

Le théâtre — Des missionnaires aux sauvages ou du sacré au sacrant

Laurent Mailhot

Volume 8, numéro 4, novembre 1972

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036530ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036530ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

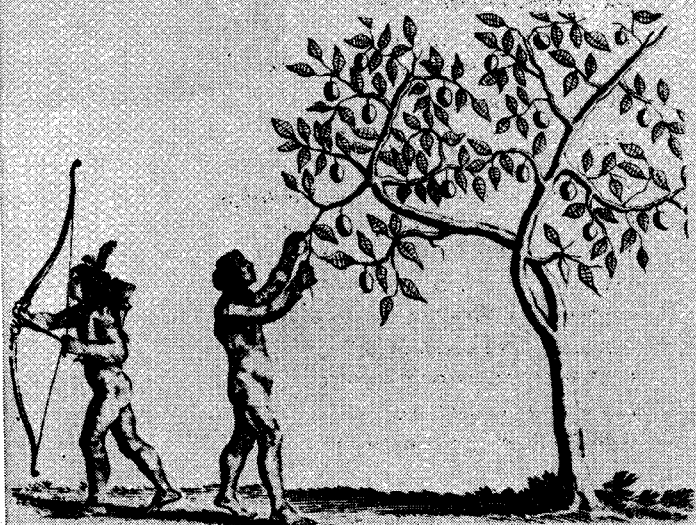
0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mailhot, L. (1972). Le théâtre — Des missionnaires aux sauvages ou du sacré au sacrant. *Études françaises*, 8(4), 408–427. <https://doi.org/10.7202/036530ar>



contrée, d'y venir faire aucun dégast, ils tiennent durant tout ce tems-là aus avenues de leur terre, des Corps-de-garde, composez de l'élite de leurs meilleurs Soldats, qui les repoussent vivement avec la flèche & la massue, s'ils ont l'assurance de se presenter.

ARTICLE IX.

Des Prunes de Monbain.

LE *Monbain*, est un Arbre qui croist fort haut, & qui produit aussi des Pêches longues & jaunes, qui sont d'assez bonne odeur: Mais le noyau étant plus gros que tout ce qu'elles ont de chair, elles ne sont gueres estimées, si ce n'est de quelques uns qui les meslent dans les bruvages du *Onicon* & du *Maly*, pour leur donner un meilleur goût. Les Pourceaus, qui vivent dans les bois, sont toujours gras, lors que ces fruits sont en maturité, par ce qu'il en tombe une grande quantité sous les Arbres à mesure qu'ils mûrissent, qui sont

H

recueil-

Chroniques

LE THÉÂTRE — DES MISSIONNAIRES AUX SAUVAGES OU DU SACRÉ AU SACRANT

« Artiste, c'est encore des affaires de sauvages, ça ! »
(D. DE PASQUALE, *On n'est pas sorti du bois*)

Les réussites de la dernière saison ont peut-être été, pour le théâtre québécois, *les Oranges sont vertes*, *Dédé mesure*, *Charbonneau et le chef* (et *les Archanges*, de Dario Fo, pour le théâtre international) ; c'est d'autres pièces, publiées, que cette chronique rend compte, depuis les exercices d'école jusqu'aux bouillons de culture du *nouveau* théâtre. Il y a bien un nouveau théâtre puisqu'on en découvre un ancien (parfois récent). Le père Lamarche poétisait, Dufresne folklorise, Dubé fait du Dubé, Claire Martin embaume ses *Morts*¹, pendant que *Dupressin* ressuscite, que Gurik anticipe, que Brault cherche un accord instrumental, que les comédies musicales éclatent, grincent, frappent, que les monologues se répondent et se reprennent comme des dialogues. Le sacré déchire, ici, un silence suicidaire. Les arbres empêchent de moins en moins de voir la forêt, d'unir les *Sauvages*, de dégager l'avenir immédiat.

*

* *

1. Claire Martin, *Moi, je n'étais qu'espoir*, Montréal, Le Cercle du livre de France, « Théâtre », 1972. Il s'agit d'un découpage-montage du roman *les Morts*, lui-même très dialogué, morcelé, déporté.

Le R.P. Gustave Lamarche, pionnier-missionnaire courageux jusqu'à la témérité, a écrit une cinquantaine de pièces qui vont des paraboles héroïques ou féeries épiques à une « parthénée séculaire en vers libres », et de *la Suite de Britannicus*, « comédie tragique », aux *Mains sales*, « drame social chrétien en prose » (1948, mais sans influence sartrienne!). Les *Œuvres théâtrales*, en cours de publication², veulent nous restituer l'ensemble de cette production digne d'un Roger Brien. Le premier tome augure mal. *Prélude pour la nuit de Noël* (dédié à la communauté de l'Arche de Lanza del Vasto, « le Sage de la montagne » sans doute) est un jeu choral entre le psaume et le cantique populaire. *Abraham, l'ami de Dieu*, créée à Giffard « par épisodes successifs, aux réunions de l'École des parents, de janvier à juin 1953 », est une lourde machine apologétique, peu efficace, je le crains, à « corriger l'erreur moderne ». *L'Aréopage* fait discuter saint Paul à Athènes. Enfin, deux drames « modernes » : *le Petit Juif laid*, à la gloire du fondateur de l'Adoration nocturne (avec participation de Liszt et de Louis Veuillot), et *la Loi du feu*, interminable fourre-tout dialogué où ni la poésie, ni la psychologie, ni la métaphysique, encore moins le théâtre, ne trouvent leur compte. Des six pièces, la mieux bâtie est *les Gracques*. Surtout, on aurait dû réimprimer *Jonathas*³, la première (en 1931) et probablement la plus vive des pièces du père Lamarche.

