

## Sur les bords de l'Amérique Scènes de l'écriture québécoise contemporaine

Yves Jubinville

Number 114 (1), 2005

Échos d'Amérique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24890ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jubinville, Y. (2005). Sur les bords de l'Amérique : scènes de l'écriture québécoise contemporaine. *Jeu*, (114), 107–112.

# Sur les bords de l'Amérique

## Scènes de l'écriture québécoise contemporaine



« Dans la *Tragédie de l'homme*, comme dans *Thérèse, Tom et Simon*, Gravel donne l'exemple de ce que l'écriture devient quand elle est mise au service de l'observation. » *Thérèse, Tom et Simon... L'intégrale* (Nouveau Théâtre Expérimental, 1997).

Photo: Mario Viboux.

### L'Américanité comme tradition

L'Amérique est un piège, comme on le dit de ces récits, petits ou grands, qui servent à la construction des mythes. Qui douterait encore aujourd'hui que le concept ne fut d'ailleurs jamais qu'une pure fabrication de l'esprit? Esprit dont nous ne serions assurément pas les seuls dépositaires (peut-être les derniers d'une longue lignée qui se perd dans les arcanes du Nouveau Monde). Et pourtant, il y a dans l'américanité quelque chose de naturellement québécois, d'organiquement inscrit dans l'espace-temps du Québec, qu'il n'apparaît désormais plus possible de penser son identité, sa culture, son imaginaire sans y référer. L'usage du terme n'en devient que plus problématique, pour ne pas dire suspect, d'autant qu'il repose en fait sur un paradoxe. L'Amérique appartient à l'histoire de ce qu'il faut appeler les *représentations du devenir québécois*. Les études récentes ne manquent pas, en ce sens, de remonter le fil de ses déclinaisons pour en saisir la valeur<sup>1</sup>. En revanche, le terme appartient aussi au sens commun dont nulle réflexion sur le sujet ne saurait ignorer la portée. Dans la

conversation courante, la notion est maniée de telle sorte qu'elle s'ajuste aux contours instables du présent; on l'évoque le plus souvent comme un baromètre de la conscience que nous avons de notre actualité. Dans cet esprit, l'idée d'expérience façonne le récit de notre « américanitude » qui ne cherche qu'à dire, à travers la référence au mythe et donc la médiation de l'Autre, cela qui cimenter nos paroles et

1. Dans le champ de l'histoire, on se reportera aux travaux d'Yvan Lamonde (*Ni avec eux ni sans eux*, Nuit Blanche, 1996) et de Gérard Bouchard dont le dernier ouvrage, *la Pensée impuissante. Échecs et mythes nationaux canadiens-français: 1850-1960* (Boréal, 2004), retrace le parcours de l'américanité dans la pensée canadienne-française. Pour une synthèse dans le domaine littéraire, l'œuvre critique de Pierre Nepveu (*Intérieurs du Nouveau Monde*, Boréal, 1998) convainc de la nécessité de renouveler l'approche de ce thème.

nos actes dans l'instant de leur manifestation. Comment être ou ne pas être soi/américain ? Pour être juste, la réponse à cette question doit être cherchée à l'intersection de ces deux approches, l'une historique, l'autre métaphysique. Il s'agit de comprendre en somme la signification d'une expérience de la contemporanéité (de notre rapport au temps présent) dans les développements successifs du récit qu'elle engendre. L'Amérique comme *tradition* de notre présence au monde.

### Le poids du monde

Au théâtre, le récit, c'est d'abord celui qui met en action des personnages. Depuis longtemps, la critique y a vu une série de thèmes qui marquaient, à l'enseigne de l'Amérique, les dramaturgies canadienne et québécoise<sup>2</sup>. Autre chose nous intéresse ici. Car le récit, ce peut être également celui que dessinent, dans leur posture singulière et leur expérience de la scène, les différentes figures de l'acteur, de l'écrivain, du critique ou du spectateur de théâtre. S'il faut s'en tenir à l'auteur, le problème se formulerait à peu près en ces termes : y aurait-il une manière américaine d'écrire pour le théâtre ? Aussi bien dire d'emblée que la référence états-unienne en la matière n'a pu se faire valoir qu'au terme d'un long parcours qui a vu l'écrivain s'émanciper du modèle européen, français plus précisément.

