Document generated on 07/01/2025 11:13 p.m.

Voix et Images

De l'insignifiance et de quelques bijoux

Lucie Robert

Volume 20, Number 1 (58), Fall 1994

Saint-Denys Garneau

URI: https://id.erudit.org/iderudit/201154ar
DOI: https://doi.org/10.7202/201154ar

See table of contents

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)
1705-933X (digital)

Explore this journal

Cite this article

Robert, L. (1994). De l'insignifiance et de quelques bijoux. *Voix et Images*, *20*(1), 223–231. https://doi.org/10.7202/201154ar

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Dramaturgie

De l'insignifiance et de quelques bijoux

Lucie Robert, Université du Québec à Montréal

« Le théâtre québécois est-il encore idéologique ? » demandait la Société québécoise d'études théâtrales en mai dernier lors de son assemblée générale annuelle. Le théâtre québécois — pour peu que l'on puisse identifier ce que ce générique désigne désormais, la nationalité de l'argent servant à produire un spectacle ou l'appartenance institutionnelle du texte dramatique —, le théâtre québécois, ai-je eu envie de répondre, a-t-il encore quelque chose à dire ? Et que signifie « dire » au théâtre ? Car le théâtre a évidemment lui-même à dire et il est en grande vogue de représenter la représentation, de dire la difficulté de dire. Le discours du théâtre devient dès lors celui de sa clôture institutionnelle : se dire soi-même devant ses pairs. Mais encore ?

Il est parfois de mise d'utiliser, pour ce faire, un certain nombre de prétextes, de couvrir le narcissisme d'anecdotes, de l'apparence de parler d'autre chose. Après tout, il faut bien encore attirer le public dans les salles, lui faire chèrement payer des places, bien loin derrière les invités et les critiques. Et on n'attire pas ce public avec du vinaigre. Il faut donc tout de même se résigner à raconter des histoires, à mettre en scène ce que la tradition nommait une « intrigue » ou une « action dramatique », créer des personnages, monter un décor, dessiner des costumes. Que de travail !

***

Néanmoins, le public s'ennuie au théâtre... de plus en plus. Et nulle part ne s'est-on ennuyé autant récemment qu'aux représentations d'*Héliotropes*[1] de Michel Garneau. C'était au Rideau Vert, en mars dernier. Les critiques ont été unanimes à réclamer le retrait de la pièce que ni l'écriture de Garneau (qui en est tout de même à sa trente-troisième pièce de théâtre), ni la mise en scène d'Alice Ronfard (qui est pourtant arrivée à nous faire apprécier Paul Claudel), ni le jeu de Pauline Martin (qui parvient même à faire valoir Mario Tremblay) n'ont réussi à sauver du désastre. Et pour une fois, le public, toujours heureux de fustiger les critiques, d'autant qu'il a chèrement payé sa place, n'a pas contredit. Cela n'a cependant pas convaincu l'éditeur qui, fidèle à ses engagements, n'en a pas moins publié ce qu'il annonce comme le vingt-sixième livre de son auteur. Qu'on me comprenne bien ! Je suis depuis longtemps déjà une fan de Garneau dont j'apprécie tant l'écriture que l'engagement, et je ne regrette rien comme la réception qu'ont reçue ces *Héliotropes*. Je dois avouer tout de même qu'en fermant le livre, je cherchais encore à en comprendre le propos et qu'au moment d'écrire cette chronique, je cherche toujours.

Le point de départ du texte est la correspondance que Martha « Calamity » Jane n'a jamais envoyée à sa fille. Le personnage pourtant est séduisant, comme un symbole féminin de l'américanité aventurière, héroïne du Far West, déchue puis reléguée au rang de personnage de cirque ou de bande dessinée. Il séduit au plan dramatique également par le caractère épique des premières aventures et celui, plus tragique, de la déchéance et du vieillissement. Garneau fait fi de ces aspects. La pièce commence par une leçon de morale : Martha Jane ne tolérera pas de drogue au bordel où elle joue les madames. Elle vient de recueillir une jeune orpheline, musicienne et muette, qu'elle soupçonne être l'enfant qu'elle a dû abandonner. Arrive un

compositeur noir qui bouleverse ses convictions plutôt conservatrices. Il y aura d'autres leçons de morale. Plusieurs. Mais pas beaucoup de dialogues et certainement pas de conflits entre les personnages.

