

De l'inutilité du théâtre au théâtre

Lucie Robert

Volume 19, Number 3 (57), Spring 1994

Science et fiction au Québec : L'émergence d'un savoir

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201129ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201129ar>

[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. (1994). De l'inutilité du théâtre au théâtre. *Voix et Images*, 19(3), 665–674. <https://doi.org/10.7202/201129ar>

Dramaturgie

De l'inutilité du théâtre au théâtre

Lucie Robert, Université du Québec à Montréal

J'emprunte mon titre à un article qu'Alfred Jarry publiait dans le *Mercure de France* en 1896¹ et où le créateur du père Ubu dénonçait la lourdeur des traditions scéniques de même que l'entrave qu'elles représentent dans le processus de création. Je le reprends ici pour désigner la même chose, mais autrement, c'est-à-dire pour désigner une dramaturgie sans théâtralité ou du moins, une dramaturgie qui emprunte ses fondements ailleurs qu'au théâtre. Faut-il le dénoncer? En réalité, la mise en retrait des conditions traditionnelles de la théâtralité se fait de plusieurs manières et avec des résultats variés, de sorte que

nul jugement hâtif ne devrait être porté sur un écrit en fonction de sa seule appartenance générique. Telle pièce ratée au plan théâtral n'en porte pas moins une écriture et une réflexion pertinentes; inversement, tel texte de théâtre n'a peut-être rien à dire! Mais on ne pourra que remarquer, en cette fin de saison éditoriale, que la théâtralité n'est pas seule en jeu. Le théâtre lui-même se porte mal. Et j'en suis à croire que les misères de l'édition théâtrale ne font que s'aggraver. Faute de textes, j'ai dû renoncer à ma dernière chronique. Et je comprends de mieux en mieux le désarroi qui a jadis contraint Michel Bélair et Martial Dassylva à abandonner leur métier de critique, l'un au *Devoir*, l'autre à *La Presse*. Sans théâtre, de quoi voulez-vous que nous parlions?

Car vous l'aurez peut-être constaté: il y a de moins en moins de théâtre. Oh! On trouve bien des pièces, des mises en scène, des décors et des acteurs, mais tellement engoncés dans les traditions du répertoire classique ou des mises en scène ampoulées qu'on se demande s'il ne vaudrait pas la peine de convoquer à nouveau le texte de Jarry et d'y remplacer la dénonciation particulière des décors et des acteurs par celle, plus contemporaine, des textes et des metteurs en scène, tant il est vrai que seuls les acteurs et les scénographes arrivent encore à avoir un peu d'imagination! Qu'est le théâtre sans création? N'est-ce pas la création (de nouveaux textes, de nouvelles lectures de textes anciens) qui permet de renouveler le répertoire? Or, dans leur programmation de 1994-1995, qui vient d'être annoncée, les deux piliers institutionnels du théâtre québécois que sont le Théâtre du Nouveau Monde (qui vient pourtant de se voir accorder une subvention de 18 millions de dollars) et le Trident ne prévoient pas de création ni même de reprise de textes québécois. La chroniqueuse est scandalisée. Elle est bien la seule, semble-t-il.

S'il n'y a pas de théâtre québécois au théâtre, comment voulez-vous qu'il y en ait sur les bureaux de nos éditeurs et sur les rayons de nos librairies? L'édition théâtrale dépend de la scène. Aussi frileux que les directions artistiques des théâtres, les éditeurs et libraires n'éditent et ne vendent que les pièces déjà créées et encore les préfèrent-ils au programme de nos cours universitaires. Il y a lieu de s'attrister quand on voit les dramaturges contraints de s'en remettre à une Semaine de la dramaturgie organisée par le Centre d'essai des auteurs dramatiques, où les nouvelles pièces sont lues à des heures indues, gratuitement, dans des salles sans prestige. Encore un peu et la Société des auteurs et compositeurs dramatiques de France, organisme de perception des droits de représentation, qui cherche actuellement à éliminer l'Association québécoise des auteurs dramatiques, n'aura que des os à se mettre sous la dent.

