

Leçon de géographie

Lucie Robert

Volume 19, numéro 1 (55), automne 1993

Lionel Groulx écrivain

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201082ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201082ar>

[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. (1993). Leçon de géographie. *Voix et Images*, 19(1), 207–214.
<https://doi.org/10.7202/201082ar>

Dramaturgie

Leçon de géographie

Lucie Robert, Université du Québec à Montréal

Le théâtre existe-t-il hors des grands centres urbains? Oui, bien sûr! Mais alors, qu'est-ce qui fait des *Belles-sœurs* une pièce d'envergure nationale et qui restreint l'importance de *La Fabuleuse Histoire d'un royaume* à un théâtre régional? Il y a évidemment plusieurs réponses à cette question, mais il me semble important de préciser que toutes ne sont pas entièrement satisfaisantes et qu'il reste une large part d'arbitraire dans ce type de décision. *Les Belles-sœurs* sont d'envergure nationale en partie parce que l'on confond généralement les capitales et métropoles avec l'ensemble d'un pays et que les régions demeurent, comme on dit, «régionales», c'est-à-dire «périphériques». Elles le sont également parce que la distinction entre la pièce de Michel Tremblay et le grand jeu historique mis en scène par Ghislain Bouchard est établie par des personnes qui vivent dans les capitales et métropoles et ignorent totalement ce qui se passe ailleurs.

Les relations entre le centre et la périphérie, entre les métropoles et les régions, font problème depuis longtemps et il serait fort étonnant que l'activité théâtrale soit épargnée. Ainsi, dans ce secteur d'activité comme dans les autres, on constate que la concentration urbaine a tendance à attirer vers la ville les professionnels de grande réputation et à laisser aux régions les pratiques d'amateurs. Par contre, l'édition et la tournée théâtrale sont des instruments qui permettent à une pièce de dépasser le territoire municipal pour être diffusée plus largement. De même, les diverses subventions gouvernementales confirment le

caractère d'intérêt public et national d'un produit. Autrement dit, la qualité esthétique, le propos et la forme d'un texte ne sont pas en soi porteurs d'une forme particulière de légitimation politique. Ce n'est ni par leur mérite ni par leur forme particulière en effet que *Les Belles-sœurs* appartiennent au théâtre « québécois » et que *La Fabuleuse Histoire d'un royaume* appartient au théâtre « saguenayen ».

Il y a quelques années, la Société d'histoire du théâtre au Québec (qui est devenue depuis la Société québécoise d'études théâtrales) s'est cassé les dents sur ce problème. La Société avait tenté d'élaborer un vaste programme de recherche qui aurait réparti les études théâtrales entre les régions: ainsi, les membres de la Société vivant dans une région donnée auraient été appelés à étudier le théâtre de leur région. On voit bien l'absurdité d'une telle proposition qui aurait fait du théâtre joué à Montréal un théâtre régional, étudié par les seuls universitaires montréalais, et qui aurait du même coup marginalisé les pratiques théâtrales hors de la métropole. Les résistances furent féroces, mettant en péril l'existence même de cette société. En réalité, seuls les chercheurs de l'Université du Québec à Trois-Rivières avaient montré leur intérêt pour cette division régionale du travail de recherche. Il faut dire que l'UQTR était alors le lieu de regroupement de ce qui est devenu depuis le Groupe de recherche en théâtre populaire et qu'un important travail y avait déjà été entrepris en vue d'une histoire du théâtre trifluvien, travail qui fut élargi aux autres régions du Québec, d'abord par le biais de mémoires et de thèses puis simplement par le développement prévisible du projet.