Là est d'ailleurs la difficulté première du texte qui souffre de son double caractère narratif et introspectif. Le théâtre survit toujours difficilement à cette combinaison dont le poème et même le roman savent profiter. Plutôt qu'une action dramatique, *Héliotropes* présente un long monologue à plusieurs voix. Le personnage lui-même s'y noie et l'on entend Martha Jane le reconnaître :

> je me suis accrochée ici
> pour cesser d'errer peut-être
> et parce que mon dernier travail
> c'était d'être
> une caricature de moi-même
> d'être devant tout le monde
> l'ombre de ce que j'ai été
> conductrice de diligence
> tireuse virtuose
> il n'y a plus de diligence
> je ne tire plus très (p. 75-76)

Doit-on ajouter qu'*Héliotropes* n'est que l'ombre de la dramaturgie de Michel Garneau ?

***

Garneau est cependant un vieux routier. *Héliotropes* n'est pas son premier échec et sans doute pas le dernier. D'autres textes ont été produits entre temps qui ont mieux retenu l'attention et l'on reléguera simplement celui-ci au rang de texte mineur. Qu'en sera-t-il de ces plus jeunes dramaturges, dont les premiers textes ne valent guère plus que des fonds de tiroir et qui, dès leur première sortie publique, risquent de se voir ravalés au rang d'écrivains mineurs ? Je m'inquiète en particulier de toute cette génération de dramaturges diplômés en écriture de l'École Nationale de théâtre et dont aucun, depuis plus de dix ans, — dix ans, c'est le temps qu'il faut pour établir une carrière —, n'a produit de texte vraiment intéressant. Ce n'est pourtant pas faute de connaître les rouages techniques de l'écriture dramaturgique. Au contraire : on en vient pratiquement à reconnaître ces diplômés à leur maîtrise du dialogue et des exigences de la scène.

Yvan Bienvenue aurait sans doute gagné à attendre encore quelques pièces avant de faire son entrée dans le monde éditorial. Ce n'est

pas que son théâtre soit sans intérêt, mais il manque visiblement de souffle et de profondeur. *Histoire à mourir d'amour*[2] réunit deux pièces qui avaient composé le spectacle éponyme, créé le 11 février 1993 à la salle Fred-Barry de Montréal, dans une mise en scène de Paul Lefebvre qui signe aussi la présente édition. La production était assumée par le théâtre Urbi et Orbi fondé par l'auteur. La première pièce, « Lettre d'amour pour une amante inavouée », met en scène trois personnages qui, sur les lieux d'un accident dans lequel ils sont impliqués, attendent l'ambulance. Hors scène, il y a le mort, un jeune père de famille qui circulait en unicycle sur la route nationale dans le parc des Laurentides. Sur scène agit le triangle traditionnel des mondes en transformation : deux hommes et une femme. Des deux hommes, Alain reste indifférent aux événements ne demandant qu'à atteindre enfin sa destination et retrouver la femme qu'il aime. L'autre, Richard, qui conduisait la voiture au moment de l'accident, paraît habité par la culpabilité. Entre les deux, le personnage féminin joue son rôle conventionnel, qui est de dépasser la mort pour recréer la vie. Aussi s'engage-t-elle dans une longue déclaration d'amour à Richard. Il y a dans cette pièce certains traits insolites qui portent cette intrigue autrement plutôt mince : l'unicycle, en particulier, mais aussi le fait que rien ne change entre le début et la fin de sorte qu'on ne sait pas au juste mesurer le temps. Peut-être les personnages sont-ils là depuis plus longtemps qu'il ne le laissent entendre. Peut-être sont-ils même ailleurs ! L'ambulance, comme Godot, n'arrive pas. Alain ne parvient pas à s'en aller. Suzanne espère toujours convaincre Richard, qui ne l'écoute pas vraiment.

« In vitro » présente une action plus consistante, qui contraste avec la précédente. Les trois personnages sont réunis encore une fois dans un lieu isolé : une maison de campagne, loin de toute civilisation. L'un des hommes est violent : il a assassiné sa compagne qui allait subir un avortement et le médecin qui le pratiquait, avant de s'enfuir avec les restes du fœtus qu'il conserve dans un bocal. Il se réfugie chez Benoît, qui transcende les difficultés de la vie quotidienne dans ses convictions religieuses et non violentes. Le personnage féminin, Isabelle, est une « survivante », c'est-à-dire qu'elle a déjà été victime de violence, qu'elle a développé ses propres moyens de résistance et qu'elle est résolue à ne jamais se retrouver sans défense. Mais voilà que François veut qu'elle porte à terme le fœtus qu'il transporte. Le caractère insolite devient ici grinçant et franchement insupportable. Comme il se doit, c'est le personnage féminin qui rétablit la raison dans cet univers détraqué.

