

Le nouveau désarroi amoureux et quelques vertiges identitaires

Portrait de la dramaturgie de 1995 à 2005

Hervé Guay

Numéro 120 (3), 2006

Paroles d'auteurs

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24401ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Guay, H. (2006). Le nouveau désarroi amoureux et quelques vertiges identitaires : portrait de la dramaturgie de 1995 à 2005. *Jeu*, (120), 96–104.

Le nouveau désarroi amoureux et quelques vertiges identitaires

Portrait de la dramaturgie de 1995 à 2005

À bien des égards, le tournant du XXI^e siècle constitue une période de consolidation pour la dramaturgie québécoise, prise au sens large. Naturellement, de nouvelles voix se sont fait entendre, telles Evelyne de la Chenelière, François Létourneau, Dominick Parenteau-Lebeuf et Olivier Choinière. Mais, davantage encore, des trajectoires et des itinéraires se sont tracés et approfondis, tandis que s'accusait la diversité d'écritures dramatiques pour lesquelles la base réaliste demeure importante. Peut-être, en somme, parce qu'il faut un socle à qui veut s'envoler. Dans le court espace qui m'est alloué, je me propose d'esquisser quelques-unes des tendances¹ d'une dramaturgie d'une vitalité surprenante. Dramaturgie encore portée de 1995 à 2005 par une confiance dans le pouvoir libérateur de la parole qui ne semble pas près de disparaître.

Contrairement à ce qui était arrivé après le référendum de 1980, celui de 1995 n'a pas été suivi d'une morosité généralisée. Est-ce la courte victoire du non (50,6%) ? Toujours est-il que 1995 a vu naître des créations aussi importantes que *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay, *Matroni et moi* d'Alexis Martin ou *Saganash* de Jean-François Caron. C'est aussi cette année-là que Robert Lepage a déployé *les Sept Branches de la rivière Ota* et que Pol Pelletier a poursuivi avec *Océan* le cycle entamé par *Joie*, auxquels s'ajouteront *Or* et *Nicole, c'est moi*.

Moins que d'épuisement, c'est d'accomplissement et de rayonnement dont il faut parler pendant cette décennie, au risque de passer pour un jovialiste.

1. Je prie à l'avance le lecteur d'excuser le caractère monolithique des pistes de lecture proposées. Or, un tel portrait peut difficilement exister sans de tels raccourcis. Je suis on ne peut plus conscient de ce qu'ont d'arbitraires les frontières qui séparent les générations et les courants de même que les thèmes abordés par les auteurs. Naturellement, ces limites sont bien plus poreuses que ce que je donne à voir ici. De plus, quelle œuvre d'aujourd'hui emprunte une seule voie ? Mais c'est ce qu'il en coûte pour risquer une vue d'ensemble.

1995, une année faste avec, entre autres, *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay (Théâtre d'Aujourd'hui) et *Matroni et moi* d'Alexis Martin (Groupement Forestier du Théâtre).



Sur les photos: Jean-Louis Millette; Robert Gravel et Alexis Martin. Photos: Yves Dubé et Mario Viboux.



Les anciens et les modernes

Avant d'en venir aux nouveaux venus, reconnaissons que les anciens ont eux aussi cherché à enrichir des œuvres significatives. Durant la décennie, Michel Tremblay n'est pas parvenu à ajouter de grande pièce à une liste déjà longue, *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* (1996) et *l'État des lieux* (2002) ne remplissant pas leurs promesses. Toutefois, *Encore une fois, si vous permettez* (1998), *le Passé antérieur* (2003) et même *l'Impératif présent* (2003) constituent des œuvres mineures non dénuées de qualités. Du côté de Michel Marc Bouchard, des cinq drames créés durant cette période, seul *le Peintre des madones ou la Naissance d'un tableau* (2004) risque de passer à la postérité comme la perle la plus noire d'un collier plutôt sombre. Le bilan est plus éclatant chez Normand Chaurette dont *le Passage de l'Indiana* (1996) est certainement un des drames les plus forts, alors que *le Petit Köchel* (2000)

s'avère une belle partition pour actrices virtuoses. *Les Mots* (1996) et *Sade au petit déjeuner* (1998) que Jean-Pierre Ronfard a écrits au début de la période démontrent que légèreté et profondeur peuvent agréablement cohabiter sous un même toit. S'il faut trouver un dénominateur commun à toutes ces pièces, suggérons qu'elles interrogent le passage du temps et la réalité du désir.

