

Québec français



Marcel Dubé, le sorcier solitaire

Alonzo Le Blanc

Numéro 39, octobre 1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/57106ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Le Blanc, A. (1980). Marcel Dubé, le sorcier solitaire. *Québec français*, (39), 36–37.

Marcel Dubé, le sorcier solitaire

Depuis trente ans, ce sorcier se promène parmi nous, le miroir à la main, pour nous montrer ce que nous sommes. Depuis trente ans, Marcel Dubé et compagnie, car toujours seul il n'est jamais seul, exécute devant sa nation une danse toujours ancienne et toujours nouvelle, un même cercle inéluctable, celui de notre destin, avec des figures et des sauts différents et les jeux de son miroir, étrange et banal. Car le sorcier est aussi un sourcier, qui a troqué sa branche de coudrier pour une antenne dont l'œil sensible, à une extrémité, décèle en nous des nappes d'eaux souterraines et insoupçonnées, pendant que surgit, à l'autre bout de sa baguette, sur les planches ou sur le petit écran, le tableau réaliste et tourmenté de nos passions les plus intimes. Né en 1930, il vit de son écriture, depuis trente ans, exerçant son métier et livrant ainsi plus de trente textes dramatiques, joués sur la scène, à la radio, à la télévision, au cinéma.

Entre l'œil et l'image, entre le miroir et le tableau de mœurs, la réalité québécoise est passée à travers le corps de Dubé, à travers son esprit, son cœur, son ventre, ses tripes, des tripes transformatrices, transport-matrices, mère de nos transports. Tout un monde est ainsi sorti de la plume du sorcier, de la baguette du sourcier. Le tableau, au début, fit mal à quelques-uns, surtout aux anciens sorciers qui voyaient ainsi une partie de leur pouvoir leur échapper. Au père Paul Gay, qui, dans un article paru dans *le Droit*, s'attriste et lui reproche d'avoir montré dans *Un simple soldat* un type de Canadien français vaincu, Marcel Dubé répondra que son rôle n'est pas celui d'un éducateur, que la fonction de la littérature n'est pas d'embellir, ni d'édifier, ni d'élever, mais de montrer ce qui est, c'est-à-dire, dans le cas présent, de « peindre avec rigueur

par alonzo le blanc

des êtres pitoyables». Et il ajoutera: « Si Œdipe se crève les yeux, c'est pour permettre à la foule de voir, de voir son âme à nu dans toute sa détresse. » (*Textes et Documents*, p. 28-30)

L'œuvre de Dubé est si considérable, ses personnages sont si nombreux, les intrigues à résumer occuperaient un tel espace, qu'il faut bien ici se limiter et aborder son œuvre globalement. Nous toucherons donc quelques aspects essentiels: espace et révolte, temps et liberté, vision tragique. Pour le reste, aussi bien relire les études de Godin et de Mailhot, de Gobin et de Laroche ou, mieux, lire soi-même les vingt ou trente volumes!

Espace et révolte

Les premières pièces de Dubé montrent déjà le soulèvement des jeunes contre l'autorité établie. *Le Bal triste*, *De l'autre côté du mur*, *Zone*, « Chambres à louer », *le Naufragé*, *le Barrage* décrivent un monde où les adolescents étouffent, aux prises avec leur entourage adulte, qu'ils ne peuvent plus supporter ou qui ne peut plus les supporter. Les premiers décors, comme l'indiquent les titres eux-mêmes, évoquent un espace restreint ou contraint. Les jeunes tentent d'élargir cet espace, soit par la fuite, soit par la résistance ouverte, soit par la constitution d'un monde à leurs dimensions, chambre, cour, arrière-cour, ruelle, où ils pourront établir eux-mêmes les règles du jeu. Dans ce monde, les parents sont ou bien absents (*Zone*) ou bien pris à partie d'une façon déjà impitoyable. *Le Temps des lilas* peint, à côté d'un amour réussi, celui de Blanche et de Virgile,

l'échec ou l'impossibilité de plusieurs amours qui ne feront que s'amorcer pour ensuite se délier, laissant derrière eux des victimes. La cour arrière se voit menacée par des travaux urbains qui contribueront à la disparition d'un des protagonistes et à l'échec de l'ensemble. Déjà la ville envahit la famille.

Florence (1957) met en scène l'un des conflits qui peuvent résulter de cette rencontre entre la famille et les milieux urbains. Les décors de cette pièce sont décrits de la façon suivante: « Le bureau d'agence où travaille Florence, comme secrétaire-réceptionniste. C'est une sorte de pièce carrefour sur laquelle débouche un couloir qui mène à d'autres sections de l'agence » (*Florence*, p. 35). Après avoir vécu des problèmes aussi bien dans sa famille que dans son milieu de travail, Florence trouvera l'atmosphère irrespirable et décidera, à la fin, de quitter famille, emploi et pays en requérant un poste de secrétaire à New York.