*
**

Aussi la publication du *Don Juan 2003*² de Heinz Weinmann appelle-t-elle deux questions qui resteront ici sans réponse. D'abord, pourquoi diable quelqu'un chercherait-il à écrire cette forme de texte destinée le plus souvent à ne rejoindre qu'un public restreint? Et pourquoi un éditeur fait-il exception à sa règle de n'éditer que des textes de théâtre déjà produits à la scène? Weinmann est connu pour avoir écrit deux essais, *Du Canada au Québec. Généalogie d'une histoire* (1987) et *Cinéma de l'imaginaire québécois* (1990), qui ont eu comme premier mérite d'avoir soulevé des débats importants. Ces deux ouvrages étaient d'abord des études, c'est-à-dire qu'ils interprétaient les résultats d'une analyse effectuée sur un corpus de textes ou d'événements. *Don Juan 2003*, sous-titré «Éros et sida. Théâtre», se présente différemment. C'est une allégorie, écrite conformément aux normes institutionnelles de la dramaturgie, c'est-à-dire sous la forme d'un dialogue divisé en actes, en scènes et en répliques. En outre, le texte est conçu comme un nouvel hypertexte à cet hypotexte célèbre qu'est le Don Juan, pas celui de Molière, mais celui, antérieur, de Tirso de Molina, du siècle d'or espagnol.

Et pourtant, malgré toutes ces précautions et en dépit des prétentions du sous-titre, la pièce est dénuée de toute théâtralité, c'est-à-dire que le discours n'est pas contraint par ce quelque chose de plus important qui est la représentation des conditions du discours et qui préside normalement à la construction d'un espace social imaginaire à partir d'un espace scénique restreint. Ici, l'espace n'a pas d'existence propre: il est comme un décor en trompe-l'oeil, un élément secondaire, proprement contextuel. L'intégration d'une sorte de théâtre, mis en abîme par l'usage d'écrans vidéo, se révèle davantage un effet de mode qu'une absolue nécessité. En revanche, le texte contient beaucoup de récit, de discours, de thèse. Des didascalies inutiles également, «faisant un geste de sa main» (p. 49), «en faisant des gestes appropriés» (p. 50), qui traduisent une méfiance exagérée envers la mise en scène. Des explications inutiles entre des personnages qui sont censés se connaître depuis longtemps et qui trahissent le locataire véritable, c'est-à-dire le public. Une longue préface pour le cas où on ne comprendrait pas et qui détruit l'autonomie de l'interprétation propre au théâtre. Erreurs de débutant.

Weinmann ne sait peut-être pas écrire pour le théâtre, mais il a habituellement des choses à dire, choses qui manquent souvent aux auteurs de théâtre plus respectueux des règles institutionnelles. L'action

de son Don Juan se passe à New York, dans une année fictive 2003, juste assez éloignée de nous dans le temps pour mettre le réalisme à distance et assez proche pour éviter les effets de science-fiction. Tel le *Wild Palms* d'Oliver Stone, le *Don Juan 2003* de Weinmann propose un avenir où les réalités virtuelles rendues possibles par l'électronique et les médias tendent à se substituer à la réalité quotidienne. À un premier niveau, Juan de Pomar est le don Juan moderne ou postmoderne, qui fait de la recherche sur les virus informatiques, alors qu'il est lui-même porteur du virus VIH qu'il a transmis, on l'apprend à la fin, à 400 personnes. À un second niveau, Juan de Pomar est l'allégorie du virus, tous le sentent, comme le montre l'ultime combat qui l'oppose à un chercheur généticien, figure du Commandeur, qui aura sa peau. La pièce n'est pas du théâtre, mais une réflexion sur la pertinence de cette allégorie, puisque, plutôt que de représenter une figure, l'auteur choisit de représenter la construction de cette figure. De là l'importance des discours antérieurs que Weinmann cite abondamment, fidèle en cela à sa démarche de philosophe: *Le Banquet* de Platon, *l'Adversus Jovinianum* de saint Jérôme, l'Ecclésiaste, Buchard de Worms, la Genèse.

