

Minces propos

Lucie Robert

Volume 23, numéro 1 (67), automne 1997

Madeleine Ouellette-Michalska

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201354ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201354ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Robert, L. (1997). Minces propos. *Voix et Images*, 23(1), 181–188.
<https://doi.org/10.7202/201354ar>

Dramaturgie

Minces propos

Lucie Robert, Université du Québec à Montréal

Il paraît chaque année une demi-douzaine de bons textes dramatiques, c'est-à-dire des textes qui forcent le théâtre à dire, à exprimer et non seulement à représenter ou à mettre en scène, des textes qui bousculent les acteurs, les metteurs en scène et le public. Ce n'est pas beaucoup, et il n'y a guère de quoi entretenir une chronique régulière, fût-elle trimestrielle. Cependant, toutes proportions gardées, la situation n'est guère catastrophique et elle peut être comparée à celle de tous les autres genres d'écriture. Aussi, la rareté de cette chronique, qui n'a pas paru depuis un an, tant pour des raisons personnelles que professionnelles, n'a guère laissé échapper de textes importants. La récolte de cette année fut particulièrement mince, il faut bien le dire. Plusieurs maisons qui éditaient des textes dramatiques ont cessé de le faire ; d'autres ont fermé leurs portes. Encore une fois, l'édition théâtrale est en train de se restructurer, ce qui désormais semble être dans sa nature même.

Cette fois pourtant, les difficultés de l'édition théâtrale ne sont pas le seul facteur justifiant le faible nombre de bons textes dramatiques. L'année, en effet, aurait dû être faste. On a vu paraître, récemment, de nouvelles pièces signées par des auteurs reconnus : Michel Marc Bouchard, Michel Tremblay, Larry Tremblay et Normand Chaurette. Dramaturges d'expérience, à la plume déliée, ils manient tous avec aisance l'écriture pour la scène et ils ont pour la plupart contribué à la renouveler, voire à la réinventer. Toutefois, il faut bien admettre que même ceux-là produisent à l'occasion un texte mince, mais richement construit. À travers des constructions textuelles savantes, parfois audacieuses et généralement réussies, les dramaturges ne tiennent parfois que des propos sans intérêt. L'anecdote repose sur un conflit brillamment organisé autour d'un enjeu dont la valeur symbolique paraît d'une force remarquable, mais, faute d'analyse, d'intérêt ou de

vision, l'œuvre appartient néanmoins au mode mineur.

**

Prenons pour point de départ *Le voyage du couronnement* de Michel Marc Bouchard¹, dont la gestation fut pourtant longue. Entreprise en 1989, alors que l'auteur était en résidence au Théâtre de Quat'Sous, où elle a d'ailleurs été présentée en lecture publique sous le titre *Quand la reine aura cent ans*; poursuivie en 1992 à l'aide de bourses du Conseil des arts du Canada et du ministère des Affaires culturelles et présentée dans une deuxième version, le 31 mars 1994, en lecture publique à La Licorne; réécrite une troisième fois en 1994, à l'aide d'une bourse d'auteur en résidence, la pièce fut finalement créée au Théâtre du Nouveau Monde, le 21 septembre 1995, dans une mise en scène de René Richard Cyr. Depuis cette date, elle a été lue à l'extérieur du Québec, notamment au Festival Intercity de Florence, en octobre 1995, et au Festival Interact de Toronto, en janvier 1996.

À la création par le Théâtre du Nouveau Monde, la critique fut dure et il devenait nécessaire de décanter la représentation scénique pour relire le texte finalement publié dans son autonomie propre. Le texte de Bouchard est ingénieux et certaines figures sont extrêmement fortes. On notera celle du Caïd à qui, comme à Abraham, est demandé le sacrifice de ses deux fils. Pour avoir cru dans la toute-puissance de l'État, comme Abraham dans celle de Dieu, le Caïd est puni deux fois. Il avait cru que la police pourrait le protéger dans son

rôle de délateur. Trahie et informée, la pègre brise les mains de Hyacinthe, le fils aîné, un pianiste qui devait jouer au couronnement de la reine. En route vers l'Angleterre, où il doit entreprendre une nouvelle vie, le Caïd doit recevoir un nouveau passeport (et une nouvelle identité) des mains d'un diplomate qui exige en retour que lui soit donné le fils cadet. Contrairement à Isaac, Sandro Bérubé, le fils cadet, se rebiffe: il jette à l'eau le diplomate qui avait tenté de le séduire. À la résignation de Hyacinthe répond ainsi le geste de Sandro qui, en se débarrassant du diplomate, lequel avait le dit passeport dans sa poche, interdit à son père de refaire sa vie et le condamne à son tour.