À ces auteurs consacrés a succédé un quintette composé de Larry Tremblay, Serge Boucher, Wajdi Mouawad, Carole Fréchette et Daniel Danis qui se sont avérés les locomotives de la dramaturgie québécoise en cette fin de millénaire. Le premier alimente une veine surréaliste. Le désir, souvent entravé ou dévorant, y sème le trouble identitaire et se pose ainsi comme un des principaux moteurs du *Dragonfly of Chicoutimi* (1995), du *Génie de la rue Drolet* (1997), du *Ventriloque* (2001) et de *Téléroman* (2004). Quant à Boucher, l'hyperréalisme qu'il pratique l'érige en héritier de Michel Tremblay, mais sans la dimension brechtienne des premières pièces, remplacée par un regard et un découpage photographiques. D'ailleurs, la question de la présence de l'auteur se profile également dans les drames de Boucher où il y a choc des strates sociales. La chose se vérifie tant dans *Motel Hélène* (1997), *24 Poses*



(*portraits*) (1999), *Avec Norm* (2004) que, d'une manière détournée, dans *les Bonbons qui sauvent la vie* (2004).

Les trois auteurs suivants s'inscrivent sans doute davantage dans la mouvance symboliste qu'ils renouvellent et refaçonnent dans des directions opposées. S'il est un auteur qui croit dans le pouvoir libérateur de la parole, c'est bien Wajdi Mouawad. Dans son théâtre, il s'en sert pour revisiter un passé traumatique (guerre civile libanaise) avec lequel il cherche tant bien que mal à se réconcilier. La révolte et la quête de repos traversent *Littoral* (1997), *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* (1998) et culminent avec *Incendies* (2003). Toutes pièces dont le caractère poétique et métaphorique s'élabore à partir d'une langue volontiers argotique, truffée de récits d'un lyrisme poignant.

Depuis *les Quatre Morts de Marie* (1998), Carole Fréchette compose une œuvre dramatique délicate, qui ne renie pas le quotidien mais sait le magnifier grâce à l'imagination fertile de *losers* pugnaces. Le tressage complexe des récits, relancés par des dialogues sensibles à l'intime comme au social, signale le mal-être contemporain et invite le public à la compassion devant la souffrance, d'où qu'elle provienne, que ce soit celle d'un chômeur (*les Sept Jours de Simon Labrosse*, 2000), d'une femme en proie aux affres du vieillissement (*la Peau d'Élisa*, 1998), des couples mal assortis

Le Passage de l'Indiana de Normand Chaurette, mis en scène par Denis Marleau (UBU/CNA, 1996). Photo : Josée Lambert.

d'une ville minière (*Violette sur la terre*, 2002) ou du Liban qui peine à se reconstruire (*le Collier d'Hélène*, 2004).

Découvert grâce à *Celle-là* (1993) et *Cendres de cailloux* (1993), Daniel Danis a poursuivi avec *le Chant du dire-dire* (1998) et *le Langue-à-langue des chiens de roche* (2001) une trajectoire théâtrale singulière. Il crée une langue poétique inventive, déjoue les conventions scéniques et en appelle à une symbolique tellurique pour retrouver la puissance des mythes premiers. En attestent, respectivement, tant Noéma, la chanteuse western du *Chant du dire-dire* qui devient réellement objet de culte, mais religieux, au grand dam de ses frères dépossédés de leur sœur, que l'appel au secours que lancent de l'île où elles se sont réfugiées Joëlle et Déesse, deux Amérindiennes violées par des Blancs puis chassées de leur réserve dans *le Langue-à-langue des chiens de roche*.