Curieusement divisée en « chapitres », *Entre midi et soir*⁴ est un feuilleton situé chez des bourgeois cultivés, autour d'une femme peintre qui est « amour et charme ».

2. Gustave Lamarche, *Œuvres théâtrales*, t. I : *Théâtre varié*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres canadiennes », 1971, 572 p.

3. Tout le monde a entendu parler, à Joliette, Rigaud et ville Saint-Laurent, du succès de cette pièce. « Une révélation », « *Jonathas*, spectacle grandiose », « *Jonathas* prend l'allure d'un triomphe », disaient les chroniqueurs dramatiques, Jean Vallerand, Guy Sylvestre et Lucien Desbiens, en 1936 et 1941.

4. Marcel Dubé, *Entre midi et soir*, Montréal, Leméac, « Le monde de Marcel Dubé », 1971, 251 p.

« Famille et maison actuelles qui conservent des racines où le passé, dans ses plus subtils recoins, résiste aux modes dérisoires et aux ruptures factices de la modernité » (p. 16). Deux enfants : Angela, jeune fille déjà femme ; Pascal, adolescent encore enfant. Un mari médecin, irréprochable. Un ami de la famille très dévoué, « serein et inquiet ». Dans cet intérieur douillet survient un jeune et séduisant directeur de galerie, qui s'occupe de l'exposition de madame (dont il achète l'*Autoportrait*), puis de madame. Les meubles en sont littéralement bouleversés : remue-ménage et déménagements, scènes, divorce. À la fin, Angela se pose en rivale de sa mère. Après avoir peint une dernière toile — « une route qui semble sans fin, bordée de longs arbres étroits et nus » — Madeleine, « femme sans frontière », part sans laisser d'adresse. « Tu étais tout pour moi, mais j'ai compris depuis quelques jours que les autres ne me pardonneraient jamais d'être heureuse », écrit-elle en testament à Hugo (p. 247). Madeleine, qui n'avait vécu qu'en matinée, commence un long après-midi. Pour les autres, dont elle était le soleil, « quelle nuit c'est ». On s'intéresse à cette histoire, à cette femme, comme à du déjà vu, déjà entendu. Dubé suite. C'est cependant mieux, entre vingt et vingt-deux heures à la télévision, que la traduction de certaines séries familiales américaines.

Je préfère *le Naufragé*⁵, proche de *Zone* et d'*Un simple soldat*, avec sa bande aux surnoms pittoresques (Curly, Cigale, Charbon, Coconut, Homard, Boucane), les sirènes du port, le petit restaurant de quartier... La pièce emprunte quelques clichés au cinéma de série B (sur la pègre), mais elle a une certaine rigueur et un sain pessimisme. Ce naufragé affamé nous atteint mieux que la dolente et trop fine nageuse d'*Entre midi et soir*. Entre nuit et nuit, il a quelques beaux cris, quelques éclairs de violente tendresse.

5. Montréal, Leméac, « Théâtre canadien », 1971, 132 p.

L'Échéance du vendredi et *Paradis perdu*, publiées ensemble ⁶, se signalent par leur sobriété et leur efficacité. Le chômage était-il plus dramatique en 1960 qu'en 1972? Il était en tout cas moins structurel et plus personnel. Dubé a ajouté à sa première version de *L'Échéance* une séquence, filmée dans le métro, « sur les problèmes de recyclage et de chômage au Québec » : pas de statistiques, à peine quelques mots, un témoignage. Un homme descend lentement sa pente, de l'échéance hebdomadaire à la déchéance professionnelle et familiale. « J'aurai réussi rien qu'une chose dans toute ma vie : transmettre l'ignorance, transmettre la misère, mettre au monde des ratés d'avance » (p. 45). *Paradis perdu* (à l'enseigne du *Paradise's Inn*) n'est pas sans rappeler les *Trois petits tours* de Michel Tremblay. C'est dire que la veine réaliste, sociale et populaire de Dubé résiste mieux au temps que la veine psychologique et bourgeoise. La langue elle-même est plus juste, plus ferme; le décor et le style plus convaincants. Jimmy-la-guitare et la petite Peggy, Jane-la-boiteuse et les gangsters Mike et Oliver sont des personnages émouvants, inquiétants à force d'être simples. Tueurs, blessés, tués, tous victimes d'un milieu qui n'est pas seulement la pègre, mais la pluie, la laideur, l'ennui; un milieu physique dont la grisaille est sombre, profonde, absolue. On n'a plus pitié : on aime et on hait.

Certains ont vu dans *Docile* ⁷ (ne pas confondre avec *Et docile et malin*, de Jacques Collin) une « comédie pudiquement érotique ». C'est plutôt une farce grivoise, une sorte de boulevard des pauvres. Elle se veut piquante, truculente; elle est fade, démagogique. Elle est peut-être un jeu (anodin), sûrement pas une fête. Devant ce pittoresque paysan — même si les deux actes se passent dans une boutique de « portes et châssis » — on pense parfois à Molière, à Maupassant, ou à Ricet Barrier, et ce n'est

6. Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1972, 90 p.

