

**Lettres québécoises**  
La revue de l'actualité littéraire



## Scènes de départ et départ scénique Le théâtre de René-Daniel Dubois

André-G. Bourassa

Numéro 33, printemps 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/39395ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bourassa, A.-G. (1984). Compte rendu de [Scènes de départ et départ scénique : le théâtre de René-Daniel Dubois]. *Lettres québécoises*, (33), 64–65.

panique à  
longueuil...

rené-daniel dubois



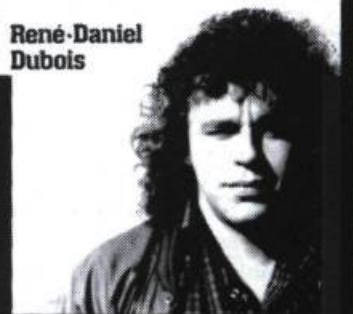
Adieu, docteur Münch...

René-Daniel Dubois



26bis, impasse  
du Colonel Foisy

René-Daniel  
Dubois



LE MÉTIER

Le théâtre qu'on publie

## Scènes de départ et départ scénique

### Le théâtre de René-Daniel Dubois

J'ai commencé ces brèves réflexions sur le théâtre de René-Daniel Dubois par les deux textes que j'avais alors en mains, *Panique à Longueuil*<sup>2</sup> et *26bis, impasse du Colonel Foisy*<sup>3</sup>. J'eus le sentiment, ne serait-ce que par le titre, que la pièce qui me manquait, *Adieu, docteur Münch...*, complétait une trilogie, même si cette trilogie pouvait être involontaire. L'imaginaire de la première et de la troisième pièces, *Panique* et *Impasse*, était tellement cohérent, le renversement de l'action scénique en passivité était tellement constant que la deuxième pièce, *l'Adieu*, ne pouvait être que ce qu'elle est. Peu importe qu'elles aient été écrites dans l'ordre de leur publication ou pas (*Panique*, *Adieu*, *Impasse*) elles répondent toutes trois à une même structure, ce qui laisse percevoir que nous assistons au départ d'une écriture de grande qualité.

par

André G. Bourassa



«un relais... et nouveau départ... Parfois... une courte suite... la brève amorce d'une réplique... mais jamais de conclusion.»<sup>1</sup>

Le mot «panique» décrivait l'effet du dieu Pan sur les jeunes qu'il approchait; il a une connotation érotique mais réfère aux notions simultanées de crainte et de désir. Dans la pièce de Dubois, ce jeune Pan, qui ne veut que «faire pipi» et franchit un à un les paliers comme des membranes au bout de son cordon, est celui-là même qui panique au gré des rencontres. Sortir est sa façon d'entrer (il s'est «embarré» sur le septième balcon et descend d'appartement en appartement le long d'une corde à linge). Entrer chez lui est sa façon de quitter la scène dans un chœur de cris d'enfants ponctués de deux «vos gueules» de sa part et de la part du père des enfants du même palier.



*Panique* comporte une étonnante scène de confrontation avec un rat dans la chambre à fournaise. Ce rat est un assidu de l'émission télévisée «Génies en herbe» et joue aux énigmes (à la manière de l'animateur de l'émission) auprès du jeune homme qui veut rentrer chez lui: «Quel est l'animal qui a quatre pattes le matin, deux le midi et trois le soir?» Le côté oedipien de M. Arsenault est ainsi explicité par le dramaturge.

Le docteur Münch est médecin mais aussi un peu psychanalyste. Il est mourant et nous avons son délire mis en scène devant nous. On sait que Freud, parlant des phases du «travail du rêve», utilise (d'après la traduction, du moins) les mots «dramatisation», «déguisement» et «ordonnance» (mise en scène), ce qui laisse voir l'importance pour lui du théâtre (Hamlet, Oedipe) pour comprendre les mécanismes du rêve. Dans l'*Adieu*, c'est le rêve du docteur Münch qui est scénarisé, avec des personnages hallucinés comme la statue de la liberté et Pacôme Parmentier, le fils de l'homme aux pommes de terre. Étrangement, Münch s'adresse à Parmentier en décrivant son fils avec ces images qu'on avait dans *Panique*: «Il serait un jeune rat. Ta femme t'aurait trompé avec un de tes rats de laboratoire [...] Et tu resterais ici? Et tu me raconterais encore, des heures durant, la fuite de votre fils, à tous les trois, par la fenêtre du quatorzième étage?»