Un simple soldat, pièce créée à la télévision en décembre 1957, puis à la scène en 1958, pousse à la fois la révolte et l'élargissement de l'espace à une limite plus lointaine. Les indications scéniques ne parlent plus seulement d'une sorte de pièce carrefour, comme dans *Florence*, mais constituent une longue description de l'intérieur d'un logement, puis de l'entrée de cette maison, et enfin, de la rue elle-même: « Parallèle à la maison passe la rue. Elle fait le coin... L'ensemble, intérieur comme extérieur, fait très faubourg. Au-delà de la maison, la ville. Au-dessus: le ciel. » Déjà on peut distinguer les lieux des conflits proprement dits, le plus souvent l'intérieur de la maison familiale, et les lieux d'évasion. Mais quand le héros de la pièce, Joseph Latour, aura fait le tour de l'espace montréalais et québécois, quand il aura atteint l'extrême limite de ses échecs et de sa révolte, il partira pour la guerre de Corée, où il trouvera la mort.

L'élargissement de l'espace peut également avoir comme cause le fait que Dubé dit, écrit pour la télévision. Plusieurs pièces subséquentes confirment cette ouverture de l'espace. *Bilan*, par exemple, créé à la télévision le 1^{er} décembre 1960, comporte des décors fort complexes définis comme suit: « La résidence de William Larose. Les lieux sont les suivants: une terrasse, un coin du parc, le salon et la chambre de Margot. — Un bar. » La description des décors des *Beaux Dimanches* — la maison de Victor dans une banlieue de Montréal — sera encore plus sophistiquée: trois niveaux donnant chacun accès à plusieurs pièces. Sans délaissier la description des milieux prolétariens, Dubé scrute alors de plus près le monde bourgeois.

Même si les personnages se promènent à l'aise dans de vastes maisons d'où l'évasion semble facile, cela n'entraîne pas une ventilation de l'atmosphère dramatique. Étienne, dans *Bilan*, dira: «J'aimerais être ailleurs.» De même sa mère Margot. Les pères de famille, dans ces deux pièces, William et Victor, en plus de ne pas savoir aimer, ne sont pas capables de rester un instant seuls. Hélène cherchera dans une escapade cet «ailleurs», c'est-à-dire «l'endroit du monde où chaque jour, je ne me sentirais pas étouffée» (*les Beaux Dimanches*, p. 43).

L'espace limité du présent texte ne nous permet pas de faire un inventaire exhaustif de cette dimension du théâtre de Dubé. Il est évident que d'autres pièces s'enferment sur un espace scénique plus restreint: par exemple, *Au retour des oies blanches*, où le salon est la «principale pièce du décor». Le drame se déroule exclusivement en famille. On y retrouve cependant l'escalier, souvent présent chez Dubé, pour marquer le va-et-vient entre le haut et le bas, entre la chambre et le vovoir, entre l'élévation et la chute. C'est là, sur le palier de l'escalier, que Robert annoncera le dénouement fatidique: le suicide de Geneviève.

Temps et liberté

La dimension spatiale, comme dans toute œuvre littéraire, est ici en coordination avec la dimension temporelle. Même s'il maîtrise, comme peu de dramaturges québécois, les données classiques de la dramaturgie, même s'il a démontré dès ses premières pièces (*Zone*, construite comme une tragédie) la nécessité d'une crise pour susciter et pour maintenir l'intérêt du spectateur, Marcel Dubé donnera à ses pièces des durées fort variables. L'intrigue d'*Un simple soldat* couvre sept années: elle débute en mai 1945 et se termine à l'été 1952: la référence à des événements historiques, aussi bien que le cheminement intime du héros, exigeait une telle durée. Par contre, *Au retour des oies blanches* concentre en une seule journée le jeu de la vérité qui conduira Geneviève à l'impasse totale. Entre ces deux extrêmes se situent des pièces dont l'action est tantôt brève, tantôt longue, mais avec une nette préférence pour la première manière.