L'anecdote est située dans un temps historique précis qui donne son titre à la pièce. Le couronnement du titre est celui de la reine Elizabeth II, en mai 1953. Les personnages sont réunis sur un navire, en route vers l'Angleterre. S'y trouvent, outre le Caïd, sa famille et le diplomate, trois Elizabeth, qui ont gagné le voyage dans un concours de prénoms, et la famille Gendron, la fille Marguerite, pianiste qui doit remplacer Hyacinthe, avec ses parents Joseph, ministre au gouvernement fédéral, et Alice, qui a perdu trois fils à la guerre et peut-être un quatrième, revenu gravement mutilé. L'utilisation du bateau, comme lieu intermédiaire entre deux mondes, est de l'ordre du cliché — un cliché néanmoins toujours efficace —; celle du couronnement, en tant que prétexte au voyage, est plus propre à l'œuvre de Bouchard, qui rappelle constamment à la mémoire de son public les années cinquante, entre la guerre et la

Révolution tranquille, comme un temps où les considérations religieuses, politiques et morales brimaient les libertés individuelles.

Apparaissent ainsi comme dominantes les figures d'autorité : l'État, par les figures de la reine, du ministre et du diplomate, mais aussi par le rappel de la guerre ; le contre-État, c'est-à-dire la pègre, à travers les figures du Caïd et celle de ses ennemis. En face d'eux, on trouve les artistes, les enfants, les femmes, victimes soumises qui n'expriment leur révolte que verbalement. Le renversement moteur de la pièce surviendra ainsi quand un enfant (Sandro) refusera de se soumettre, inversant du même coup (par le meurtre du diplomate) la structure du pouvoir. On remarquera le cynisme de la vision politique de Bouchard. Tout ce qui touche l'État est en effet assimilé à un pouvoir négatif qui fait apparaître comme tragique les figures d'Alice et celle du Caïd. Le cynisme lui-même est porté par Joseph, ministre qui poursuit sa carrière tout en partageant la colère de sa femme, et par le diplomate, qui s'arroe un pouvoir qui n'est pas le sien. « Pièce sur la paternité », « pièce au nom du père et du fils », dit pourtant la quatrième de couverture. Ce n'est pas vraiment le cas, à moins que la figure paternelle ne soit assimilée aux figures du pouvoir, ce qui, par ailleurs, ne serait pas étranger à l'œuvre de Bouchard, où les pères sont généralement des figures négatives, absentes ou veules.

À ces figures fortes il faut bien reconnaître que le texte de Bouchard ne rend pas justice. La narration l'emporte largement sur l'action dramatique, voire sur le conflit qui s'exprime sous la forme du récit.

L'anecdote de la pièce se raconte en effet au passé et parfois au futur. Elle ne vit pas sur scène autrement que dans le conflit des paroles que suscite le rappel (ou l'annonce) des événements. Le personnage du biographe (embauché par le Caïd pour écrire l'« histoire officielle » de sa vie) accentue encore cette relation au récit — récit vrai (celui des personnages) et récit faux ou révisé (celui du biographe) — en tant que mode privilégié d'expression dramatique. Bien que l'hybridation entre les formes dramatiques et les formes narratives caractérise largement l'écriture dramatique actuelle, on a ici l'impression que, comme tant d'autres avant lui, Bouchard entend peut-être l'appel du roman.

*
**

Reconnue comme la plus commerciale des troupes permanentes, la Compagnie Jean-Duceppe attire au théâtre un public peu au fait et peu friand d'expérimentations formelles. À ces habitués du cinéma et de la télévision la compagnie propose des thèmes familiers et des auteurs connus, et elle évite généralement les risques de la création. C'est donc avec une certaine surprise que l'on apprenait l'an dernier qu'y serait créé, le 14 février 1996, le plus récent texte de Michel Tremblay, *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*², dans une mise en scène d'André Brassard. Transfuges du théâtre expérimental de leurs débuts, puis du théâtre institutionnel qui les a propulsés à des sommets de carrière, Michel Tremblay et André Brassard changeaient-ils de registre ?

Bien entendu, la présence de Tremblay sur les scènes commerciales s'explique de plusieurs manières. D'abord par la curiosité d'un public, piqué par la célébrité de l'auteur dont la réputation, bien ancrée dans les médias et dans l'enseignement, n'est plus à faire. Puis par le fait que les sujets abordés par Tremblay, la vie des quartiers populaires de l'Est, l'homosexualité, sont devenus eux-mêmes plus familiers — l'ensemble de l'œuvre de Tremblay lui-même ayant joué un rôle essentiel à cet effet. Enfin doit être souligné le succès obtenu par le romancier tant par les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, destinées aux familiers du cycle des *Belles-sœurs*, que par la série des *Cœurs*, plus populaire et destinée à un public plus large, friand de roman d'amour.