Selon la conception que l'on avait de ce dernier, conditionnée il est vrai en bonne partie par le répertoire qui se jouait sur nos scènes jusque dans les années 50, oscillant entre le boulevard et le drame poétique, l'écrivain était un maître de langage, celui qui ficelait des dialogues donnant vie à des êtres n'ayant d'existence qu'au théâtre. De Gélinas à Dubé, en passant par Gauvreau, plusieurs ont tenté de se défaire de cette défroque, sans y parvenir totalement. C'est avec Michel Tremblay, mais aussi Réjean Ducharme, que l'écriture de théâtre cesse d'être une opération rhétorique qui nourrit l'illusion de pouvoir surplomber le réel, de le raisonner, de le soumettre à l'ordre de la pensée et du verbe. En lieu et place de jolies figurines taillées dans un marbre lisse et froid, ces auteurs mettent en scène une langue problématique qui se travaille comme une pâte informe, un matériau offrant de la résistance. Langue qui, surtout, suppose de la part de l'écrivain une traversée du réel qui portera la trace d'une expérience vécue. C'est en cela que l'écriture dramatique devient américaine. Pétrie dans le vivant, la parole du personnage est livrée, chez Tremblay en particulier, à la déformation de l'instant dramatique et à celle que ne manque pas de produire à son tour



2. C'est la perspective empruntée par Pierre L'Hérault dans une étude récente intitulée « L'américanité dans la dramaturgie québécoise. Constantes et variations », dans *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*, sous la direction de Gilbert David et Hélène Beauchamp (PUQ, 2003). Avant L'Hérault, Jean Cléo Godin et Laurent Mailhot, dans *Théâtre québécois* (HMH, 1970 et 1988), avaient ouvert la voie, poursuivie par Godin lui-même dans ses analyses de l'œuvre de Normand Chaurette. Il y aurait beaucoup à dire, en particulier, sur la pièce *Provincetown Playhouse, 19 juillet 1919, j'avais dix-neuf ans*. Qu'il suffise de renvoyer le lecteur à l'étude que lui consacre Godin dans *Dramaturgies des années quatre-vingt* (Leméac, 1999 ; en collaboration avec Dominique Lafon).



« [Le regard de François], à l'instar d'autres personnages témoins, s'insinue discrètement au milieu des êtres pour faire entendre le bruit de cette chose qui les ronge. »

Sur la photo : Adèle Reinhardt (Nicole), Roger Léger (Richard), Sylvain Bélanger (François), Michel Dumont (Denis), Louison Danis (Claire) et Hugo Dubé (André) dans *24 Poses* de Serge Boucher, mis en scène par René Richard Cyr (Théâtre d'Aujourd'hui, 1999). Photo : Gilles Duchesneau/Atelier Le Varennois.

le jeu de l'acteur à qui sera conféré, par la même occasion, le statut de coauteur.

### L'ethos anthropologique

Les clichés disent parfois la vérité. À condition de pouvoir déjouer leur caractère d'évidence, de les surprendre au détour d'une autre lecture. Il en va ainsi de celui qui fait reposer sur l'acteur québécois tout le poids de l'héritage théâtral américain. Historiquement, le phénomène trouve son explication dans la tradition comique dont l'art de l'improvisation aurait contaminé la formation de l'acteur québécois au point d'en faire la clé de voûte de son projet créateur et d'orienter le devenir du théâtre vers cet idéal, typiquement américain, de spontanéité et d'authenticité<sup>3</sup>. Si cela est vrai, la question est pour nous de savoir, de comprendre comment cela a eu pour effet de redéfinir le statut de l'auteur de théâtre. L'expérience des *Belles-Sœurs* montrait déjà combien la voix de celui-ci acceptait d'être dépossédée, de se démultiplier pour faire entendre la cacophonie du monde social. Tremblay anticipait, de cette façon, l'émergence de la création collective. Mais plus spécifiquement, il traçait le chemin d'une pratique d'écriture faisant de l'auteur un capteur de paroles, un orchestrateur

de voix ; bref il campait l'écrivain de théâtre dans le rôle du médiateur. La figure a fait fortune et contribué à modeler le geste d'une génération d'auteurs pris à témoin de ce décloisonnement de la parole. La plus belle incarnation de cette posture, même s'il faut parler dans son cas d'une conversion tardive à l'écriture (une imposture !), est assurément l'acteur Robert Gravel, notre auteur le plus américain. Celui que l'on associe spontanément à l'improvisation, qu'il aura contribué à populariser sous la forme d'un rituel parathéâtral, et à ce style de jeu si particulier caractérisé par l'ellipse et la litote, a produit une œuvre dramatique qui circonscrit parfaitement *ce désir de disparition* de l'auteur québécois. Car il s'agit bien d'une disparition. Vue sous cet angle, l'attitude de l'auteur dramatique se composerait sur celle de l'anthropologue, de l'ethnologue. Dans *La Tragédie de l'homme*, comme dans *Thérèse, Tom et Simon*, Gravel donne l'exemple de ce que l'écriture devient quand elle est mise au service de l'observation<sup>4</sup>. Observation, comme toujours chez lui, qui s'effectue au ras du sol pour enregistrer (sans juger), à la manière du réalisme américain (mais poussé ici à

3. Voir, là-dessus, les travaux de Chantal Hébert sur le burlesque (*le Burlesque québécois. Un divertissement populaire*, HMH, 1981 ; *le Burlesque québécois et américain*, PUL, 1989).