Ce n'est pas seulement sur le plan de l'imaginaire que Dubois est conséquent mais aussi sur le plan formel. L'*Adieu*, par exemple, est essentiellement un monologue, «sonate pour un acteur» comme dit l'auteur. Les personnages qui interviennent sont des projections mentales auxquelles Münch prête la parole dans son délire. L'*Impasse* est aussi une espèce de soliloque d'une vieille actrice dont nous sommes avertis dès le début «que le personnage de Madame a été écrit en l'imaginant joué par un interprète masculin.» Une manière de *duchesse de Langeais* (celle de Tremblay); les hauts et les bas d'une diva originaire d'Albanie (p. 61; le recoupement avec la fausse Albani de Germain est sans doute fortuit). Ce soliloque est lui aussi une sortie à sa manière et, comme dans *Münch*, un retour sur le passé en même temps qu'un désir profond d'un retour du passé, surtout, désiré et craint en même temps, de l'amant dont on ne sait trop s'il est celui

de la scène ou celui de la vie. Et le côté monologue du texte est accentué par une indication scénique demandant que la voix de l'«auteur» soit rendue «par l'interprète de Madame» (le mot «interprète» a ceci de particulier qu'il n'est ni masculin ni féminin) et suggérant que le metteur en scène, s'il «décide de ne travailler qu'avec un seul comédien ou une seule comédienne», lui confie la tirade du valet qu'il aura au préalable découpée.

La tirade du valet est une espèce de débauche verbale où toute la vie de la comédienne nous est rendue en fragments comme dans un miroir brisé. Ce sont des éclats comme ceux du monologue de l'Infante dans *Le Cid maghané*. Comme Ducharme, d'ailleurs, Dubois nous renvoie ironiquement aux classiques en intercalant ici un vers comme «À peine nous sortions des portes de Trézène» qui ouvre le récit de Témamène. Et, parodié de Racine encore, le Fred de *Panique à Longueuil*, «qui a fait des stages avec Skinner» et six ans de psychanalyse, fait à M. Arsenault une déclaration d'amour parodiant celle de Phèdre à Hyppolite: «Ahhh, cruel! Tu m'as trop entendu. Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur... Et bien connais donc Fred et toute sa fureur [...] Serai-je condamné à te voir repartir?» On aura compris que ce virage vers *Phèdre*, à l'occasion du récit de Témamène ou de la grande réplique de Phèdre elle-même, complète, par un rapprochement formel, la parenté que la psychanalyse a toujours soulignée entre Hyppolite et Oedipe.

Cette unité de forme et de contenu dans chaque oeuvre et entre les trois oeuvres (on se moque, dans l'*Impasse*, d'études thématiques qui seraient faites à l'UQAM) ont beau nous rappeler la tragédie, c'est de comédies qu'il s'agit. Et c'est peut-être là le coup de maître de ce jeune auteur qu'est René-Daniel Dubois. Car, on l'a dit, ce n'est pas dans le contenu que comédie et tragédie diffèrent mais dans le renversement du mouvement d'agressivité de sujet à objet<sup>4</sup>. Le renversement de la panique en est un exemple. Celui de la mort de Madame, indifféremment meurtre ou suicide, en est un autre.

Dubois a aussi le mérite de savoir se moquer un peu de lui-même; l'intrusion du personnage de l'auteur, dans l'*Im-*

*pas*, à part un petit côté narcissique, n'en est que plus appropriée: «on lui a dit que l'absurde comme il le voit n'est pas théâtral [...]. Il rêve de structures et de rythmes. Il fait des angoisses sur ses amours [...] personne n'a le droit de lui dire qu'il délire s'il saute deux mots dans son manuscrit [...]. Mais on lui dit qu'il est absurde et qu'il faut des dialogues.» La théâtralité de ses premières pièces a pourtant fait ses preuves!

1. René-Daniel Dubois, *Adieu, docteur Münch...*, «Théâtre/Leméac» 110, Outremont, Éd. Leméac, 1982, 73 p., ill.
2. Id., *Panique à Longueuil*, «Théâtre/Leméac» 88, Outremont, Éd. Leméac, 1980, 121 p., ill.
3. Id., *26<sup>bis</sup>, impasse du Colonel Foisy*, «Théâtre/Leméac» 122, Outremont, Éd. Leméac, 1983, 73 p., ill.
4. Anne Clancier, *Psychanalyse et critique littéraire*, «nouvelle recherche», Paris, Privat, 1973 (1980), p. 207-208.