*
**

Dans *Les Pièces radiophoniques*³ de Jacques Ferron, publiées sur l'initiative de Pierre Cantin avec la collaboration de Luc Gauvreau et de Marcel Olscamp, l'absence de théâtralité vient évidemment de l'absence de scène. Les quatre textes, un de 120 minutes, deux de 60 minutes et un de 30 minutes, qui composent l'ensemble, ont été présentés entre 1971 et 1975 à la radio de Radio-Canada, série *Premières*, réalisation de Madeleine Gérôme (pour la première, la deuxième et la quatrième) ou *Micro-théâtre*, réalisé par André Major (pour la troisième). Elles sont publiées ici par ordre chronologique, à partir des manuscrits que Ferron a fait parvenir aux éditeurs, de ceux qu'il a laissés à la Bibliothèque nationale du Québec et des archives de Radio-Canada. On a ainsi pu comparer les versions manuscrites et mises en ondes, évaluer les coupures et modifications que la réalisation a fait subir au texte. Il ne s'agit pas d'une édition savante, même si celle-ci est accompagnée d'un appareil critique, avec variantes et notes. En fait, l'édition est discrète, puisque l'apparat est à la fin du livre. Et, modestement, les éditeurs ont cédé la préface à Laurent Mailhot qui présente rapidement cette part nouvelle de l'œuvre dramatique de Ferron.

«J'ai déserté Saint-Jean de Dieu» est, sous une forme dramatisée, la lettre d'amour des *Roses sauvages*. Alice, qui s'est enfuie de l'hôpital

psychiatrique, traverse la ville de Montréal pour rejoindre sa famille à Valleyfield. Elle reçoit l'aide de diverses personnes, une gardienne d'enfants, un chauffeur de taxi, un inspecteur d'autobus, un gardien de moutons. Arrivée au point Victoria, interdit aux piétons, elle est trahie par le gardien de sécurité du Canadien national, un personnage nommé Higgitt, comme il se doit et comme d'autres dans l'œuvre de Ferron. C'est encore un dénommé Higuette, commandant de la gendarmerie, qui conçoit le plan élaboré dans «Les cartes de crédit», un épisode de la crise d'octobre 1970. «Les yeux», qui n'est pas sans rappeler le *Zoo Story* d'Edward Albee, confronte dans le clocher de l'église Saint-Jacques, aujourd'hui l'Université du Québec à Montréal, Lazare, «moitié notaire, moitié clochard; genre prophète», et Bonbœuf, un sociologue de l'Université Laval. Le personnage du sociologue «reboisant» est repris encore dans «La Ligue des bienfaiteurs de l'humanité» sous le nom de Sapin-Fortin, qui cherche à «inventer une ville pour remplacer le pays» (p. 220). La Ligue, image satirique des organisations de «self-help», naturopathes, pseudo-sexologues et autres futurologues amateurs, est protégée par un majordome du nom d'Archange O'Grady, personnage déjà rencontré dans *Le Ciel de Québec* et elle sera, à la fin, dans un clin d'œil à *Papa Boss* que souligne avec justesse Laurent Mailhot, rachetée par l'Américain Joe Brain qu'on avait cru un moment devoir être plutôt un client.

Comment ce théâtre radiophonique se greffe-t-il à l'œuvre romanesque de Ferron ou même à son œuvre théâtrale? Est-ce un ersatz, c'est-à-dire une œuvre dérivée dont l'intérêt reste plutôt documentaire, ou un complément qui ajoute des dimensions nouvelles à des anecdotes ou personnages déjà entrevus ailleurs? Il s'agit là d'une écriture «alimentaire», aurait prétendu Ferron, d'une œuvre rédigée rapidement, dans une période trouble de l'histoire, qui ne renouvellera certainement pas la lecture de l'œuvre ferronnienne, mais qui ajoute une dimension intéressante à son œuvre dramatique. Intéressante, mais pas vraiment importante.