Le texte met en scène onze personnages, formant six couples (si l'on compte comme un couple celui que forment la veuve et son défunt mari). La scène se passe sur le Plateau Mont-Royal et le décor, dont le croquis de la main de Tremblay est reproduit dans l'édition Leméac, représente la façade classique de deux « triplex ». L'espace est ainsi divisé en six balcons, deux en largeur et trois en hauteur, habité chacun par un couple. La quatrième de couverture annonce une « liturgie dramatique » et on ne saurait mieux décrire l'écriture de la *Messe*, qui se présente comme un livret dont la construction musicale est essentielle. Divisée en quatorze tableaux, reprenant les parties de la messe catholique (à l'exception de l'Eucharistie, qui lui est pourtant essentielle), la pièce est chantée, sur le mode du grégorien, et le mouvement chaque

fois est précisé (*largo, lento, andante, allegro*). Le texte est donc dénué d'action dramatique et, de ce fait, il n'y aura pas de coup de théâtre.

Le propos de cette liturgie est de chanter l'amour sur tous les tons, admirablement parfois dans une simplicité bouleversante : l'amour sensuel, hétéro ou homosexuel, l'amour filial, mais aussi ses corrélats : le désir, l'absence, l'habitude et la mort. Le propos cependant est mince, le texte sans intensité, reposant sur un certain nombre de clichés (souvent devenus tels par la plume de Tremblay lui-même). Aussi cette *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* ne marquera-t-elle pas une borne importante dans l'œuvre de l'auteur. Toutefois, elle contribuera certainement à sa réputation, en élargissant le cercle des spectateurs, sinon des lecteurs, qui trouveront là réunis tous les éléments qui composent sa signature, à l'exception de ce qui fut et reste encore parfois son caractère rebelle et inconvenant.

**

Quand un écrivain devient connu et apprécié, il est d'usage de publier ses fonds de tiroir. Ces écrits, où se manifestent généralement le travail d'apprentissage et de recherche mais aussi une certaine inégalité de ton ou quelques maladresses, sont d'un intérêt varié. Ils ont parfois la fraîcheur de l'enthousiasme et la verdeur d'une plume fringante. Ils ont parfois aussi le contraire, c'est-à-dire une écriture purement formelle, souvent plus déterminée par le jeu ou par une certaine insouciance, voire par le pur cabotinage. Il y a de tout cela dans *Le*

*génie de la rue Drolet*³, que vient de publier Larry Tremblay aux Éditions Lansman et dont la création eut lieu en janvier 1997, au Théâtre de La Licorne à Montréal par le Théâtre de la Manufacture dans une mise en scène de l'auteur. L'œuvre, pourtant, est antérieure aux précédentes *Leçon d'anatomie* et *The Dragonfly of Chicoutimi*, et elle n'avait jusqu'à présent pas trouvé de producteur prêt à couvrir le risque de mettre en scène la première pièce d'un auteur alors inconnu. La voici maintenant, une dizaine d'années plus tard, sur scène et sur papier.

La rue Drolet, on se rappellera, est cette petite rue du Plateau Mont-Royal maintes fois représentée sur des cartes postales pour le caractère coloré de ses façades. Elle se trouve dans un quartier qui abrite plusieurs artistes et intellectuels, mais qui possède encore par endroits son caractère ouvrier originel, et l'on y voit des abattoirs et des usines qui fonctionnent encore (bien que ces édifices soient de plus en plus transformés en logements luxueux). Le texte de Tremblay repose sur cette contradiction initiale, propre à un quartier, mais qu'elle «incorpore» en un seul personnage. Le verbe «incorporer» désigne ici un phénomène que connaissent bien les sociologues. Les phénomènes sociaux marquent en effet le corps humain de diverses manières, de sorte que l'on distingue aisément le visage d'un mineur de celui d'un aristocrate, les mains d'un ouvrier de celles d'une bourgeoise, le rapport au langage des hommes et des femmes. Une situation difficile ou un conflit social aigu peut donc laisser des marques physiques, mais aussi psychiques. Larry Tremblay

excelle dans la création de personnages ainsi marqués par leur environnement : on se rappellera la Martha de *Leçon d'anatomie* et le magnifique Gaston Talbot dans *The Dragonfly of Chicoutimi*.