4. Jean-Pierre Ronfard, qui représente l'antithèse de l'auteur que fut Gravel en ce qu'il incarne l'homme de culture pour qui l'écriture est une partie de cache-cache avec les mots, le langage, a compris, mieux que personne, l'attitude de son compagnon de route du NTE : « Robert se documentait. Il écoutait les gens, il notait des choses. Il interviewait les gens à leur insu pour nourrir son observation corrosive de la réalité, et c'est de ça qu'il tirait son inspiration. Il disait : tout se vaut. Il avait une vue assez triste de notre monde, et une volonté à la fois de traduire ce monde et de s'en abstraire. Surtout, de ne pas chercher à le transformer. » (Cité par Hélène Pedneault, dans « Robert Gravel, esquisse d'un homme de théâtre baveux », *Jeu* 82, 1997.1, p. 79. Nous soulignons.)

l'extrême limite de sa logique), tel détail anodin, tel mot blanc, tel geste déplacé, toutes choses qui échouent à tracer un destin, une vision du temps mais qui font pénétrer au cœur du présent où se terre toujours la mort. Cette éthique anthropologique caractérise aussi l'œuvre de Serge Boucher (mais dans un autre registre) dont la filiation à la dramaturgie américaine, par le biais de Tremblay, paraît plus évidente encore. Ici, le regard s'incarne dans la logique de l'action. Celui de François (24 Poses), à l'instar d'autres personnages témoins, s'insinue discrètement au milieu des êtres pour faire entendre le bruit de cette chose qui les ronge.

### Lieux communs

Arrêt sur la création collective. L'héritage qu'elle laisse à la dramaturgie québécoise reste encore à mesurer, à évaluer<sup>5</sup>. On se risquera toutefois à situer deux courants, l'un européen (brechtien), plus politique, qui a fait les belles heures du théâtre militant des années 70, et l'autre américain (Living Theatre, Bread & Puppet) qui perdure aujourd'hui de diverses façons, notamment grâce à l'impulsion de ces auteurs-metteurs en scène pour qui le texte se construit dans le mouvement même de la composition scénique. Américain, Robert Lepage l'est incontestablement, et ce en dépit de ses pérégrinations internationales qui en feraient, à première vue, l'artiste universel par excellence, justement parce qu'il s'inscrit dans cette lignée de la création collective qui abat la cloison qui se dresse entre le travail dramaturgique (discours) et celui de la scène (l'espace). Pratiquant l'écriture comme art du bricolage, même (et surtout !) quand cela passe par une technologie sophistiquée, Lepage, comme d'autres à sa suite (Éric Jean, Pascal Contamine, Wajdi Mouawad, Marie Brassard), procède à son tour à la manière de l'anthropologue qui traque dans les objets, les images, les gestes du quotidien la signification secrète de nos existences. La matière première ici n'est pas autre chose que le lieu commun, le cliché qui, chez lui, prend la dimension d'une *relique* au sens presque religieux du terme. À travers ses diverses manipulations et transformations scéniques, l'objet lepagien traduit l'emprise qu'exercent les images sur nos vies. Mais il est aussi bien davantage : il dessine les contours d'une communauté possible, rêvée, soudée par la conscience qu'éveille en chacun le contact intime avec les choses ordinaires. On s'étonnera peut-être que l'on veuille associer l'Amérique à la notion de communauté. Sa signification historique se trouve pourtant là en grande partie : dans l'idée que le *désir de vivre ensemble* puisse naître dans le tissu fragile des relations que chaque individu entretient avec son monde, et non dans le dessein que trace l'abstraction des discours, des idéologies. Est-il nécessaire de rappeler qu'en Amérique le pragmatisme fait bon ménage avec la transcendance... Le mot de « liturgie » (profane) vient à l'esprit pour décrire l'impression que procurent tant de ces spectacles fabriqués à partir ou autour d'objets et d'images (et clichés !), dont la dramaturgie consiste pour l'essentiel à orchestrer une succession d'instantanés ritualisés qui réfléchissent, comme dans un miroir déformant, ceux-là même qu'organise l'autre culte américain, celui de la Consommation, qui à l'inverse contribue à l'effritement communautaire.