Plusieurs ouvrages de nature monographique ont ainsi été publiés et c'est à cette collection qu'appartient *Fêtes et Spectacles du Québec. Région du Saguenay-Lac Saint-Jean* de Rémi Tourangeau¹. Le livre de Tourangeau est d'abord une collection de matériaux documentaires organisés par un récit des événements. En ce sens, l'aspect monographique de l'étude domine et le travail est de grande qualité. L'ouvrage a pour but « d'analyser les rapports entre, ce qu'il est convenu d'appeler, les célébrations commémoratives et les spectacles de « jeux scéniques » » (p. 17) à partir de deux fêtes populaires: les fêtes du centenaire de l'ouverture du Saguenay à la colonisation, fêtes célébrées en 1938 par la représentation d'un jeu scénique de grande envergure sous la direction de Laurent Tremblay et de Maurice Lacasse-Morenoff, et les fêtes du cent cinquantième anniversaire du même événement, commémorées par la représentation de ce qui est en train de devenir non seulement un événement théâtral, mais une des principales attractions touristiques de la région, *La Fabuleuse Histoire d'un royaume*, sous la direction de Ghislain Bouchard. Signalons au passage une

heureuse initiative de Rémi Tourangeau qui a choisi de publier avec son analyse le texte des deux jeux scéniques étudiés².

Il y a toujours un effet de folklore à choisir cette région comme point de départ d'une étude sur les fêtes populaires et, en effet, on a dit beaucoup de niaiseries sur son dynamisme artistique et le sentiment d'appartenance de sa population, sans jamais se pencher sérieusement sur l'origine et les formes particulières que prend là ce qu'on pourrait appeler l'identité régionale. Évidemment, on peut s'attendre à tout de la part d'une population qui ose se promener en costume d'époque pendant quelques semaines chaque année (je fais bien sûr référence au carnaval souvenir de Chicoutimi) et qui se mobilise soir après soir, pendant l'été, depuis cinq ans et sans rémunération, pour répéter un grand jeu scénique qui raconte l'histoire de la région. Le «volontarisme collectif» n'est cependant pas une explication satisfaisante. L'hypothèse avancée par Rémi Tourangeau, qui fait de l'histoire «un instrument privilégié de développement de l'identité culturelle» qui, dans un «contexte festif» permet de définir ou retrouver «les traits de [la] personnalité [régionale]» (p. 292) n'est pas sans intérêt, mais elle me paraît un peu réinventer la roue. Aussi suis-je restée sur ma faim devant un travail qui, tel l'œuvre d'un bon fonctionnaire, respecte les divisions administratives de la géographie québécoise et conserve, comme point de départ, un donné d'ordre folklorique, à savoir que la région du Saguenay-Lac Saint-Jean manifeste un sentiment d'identité plus fort que les autres régions du Québec, ce qui reste à démontrer.

*
**

Que reste-t-il d'un tel sentiment d'appartenance chez les Saguenayens dont la pratique théâtrale s'exerce à Montréal? Il n'est pas possible de répondre à cette question à leur place propre, mais on peut facilement constater qu'ils ont laissé le folklore derrière eux.

En témoigne la *Leçon d'anatomie* de Larry Tremblay³, créée en septembre 1992, à Montréal, au Théâtre d'Aujourd'hui, dans une mise en scène de René-Richard Cyr. Hélène Loiselle y interprétait le rôle de Martha. Loin de toute préoccupation immédiatement politique ou historique, Tremblay poursuit ici, dans sa deuxième pièce, le travail entrepris il y a quelques années⁴ sur l'écriture du corps théâtral, le mouvement, le geste et, par conséquent, le jeu que ce natif de Chicoutimi, installé à Montréal, enseigne au département de théâtre de l'UQAM.