7. Guy Dufresne, *Docile*, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1972, 103 p.

jamais à l'avantage de *Docile*. L'emballage est brut, on y tire et y étire de grosses ficelles, on y exploite les situations stéréotypées et le rire gras. Tout tourne autour du « don » qu'a Magnus (un *minus*) de prédire l'avenir en examinant les orteils « jusqu'aux deux tiers de la cuisse ». La langue n'est pas ici le joul, mais le « j'val » : « hû p'is dja », « whô-hô! Arrié donc! » Elle est artificielle, laborieuse, parfois incohérente : pourquoi faire dire « i' targivar » , mais « censé » et « déconcerté » ? La prononciation est souvent discutable (« une z'gonde » ?), encore plus la graphie. Est-il nécessaire d'écrire « Hè-hè-heille », « plusse » ou « testâmont » pour que les comédiens ou les lecteurs trouvent le ton ? D'écrire fautivement « coup-de-pied », « détèle », ou « sacre non ! » à la place de sacré nom ? Les indications scéniques elles-mêmes sont contaminées : « croyant d'irriter Pichou » (p. 90). Guy Dufresne, habituellement bon artisan, n'est pas tout à fait un écrivain.

*Jour après jour*⁸ faisait partie d'un triptyque (à CBFT, en 1958, entre des volets de Laurendeau et de Dubé) sur la dégradation d'une maison. C'est du Loranger première manière : plus romanesque que théâtral, bien meublé, bien observé, plus imagé qu'imaginé. Trois vieilles filles jouent au *rummy* et ont des fous rires de couventines. Berthe, épouse abandonnée, les traite sans ménagement. Georges, un petit professeur « ridicule et touchant », aime (et est aimé de) Blanche. La vieille maison de trois étages, « à deux pas de l'Université », ne deviendra pas un « centre intellectuel, un foyer d'idées » ; on n'y prendra ni mari ni étudiants en pension. Elle moisira, elle surira. Dans *Un si bel automne*, on retrouve, chez les Lanthier, une « propreté quasi insupportable » et l'éternel « set de salon ». Mais la maison de Mariette et celle de l'Indien sont authentiques, accordées à leurs habitants. Quelques échos ici du *Petit manuel d'histoire du Québec* et de la crise

8. Françoise Loranger, *Jour après jour* et *Un si bel automne*, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1971, 94 p. *Jour après jour* a d'abord paru, sous le titre de *Georges... oh ! Georges*, dans *Écrits du Canada français*, 20, 1965.

d'octobre 1970. Des échos, mais pas le rythme, la tension, l'étouffement, malgré un découpage de télévision et des dialogues assez vifs.

*

* *

*Qui est Dupressin?*⁹ fut en 1962 une surprise. Seul jusque-là Languirand avait osé présenter des pièces interrogatives, sophistiquées, *nouvelles*. Derome joue sur les mots (« garce » et « grâce »), les situations, le théâtre lui-même, et surtout sur les personnages-personnes, les objets-images : jonquilles, pruneaux, soupe aux choux, épée et fourreau, statue. Malgré le cadre (brisé) du psychodrame, la pièce est d'abord esthétique : les problèmes qu'elle pose sont ceux du jeu et de la représentation plutôt que de l'identité et de la normalité. Comme dans *les Louis d'or* de Gurik, *les Comédiens* de Dumas ou *Wouf wouf* de Sauvageau, les acteurs jouent ici plusieurs rôles. C'est en se déguisant qu'ils se manifestent, en se manifestant qu'ils se déguisent. Les deux jeunes premiers sont flanqués de sosies-mannequins de leurs personnages de composition (les pensionnaires Clos et Creuse), poupées qui figureront plus loin, à peine transformées, les épiques M^{lle} Borgaise et le professeur Mulakof. Le comédien d'âge mûr qui assure le rôle titre prendra aussi, au troisième acte, celui du D^r Nervi.

Autoritaire et sans scrupule comme son nom l'indique, Nervi, le grand patron de l'hôpital psychiatrique, est celui qui tient tous les fils, qui dirige la thèse et surveille l'expérience-laboratoire des deux étudiants. Il s'interroge, dans un texte préenregistré qui donne, sinon la clef de la pièce, du moins son point de départ : « Dupressin... qui est-il? Une personne ou un personnage? Une hypothèse de travail inventée par nos deux fiancés pour fin de démonstration? [...] Est-ce Clos et Creuse qui ont mis au monde Dupressin ou si c'est le contraire? » (p. 69-70). Le stagiaire en psychiatrie et l'étudiante en nursing, sa

9. Gilles Derome, *Qui est Dupressin ?*, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1972, 85 p.

secrétaire ou assistante (elle n'agit guère en amoureuse), vont-ils se marier? Clos et Creuse, qu'ils ont inventés pour guérir Dupressin, viennent bouleverser leurs plans en dessinant une grille qui est à la fois révélation et prison. « Ah! vous croyez que c'est une punition? Ces grilles qui nous entourent... au contraire c'est une protection. Ces grilles sont le commencement de la sagesse. Même qu'elles ne sont pas assez hautes et pas assez hermétiques. La trame n'en est pas assez serrée », s'écrie monsieur Clos (p. 19). Trame pas assez serrée, grilles pas assez fortes : on pourrait le dire de *Qui est Dupressin?* et pas seulement du parc qui lui sert de décor et d'aire de jeu. La machine est ingénieuse, la pièce bien composée, mais elle comporte des longueurs, des subtilités qui n'en sont pas, un didactisme que la mécanique délirante ne parvient pas toujours à surmonter.