À cet égard, *Pauvre Amour*, créé en 1968, marque une sorte d'exception, aussi bien par sa dimension spatiale que par sa durée. Au point de départ, on retrouve le même vide, la même lassitude, la même recherche d'un «ailleurs» déjà notés au sujet de plusieurs couples. L'action dure un peu moins de deux mois, de la fin du mois d'août à la mi-octobre. Elle coïncide avec une période de vacances que Georges et Françoise

ont décidé de prendre, pour voir clair dans leur vie conjugale. Les cinq tableaux conduisent donc le spectateur, à partir du Québec, en des pays différents: les États-Unis, l'Italie, la Grèce, avec un retour au Québec, dans le même petit hôtel de campagne qu'au début. Ainsi s'effectue une sorte de mouvement rotatif, plus près de la boucle que du cercle, où l'espace et le temps additionnent leurs apports pour rendre possible, chez les époux, une prise de conscience déterminante, qui les montrera, au terme, différents de ce qu'ils étaient au départ. Le cinquième tableau reprend chacune des rencontres ou interactions antérieures des personnages, mais dans un ordre inversé, les liaisons temporaires se défaisant l'une après l'autre, comme pour délier avec plus de rigueur les nœuds ou les liens qui tenaient initialement les deux conjoints unis, mais dans une sorte d'étouffement qu'une longue cohabitation empêchait de voir lucidement. Le temps de ces vacances aura permis, à Françoise plus qu'à Georges, de faire l'inventaire de sa liberté et de connaître clairement ce qu'elle veut désormais dans la vie.

Cette issue relativement heureuse contraste avec la somme des échecs enregistrés dans la plupart des autres pièces du dramaturge où s'accumulent, à un rythme égal à l'augmentation de ces drames dans la société québécoise, les suicides, les avortements, les dénouements désespérés. Ce fond de désespérance enveloppe l'ensemble de l'œuvre, — voir *Octobre*, *le Réformiste*, et les autres pièces, anciennes ou récentes, — et permettent de constater que la vision de Dubé est proprement tragique, dans son essence: aspect qui mérite d'être étudié pour lui-même.

La vision tragique de Dubé

Après quelques silences et quelques textes d'une portée plus légère tels que *l'Impromptu de Québec*, *l'Été s'appelle Julie* et *Dites-le avec des fleurs*, Marcel Dubé s'est exprimé de nouveau, dans la veine tragique, avec *le Réformiste* ou *l'honneur des hommes*, créé en 1977. L'univers et la construction du *Réformiste* rappellent le *Lorenzaccio* de Musset. Régis, le héros de cette pièce, un ancien jésuite devenu père de famille et directeur d'une école polyvalente, sera aux prises avec toutes les femmes qui l'entourent (épouse, fille, maîtresse, secrétaire), mais surtout avec les dirigeants syndicaux, force nouvelle de notre société, qui, refusant ses projets de réforme, l'amèneront à une solitude et à une capitulation totales: le suicide par la strychnine. L'ampleur des problèmes idéologiques soulevés aussi bien que le destin de ce personnage permettent de parler d'une tragédie.



Gilles Pelletier dans *Un simple soldat*

Car la tragédie commence lorsque l'homme s'interroge sur sa place dans le monde, ce qu'on trouve déjà dans *Zone* et surtout dans *Un simple soldat*. Le personnage de Dubé fait l'apprentissage et l'expérience de sa liberté. Il prend conscience des limites de sa liberté en face de la nécessité. Les héros de Dubé, aussi bien dans *l'Échéance du vendredi* que dans *Au retour des oies blanches*, sont placés dans des situations qui provoquent leur réflexion et qui les amènent à dénoncer avec violence la fatalité qui s'acharne contre eux. Ainsi prend naissance le monologue fondamental (le «dialogue solitaire» diront Lukacs et Goldmann), qui instaure la tragédie. Le héros tragique se trouve dans une situation de solitude à la fois sociologique et ontologique. Il ne trouve plus de communauté humaine à qui s'adresser, il dénonce, à la façon de Joseph Latour ou de Geneviève, la tricherie originelle qui accompagne sa naissance comme celle d'Œdipe. Éliabeth constate avec lucidité que, pour ses enfants, Dieu est mort et que la religion n'est plus d'aucun secours. L'interrogation absolue de l'existence malheureuse reçoit la réponse d'un silence absolu, celle du *Dieu caché* et muet décrit par Lucien Goldmann. Aucune médiation n'est alors possible, même pas celle du Christ, que l'univers de Dubé ignore ou rejette explicitement.

C'est ainsi que le dramaturge, sorcier solitaire, enlève les masques des puissants comme des impuissants qui l'entourent et, semblable à Œdipe, par le spectacle de l'aveuglement, donne la vue aux aveugles. Fervent de l'histoire et de la mémoire collective, Marcel Dubé occupe depuis bientôt trente ans le champ de nos rêveries scéniques ou télévisuelles. Plus que tout autre écrivain québécois vivant, ce dramaturge aura contribué à la maturation de la conscience de ses compatriotes. ■