En fait, l'ostentation du corps, qu'on a parfois situé au cœur de la théâtralité⁵, prend une telle importance dans l'œuvre de Larry Tremblay — encore que le terme collectif d'«œuvre» pour désigner cette écriture soit peut-être un peu prématuré — qu'elle occupe à elle seule toute la pièce. Elle en est le sujet: Martha raconte sa vie avec Pierre, son mari, qui l'a battue; elle exprime la douleur d'un corps vieillissant, impuissant peut-être devant cette violence et elle l'intellectualise en quelque sorte. Martha est en effet une intellectuelle. Elle n'est donc ni pauvre, ni ignorante, ni malade, ni innocente, ce qui évite bien des lieux communs et permet de concentrer toute l'attention dans le récit de la violence. De même, la voix, la voix physique, est inscrite dans ce discours par l'absence à peu près généralisée de ponctuation. Par le souffle particulier ainsi conféré au texte, nous sommes dans un monologue bien proche du poème. Le texte est publié sans didascalies. Étant donné la matérialité corporelle du texte, je n'en souffre pas.

À l'inverse, Daniel Danis, natif de Jonquière, cherchant lui aussi à rencontrer son public dans la zone montréalaise (on le comprend!), tombe dans les lieux communs habituels — c'est son premier texte, est-ce une excuse? — en écrivant l'histoire de cette femme épileptique vaguement nymphomane, jetée dehors des couvents, cachée par son frère archevêque dans un appartement et à qui le propriétaire fait un enfant qu'elle doit abandonner après l'avoir blessé dans une crise. Le tout présenté dans une série de flash-back, comme un album de photo que feuillette le fils, devenu un homme, et revenu à la maison rendre les derniers adieux à sa mère, battue à mort par des voleurs. Dans l'énoncé de cette violence sexuelle, le personnage féminin est victimisé et construit de façon à attirer à la fois les larmes du public et la pitié. *Celle-là*⁶, créée à l'Espace Go le 12 janvier 1993, dans une mise en scène de Louise Laprade, a connu deux versions antérieures: *Le Gâchis*, lue en février 1991 à la salle Fred-Barry durant la semaine de la dramaturgie québécoise sous la direction de Fernand Rainville, et *Les Statues de rien*, qui a fait l'objet d'un atelier au Centre d'essai des auteurs dramatiques, en octobre 1991, sous la direction de Martin Faucher.

Les comédiennes devaient grincer des dents!

**

*La Nuit de la grande citrouille*⁷ de Victor-Lévy Beaulieu porte également en elle cette confusion entre l'ostentation du corps, nécessaire à la théâtralité, et sa thématisation, sous la forme de la violence

sexuelle. Sauf qu'ici, comme c'est le cas en général dans l'œuvre de Beaulieu, tout est tellement immonde, pire et plus laid qu'ailleurs, que ça devient parfois intéressant. Au moins Victor-Lévy Beaulieu prend-il soin de préciser que le tissu de lieux communs qu'il présente doit être mis en scène avec une bonne dose de surréalisme. Et c'est à son avantage.

Profondément déprimé par la première mise en scène de sa pièce, qui avait alors pour titre *Votre fille peuplesse par inadvertance* — on le comprend, cette histoire d'inceste est d'une cruauté absolue —, Beaulieu avait remis son texte dans ses tiroirs. C'est à la demande de Julie Vincent qu'il a réécrit sa pièce en 1990, et qu'il l'a fait jouer au Théâtre d'Aujourd'hui⁸, et, par insatisfaction toujours, qu'il en a fait une troisième version, présentée à Trois-Pistoles, avec Nathalie Gascon dans le rôle de Peuplesse. Évidemment, amener Nathalie Gascon à Trois-Pistoles jouer une pièce sur l'inceste écrite par Victor-Lévy Beaulieu a d'importantes conséquences publicitaires: les télé-spectatrices qui ont aimé *L'Héritage* ont retrouvé au théâtre d'été tout à la fois le décor, la comédienne et le sujet de l'intrigue. Et puis le nouveau titre est plus accessible, *La Nuit de la grande citrouille* fait référence aux légendes de l'Halloween.