Creuse est une féministe, une agressive refoulée, « née femme dans une civilisation où il n'y a des pruneaux que pour les hommes » (p. 24). Clos, son partenaire, « ivrogne et débraillé », est un misanthrope : voir son monologue très (trop) réussi sur la solitude (p. 19-22). Ils jouent au père et à la mère avec leur patient-cobaye. Dupressin, faux centre de la pièce, a tous les traits du vieux petit bourgeois canadien-français, « déprimé et pacifique », « délicat et sympathique », naïf et complexé. Mélange d'éditorialiste de province et de collégien monté en graine, dévoré par l'ombre de l'abbé Revers (ou Larvaire), son confesseur et guide, Dupressin — dont le nom est une curieuse homophonie de *Duplessis* : la statue, le fantôme? l'électeur type? — est encombré de clichés, de maximes, de tabous. C'est un personnage-mythe, une construction, « un rêve » indissociable de son interprétation. Dupressin a « mal aux intérêts de tous », tel Alexandre Chênevert, mais il décide de travailler pour Dieu puisque « c'est le plus fort ». « Mon Dieu qui m'avez créé dépressif et aboulique, je n'attends plus rien de vous. J'accepte tout à l'avance comme dans un mariage. Faites que je rencontre un être faible et bête, comme moi, et laid [*pause*] et qui m'aime » (p. 48). Il ne sera pas exaucé. L'ironie de Derome est

moins cruelle que tendre. Au quatrième acte, Dupressin, assis à côté de son sosie, libère en lui un autre personnage, découvre une nouvelle morale : le désir. « Mon Dieu, qui m'avez créé délicat et catholique, qui m'avez enseigné l'art de mourir avant l'âge et de salir tout ce qui n'est pas éternel. Vous qui m'avez donné le goût des choses amères qui racontent le malheur, je n'attends plus rien de vous. J'accepte de vivre enfin et d'avoir peur » (p. 78). La pièce, on le voit, malgré les influences européennes (structure et forme), a un thème, une couleur et un ton tout à fait québécois. Mais c'est encore (comme Derome le reprochera abusivement à Alain Grandbois) une atmosphère de chapelle, de collège, d'hôpital, de sciences humaines : prise de conscience individuelle avant la lutte collective pour le pouvoir.

Robert Gurik, ingénieur, est plein d'idées, de plans, de formules. Il s'intéresse aux « nouveaux signes » et à tous les problèmes posés par l'ère industrielle et post-industrielle : des mineurs du *Pendu* aux greffes *À cœur ouvert*, de l'indépendance du Québec à la prospective, de la non-communication au rétro-téléviseur. Au « principe de fractionnement qui est l'essence même de la technologie mécanique », à l'atomisation des activités et des relations humaines, le théâtre doit répondre, dit-il¹⁰, non par une addition de gadgets et d'effets — « Participation plus musique plus diapositives plus architecture lumineuse », etc. — mais par une intégration significative. Le médium-message du théâtre, c'est l'homme, c'est-à-dire d'abord l'acteur, lieu de la représentation, rythme de l'action, qui doit assimiler l'ombre et le silence, les projections et l'espace.

*Api 2967*¹¹ avait pour titre complet, dans sa première version, le jeu de mots hamletien : *Api or not Api, voilà la question*. *Api* = *happy* = *pomme* (Appius les aurait in-

10. Robert Gurik, « Le théâtre et les mass médias », *Théâtre-Québec*, Bulletin du C.E.A.D., vol. I, n° 2, p. 20-21.

11. Robert Gurik, *Api 2967* et *la Palissade*, Montréal, Leméac, « Théâtre canadien », 1971, 147 p. *Api 2967* a été créée au Festival

troduites à Rome). L'arbre, le paradis et la tentation originels sont ici reportés en l'an 2967, autant dire à la fin de l'Histoire, après (et en dehors de) l'humanisme connu. Millénarisme? Science-fiction? Non. Tout en utilisant l'ordinateur interplanétaire et les statistiques instantanées, la géométrie futuriste et les matières plastiques, le blanc abstrait des combinaisons antibactériologiques, tout en servant des repas en capsules et des « rations de conversation », Gurik a fait une pièce qui donne le choc du *présent*.

Le dépaysement n'est pas effrayant (surtout au deuxième acte, où les sourires sont moins figés, les mouvements moins « lents, cassés, inusités »), l'imagination est disciplinée, voire conventionnelle, mais l'interrogation est radicale. Que peuvent bien vouloir dire les mots *paix, dieu, idéal, éternel triangle, baiser* (et « baiser le cardinal »), dans cette civilisation Api dont les deux numéros (A 23 et E 3253) cherchent à interpréter les « graphos »? « Les civilisations antérieures reposaient sur le verbe comme sur un sable mouvant » (p. 46); la civilisation de 2967 repose sur le chiffre comme sur du ciment. « Les recherches... notre vie est une mort élonguée [*sic*], alors que leur mort est une vie abrégée », dit d'eux et de nous le savant professeur à sa compagne (p. 53). Il tend, lui aussi, à idéaliser le passé; il cherche l'âge d'or au fond et en arrière.

« Pas d'éprouvettes! Quel manque d'hygiène! », s'exclame la jeune femme en étudiant l'accouplement. Elle ne supporte aucun corps étranger en elle, mais cédera inconsciemment au sexe après avoir croqué la pomme. Lorsque le couple s'éteint, séduit par la sphère ovoïdale et le plexiglas satiné du fruit rouge — « sensation étrange », attraction non newtonienne — l'amoureuse s'écrie, égarée : « C'est peut-être ça le syndicalisme! » (p. 58). Équations devenues homme et femme. A et E recommencent l'aventure de la Bible, du mythe, de l'erreur, de l'espérance. Ils réinventent le cidre et le calvados, le péché et le plaisir,

national d'art dramatique en 1965, reprise par l'Egrégore en 1967, et à la Biennale de Venise, par la troupe Serreau-Permetti, en 1969.

la vie et la mort. Insatisfaits des quatre-vingt-quatorze pages que leur concède officiellement l'annonceur électronique, ils réinventent aussi notre lourd dictionnaire : « Si tu me laissais le temps, je trouverais tout : Naples, les cosaques du Don, le cardinal, l'oie dite de Toulouse ou de Strasbourg » (p. 73).