Yvan Bienvenue est diplômé en écriture de l'École nationale de théâtre où il enseigne la poésie, ce qui explique peut-être la structure monologiste des textes publiés ici, en particulier celle du troisième texte, « Les Foufs », qui a été joué par le Théâtre Biscuit le 4 décembre 1991 dans le cadre d'un spectacle intitulé *Contes urbains* et réalisé par Stéphane Jacques. Comme il se doit, le conte urbain est dysphorique, racontant l'histoire de Yannick (le cycliste de la première pièce portait le même prénom) qui, après une nuit de folle passion s'est retrouvé dans la rue, une cicatrice dans le dos et un rein en moins. L'auteur aurait pu s'abstenir de publier ses fonds de tiroir pour compléter le texte d'un spectacle qui aurait alors gagné en cohérence.

***

On pense un peu à Élisabeth Bourget en lisant la dernière pièce de Chantal Cadieux, diplômée en écriture dramatique de l'École nationale de théâtre, vedette montante des théâtres d'été, écrivaine prodige qui, à vingt-sept ans, a déjà trois romans et six pièces de théâtre à son actif, en plus de collaborer à certaines séries télévisées. *Urgent Besoin d'intimité*[3], créée en 1991, est la plus ancienne des quatre pièces écrites pour la saison estivale, et des trois qui ont été présentées au bateau-théâtre l'Escale et mises en scène par Gilbert Lepage, son directeur artistique. Parions que l'éditeur a les trois autres en réserve.

On songe à Élisabeth Bourget à cause des succès obtenus dès le début de sa carrière. Les pièces de Chantal Cadieux ont toutes été jouées sur des scènes professionnelles, par des artisans chevronnés, dans des théâtres ouverts au grand public. Puis on y songe encore à cause du style : Bourget, on s'en souviendra, fut la première diplômée en écriture de l'ÉNT, et toute similitude prend dès lors des allures d'école (précisément). On trouve la même maîtrise du dialogue, l'art de la répartie, le choix du genre comique, — ce qui, chez les femmes en particulier, n'est pas toujours évident —, la mise en place de situations dramatiques plus proches de l'expérience féminine. Bourget manifestait cependant une plus grande recherche dans les formes alors que Cadieux se contente de jouer dans les structures classiques, au point d'ailleurs où certaines péripéties deviennent prévisibles et où le dénouement, attendu lui aussi, passe par les stratagèmes de la comédie classique, c'est-à-dire non par la résolution des conflits mais par leur dissolution sous l'intervention de forces externes.

Urgent Besoin d'intimité met ainsi en scène une famille moderne, c'est-à-dire des parents qui franchissent allègrement le cap de la

cinquantaine et leurs deux enfants, une fille, en apparence autonome, mais qui revient constamment à la maison familiale chercher un refuge contre ses angoisses ou emprunter les colifichets de sa mère; et un garçon, éternel étudiant, instable et vaguement profiteur qui comprend mal pourquoi il devrait prendre en main ce que d'autres maîtrisent mieux que lui. On voit ainsi poindre une des raisons du succès de Chantal Cadieux qui sait magnifiquement reproduire sur scène, avec ce qu'il faut d'exagération, de satire et d'humour, la situation quotidienne des femmes qui composent le public auquel elle s'adresse: c'est un talent rare.

Le désir de changement trouve son ancrage visuel dans le décor qui représente un salon en rénovation. L'action de la pièce tourne autour de la mère qui ne sait plus quel moyen prendre pour couper le cordon ombilical et retrouver un peu de son autonomie. C'est l'intervention d'un personnage plus jeune, la copine du fils, clin d'œil de l'auteure à sa propre génération, qui remettra les pendules à l'heure. L'heure est cependant plutôt conservatrice: la naissance d'une troisième génération oblige la deuxième à conquérir son autonomie, mais confine du même coup la première au rang de grands-parents. On aurait préféré un peu de profondeur. Pour cette pièce, Chantal Cadieux a reçu le prix Yves-Sauvageau de l'Association des auteurs des Cantons de l'est.

***

Unique auteur dramatique publié aux Éditions du Noroît qui, d'habitude, s'en tiennent à la poésie et qui, idéalement, devraient s'y tenir plus étroitement, Jean Daigle sévit encore en publiant une neuvième pièce intitulée, dans le même paradigme que les précédentes, *La Grand'Demande*[4]. L'auteur apprécie les drames victoriens: il avait ainsi écrit *Coup de sang* (1976), *Le Mal à l'âme* (1977), *La Débâcle* (1979), et *L'Heure mauve* (1989), pièces qui tirent leur faible intérêt de la mise en perspective des rapports amoureux au tournant du siècle, dans un temps qu'on imagine trop souvent dénué de passions et de drames. On notera le caractère «révisionniste» de cette dramaturgie qui s'apparente ainsi à l'écriture des *Filles de Caleb* d'Arlette Cousture, animée par la volonté de montrer une société moderne là où on ne conçoit normalement qu'un univers traditionnel et clos. Le débat sur la légitimité de cette relecture du passé fait rage actuellement chez les historiens et je n'entends pas m'en mêler ici[5].