*
**

La première pièce de Michel Monty, *Accidents de parcours*⁴, est construite comme un scénario de cinéma. La pièce, créée le 25 mars 1992 à la salle Fred-Barry de la Nouvelle Compagnie théâtrale, dans une mise en scène de l'auteur, est divisée en 25 séquences et une quinzaine de lieux fictifs. L'unité des ces lieux autrement éclatés est créée par un point central, une gare, autour duquel les espaces multiples s'organisent. Lieu de transit, de passage, de rencontre, la gare

permet, de cette manière, aussi bien le parcours que l'accident. L'unité de l'action, elle aussi éclatée, est maintenue par les liens qui unissent les personnages, en particulier celui de Phil autour duquel gravitent son frère Richard, son client-amant Carl et son amie Sara. À la manière des cercles concentriques, une deuxième série de personnages se greffe à ce premier noyau : le père de Phil et de Richard, Joanna, la femme de Richard, Monique, la femme de Carl, Bob Paquette, le client de Carl. Seul Francis, qui porte avec lui une poupée gonflable, traverse la scène dans son ensemble, sans lien organique avec les autres. L'unité de temps est maintenue : l'action se passe en une nuit.

Tous ces personnages sont paumés. Le père se meurt. Richard vient de perdre son emploi dans une banque de Toronto et cherche désespérément une « ligne de coke ». Joanna, qui songe à le quitter, tombe dans les bras de Bob Paquette qui, séduit par la « classe » de cette riche héritière, se révèle totalement impuissant au moment opportun. Carl aussi perd son emploi. Son mariage avec Monique, qu'il a épousée à la seule fin de produire un héritier, condition qui lui permettra de toucher son propre héritage, prend l'eau. Seuls, les personnages féminins conservent un peu d'avenir : enfin enceinte, après cinq ans, Monique se débarrasse de Carl en l'électrocutant dans son bain ; Joanna annonce qu'elle retourne à Toronto et Sara obtient le saxophone qu'elle espère de Phil depuis le début.

Malgré les apparences, *Accidents de parcours* est une comédie qui emprunte ses moyens à la dérision, cette esthétique qui traverse de larges pans de la dramaturgie contemporaine. Cette dérision est fondée sur le refus du drame et de la tragédie et leur remplacement par la caricature, vision outrancière, totalement amoral, c'est-à-dire que l'auteur ne porte pas de jugement sur les comportements sinon pervers du moins inattendus. Cliché, clin d'œil, instantané de la condition humaine, mais presque sans déroulement diégétique, c'est-à-dire de temps, *Accidents de parcours* conserve le charme des textes iconoclastes et de certaines formes de perversion, mais tourne à vide, faute de véritable critique, de solution de rechange, de vision d'avenir bref, faute de rédemption.

*
**

Par contraste, *French Town*⁵, qui nous arrive du Nouvel-Ontario, conserve certaines revendications politiques que le théâtre québécois a reléguées aux oubliettes de son histoire pré-référendaire. Ce qui démontre encore une fois que l'art pour l'art et les considérations esthétiques qui le sous-tendent demande, pour être réalisées, un certain degré

de confort matériel et politique. Dans la dramaturgie de Michel Ouellette, ce confort reste à conquérir. On notera que les éditions du Nordir sont maintenant installées à Ottawa et non plus à Hearst, par un déplacement vers l'est et vers le Québec qui signale peut-être que l'ouest sur lequel le soleil se couche est plus proche qu'on ne le croyait.