5. Dans un article récent, Jean-Marc Larrue propose une synthèse très éclairante de l'expérience qu'a été la création collective au Québec, mais laisse cette question en jachère. Cf. « La création collective au Québec », dans *le Théâtre québécois : 1975-1995*, sous la direction de Dominique Lafond, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome X, 2001, p. 151-177.



« [...] Lepage [...] procède à son tour à la manière d'un anthropologue qui traque dans les objets, les images, les gestes du quotidien la signification secrète de nos existences. » *La Trilogie des dragons*, mise en scène par Robert Lepage (Théâtre Repère, 1987). Sur la photo : Yves-Érick Marier. Photo : François Truchon.

### Aux confins de l'Amérique

Mais il se pourrait que l'Amérique dont on parle, dont parle le théâtre québécois, appartienne aujourd'hui à l'histoire; quelle ne puisse être évoquée que sur le mode du souvenir. Dans *Louisiane Nord* de François Godin, le temps semble arrêté, figé dans l'image de cet hôtel, le Manoir Resort, situé à l'extrémité du continent, face à l'immense vide de l'océan. *Still life* d'un monde en quarantaine. Derrière, une vaste étendue de terre qui s'élance dans toutes les directions, que les vies des personnages auront déjà traversée, expérimentée, mais qui ne survit plus guère qu'en pièces détachées, comme on le dirait de la mémoire qui se défait quand il n'y a plus d'avenir. L'anecdote des écrans de cinéma, citée par Jimmy, illustre à merveille la situation. Celui-ci raconte que le père de Fraser se serait enrichi en vendant, à la grandeur du pays (lequel?), des morceaux d'écran de ciné-parc abandonnés: « [...] ça que le père de Fraser a fait, qui le faisait partir d'un bord puis de l'autre du continent avec Fraser Hudson, revendre des morceaux des écrans qui s'éteignaient partout, avec la légende de tout ce qui s'était vu dessus, *and he became rich*, exemple regardez (*Il ouvre la valise, en tire ceci, qu'il montre.*) ça c'est un écran, la toile, pour les gens la relique que Fraser dit pour eux c'est quasiment sacré [...]»<sup>6</sup> Puissante allégorie que cette Amérique rapetissée aux dimensions d'un écran en miettes. La référence à la relique dit, là encore, même si c'est sur le mode de la dérision, le pouvoir des images. Images

6. François Godin (2004), *Louisiane Nord*, Montréal, Leméac, p. 53.



sacrées, souligne le texte, parce qu'elles se présentent comme la trace d'un présent qui a existé et dont il est ainsi donné de partager l'émotion qu'il aura procurée *la première fois*... Autre façon de dire que l'Amérique s'est transformée en un vaste cimetière. L'écran qui, depuis longtemps, exhibait fièrement son visage triomphant, serait à son tour criblé d'images mortes, telles ces *landmarks* jonchant le territoire et donnant lieu à d'innombrables *reenactments*. Sous certains aspects, le théâtre québécois n'apparaît pas si éloigné de ces rivages. Dans sa quête (américaine) de la présence et de l'authenticité, dans sa volonté de produire du vrai comme s'il pouvait échapper à la médiation du discours, il ne parvient parfois guère mieux qu'à distiller le parfum de sa propre mort. Chez François Godin, toutefois, l'exploration du temps conduit à la découverte d'un pays autre, d'un récit différent de celui qui murmure la perte de l'unicité, de l'origine. On n'y entre pas comme dans une église mais comme dans une grotte où seraient gravés sur les parois rocheuses les mots d'une autre langue. Théâtre québécois post-américain ? L'indétermination temporelle, comme du reste celle de l'espace, dans cette pièce, dit combien la référence à l'Amérique comme accomplissement de soi, comme affirmation de sa présence, s'est dissoute en même temps que la frontière (symbolique) qui marquait de tout temps notre désir d'entrer dans l'Histoire. Dans cet *été indien* qui parcourt *Louisiane Nord*, où l'avenir et le passé s'entremêlent, quelque chose arrive à sa fin. **■**

Jimmy (Olivier Morin) exhibe des reliques d'écran de ciné-parc dans *Louisiane Nord* de François Godin, mise en scène par Claude Poissant (PàP 2, 2004). Également sur la photo : Louise Bombardier (Lyne). Photo : Yanick Macdonald.