L'action de *La Grand'Demande*, comme le laisse entendre le choix linguistique qui marque le titre, se passe dans un milieu rural, chez un

cultivateur, dont le salon constitue le décor unique. L'usage de cette pièce de la maison crée un effet d'étrangeté. En effet, dans les formes classiques, et la pièce de Daigle respecte les modèles canoniques, ce décor sert de fondement au drame bourgeois. La tradition aurait voulu plutôt que le drame d'un cultivateur se vive dans sa cuisine ou dans sa grange. De cette manière, une structure dramatique développée pour mettre en scène une classe sociale bien précise sert ici à en exprimer une autre. Néanmoins, le thème choisi par Daigle autorise cette digression au code traditionnel : la grande demande, c'est la demande en mariage qui, en effet, se fait normalement dans le salon. Sauf que celle-ci ne se fera pas, la sœur de la fiancée étant enceinte du prétendant.

Pour une raison qui m'échappe cependant, ce n'est pas là que le drame frappe le plus fort. La fiancée, ayant appris la nouvelle, fait tranquillement ses bagages et part pour Québec où elle passera quelque temps dans un couvent. C'est l'autre, Félix, le prétendant de la sœur, un honnête cultivateur, qui n'accepte pas d'être éconduit au profit d'un commerçant dont la séduction s'exerce par un certain vernis culturel. Félix passera ainsi tout le dernier acte à tenter de provoquer la colère d'Omer, à le pousser au duel, pour finir par l'obliger à tirer. Mais avant d'obliger Peter à le poignarder, Jerry, le personnage du *Zoo Story* (1959) d'Edward Albee, avait longuement expliqué ce qu'était devenue sa vie et l'impossibilité dans laquelle il était de la poursuivre. De même, l'écho d'Ibsen qu'on entend à chaque page (bien plus que celui d'Albee) nous rappelle que Nora ou Hedda Gabler avaient le dessein de changer le monde. Dans le texte de Daigle, Félix est un jaloux, parfaitement égoïste, qui n'a pas vu qu'à côté de lui Eugénie, la troisième fille de la maison, se meurt d'amour, et qui, tel le violent macho qui lui sert de modèle, ne cherche qu'à se venger, sans même avoir énoncé le projet d'emmerder tout le monde. L'acte de suicide devient ainsi un acte gratuit, pas même assumé par le personnage et on se demande bien ce qu'essaie de démontrer l'auteur. De sorte qu'on sort de la pièce avec la conclusion qui s'impose quant au personnage de Félix : qu'il crève !

***

On a écrit toutes sortes de choses sur le *Cabaret neiges noires*[6] : que c'était une pièce « punk », l'Osstidcho des années 1990, une épopée tragico-comique, un spectacle qui tire sur tout ce qui bouge, et on n'en finit plus de lire sous la plume des uns et des autres des références à

Bertolt Brecht, à Gratien Gélinas (*Les Fridolinades*) ou au Grand Cirque ordinaire. En Italie, où la pièce a été jouée avec un certain succès, on a comparé le spectacle au *Rocky Horror Picture Show*. Il faut dire que le spectacle, créé le 19 novembre 1992 au théâtre de la Licorne dans une coproduction du Théâtre Il va sans dire et du Théâtre de la Manufacture, avait été l'événement de la saison et qu'on était accouru de partout au petit théâtre de la rue Papineau. Et on nous annonce maintenant une adaptation cinématographique[7] !

Les amateurs de spectacles seront sans doute un peu déçus par le livre que viennent de publier les quatre auteurs, Dominic Champagne, Jean-Frédéric Messier, Pascale Rafie et Jean-François Caron. Sur papier, en effet, et malgré la présence de photographies de scène, le spectacle n'est que l'ombre de lui-même. On a d'ailleurs de la peine à imaginer comment il aurait en être autrement. Le cabaret, comme le cirque, est un art qui s'écrit mal, c'est-à-dire qu'on ne peut en *écrire* qu'une partie, et qu'on doit se contenter de *décrire* les autres parties. En ce sens, la référence aux *Fridolinades* de Gratien Gélinas et au Grand Cirque ordinaire n'est pas fortuite et l'on en vient à croire que la publication de *Cabaret neiges noires* agira au moins comme un document d'histoire. Cette fois-ci du moins nous n'aurons pas à attendre trop longtemps : *Les Fridolinades*, je le rappelle, avaient été publiées aux Quinze quelque quarante ans après leur création alors que *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?*, pièce emblématique du Grand Cirque ordinaire, l'a été aux Herbes rouges quelque vingt-cinq ans après sa création.