French Town n'est pas la première pièce de Ouellette, qui avait déjà publié *Corbeaux en exil* chez le même éditeur en 1992. Créée à Sudbury, le 24 mars 1993 par le théâtre du Nouvel Ontario et le théâtre français du Centre national des arts, cette pièce-ci est divisée en deux parties, subdivisée en séquences thématiques titrées séparément : «Souvenirs», «Les chambres», «Partir», etc. La pièce est publiée sans didascalies, à la manière du théâtre classique. Le titre désigne le quartier ouvrier et francophone d'une ville au nom symbolique de Timber Falls, construite par une entreprise de pâtes et papier. Les premières répliques donnent le ton de la pièce. «Je m'appelle Simone Bédard», dit l'incipit. La mère, récemment décédée, est en effet la mémoire de *French Town*, mémoire qu'elle a négligé de transmettre à ses enfants et qui les hante néanmoins. Sorte de personnage fantomatique, elle vit dans un espace onirique entre celui de son fils Pierre-Paul qui répond : «Tais-Toi», et de sa fille Cindy qui réplique : «Farme-toé.» Héritier d'une mère qui l'a envoyé au collège pour lui épargner les colères paternelles, Pierre-Paul s'est instruit et est entré à l'emploi de la fonction publique. Héritage de son adolescence, il fuit les situations conflictuelles dans la norme linguistique, c'est-à-dire qu'au moment opportun, il récite maladivement les règles de la grammaire française. Sa sœur Cindy, dont le langage ferait rougir Denise Boucher elle-même, est l'héritière de son père. Enfermée par sa mère dans une féminité d'apparence (robes à fleurs et mouvements restreints par les conventions) qu'elle a rejetée violemment, elle a renoncé à l'instruction et suivi son père au «moulin» où elle travaille toujours.

On le voit, la pièce présente de cette manière une sorte d'allégorie de l'aliénation : d'un côté, l'ouvrière sans instruction, au langage brutal et sans vernis, exploitée par une entreprise multinationale qui vient d'annoncer la fermeture du moulin ; de l'autre le fils instruit, au langage châtié, coupé de ses racines familiales, culturelles et sociales, qui se révèle encore plus impuissant à construire l'avenir que sa sœur et qui se révélera également incapable d'assumer la part de refoulé qu'il traîne avec lui. Au centre, un troisième fils, beaucoup plus jeune que les deux autres, propose une troisième voie : Martin renonce à suivre les traces de son frère aîné, décide de renouer avec ses racines et, dépassant la simple mémoire familiale, de s'engager dans l'organisation syndicale et politique de sa communauté.

Théâtre au service du peuple, théâtre «pour», où la théâtralité est soumise au projet politique, *French Town* s'inspire de Bertolt Brecht pour bousculer les conventions du réalisme traditionnel, notamment dans le découpage en tableaux thématiques titrés de manière autonome, qui permettent au dramaturge de se dégager des contraintes habituellement liées à l'espace et au temps. La pièce reprend également un des lieux communs de la dramaturgie québécoise en créant deux personnages aux usages linguistiques diamétralement opposés : l'homme devenu impuissant pour avoir emprunté un langage châtié qui n'est pas le sien ; la femme au parler jolal qui reste porteuse de valeurs, même si ces valeurs doivent être dépassées. Entre les deux, ce personnage au parler familier en qui résident les valeurs rédemptrices de la pièce. Pour le renouvellement esthétique, il faudra repasser.

*
**

S'il est une esthétique qui partage avec Jarry, Artaud et plusieurs autres, la critique des formes traditionnelles du théâtre, c'est bien le théâtre Repère. Moins connu que son metteur en scène, Robert Lepage, dont la popularité s'étend bien au-delà des frontières du Québec, le théâtre Repère est un théâtre de recherche. S'il est fréquenté davantage par un groupe d'initiés que par un grand public auquel échappe largement le projet esthétique en cause, il y a pour cela des raisons de nature parfois géographique : le théâtre Repère a feu et lieu à Québec et c'est surtout dans les festivals de théâtre, parfois grâce à une tournée rapide que l'on peut saisir l'occasion de voir la chose sur une véritable scène. Aussi le livre d'Irène Roy⁶ est-il d'une excellente venue, permettant au moins de prendre connaissance d'un projet esthétique original qui a contribué à transformer notre vision du spectacle théâtral. À l'origine un mémoire de maîtrise déposé à l'université Laval, publié dans une collection parrainée par le Centre de recherche en littérature québécoise, *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche* est écrit «de l'intérieur», l'auteure ayant en effet participé aux travaux de la troupe pendant un certain temps.

