

Héros modernes

Lucie Robert

Volume 16, numéro 1 (46), automne 1990

Les correspondants littéraires d'Alfred DesRochers

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200890ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200890ar>

[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. (1990). Héros modernes. *Voix et Images*, 16(1), 193–198.
<https://doi.org/10.7202/200890ar>

Dramaturgie

Héros modernes

par Lucie Robert, Université du Québec à Montréal

Y a-t-il vraiment lieu de s'étonner du fait que les dramaturges québécois entreprennent les années quatre-vingt-dix en quête de nouveaux héros? Et qu'ils et elles cherchent à représenter en même temps que ces héros, la complexité des rapports que l'on entretient avec eux? Ce faisant, ils et elles révèlent tout à la fois les sources de leur inspiration et le travail d'écriture qui fait de ces héros des personnages scéniques. Les personnages héroïques dont il est question ici ne sont pas de ceux que l'on admire inconditionnellement ou que l'on recherche comme modèles à imiter. Ils tendent plutôt à servir de miroir ou de creuset aux réflexions déjà entamées par les dramaturges sur l'art, l'écriture, l'esthétique, et à en permettre l'énoncé. Aussi, en même temps que le texte dramatique inscrit certains personnages dans cette fonction héroïque, est posée la question du mode de leur représentation. Les pièces dont il est question ici ont en commun de superposer diverses réalités et de mettre en débat la réalité et le réalisme qui sert à la représenter sur scène.

Deux de ces textes sont des célébrations. Ce sont deux pièces écrites par des femmes et qui présentent des héroïnes. Le premier surtout puisqu'il est davantage un écrit de circonstance, destiné à l'origine aux célébrations, en 1980, du quarantième anniversaire de l'obtention du droit de vote par les femmes. Les relations entre les féministes et les nationalistes étant ce qu'elles sont — les prétendre difficiles serait un euphémisme —, **l'Incroyable Histoire de la lutte que quelques-unes ont menée pour obtenir le droit de vote pour toutes**¹ avait été retirée de la programmation des célébrations, sans raison avouée, sans raison avouable sans doute, comme celles qui font que, dans le spectacle de la Saint-Jean 1990, vingt minutes sur les quatre-vingt-dix qu'ont duré le spectacle ont été réservées aux interprètes féminines. À la suite de ces événements, le texte de la pièce fut inscrit tout de même au répertoire du Centre d'essai des auteurs dramatiques et, à l'occasion des fêtes du cinquantième anniversaire de l'obtention du droit de vote par les femmes, il a fait l'objet d'une lecture publique, dans le cadre de l'événement « Femmes en tête » le 25 avril 1990 à l'UQAM, puis créé dans une mise en scène de Denise Filiatrault, à l'aréna Maurice-Richard, trois jours plus tard, c'est-à-dire le 28 avril. *Écrit pour célébrer ces femmes lucides et combatives qui, pendant plus de vingt ans, ont travaillé avec acharnement et ténacité pour éveiller les*

femmes à la conscience d'elles-mêmes et changer les conditions historiques et sociales de leur vie, malgré la résistance opiniâtre des pouvoirs politiques et religieux, l'Incroyable Histoire [...] — incroyable parce que seule l'histoire réelle peut receler d'aussi profondes absurdités que celles des débats que le Québec a connus sur cette question — est le seul des textes lus ici qui avoue sa fonction de célébration.

Il ne s'agit pas à proprement parler d'un texte dramatique. Confronté comme il l'est à la vérité historique, il est plutôt la théâtralisation d'un ensemble de documents d'ordre historique, faits sociologiques, pétitions, discours, portés par trois groupes de femmes: les quatre «narratrices», qui racontent les événements et prennent en charge les discours historiques; les quatre commères, qui commentent précisément, à la manière des chœurs antiques, et qui représentent la voix des femmes prises collectivement, et les cinq héroïnes, Marie Gérin-Lajoie, Idola Saint-Jean, Thérèse Casgrain, Florence Fernet-Martel et Yvette Charpentier, individualisées à cause du rôle fondamental qu'elles ont joué dans l'histoire des femmes. Le travail des auteures est ainsi de donner la vie à un ensemble discursif figé. Et le résultat, prévisible, donne un texte documentaire, bien fait, mais de peu d'intérêt dramatique.

*
* *

Alexandra David-Néel est de ces femmes dont le nom nous est parvenu sous l'effet du travail entrepris par les féministes dans la révision de l'histoire, comme ceux de Mary Godwin Wollstonecraft, Olympe de Gouges, Camille Claudel, Idola Saint-Jean et combien d'autres que l'histoire était bien prête à oublier. Née à Paris en 1868, elle est surtout connue pour ses voyages en Orient, ayant traversé au début du XX^e siècle le Ceylan, l'Inde, le Népal, le Japon et la Chine et elle s'est rendue célèbre en traversant à pied le Tibet et en pénétrant la ville de Lhassa, interdite aux étrangers. Elle a publié par la suite plusieurs récits de ses voyages, récits qui sont en même temps des études et réflexions sur les philosophies orientales. De cette biographie, qui est au fond celle d'une femme devenue célèbre pour avoir poursuivi ses chimères avec un certain succès, Solange Collin a tiré une pièce, **Si je n'étais pas partie... Alexandra David-Néel**². Ici encore, la difficulté de l'écriture concerne la théâtralisation d'un ensemble de textes figés, tirés des mémoires et récits de David-Néel et de ceux de sa dernière secrétaire, Marie-Madeleine Peyronnet, qui apparaît par ailleurs comme personnage. Cette théâtralisation passe en premier lieu par la présentation sur scène d'une émission de radio consacrée au personnage éponyme. À cette émission s'ajoutent d'autres niveaux de jeux qui multiplient par la même occasion les