Dans *la Palissade*, c'est l'espace et non le temps qui est distancié, vidé, figé. Qu'y a-t-il, dans cette ville-labyrinthe en reconstruction, dans cette rue masquée, aveuglée, au-delà de la palissade dont quelques hublots ne percent pas le mystère ? Le sujet était aussi celui de *De l'autre côté du mur*, de Dubé, et des *Terres neuves*, de Thériault. De part et d'autre d'une crête, d'un sommet, d'une clôture-ouverture, des hommes cherchent l'ailleurs et tombent sur d'autres hommes, identiques et symétriques à ceux, qui à leur tour... « Rien, il n'y a rien. C'est pour cela que c'est drôle » (p. 94) — ou dramatique. Défilent devant la palissade un professeur clochardisé mais toujours philosophe, une serveuse et un jeune col bleu, un marchand de glace indicateur et ses policiers, un millionnaire gauchiste à qui les psychiatres ont enseigné que les barrières sociales n'existent que si on ne les franchit pas, etc. Tout à coup, un billet signé « 353 » tombe, roulé en boule, au pied de la palissade : c'est le rendez-vous d'un *antipode*, qui apparaîtra les jambes en l'air, avec sur son pantalon des dessins qui « donnent l'impression d'une figure ». 353 est une figure, un déplacement, une comparaison.

Les hublots dérisoires devant lesquels les badauds s'agglutinent « pour ne rien voir », dans la crainte « que quelque chose arrive juste au moment où ils se seraient absentés » (p. 97), ce peut être la lucarne magique de la télévision. « Aux palissades » et des slogans tout cuits scandent les bandes d'actualité projetées sur la palissade-écran (avec d'autres films « sur les murs latéraux du théâtre »). *La Palissade*, si l'on considère les difficultés de Jean et de tous avec le langage — « je cherche à tout dire d'un seul coup et je n'y arrive pas, alors je reste silencieux » (p. 113) — c'est sans doute le mur, sans porte

et à fausses fenêtres, des vérités de La Palice, évidences sans profondeur, lapalissades.

Jacques Brault a réuni sous un beau titre trois textes dramatiques créés à Radio-Canada en 1968 et 1969¹². Partitions : partages, distributions, déchirements dont on peut (dont il faut) tirer une musique, un bonheur. La vieille Juliette boit la moitié du verre où son Roméo a versé (pour lui) tout le tube de somnifères et, à la fin, « on a peine à distinguer la voix de l'homme de celle de la femme » (p. 38). « Cas de dissension. Unité du parti compromise. Esprit subversif », bafouille et vocifère la Machine qui prétend juger Félix L'Heureux (p. 121).

Quand nous serons heureux

D'un rire sans couture

Nous fermerons les yeux

À toute déchirure

chante de son côté le clochard (p. 142). « Pour naître il faut mourir » ; pour se recoudre, se découdre. Pour sourire il faut rire ; pour rire il faut pleurer. Félix n'est vraiment lui-même, « calmement heureux », qu'après la mort de sa femme, pour qui il avait vainement tenté de donner sa vie. « Vivre, c'est une suite de séparations » (p. 185). Ces images, ce thème étaient déjà lisibles dans les poèmes de *Mémoire*. Comment opèrent-ils au théâtre ?

Grotowski pensait « à la cristallisation du rôle en signes, à l'articulation de la psychophysiologie de l'acteur en une *partition de signes*¹³ ». Brault utilise beaucoup de signes, de nouveaux signes (objets, machines, publicité, jeux de mots volontairement faciles, mime, rituels, théâtre dans le théâtre...) ; son signe principal demeure l'acteur, du moins les protagonistes de chaque pièce : Roméo et Juliette, Félix et Ange-Aimée, Alphonse et madame La-

12. Jacques Brault, *Trois partitions*, Montréal, Leméac, « Théâtre canadien », 1972, 193 p. *La Morte-saison* et *Quand nous serons heureux* avaient d'abord paru dans *Écrits du Canada français*, 25, 1969, et 29, 1970 ; le radiothéâtre « *Lettre au directeur avec un Post-scriptum* », dans *Interprétation*, vol. IV, n° 3, juillet-septembre 1970.

13. Jerzy Grotowski, cité par Emile Coppermann, *la Mise en orise théâtrale*, Paris, F. Maspero, « Cahiers libres 230-231 », 1972, p. 127.

framboise. Sur eux, en eux, cristallisent les forces de vie et de mort. « Bientôt il éclaterait comme une métaphore qui n'en peut plus d'ambiguïté », écrit l'auteur du *Post-scriptum* (p. 181), de l'Alphonse Legardeur qu'il a connu, lequel « interprétait sa biographie » comme l'histoire d'un bâtard qui retrouve l'enfance, ou d'une langue *natale* qui devient *maternelle*, c'est-à-dire savoureuse, « partageable », poétique.