Dans l'œuvre de Tremblay, l'incorporation est problématique puisqu'elle mène à la folie, les contradictions étant trop fortes. Le «génie» de la rue Drolet se prétend artiste et il gagne son pain comme ouvrier dans les abattoirs de poulets. Guillaume, c'est son nom, construit son œuvre toutes les nuits, à partir des os des poulets qu'il égorge. Il espère que sa sœur jumelle Guylaine saura faire connaître au monde entier la source de son génie. Or, voilà que Jeanne, sa femme, l'a quitté. Elle est partie avec les enfants, fuyant celui dont elle vient de découvrir la folie, après avoir cru des années en son génie. L'on apprend également que Guylaine a épousé un artiste allemand connu et bien coté pour fuir le milieu familial. De même, leur mère Marie-Louise vit prostrée depuis que son mari, Léon, est mort dans un accident de voiture. Ainsi chaque personnage, les trois en scène (Guillaume, Jeanne et Marie-Louise) plus celle dont on parle, Guylaine, vivent-ils chacun une contradiction qui les a faits tels qu'ils sont maintenant, mais qui les empêche de vivre normalement.

C'est toutefois Guylaine qui agit comme pivot de la pièce. Absente, depuis le jour où elle a annoncé qu'elle irait «jusqu'à la chirurgie esthétique / pour effacer tout LIEN DE PARENTÉ» (p. 13), qu'elle apprenait l'allemand parce qu'elle «ne supporte plus le français» (p. 13), elle est toujours celle à qui les personnages

s'adressent un à un, celle qu'ils appellent dans leur détresse. Marie-Louise la voit dans les traits de Guillaume; Guillaume dans ceux de Jeanne qui, elle-même, s'y retrouve («j'ai vu Guy-laine dans le miroir / j'ai compris que tu avais gagné / que tu avais réussi à m'effacer», p. 27). Il n'y a donc pas de dialogues dans la pièce de Tremblay, même si coexistent trois personnages qui se parlent. Il n'y a que trois monologues en contrepoint.

*
**

Pour Normand Chaurette, l'année 1996 aura été celle de sa consécration. Deux de ses pièces ont alors été présentées en France, deux ont été publiées chez Leméac, et l'une d'entre elles, le célèbre *Passage de l'Indiana*⁴, a obtenu le prix du Gouverneur général. Chaurette, dont on a maintes fois dit qu'il n'avait pas encore trouvé son metteur en scène, aurait-il enfin réussi son passage à la scène? Il faut pourtant préciser que *Le passage de l'Indiana*, comme *Je vous écris du Caire*⁵, ne possède pas une plus grande théâtralité que les pièces précédentes. Elles ne sont pas meilleures ni plus accessibles. Quoi alors? Peut-être — et c'est l'impression qu'a donnée à plusieurs le succès obtenu par *Le passage de l'Indiana* au Festival d'Avignon lors de sa création, le 10 juillet 1996 —, peut-être a-t-il tout simplement trouvé chez Denis Marleau la volonté, mais aussi l'ouverture d'esprit et l'expérience nécessaire à la mise en scène de ses textes. Peut-être Marleau, hors des sentiers battus par les grandes institutions théâtrales montréalaises, est-il plus imagitatif,

moins conventionnel pour ne pas dire moins paresseux.

La reconnaissance vient toutefois bien tard et à propos d'un texte intéressant, mais pas si extraordinaire qu'on l'a parfois laissé entendre, c'est-à-dire qu'il n'atteint pas à l'intérêt qu'avaient suscité *Provincetown Playhouse* ou les *Fragments d'une lettre d'adieu lue par des géologues*. Cette étrange histoire de plagiat, qui oppose deux romanciers et leurs éditeurs respectifs, ne présente ni plus ni moins d'action que les textes précédents. Quoi de plus statique en effet que la discussion à propos de ces quatre-vingt-trois lignes de texte écrit, imprimé sur papier, que les personnages lisent et relisent à haute voix («Comprenez que ce passage s'intègre parfaitement dans l'ensemble, sans aucune forme d'entorse, sans la moindre aspérité», p. 28); que cette photographie, image fixe, sur laquelle on aperçoit les parents de la romancière à bord d'un bateau, *l'Indiana* justement («L'enfant qu'ils regardent, l'enfant vers qui ils agitent leurs petits drapeaux en guise d'au revoir, cette enfant-là, c'est moi», p. 86); ou encore que cette maquette qu'un cinéaste, Donato Conte, veut reconstituer de *l'Indiana* («Ce paquebot des années vingt, qui aurait coulé au large du Gotland, dans la mer Baltique», p. 16). Le propos, on le voit, la superposition des divers plans de réalité et le brouillage entre la réalité et la fiction appartiennent en propre à Chaurette qui utilise encore ici le récit (les récits, devrait-on dire) comme mode d'écriture privilégié. Or, on le sait, en particulier depuis la production des *Maîtres anciens*, Denis Marleau excelle à mettre en scène ces longs fragments narratifs.

