel Dubois, le **Troisième Fils du professeur Yourolov**<sup>4</sup>, offre avec la précédente un contraste saisissant. Si Pol Pelletier est maîtresse de la performance, Dubois, lui, est le maître du langage. Ses espaces n'existent que dans l'imagination, reliés qu'ils sont par des ponts tout aussi imaginaires, voies ferrées, fils électriques, ondes courtes, voies aériennes. Créée le 15 septembre 1987, au café-théâtre la Licorne à Montréal, par les productions Ma chère Pauline, dans une mise en scène de l'auteur, la pièce renoue avec l'écriture de **Ne blâmez jamais les Bédouins**, pièce qui date de 1985. *Étrange histoire d'espionnage*, dit la présentation en quatrième de couverture, peut-être parce que nous n'assistons qu'à la révélation : J.-P. (prononcez à la mode Djé-Pi) raconte sa rencontre avec Katarina qui lui a révélé la véritable identité de Benoît, lequel vient de se suicider. Celui-ci serait le fils d'un certain professeur Yourolov, agent secret à la solde d'un quelconque pays européen, formé dès l'enfance, à la manière d'un cobaye, au service de l'État. La révélation est d'autant plus dure que Katarina avoue avoir un fils de Benoît. J.-P. est dérouteré de constater que non seulement son amant menait cette double vie, mais, qu'en plus, il en faisant le récit détaillé à ses supérieurs. À son insu, J.-P. est ainsi devenu le héros d'une aventure d'espionnage que seul le temps de la représentation, j'en suis convaincue, prive de méandres encore plus savoureux. Mais l'histoire n'a ici qu'une importance secondaire. Ce qui prime est cette écriture où le souffle nous étourdit même à la lecture, où le rythme écervelé traverse le temps et l'espace pour combler le vide. À travers toutes ces paroles, Dubois révèle l'angoisse d'un quotidien dépossédé de son sens, où celui qui vit est engagé dans un univers sur lequel il n'a aucune prise. La multiplication des lieux scéniques et des lieux référentiels (cette pièce-ci, comme l'autre, est pourtant écrite pour une minuscule scène), la superposition des accents dans la langue, l'usage du récit déploient les aventures les plus rocambolesques là où, à vrai dire, il ne se passait qu'une fort triste histoire d'amour tragiquement interrompue. Comment J.-P. aurait-il pu le savoir ?

\*  
\* \*

Si la parole est bien plus sage dans la dramaturgie de Jovette Marchessault, ce n'est qu'apparence, expliquent les articles du dossier de la présente livraison de la revue, puisque les stratégies d'écriture révèlent une profonde perversion des formes classiques du langage et de la littérature. Créée le 21 septembre 1990, au Théâtre d'Aujourd'hui, dans une mise en scène de Raynald Robinson, le **Voyage magnifique d'Emily Carr**<sup>4</sup> travaille l'espace, espace réel, espace imaginaire, à partir du personnage d'Emily Carr, peintre canadienne du XIX<sup>e</sup> siècle, peintre de la côte Ouest et de grande

renommée. Se créent ainsi plusieurs oppositions fondées sur l'espace. Un espace social, celui de Victoria, à l'époque victorienne précisément, porté par la sœur de la protagoniste, Lizzie, se présente comme le contraire d'un espace mythologique porté par Sophie, l'amie indienne. Un autre espace social encore qu'est celui de Toronto, où, à l'invitation de Marius Barbeau, Emily a rejoint le Groupe des Sept pour une exposition, est le prétexte d'un voyage mythique qui emprunte ses analogies au roman de Selma Lagerlöf, **le Merveilleux Voyage de Nils Holgersson à travers la Suède**: Emily voyagera vers l'Est avec les oies, comme plus tard et ailleurs avec l'éléphant ou avec son chien. Un espace historique oppose encore l'ancien monde, monde porté par la famille, monde fondé sur des rôles sociaux définis d'avance, monde producteur de valeurs traditionnelles, à un monde d'avenir, où les femmes pourront aller et venir et auquel le mythe servira de fondement. Je soulignerai également, comme Louise Forsyth, l'importance accordée par Marchessault à l'espace scénique aux dépens de l'espace social: Emily installe un système de poulies pour libérer le plancher de l'atelier des meubles de famille et faire place à ses tableaux. La scène fait écho à la thématisation entreprise dans le texte de ces questions d'ordre spatial. Marchessault poursuit ainsi la recherche spirituelle entreprise depuis plusieurs années: si l'action et l'intrigue sont toujours absentes de cette dramaturgie si particulière, l'importance donnée ici à l'espace en fait un des textes les plus intéressants de cette écrivaine.