La Morte-saison (sujet et titre analogue aux *Violons de l'automne* de Languirand, mais la forme et le ton sont différents) est un duo de mort et d'amour, à la fois plus grinçant et plus optimiste que *Tristan et Yseut* ou *Roméo et Juliette*. Parodie? À peine. Point de départ (de retour), suite imaginaire. « La nuit achève. — Nous aussi » (p. 34). Un Roméo et une Juliette quinquagénaires, vieilles peaux « que l'on tire sur soi comme un drap jauni », lui maigre et angoissé, elle « bardée de graisse » et de sens pratique, se trouvent rajeunis pour avoir reconnu l'occident de leur amour. Leur séparation douloureuse est un accord, une aube, une aubaine, une aubade. Leur première sortie d'amoureux avait été, au théâtre, un *Roméo et Juliette* où ils se sentaient « comme sur la scène ». Ils s'en souviennent, peuvent réciter quelques vers shakespeariens au milieu de leurs prosaïques disputes. C'est très exactement ce qui les sauve, leur part de lumière dans la nuit, leurs vingt ans revécus, réalisés par la poésie, cette « présence fragile d'une mémoire au futur » (p. 184).

Quand nous serons heureux est la pièce la plus ambitieuse, la plus élaborée des *Trois partitions*. On la verrait bien à la scène, malgré ses multiples changements de décor : passages de la cuisine familiale à l'usine-bureau et à un troisième lieu (public) qui est tantôt une boutique-bazar, tantôt un autobus ou un parc.

Félix n'a pas l'habitude du « langage fonctionnel », ni au travail ni à la maison. Sa femme, au contraire, ne joue et ne chante jamais; elle se bourre de comprimés et fait « des lavages pour joindre les deux bouts ». « Tu vas encore faire l'enfant » ou « Tu me fais peur, Félix, avec

tes inventions », se plaint-elle à son mari. Celui-ci est en effet d'une bonhomie et d'une générosité alarmantes. Il va jusqu'à imaginer de se suicider pour permettre aux siens de toucher la police d'assurance. Mais la mort n'a pas de prise sur lui, encore moins la technique, la technologie, la technocratie-thanatocratie¹⁴. Il l'emporte aisément, trop aisément peut-être, contre l'ordinateur de l'I.R.T.A.C.S. (Institut de Recherches Très Avancées en Communications Sociales). Il joue au bingo avec les appels chiffrés, ignore superbement la futurologie et la « normalité structurelle », le latin et autres langues mortes : « Tout processus de l'esprit présume un futurum à partir de facta »; « L'action humaine ne se formule pas en quia mais en ut » (p. 109).

Le contraste est absolu entre la santé naïve du balayeur — « Ben, je dors-tu ou je dors-tu pas? » (p. 96) — et l'abstraction morbide de l'aumônier, du psychiatre, du chef de section, et de Mr. Harry Hurry (non *Happy*), patron de l'entreprise-laboratoire. Ceux-ci sont moins des caricatures que des marionnettes programmées, alors que la Machine, inversement, a quelque chose d'(in)humain : elle a ses borborygmes, elle fume, passe par toutes les couleurs, bégaye, tousse, crache, pète, « s'étouffe et se tait » (p. 122). Vainqueur, mais devenu veuf entre-temps¹⁵, Félix demande à son ami le clochard, qui n'est pas une « épave », mais un « être marginal », de le marier à sa petite fille, Ange-Aimée, pour laquelle autrefois il jouait au barman qui sert un verre de chocolat. La cérémonie est du théâtre au second degré, d'une tendresse jouée (ritualisée) mais non feinte. « Un jour, on se retrouvera, quand on sera tous heureux... », prononce à la fin Félix, au souvenir de sa femme, à la mémoire de tous les autres, corrigeant et complétant la ritournelle ainsi que le titre de la pièce.

14. Cf. Michel Serres, « La thanatocratie », *Critique*, mars 1972.

15. Il existe un lien entre la mort de Marguerite et la vente par le clochard du transistor défectueux que lui avait donné Félix : « Ton radio, tu sais, je l'ai plus, j'avais soif... T'es pas fâché ? » (p. 137). Un rapport aussi entre le cadavre sur la civière et la marguerite de plastique qui était un autre des talismans de Félix (cf. p. 131).

La *Lettre au directeur* est une autre histoire de petit employé, héros antihéroïque par excellence (par médiocrité, devrait-on dire). Comme le prénommé Félix s'appelait L'Heureux, Alphonse s'appelle Legardeur : celui qui *garde* sa place (position, rang, fonction, job) malgré tout.

Avec sa partition de machines à écrire, sonneries, remuements, froissements, murmures, plaisanteries stupides — fond sonore presque constant — la *Lettre au directeur* est un radiothéâtre habile et intense. À vrai dire c'est un monologue, comme beaucoup de nos textes les plus dramatiques. Sous le couvert d'une lettre qu'il recommencera sans cesse, qu'il nous lit et qu'il imagine, qu'il ne terminera ni n'enverra, le vieux commis de bureau cherche sa voix, sa vérité. Démissionner ou non, six mois avant sa mise à la retraite, telle est la question. Pourquoi? Pour se prouver à lui-même qu'il est libre. « Poème de la grrrrande démission », déclame-t-il avec un humour triste : « La peau, la pôpô, et la zizie, la poésie » (p. 173). Alphonse est un poète plus livresque et plus conscient (donc moins heureux) que Félix. Il récite Baudelaire, Nerval, l'Évangile de la Passion. Avec lui comme avec Félix (et avec la chanson), c'est toujours « la première fois », l'émerveillement, la douleur, la naissance. Le soir, après le départ du chœur très peu spirituel des ronds-de-cuir (une seule exception : le garçon messenger « un peu demeuré », timide et trop gentil, qui suit une ligne marginale), arrive madame Laframboise, la femme de ménage du vendredi, en qui Alphonse retrouve des traits maternels¹⁶, c'est-à-dire compréhensifs et stimulants. Il retrouve une présence nécessaire, un échange, un partage. « C'est