À ce groupe, j'ajouterais deux auteurs aux antipodes : l'un, Jean-François Caron, peu joué ici, même s'il est apprécié en France, l'autre, Reynald Robinson, peu monté ailleurs mais dont les créations ont remporté au Québec un succès notable. Écritures d'une belle densité poétique dont le regard s'inscrit d'emblée dans une perspective absolument nord-américaine, ouverte à des héritages variés. Caron excave ainsi le passé amérindien avec *Saganash* (1995) et veut découvrir *la Nature même du continent* (2003) dans un drame dont le titre annonce bien la préoccupation identitaire. Pareil souci d'inscription géographique anime Robinson dans *la Salle des loisirs* (1997), *l'Hôtel des Horizons* (2002) et *Blue Bayou, la maison de l'étalement* (2003) où s'entrechoquent des êtres à la dérive.

Avec Norm de Serge Boucher, mis en scène par René Richard Cyr (Théâtre d'Aujourd'hui, 2004). Photo : Yves Renaud.



Le nouveau désarroi amoureux

Alors que l'éclatement de la cellule familiale, ou tout au moins la fracture des liens qui y sont contractés, continue d'accaparer l'essentiel de l'attention des nouvelles figures de proue de la dramaturgie québécoise, la génération montante se montre plus sensible au désarroi amoureux de même qu'aux difficultés qui s'élèvent au-devant de ceux et celles qui désirent fonder une famille, voire la réinventer. Voici peut-être ce qu'ont en commun des auteurs aussi différents qu'Evelyne de la Chenelière, François Archambault, François Létourneau, Érik Charpentier, Geneviève Billette, Marie Brassard et Olivier Choinière. Ce dernier occupe sur ce point une position ambivalente, puisque son théâtre oscille entre formes intimistes (*le Bain des Raines*, 1998, *le Soldat de bois*, 1999, *Beauté intérieure*, 2003) et formes chorales (*Autodafé*, 1999, *Jocelyne est en dépression*, 2001, *Venise-en-Québec*, 2006), entre drame personnel et malaise collectif. Il faut peut-être en comprendre que le nouveau désarroi amoureux des uns masque des vertiges identitaires que Choinière choisit parfois d'aborder plus directement.

En ces temps de doute et d'incertitude, le couple et, éventuellement, un foyer ou ce qui en tient lieu jouent souvent le rôle de refuge, mais un refuge plus irréel que véritable. Ancrage qu'il est cependant nécessaire de réinventer sous peine de le voir s'évanouir. Difficile dès lors de démêler le vrai du faux dans *Des fraises en janvier* (2002), *Au bout du fil* (2003), *Henri & Margaux* (2002) et *Désordre public* (2006) d'Evelyne de la Chenelière où les uns et les autres expriment le désir d'être aimés tout en affichant une fragilité enfantine qu'un rien peut blesser.

Si le ton est plus réaliste et la satire, de la partie chez François Archambault, il suffit d'ajouter à la quête de tendresse l'obsession de la réussite matérielle pour voir ses



L'Hôtel des Horizons de Reynald Robinson, mis en scène par Claude Poissant (PàP/Théâtre les Gens d'en bas, 2000). Sur la photo : Monique Spaziani, Maxime Denommée et Louison Danis. Photo : François Bergeron.



Willy Protagoras enfermé dans les toilettes de Wajdi Mouawad (Théâtre Ô Parleur, 1999).
Photo : Pascal Sanchez.

j'avais la seule possession dessus le jugement dernier, 1997) et de Marie Brassard (*Jimmy, créature de rêve*, 2001). Chez eux, les rêveurs et les morts ne sont pas délivrés pour autant des soucis d'argent (*Mademoiselle Eileen Fontenot pour les dix sous de liberté* de Charpentier, 2002) et de la voracité des promoteurs de Brassard (*la Noirceur*, 2004). Et ce, même si le premier recrée une langue louisianaise d'une fraîcheur certaine, alors que la seconde provoque avant tout des rencontres inusitées.