\*  
\* \*

Je m'en voudrais enfin de passer sous silence l'important travail d'analyse des statistiques culturelles auquel s'est livrée Josette Féral dans **la Culture contre l'art**<sup>6</sup>, quoique son objet ne concerne que très indirectement la dramaturgie. La recherche de l'auteure est double. D'une part, elle étudie les organismes publics, les programmes d'aide et de subventions diverses, la part accordée à la culture et aux arts dans les finances publiques *afin de révéler [...] l'image que ces organismes donnent des arts et l'aide véritable qui leur est apportée* (p. 2). D'autre part, elle prend le point de vue du théâtre comme révélateur de la manière dont *les programmes ministériels et les budgets usent du concept de culture* (p. 3). L'hypothèse de travail est que l'explication de la place modeste donnée aux arts dans le budget de l'État se trouve dans *la définition explicite que chaque organisme donne de la culture, de l'art et du théâtre* (p. 4). L'essentiel des analyses concernent le public, puis les statistiques culturelles, le rôle du Conseil des arts du Canada (le seul organisme consacré exclusivement au financement des arts) et enfin le rôle des organismes fédéraux, provinciaux et municipaux. Josette Féral note ainsi la

stabilité du financement (calculé en dollars constants) accordé à la culture et aux arts, depuis 1971, mais dans une répartition qui, de plus en plus, désavantage les arts au profit de la culture (en particulier des médias électroniques). Les choix stratégiques des organismes privilégient par ailleurs la préservation et la consolidation des valeurs sûres aux dépens de la promotion du développement artistique et d'une politique d'innovation en cette manière. Elle insiste sur le rôle moteur joué par le Conseil des Arts, les autres organismes ayant tendance à suivre son exemple dans l'attribution des subventions, mais constate en revanche la tendance des uns et des autres à s'appuyer sur les lieux fixes, espaces théâtraux importants (comme des « signes de culture ») plutôt que sur les compagnies, véritable creuset de l'innovation et de l'originalité en matière de recherche théâtrale. L'auteure conclut que nous sommes toujours très loin du 1 % (part de son budget que l'État consacrerait idéalement à la culture et aux arts) revendiqué par le milieu artistique, et que l'intérêt des organismes publics se porte plus sur la culture que sur les arts, la culture étant conçue comme *un mode de consommation de l'art* (p. 31). Elle recommande l'édification d'une politique proprement artistique, ce dont ces organismes sont présentement dépourvus, politique qui garantirait une enveloppe budgétaire importante et une part de celle-ci à la recherche et à la création artistique.

Si la proposition finale m'agrée assez, je ne peux toutefois m'empêcher de rester un peu mal à l'aise devant l'enjeu même de cette recherche pourtant fascinante dans sa réalisation : garantir le développement des arts, j'en suis, protéger le théâtre, le favoriser par rapport aux autres pratiques artistiques, je veux bien (quoique j'aimerais qu'on me dise pourquoi), mais aux dépens de quoi ? Opposer la culture à l'art, à l'inverse de ce qu'avaient proposé Armand Mattelart, Xavier Delcourt et Michèle Mattelart, dans un livre au titre tout aussi évocateur que celui-ci, **la Culture contre la démocratie**<sup>7</sup>, me paraît ici bien inquiétant. Dans ces guerres permanentes pour s'approprier une part « équitable » des dépenses publiques, la défense de la recherche et de la création prend trop souvent la forme d'un soutien aux pratiques élitaires et d'un rejet des pratiques populaires pour que la solution soit aussi simple que le propose Josette Féral. C'est d'un nouveau contrat social en matière de stratégies et de pratiques culturelles que nous avons besoin, pas seulement d'une politique de soutien aux arts.

- 
- 1 « Traduction théâtrale », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56, septembre 1990, 232 p.
  - 2 Carole Fréchette, *Baby blues. Théâtre*, Montréal, les Herbes rouges, 1989, 85 p.
  - 3 Pol Pelletier, *la Lumière blanche. Théâtre*, Montréal, les Herbes rouges, 1989, 133 p.
  - 4 René-Daniel Dubois, *le Troisième Fils du professeur Yourolov*, Montréal, Leméac, 1990, 110 p. (Théâtre, n° 183).

- 5 Jovette Marchessault, **le Voyage magnifique d'Emily Carr. Pièce de théâtre en dix tableaux dans le nouveau monde et trois voyages dans le nouveau monde**, Montréal, Leméac, 1990, 111 p. (Théâtre, n° 186).
- 6 Josette Féral, **la Culture contre l'art. Essai d'économie politique du théâtre**, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1990, 341 p.
- 7 Paris, la Découverte, 1984, 224 p. (Cahiers libres). Le sens donné au mot culture ici est celui de « culture savante » ou « culture artistique », à l'inverse du sens qu'il prend dans le livre de Josette Féral où la culture possède une dimension collective.