16. Dans l'important *post-scriptum* qu'il ajouta à la *lettre* — « Alphonse Legardeur a réellement existé..., je l'ai rencontré au bureau d'embauchage de la rue Saint-Jean-Baptiste, au moment de la guerre de Corée... » — Brault rapporte ces mots du chômeur « illuminé » : « Si elle me voyait aujourd'hui, maman serait contente, parce que j'ai fini par me décider à vivre comme il faut. » Il ajoutait, songeur : « Maman, elle ne comprendrait peut-être pas, mais la poésie elle trouverait ça beau » (p. 184). C'est le cas de madame Laframboise (p. 175-177).

quand même beau, la vie », dit au poète son seul et simple témoin.

*La Sagouine*¹⁷ est la mémoire parlée d'une vieille *Acadjenne* née « quasiment les pieds dans l'eau », fille de pêcheur, fille à matelots, qui s'adresse à « son eau trouble », à son seau de crasseuse-décrasseuse. Cette Sagouine ne doit rien à François Mauriac, ni à Claude : « Nous autres, j'avons jamais vu une graine d'allitération [sic] de notre vie. Je parlons avec les mots que j'avons dans la bouche et j'allons pas les chercher ben loin. Je les tenons de nos pères qui les avions reçus de leux aïeux. De goule à oreille, coume qui dirait » (p. 40). Ni joual, ni chiac, ni français dit international (parisien). La Sagouine ignore qu'elle est à elle seule « un glossaire, une race, un envers de la médaille », une vieille monnaie dont l'usure ajoute à la valeur. Mais son auteur le sait, qui la *recense*, l'*encense* et l'*ensemence* mieux que tous les livres d'histoire, de Longfellow et de « Jos Graphie ». Nous avons connu la Sagouine (« l'espionne, 45 ans ») dans *les Crasseux*, ainsi que Noume, la Cruche, la Sainte, qui a « liché le Bon Djeu toute sa vie », mais non Jos, fils de celui qui est mort deux fois (« l'Enterrement »), ni Gapi, le Sagouin, qui est « putôt un jongleux » qu'un *parleux*. *La Sagouine* est le monologue des « houmes d'en-bas » face aux élevés, aux instruits, au « gouvarnement », aux Anglais et aux prêtres, face à la mort et à la « rusurrection ». « Ça dit qu'essa à dire » plus vertement encore que les sketches et les bouts-rimés de Jacqueline Barrette¹⁸.

Dans *On n'est pas sorti du bois*¹⁹, on meurt dès le début — « C'est le commencement de la fin » — puis on

17. Antonine Maillet, *la Sagouine*, pièce pour une femme seule, Montréal, Leméac, « Répertoire acadien », 1971, 105 p.

18. Jacqueline Barrette, *Ça-dit-qu'essa-à-dire*, Montréal, Le Théâtre actuel du Québec et les Grandes Éditions du Québec, 1972, 95 p. Voir en particulier : « La moman », « 47 ans », « Assis sa bol des toilettes », dont la vulgarité n'est pas sans noblesse, quoique populiste et mélodramatique. — « J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens », déclarait Rimbaud à propos d'*Une saison en enfer*.

19. Dominique de Pasquale, *On n'est pas sorti du bois*, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1972, 86 p.

se présente : Jacques Rossignol, musicien drogué et misogyne; Emma-la-chanteuse-frustrée, mauvaise mère (« C'est l'heure de mon mal de tête! »); Ephrem-le-fouisseur et ses deux jobs : « fossoyeur le jour, gardien de cimetière la nuit »; Louise-aux-yeux-d'écureuil (ou Loulou, « comme un animal familier »), étudiante célibataire; enfin Georges-qui-boit-un-peu, Georges-à-la-bière (en fût et en terre). Ces cadavres revivants se démasquent par morceaux, par éclats, par reflets, en danses et en chansons autour d'un totem-taudis qui est leur clocher, leur corde à linge, leur balcon. « Avant, le sauvage se cachait au fond du bois, asteur, c'est le bois qui se cache au fond du sauvage » (p. 51). Deschamps disait qu'on allait *s'en sortir*, pas qu'on en était sorti.

Il y a beaucoup de culture populaire dans la comédie musicale (fable et farce) de Dominique de Pasquale : du cirque, des monologues (par exemple celui du chômeur : « c'est quasiment un métier, asteur »), des percussions *concrètes*, des yeux « télévisés », des montages d'annonces publicitaires (cadavres exquis), etc. On pense à, Jacqueline Barrette, à Charlebois (« Moé chu tanné »), à Michel Tremblay : « Maudite T.V. ! », « Maudite job ! » (par un trio de manœuvres qui rappelle le duo des hommes-sandwiches d'*En pièces détachées*). La femme de quarante ans, l'épouse, la mère, fournit une matière inépuisable à nos Sauvages. Leur jeu favori, et le mieux réussi, est de se déguiser en mères et en enfants (p. 78-81). La scène des « quatre mères » (p. 21) se prolonge par le chœur des professeurs (une vieille fille, une bonne sœur, un Français). Sous une robe unique, Jacques et Emma sont dans la peau de la même femme à dix ans d'intervalle (p. 34, p. 72). Plus heureux, plus ironique que le Félix de Jacques Brault, Ephrem meurt en laissant à sa veuve et à sa belle-mère un billet de loterie gagnant. La litanie finale (« Non nous n'irons pas à notre enterrement bon »), comme celle de *Médium saignant*, paraît un exorcisme plat et maladroit.