Aussi le livre conserve-t-il la fraîcheur enthousiaste des croyants (au sens que Pierre Bourdieu donne à ce terme). En revanche, l'analyse ne peut en arriver à cette rigueur que l'on souhaiterait d'une étude véritable, trop ancrée qu'elle demeure dans un discours de célébration. Il manque la distance critique qui analyse les échecs autant que les succès, le regard extérieur, l'érudition qui permettrait de mieux faire saisir l'originalité véritable de cette pratique théâtrale. Trop souvent l'analyse

réduit cette érudition à une série de lieux communs (sur la révolution tranquille ou le théâtre dit littéraire, par exemple) dont on tire rapidement de trop grandes conclusions. On aurait gagné à plus de précision : à opposer le travail du théâtre Repère non pas à celui du TNM, mais à celui du théâtre de recherche des années soixante ou soixante-dix, celui d'André Brassard au Mouvement contemporain, par exemple.

Ces quelques précautions étant énoncées, il faut bien reconnaître que le livre d'Irène Roy reste sans doute destiné à une grande diffusion. Dans l'énoncé du programme de la troupe, l'auteure a le mérite d'être claire, organisée... et intéressante, ce qui n'est pas rien. Elle reconstruit habilement la démarche de la recherche, depuis son fondement, « une réflexion sur l'acte de création en architecture proposée par l'architecte américain Laurence Halprin, dans un ouvrage intitulé *The R.S.V.P. Cycles* » (p. 32) et daté de 1969, réflexion transposée au théâtre par Jacques Lessard, fondateur et directeur artistique du Théâtre Repère, qui signe d'ailleurs la préface. Elle analyse la figure du bricoleur qui, par opposition à celle de l'ingénieur, caractérise le travail de la troupe, en privilégiant l'objet sur concept général. L'image n'est pas nouvelle, participant de l'anti-intellectualisme ambiant et de la valorisation du spontané, mais ici, elle illustre bien son propos. Les exemples sont bien choisis et probants : telle cette analyse de la figure du train créée par une série de cartes postales dans *Circulations*.

Le livre est d'autant plus à recommander qu'on comprend mieux, après l'avoir lu, pourquoi les pièces de Robert Lepage ne seront jamais éditées ni reprises dans d'autres mises en scène : « Le code linguistique joue un rôle secondaire dans l'élaboration de la stratégie discursive de ces productions [...] Les didascalies occupent donc une part importante de l'écriture globale du texte qui se présente plutôt sous forme de longues descriptions de procédés artistiques » (p. 55). Et, en effet, l'on conçoit bien que la primauté accordée à l'objet et à l'acteur pour la création d'images plus englobantes, dans l'esthétique du Théâtre Repère, rend caduque l'idée même d'une « pièce de théâtre » qui repose sur des conventions linguistiques. Peut-être avons-nous enfin atteint cette « théâtristique » que recherchait le sémiologue Ivo Osolsobe⁷ dans un article parodique intitulé « Cours de théâtristique générale » et qui désignait cette théâtralité dépouillée de toute convention linguistique, y compris celle d'une action ou d'un conflit dramatique qui suppose un récit antérieur à la mise en scène.

1. Alfred Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », *Mercur de France*, septembre 1896. Reproduit dans *Tout Ubu*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », n°s 838-839, 1962, p. 139-145.

2. Heinz Weinmann, *Don Juan 2003. Éros et sida. Théâtre*, Montréal, VLB éditeur, 1993, 179 p.
3. Jacques Ferron, *Les Pièces radiophoniques*, présentées par Laurent Mailhot, édition préparée par Pierre Cantin avec la collaboration de Luc Gauvreau et Marcel Olscamp, Hull, Éditions Vent d'Ouest inc., 1993, 268 p.
4. Michel Monty, *Accidents de parcours*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. «Théâtre», 1993, 141 p.
5. Michel Ouellette, *French Town*, Ottawa, Théâtre-Le Nordir, 1994, 92 p.
6. Irène Roy, *Le Théâtre repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. «Cahiers du centre de recherche en littérature québécoise, section Études», 1993, 97 p.
7. Ivo Osolsobe, «Cours de théâtristique générale, *Études littéraires*, vol. XIII, n° 3, décembre 1980, p. 413-435.