Cette version-ci, créée le 2 juillet 1993 par les Productions théâtrales, au Caveau-théâtre de Trois-Pistoles, dans une mise en scène de Jean Salvy (qui avait également signé la mise en scène de *Votre fille peuplesse* au Théâtre d'Aujourd'hui) ne présente que peu de variantes par rapport à la deuxième version (je ne connais pas la première). Tout au plus l'auteur a-t-il resserré l'action dramatique autour de l'événement central de la vie de ces trois personnages: Peuplesse, au nom métaphorique, violée par son père à l'âge de sept ans et qui, depuis trente ans, refuse de parler; Maurice Cossette, le père, amateur de citrouilles, qui vit à la campagne après avoir été viré de son emploi de policier pour cause de violence abusive; Michel Breton, comédien raté, revenu au pays après la mort de sa mère, dont il emprunte chaque soir l'identité et l'apparence pour entretenir sa liaison avec Maurice Cossette. Bref, un univers compliqué à souhait, bien qu'un peu primaire, de ceux auxquels Beaulieu nous a habitués. Avis aux amateurs!

*
**

Par comparaison, mais pas seulement, la dramaturgie de Jovette Marchessault est toute de langage. L'ostentation du corps y est réduite

comme d'ailleurs les diverses formes de sa sexualisation. Tout y est fortement littérisé par le travail sur le langage et le développement de la réflexion de nature philosophique. L'œuvre dramatique de Jovette Marchessault est de plus en plus orientée par cette vision d'un Bien cosmique et des limites qu'apportent l'histoire, le pays, l'identité à cet univers sans frontière, vision très « nouvel âge » et dénuée de toute considération politique. Nous sommes donc à la fois très loin et très proches des premières pièces de Marchessault, dont les sujets étaient si historiquement inscrits que les personnages portaient le nom de personnes réelles, mais où les rapports sociaux étaient déjà largement dénués de cette sorte de conflit qui permet de construire une action dramatique classique.

Comme celle de Michel Tremblay, l'œuvre dramatique de Marchessault est également de plus en plus à la remorque de son œuvre romanesque. *Le Lion de Bangor*⁹ emprunte son personnage éponyme à un roman antérieur de l'auteure, *Des cailloux blancs pour les forêts obscures*¹⁰. La pièce emprunte également au roman sa forme narrative. C'est-à-dire que tout en créant une œuvre nouvelle en adaptant pour le théâtre une partie du roman, la pièce maintient le caractère narratif de sa structure. Ce qui donne en fait un résultat plutôt douteux. Le récit élimine presque entièrement l'action (il ne se passe pour ainsi dire rien dans cette pièce) et ce récit ne rapporte que des événements passés dont il retrace essentiellement la découverte.

Notons au passage que la pièce a été créée à Sherbrooke, plutôt qu'à Montréal, par la compagnie de théâtre l'Aire de jeu, au Théâtre du Parc Jacques-Cartier, le 7 avril 1993 dans une mise en scène de Guy Beausoleil qui a en outre servi de conseiller à l'adaptation théâtrale du roman.

**

La périphérie aurait-elle récemment montré plus d'audace en matière de théâtre que la ville? La chose mériterait sans doute quelque réflexion. Toujours est-il que c'est à Longueuil, au théâtre de la Ville de Longueuil, plus précisément, qu'a été créé *Kushapatsbikan*¹¹ de Gilbert Dupuis, le 30 octobre 1992, dans une mise en scène d'Alain Fournier. La production était signée du Carré Théâtre.

Le titre emprunte à un récit montagnais: *Kushapatsbikan ou la Tente tremblante*, et la pièce métaphorise en quelque sorte le rituel que le récit désigne. L'action se passe en 1966 chez les Montagnais de

Mélioténam. Lou, ethnologue installée en ville, retourne dans son pays d'origine et y redécouvre une dimension spirituelle oubliée. Héritière d'une longue lignée de chaman, elle devra affronter Ashten, personnage mythique qui se nourrit de la chair de ses victimes. Ce récit de quête spirituelle se superpose à celui d'une quête de justice sociale. Dans l'usine où les conditions de travail sont demeurées lamentables, les Montagnais et les Blancs découvrent leurs intérêts communs. De même, la date de l'action nous ramène au temps de certaines revendications nationalistes. En réalité, exposer, même schématiquement, l'action du texte de Gilbert Dupuis revient à le réduire et à lui enlever toute sa profondeur, alors que la pièce, construite à partir des contradictions qui marquent chacun des personnages, se déploie dans une intrigue intelligente, bien menée et non dépourvue d'un certain suspens. C'est un petit bonheur apprécié.