La pièce ne sait pas comment finir parce qu'elle n'est qu'un commencement, une mise au jeu.

Demain matin, Montréal m'attend (version augmentée)²⁰ fut un beau spectacle, un bon *show* : musique et costumes remarquables, chorégraphie, trouvailles et numéros, tels ce concours d'amateurs pour le trophée Lucile-Dumont, ou la scène du Meat Rack, bar « spécialisé » où on voit revenir du Mexique une duchesse de Langeais bien en chair. Cette comédie musicale distancée, critique, est fondée sur le travestissement — pas seulement des sexes, mais des noms, des âges, des situations, fonctions et classes sociales : « Tu peux sortir la fille de l'Est, mais pas l'Est d'la fille! » — et l'opposition-ressemblance, c'est-à-dire le rythme visuel aussi bien que sonore. À la duchesse répond et correspond Betty Bird, la patronne du bordel ; à Louise Tétrault, serveuse de Bar-B-Q promue chanteuse, sa sœur Lola Lee, déjà sur le retour, etc.

Tout est en surface ici, étincelant, clignotant, sautillant, et ce n'est pas un défaut (même si on regrette, peut-être à cause de la qualité de son interprète, que le personnage de Louise ne soit pas plus développé). Comme « Le Brésil brille! / Brasilia braille! », *Demain matin, Montréal m'attend* c'est aussi Montréal *m'atteint*, me touche, me blesse, et *Montréal* (ou *Dimanche*)-*Matin*. C'est le reflet des reflets, l'*Écho-Vedettes*, le monde des « artistes » tel qu'on le voit, tel qu'on le rêve à Saint-Martin. Tremblay fait la satire féroce d'un milieu de voyeurs et de parasites où on ne sait plus toujours très bien qui exploite qui. Le personnage de Marcel Girard en est l'exemple le plus transparent.

*

* *

Il fallait que le théâtre québécois existe avant qu'on se permette ici des traductions-adaptations vivantes. Sont-

20. Michel Tremblay, *Demain matin, Montréal m'attend*, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1972, 90 p. La première version avait été créée au théâtre de l'Expo en 1969.

elles fidèles? Elles correspondent en tout cas à notre attente, à notre besoin. Si Gratien Gélinas ne fut pas très bien servi par *Rita Joe*, Éloi de Grandmont le fut avec *Pygmalion*, Guy Dufresne avec Steinbeck (et vice versa). Nous voyons Paul Zindel par les yeux de Michel Tremblay, et c'est déjà une interprétation, un jeu; le rapprochement n'élimine pas toute distance. On retrouve dans *Et mademoiselle Roberge boit un peu*²¹ cette « succession des scènes surprenantes [celle du pistolet], de récits incisifs [la mort du petit chien], d'anecdotes dures, savoureuses, un peu éparées²² », à quoi nous avaient initiés *les Belles-sœurs* et *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*.

On peut préférer le titre de la traduction parisienne (*Hommes*) au titre adopté par René Dionne pour sa version de *Fortune and Men's Eyes*, du torontois John Herbert²³. La pièce est plus que réaliste : tragi-comique, vulgaire sans complaisance, cruelle et convaincante. Les grilles de la prison (qui séparaient au Quat-Sous la scène de la salle, les victimes des bourreaux) rappellent celles de *The Brig* du Living Theatre. « Je crois qu'une fois dedans vous ne pouvez pas en sortir, ça ne sort plus de vos os, jusqu'au dernier de vos os », écrivait Julian Beck dans la préface de sa pièce. C'est le cas des jeunes délinquants canadiens comme des *marines* américains antiréglementaires. Homosexualité et violence, amour et haine également dérisoires, désespérés. Pureté dans le mal, culpabilité dans l'innocence. Comment en sortir? On n'en sort pas, justement, on s'y enfonce, on s'y défonce, on s'y défait. Une autre réserve d'Indiens entretenus! Et le gardien vient des rangs des spectateurs. « Un Nègre peut s'trouver une meilleure job qu'un Sauvage n'importe quand », observe un des prisonniers de Herbert-Dionne (p. 15). « Les derniers engagés,

21. Paul Zindel, *Et mademoiselle Roberge boit un peu*, Montréal, Leméac, « Traduction et adaptation » (Michel Tremblay), 1971, 85 p.

22. Alain Pontaut, « Et mademoiselle Roberge plaît un peu », *le Devoir*, 16 septembre 1971.

23. John Herbert, *Aux yeux des hommes*, Montréal, Leméac, « Traduction et adaptation » (René Dionne), 1971, 103 p. La pièce fut créée à San Francisco par Sal Mineo, qui en fit un plaidoyer pour l'homosexualité.

les premiers slaqués, les moins bien payés... », confirme l'Indien d'*Un si bel automne* (p. 52). Il n'a cependant pas autant d'arbres derrière lesquels se camoufler, autant d'espace où se déployer. « Le théâtre québécois n'en finit pas d'achever le Canadien français : c'est un meurtre légitime qui ressemble à un suicide », remarquait Gilbert David à propos d'*On n'est pas sorti du bois*. *Hamlet* et *Caligula* aussi étaient de lents et beaux suicides, mais individuels, métaphysiques, plutôt qu'historiques et collectifs. Le meurtre du missionnaire est un auto-baptême. Le sacre, jazz très syncopé, est une improvisation de plus en plus concertante; le monologue est le *negro spiritual* des Indiens blancs d'Amérique.

LAURENT MAILHOT