Pièce sur la répétition ou sur la reproduction («Toute reproduction est une ânerie», p. 14), *Le passage de l'Indiana* rejoint dans sa problématique l'œuvre de Chaurette qui illustre de toutes les façons le travail de création et d'écriture. Car outre la question immédiate du plagiat, se révèlent celles, plus fondamentales, du sujet de l'écriture, car enfin, qui a écrit ces lignes plagiées : la plaignante, le défendeur, les romanciers ou leurs éditeurs, les personnages que l'on voit sur la photo et qui ont vécu les événements, créé l'anecdote ? Ou encore celui que l'on devine, «le pharaon», Frank Caroubier, l'éditeur de Martina North, qui aurait écrit ce roman, signé par Eric Mahoney et publié par une maison concurrente, celle de Dawn Grisanti ?

La même question survient à propos de Verdi dans *Je vous écris du Caire* : «[...] j'ai bien peur que le maestro Verdi, loin de maîtriser le dédale, en constitue le principe et la fin.» (p. 52) Qui est Verdi ? et surtout, lequel est le vrai ? La scène se passe à la Scala de Milan, peu après l'unification de l'Italie. Le ministre Penco a commandé un opéra qui doit célébrer et immortaliser la grandeur de l'événement. C'est au compositeur Giuseppe Verdi qu'échoit cette commande qu'il a quarante-huit heures pour exécuter. Or, Verdi est alors au Caire où il doit terminer l'écriture de *Aïda*. Séquestré à la Scala, il annonce qu'il accepterait la commande si la cantatrice Tereza Stolz acceptait de chanter pour lui. Mais séquestré, Verdi l'est-il vraiment ? Entre lui et son double, le Souffleur, entre celui qui écrit le *Don Carlo* à Milan et l'autre, toujours en train de terminer *Aïda* au Caire, même la Stolz ne s'y

retrouve plus et encore moins le directeur soumis aux pressions du ministre.

Tous ces dédoublements mettent en scène les problèmes du créateur. Problèmes de conscience d'abord dans ses relations avec le pouvoir politique qui commande une œuvre à message, pour célébrer la grandeur d'un événement qui est loin d'être innocent. Problèmes d'écriture ensuite puisque, quoi qu'il décide, le compositeur doit trouver la source de son inspiration et répondre à l'appel de la Stolz à qui Verdi aurait écrit, outre son opéra, des lettres enflammées. Il en ressort de manière assez évidente que la création ne se commande guère ; seul le résultat peut être commandé. Dans le cas particulier de l'opéra (on pourrait ajouter celui du théâtre), un problème supplémentaire surgit : celui de l'interprétation. Terziani, le baryton, rappelle la légende : «[...] quand un chanteur a du mal à donner la plus haute note de son aria, le compositeur surgit de l'au-delà, et apparaît dans l'ombre pour foudroyer du regard celui qui a failli à sa tâche.» (p. 40) La question du sujet peut alors être reformulée autrement : celui qui est là, devant nous, sur la scène, est-il le compositeur en train d'écrire ou la conscience de l'auteur qui traverse en quelque sorte la représentation ? «Tous préféreraient mourir dans l'oubli que de se retrouver dans un théâtre au milieu de leur propre silence.» (p. 41) N'est-ce pas là, en effet, le rôle du dramaturge que de combler le silence, que de donner à dire et à entendre ? Cela n'a pas empêché cette pièce de Chaurette de passer pratiquement inaperçue au moment de sa création, au

Théâtre d'Aujourd'hui, le 22 octobre 1993.

-
1. Michel Marc Bouchard, *Le voyage du couronnement*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1995, 119 p.
 2. Michel Tremblay, *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1996, 119 p.
 3. Larry Tremblay, *Le génie de la rue Drolet*, Carnières, Lansman, coll. «Nocturnes Théâtre, n° 26», 1997, 42 p.
 4. Normand Chaurette, *Le passage de l'Indiana*, Arles/Montréal, Actes sud/Leméac, 1996, 88 p.
 5. Normand Chaurette, *Je vous écris du Caire*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1996, 81 p.