Des avenues fréquentées

Risquons maintenant une vue d'ensemble des principales veines de la dramaturgie québécoise. Pour ce faire, je ferai appel à des catégories connues, qui ne rendent peut-être pas entièrement compte des métissages à l'œuvre chez maints auteurs, mais qui procurent l'avantage insigne de pouvoir y voir un peu plus clair.

Comme on l'a vu, le théâtre québécois continue de reposer sur une puissante veine réaliste. Mais celle-ci est désormais mâtinée de toutes les nuances possibles. Nous avons parlé de l'hyperréalisme de Serge Boucher. C'est ce vers quoi tendent, me semble-t-il, Jean Marc Dalpé (*Trick or Treat*, 1999, et *Août. Un repas à la campagne*, 2006) et Stéphane Laporte (*Deux Monologues de fifs*, 1997). Le réalisme psychologique trouve encore quelques adeptes dont Isabelle Doré (*le Soir de la dernière*, 1999) et Pierre-Yves Lemieux (*Monsieur Smytchkov*, 2000). À la satire sociale représentée par François Archambault, il convient de relier Isabelle Hubert (*Couteau. Sept Façons originales de tuer quelqu'un avec*, 1999, et *Boudin, révolte et camembert*, 2001) et Christian Bégin (*Circus minimus*, 2004). Pour leur part, Frédéric

héros s'animer devant nos yeux. Là encore, le spectateur est appelé à distinguer l'illusoire du tangible et à s'expliquer ce qui pousse certains des personnages de *15 Secondes* (1997) et de *la Société des loisirs* (2003), ses œuvres les plus abouties, à courir à leur perte. On n'est pas si loin, quand on y songe, de François Létourneau qui creuse le filon des fantasmes déçus et des affaires louches. À la différence près que l'auteur de *Cheech ou Les hommes de Chrysler sont en ville* (2003) procède à un savant découpage temporel pour mettre au jour les défaillances de ratés qui refusent, notamment dans *Stampede* (2001) et *Gestion de la ressource humaine* (2004), de se voir tels qu'ils sont.

La déshumanisation hante Geneviève Billette qui se plaît dans *Crime contre l'humanité* (1999) et *le Goûteur* (2002) à dépeindre des mondes imaginaires, plus sombres encore que ce que nous connaissons actuellement. Manque d'amour qui se retrouve également dans les fantaisies surréalistes d'Érik Charpentier (*Si*

Blanchette (*Pour faire une histoire courte*, 2000) et Catherine-Anne Toupin (*l'Envie*, 2004) s'inscrivent à la suite de François Létourneau dans le sillage fertile de Pinter. Le théâtre documentaire recrute aussi quelques tenants, principalement dans les communautés culturelles. Citons Raul Varma (*l'Affaire Farhadi*, 1999, et *Bhopal*, 2006) et Annabelle Soutar (*Seeds*, 2006). Une trame réaliste transfigurée par une langue volontiers poétique structure également les drames d'Yvan Bienvenue (*le Lit de mort*, 1999, et *Bill 101*, 2004), de Dominick Parenteau-Lebœuf (*Dévoilement devant notaire*, 2002, et *la Petite Scrap*, 2005), de Patrice Desbiens (*Du pépin à la fissure*, 2003, et *l'Homme invisible/The Invisible Man*, 2006) et même de Jean-François Caron.