Le projet dramatique de Gilbert Dupuis témoigne d'une préoccupation sociale qui est devenue rare dans la littérature actuelle. Il est marqué par une affection toute particulière pour les « dominés », si je puis dire, et il se construit dans une réflexion sur le rôle des intellectuels dans la quête d'une plus grande justice sociale. Ainsi l'auteur est-il constamment au seuil d'un populisme dont sa précédente pièce n'était pas exempte¹². Mais ce qui m'agaçait tant alors ne pose pas ici la même difficulté : être Montagnais et être sans abri sont des états de nature différente et je conçois plus facilement la construction d'un récit ou d'une pièce à caractère épique dans le premier cas que dans le second. L'auteur a écrit cette fois un fort beau texte dont le propos porte. J'ai eu mes différends avec Gilbert Dupuis, mais je dois admettre qu'il est un des (trop) rares dramaturges actuels à savoir écrire et, surtout, à avoir quelque chose à dire.

1. Rémi Tourangeau, *Fêtes et Spectacles du Québec. Région du Saguenay Lac Saint-Jean*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993, 399 p. Parmi les autres ouvrages de Tourangeau on notera les monographies qui illustrent mon propos : *Le Théâtre à Nicolet, 1803-1969*, Trois-Rivières, CÉDOLEQ, 1982, 394 p. et *125 ans de théâtre au séminaire de Trois-Rivières*, écrit avec la collaboration de Julien Duhaime, Trois-Rivières, CÉDOLEQ, 1985, 180 p. Ill.
2. Voir la troisième partie, « Textes et documents » : « Pageant historique », p. 297-324, et *La Fabuleuse Histoire d'un royaume*, p. 325-374.
3. Larry Tremblay, *Leçon d'anatomie*, Montréal, Les éditions Laterna Magica, 1992, 92 p.
4. Voir *Le Déclat du destin*, Montréal, Leméac, 1989, et le compte rendu que j'en avais fait dans *Vox et Images*, n° 45, printemps 1990, p. 468-472.
5. Voir Josette Féral, « La théâtralité », *Poétique*, n° 75, septembre 1988, p. 347-361.
6. Daniel Danis, *Celle-là*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 189, 1993, 91 p.
7. Victor-Lévy Beaulieu, *La Nuit de la grande citrouille. Théâtre*, Montréal, Stanké, 1993, 95 p.
8. Voir mon compte rendu dans *Jeu*, n° 58, mars 1991, p. 196.

9. Jovette Marchessault, *Le Lion de Bangor*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», n° 199, 1993, 85 p.
10. Jovette Marchessault, *Des cailloux blancs pour les forêts obscures*, Montréal, Leméac, 1987. Voir le dossier que *Voix et Images* a consacré à Jovette Marchessault (n° 47, hiver 1991).
11. Gilbert Dupuis, *Kushapatsbikan ou la Tente tremblante. Théâtre*, Montréal, VLB éditeur, 1993, 175 p.
12. Gilbert Dupuis, *Mon oncle Marcel qui vague, vague près du métro Berri*, Montréal, l'Hexagone, 1991, 158 p.

Erratum

Deux erreurs se sont glissées dans la note 17 (page 460) de l'article de Jacques Michon, paru dans le précédent numéro de *Voix et Images*. Dans les deux vers cités d'Alexander Pope, il aurait fallu lire *honour* au lieu de *honor*. De plus, la traduction du premier vers aurait dû se lire comme suit: «L'Honneur et la Honte n'émergent d'aucune condition.»