Une préface de Dominic Champagne précise que « le présent texte a été mis à jour après quelque soixante-quinze représentations et qu'il reflète l'état du spectacle là où il a été laissé par l'équipe de création. » (p. 13) Le propos du spectacle n'est guère original et ce n'est pas la première fois que certains des auteurs, — Caron notamment nous avait donné sur ce sujet *J'écrirai une pièce sur les nègres* —, se lancent ainsi à l'assaut de l'histoire contemporaine. Comme dans les souvenirs d'enfance, il n'en reste que les événements les plus marquants ou les plus inquiétants : l'assassinat de Martin Luther King, le manifeste du FLQ, l'errance de Claude Jutra ; puis quelques images : les souris Mickey et Minnie, les Joyeux Troubadours. Ce qui marche ici se trouve à la fois dans la dose d'irrévérence des auteurs, qui font feu tous azimuts, et dans le rythme obtenu par la fragmentation des sketches. Plutôt que de les présenter en succession, les auteurs ont choisi de les imbriquer les uns dans les autres, de sorte que les anecdotes croisées se développent non pas de manière linéaire, mais en spirale, revenant sur des images déjà vues avant d'en créer de nouvelles, ce qui donne

une unité plus forte à l'ensemble. Le suicide de Martin qui se présente comme en play-back, est à mon avis, la trouvaille la plus achevée.

***

Je terminerai en soulignant la publication, dans la collection des « Œuvres de Claude Gauvreau », aux Éditions de l'Hexagone, de la seconde grande pièce de l'auteur, *Les oranges sont vertes*[8], accompagnée d'une présentation d'André-G. Bourassa et du témoignage des artisans de la création au Théâtre du Nouveau Monde le 13 janvier 1972 : Jean-Pierre Ronfard, Roger Blay, Michèle Rossignol, Marcel Sabourin et Robert Lalonde. L'anecdote est semblable à celle qu'on retrouve dans *La Charge de l'orignal épormyable* ou dans *Beauté baroque* et met en scène celui qui sera détruit, tant par le milieu qui l'entoure que par le chagrin que lui cause la mort de celle qu'il aimait. La fin de la pièce, créée peu après la mort de l'auteur a valeur emblématique : contrairement à Godot, Batlam se présente et détruit par une rafale de mitrailleuse les personnages qui remplissent cet univers opprimant. La dramaturgie de Gauvreau, conservatrice par la forme, est portée par le langage, ce qui constitue normalement un défaut de théâtralité. Mais il ne suffit pas à un texte de manquer de théâtralité pour devenir plus littéraire. Dans ce cas-ci, la poésie surajoute à la valeur initiale et contribue au plaisir de lire. Le texte, écrit entre 1958 et 1972, est publié ici intégralement, les éditeurs ayant choisi d'indiquer entre crochets les passages dont l'auteur avait autorisé la suppression avant la mise en scène. Il en résulte un texte un peu longuet qui n'en opère pas moins une séduction forte.

---

1. Michel Garneau, *Héliotropes*, Montréal, VLB éditeur, 1994, 88 p.
2. Yvan Bienvenue, *Histoires à mourir d'amour*, Montréal, Les Herbes rouges, 1994, 160 p.
3. Chantal Cadieux, *Urgent Besoin d'intimité*, Montréal, VLB éditeur, 1994, 196 p.
4. Jean Daigle, *La Grand'Demande*, Montréal, Éditions du Noroît, 1994, 96 p.
5. Voir la critique que Ronald Rudin fait de ce courant historiographique dans « Revisionism and the Search for a Normal Society : A Critique of Recent Quebec Historical Writing », *Canadian Historical Review*, vol. LXXIII, n° 1, 1992, p. 30-61.
6. Dominic Champagne, Jean-Frédéric Messier, Pascale Rafie, Jean-François Caron, *Cabaret neiges noires*, Montréal, VLB éditeur, 1994, 213 p.
7. Voir la plus récente édition de *Théâtre québécois : 146 auteurs, 1067 pièces résumées. Répertoire du Centre des auteurs dramatiques*, Montréal, VLB éditeur et CEAD, 1994, p. 62.
8. Claude Gauvreau, *Les oranges sont vertes. Théâtre*, Montréal, l'Hexagone, 1994, 280 p.