Proche d'un réalisme qu'il ne quitte pas complètement, un théâtre de la parole de type symboliste, non dénué d'humour cependant, paraît dominer actuellement la scène québécoise. Le mouvement regroupe des gens aussi différents qu'Evelyne de la Chenelière, Carole Fréchette, Wajdi Mouawad et Daniel Danis, auxquels on peut relier les tentatives isolées mais probantes de Gaétan Soucy (*Catoblépas*, 2001), de François Godin (*Louisiane Nord*, 2001) et de Steve Laplante (*le Long de la principale*, 1999). À une trame postmoderne se rattachent Robert Lepage (*la Géométrie des miracles*, 2000), Marianne Ackerman (*Céleste*, 1999, et *Sliding in All Directions*, 2000) ainsi que Diane Dubeau et Michel Laporte pour la trilogie d'*Élyse* (1997-2000). En parallèle, une veine expressionniste, souvent glauque et parfois émaillée de science-fiction, réunit, outre Geneviève Billette, Michel Ouellette (*le Testament du couturier*, 2005), le Franco-Ontarien, de même que Dominic Champagne (*l'Asile*, 1999), Michel Monty (*Cyberjack*, 2000), Emma Haché (*l'Intimité*, 2005) et, à l'occasion, Marie-Christine Lê-Huu (*les Disparus*, 2002, et *Imago*, 2004). Avec *le Désir de Gobi* et *l'Effet Médée*, Diane Jean, alias Suzie Bastien, s'inscrit aussi dans la mouvance expressionniste. Mais elle renoue en plus avec le mélodrame social. De même le théâtre fantastique compte-il des représentants doués tels Louise Bombardier (*Pension Vaudou*, 2000, et *Ma mère chien*, 2005), Alexandre Marine (*le Silence 2*, 2002, et *2828*, 2005), Lise Vaillancourt (*l'Affaire Dumouchon*, 2001) et Alexis Martin (*Oreille, tigre et bruit*, 1997, *Théâtre fantastique*, 1998, et *Bureaux*, 2003). Polyvalent, ce dernier ne se cantonne pas dans ce genre. Il a par exemple taquiné la parodie (*Jésus au lac*, 1996) de même que le thriller métaphysique (*Matroni et moi*, 1995, et *Presbytère du nord*, 1998).

Autre contingent important de la dramaturgie québécoise, les auteurs influencés plus ou moins profondément par le surréalisme. Sous cette enseigne peuvent être





Le nouveau désarroi amoureux : *Henri & Margaux* d'Evelyne de la Chenelière et Daniel Brière (NTE, 2002) et *la Société des loisirs* de François Archambault (Théâtre de la Manufacture, 2003). Photos : Gilbert Duclos et Yanick Macdonald.

2002). Chez eux, les réflexions personnelles s'imbriquent dans une trame collective qui s'en trouve contre-interrogée. L'autofiction constitue, en fait, une avenue fréquentée par bien des créateurs. Parmi d'autres, Hélène Mercier (*le Défilé des canards dorés*, 1998), Evelyne de la Chenelière, François-Étienne Paré (*16 et (3x7) font 16 j'en ai assez merci*, 2000) et Anne-Marie Olivier (*Gros et Détail*, 2004) ont fait le point, non sans ludisme parfois, sur leur passé, leur vie amoureuse ainsi que sur leur démarche artistique. D'autres, en quête de modèles, ont plutôt cherché à établir des filiations fécondes. Dans cette dernière catégorie se trouvent notamment Robert Lepage (*la Face cachée de la lune*, 2000, et *le Projet Andersen*, 2005), Carole Nadeau (*MeMyLee Miller*, 2000) et Patrice Dubois (*Everybody's Welles*, 2003).

En outre, l'écriture pour le jeune public jouit d'une vitalité impressionnante. Les aînés comme Suzanne Lebeau (*l'Ogrelet*, 1997, *Petit Pierre*, 2002), Louis-Dominique Lavigne (*les Deux Sœurs*, 1999), Joël da Silva (*Château sans roi*, 1997, *les Gardiens du feu*, 2001) et Jasmine Dubé (*la Bonne Femme*, 1995, *la Couturière*, 2004) ont ajouté à des entreprises déjà fécondes, tandis qu'une relève exigeante a continué d'aborder des sujets délicats d'où la magie et la poésie ne s'avèrent néanmoins nullement exclues. Tel est le cas d'Anne-Marie Théroux qui a traité de la mort d'un proche dans *Tsuru* (2002), de l'auteur de *Mathieu trop court*, *François trop long* (1996) et de *Deux Pas vers les étoiles* (2002), Jean-Rock Gaudreault, qui est revenu sur le colonialisme dans *Pour ceux qui croient que la terre est ronde* (2005), d'Hélène Ducharme (*Inussia, la femme-phoque*, 2005) et de Jean-Frédéric Messier (*Wigwam*, 2005) qui ont exploré les mythologies autochtones. Signe d'une capacité d'attraction

rassemblés Larry Tremblay, Érik Charpentier et Marie Brassard, mais aussi, pour certaines pièces, Pascal Brullemans (*Hippocampe*, 2002) de même qu'Olivier Kemeid (*les Mains*, 2004). En dérivent aussi les univers oniriques d'Olivier Choinière et de Reynald Robinson. Toutefois, l'influence de Réjean Ducharme se fait aussi sentir chez les deux derniers, dans le mariage des niveaux de langue en particulier. De plus, le théâtre de l'absurde s'est aussi enrichi de quelques héritiers, notamment la très beckettienne Marie-Line Laplante (*Une tache sur la lune*, 1997) et, reprenant le filon de l'incommunicabilité, Stéphane Hogue (*Ceci n'est pas une pipe*, 2001).

Une veine autobiographique, doublée d'une critique sociale explicite ou implicite, s'est poursuivie sous l'impulsion de féministes engagées comme Pol Pelletier, mais aussi de celles et ceux qui ont connu la libération sexuelle, comme Nathalie Derome (*Du temps d'antennes*, 2001) et Marcel Pomerlo (*l'Inoublié*,

et d'une liberté de création décuplées, la dramaturgie jeunes publics intéresse désormais bien des auteurs de la génération montante (Billette, Choinière, Parenteau-Lebeuf, Monty), mais aussi des écrivains jugés plus difficiles (Chaurette, Danis, Larry Tremblay). Tant et si bien que rares sont désormais les auteurs dont la liste des œuvres ne comptent pas au moins une pièce destinée aux plus jeunes.

Quadrillé de paroles inquiètes et souvent ironiques, le théâtre québécois de la décennie 1995-2005 s'est en grande partie détourné de la tentation de l'image pour elle-même pour renouer avec le récit, mais un récit de moins en moins fidèle à la réalité, altéré plus que jamais par le rêve, la mémoire, la recherche de repères et des métaphores filant dans toutes les directions. Tout en valorisant une certaine densité poétique, la plupart des auteurs dramatiques d'ici s'entêtent cependant à produire des pièces dont l'impact est immédiat et tangible sur le public, constitué de spectateurs fidèles, prêt à suivre ses auteurs dans tous les recoins de la province et à l'autre bout du globe, s'il le faut, quand il ne se révèle pas carrément pressé d'aborder des terres inconnues ou futuristes.

Pour autant, le désir d'affirmation et la quête de reconnaissance n'en continuent pas moins d'irriguer la dramaturgie québécoise, mais sauf exception, plus indirectement qu'auparavant. Les carences collectives d'hier se déclinent aujourd'hui en troubles et en malaises plus individualisés et plus stratifiés socialement et géographiquement, mais également plus connectés aux réalités continentales et internationales. Le Québec n'est plus une île fermée sur elle-même, occupée à se regarder vivre. Sa dramaturgie reflète désormais davantage un éventail d'individus singuliers, désireux de se réaliser sur le plan financier et amoureux, dont le destin est lié à celui des autres et à des questions plus vastes. En somme, le mouvement qui parcourt cette dramaturgie est double, puisque son ouverture planétaire s'accompagne d'un repli sur l'intime auquel renvoie forcément un monde d'une complexité croissante. ■

*Si j'avais la seule possession
dessus le jugement dernier* d'Érik
Charpentier, mis en scène par
Jean-Frédéric Messier (Théâtre
d'Aujourd'hui, 1997). Sur la
photo : Lucie Paul-Hus et Michel
Bérubé. Photo : Yves Dubé.