niveaux de conscience. Deux personnages, Lucie et Renée, apparaissent, lisant les œuvres d'Alexandra David-Néel, la première, en quête de gourou dans un évident but de célébration, la seconde avec, au début, une sorte d'indifférence. Au troisième niveau, Marie-Madeleine Peyronnet, personnage réel, traité néanmoins avec une assez grande liberté, écoute et commente. Puis s'ajoutent trois autres niveaux dans l'ordre de la création: La source transmet par sa musique *des sensations et des images que le texte à lui seul ne peut donner*; La pensée est celle de l'héroïne qui analyse et commente ce qui se dit autour d'elle (en fait, le texte de ce personnage est formé d'une série de citations tirées des œuvres de David-Néel); enfin, la metteuse en scène reçoit les commentaires et *regarde en silence la symphonie théâtrale qu'elle vient de créer*. Ainsi la lectrice ou la spectatrice se voit-elle obligée de traverser tous ces niveaux de conscience, qui sont également des niveaux de connaissance, pour atteindre le personnage, qui est alors présenté à travers un prisme de pensées énonçant tout à la fois la biographie et son interprétation, par diverses personnes et à diverses époques, et qui analyse en même temps qu'il les produit ses propres effets de célébration. Le résultat est la multiplication des points de vue, leur dissolution peut-être aussi, où chaque personnage établit une relation particulière au personnage historique. Du point de vue de la metteuse en scène qui domine l'ensemble de la partition, la pièce se veut également une réflexion sur la création et sur la mise en scène d'un personnage réel. La pièce a été créée au théâtre les Loges à Montréal, le 31 janvier 1990, dans une production du Théâtre des Cuisines.

*
* *

Le problème de la mise en scène fictive d'un personnage réel est reproduit doublement dans le O'Neill³ d'Anne Legault. Ce n'est pas la première fois que Eugene O'Neill apparaît dans la dramaturgie québécoise. Il en avait longuement été question dans le **Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans**, de Normand Chaurette. C'est toutefois la première fois à ma connaissance qu'il apparaît comme personnage principal, comme unique personnage serais-je tentée de dire, puisque l'ensemble de la situation dramatique créée par Anne Legault n'existe qu'en fonction de lui, qu'en regard d'une réflexion sur l'écriture théâtrale, sur le réalisme et sur la relation que l'auteur établit entre la fiction et la réalité. La pièce se déroule entièrement dans le bureau de O'Neill, en 1940, c'est-à-dire lors de la rédaction de ce qui deviendra le **Long Voyage dans la nuit**, celle de ses pièces qui est peut-être la mieux connue et dans laquelle il met en scène sa propre famille. Aussi existe-t-il un second lieu scénique, dans l'imaginaire de O'Neill, décor de la pièce en voie

d'écriture, en 1912. À ces deux décors correspondent deux groupes de personnages, d'une part, la famille immédiate du dramaturge, en 1940, ses enfants venus le visiter, sa femme Carlotta qui protège jalousement le travail de son mari, d'autre part, la famille fictive, père, mère, frère et double de lui-même, en 1912. Le texte repose sur la confrontation entre le dramaturge et sa famille à propos de l'interprétation des événements de la vie familiale qu'il met en scène dans son drame autobiographique. Les personnages résistent au rôle qu'il leur assigne, ils en discutent, en débattent, sans toutefois réussir à intervenir réellement dans l'écriture. En même temps, cette confrontation est reproduite dans la famille 1940 et dans les conflits entre O'Neill et ses enfants. Quoique assez réussi dans sa composition, le texte d'Anne Legault demeure classique dans sa conception d'une dimension scénique de l'ordre du rêve, qui réunit l'auteur fictif et ses personnages. Telle l'exigeait d'ailleurs la coproduction par le Théâtre du Rideau Vert et le théâtre français du Centre National des Arts, deux organismes qui ne sont pas reconnus pour leurs audaces formelles. Mise en scène par René Richard Cyr, la pièce a été créée le 7 mars 1990.

*
* *

Plus audacieuse est la pièce de Jean-François Caron, **J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...**⁴, dont la création, le 11 septembre 1989, sur la scène du Quat'Sous, dans une mise en scène de Claude Poissant assisté d'Alain Roy, avait, ce qui est rare, soulevé l'enthousiasme (un peu inquiet tout de même) des critiques dramatiques montréalais. Si l'on peut attribuer une large part des commentaires élogieux à la mauvaise conscience d'une génération de critiques peu habitués à couvrir la production des plus jeunes et au fait exceptionnel que Jean-François Caron, diplômé de la section « Écriture » de l'École nationale de théâtre voit ainsi sa deuxième pièce créée sur une des scènes importantes du Québec, c'est que le texte porte, entre autres choses, sur le nationalisme québécois. C'est d'ailleurs cette dimension qui avait d'abord attiré l'attention. Le texte est toutefois davantage une réflexion sur les conditions de l'écriture au Québec et c'est cela que le titre met de l'avant: l'idée d'écrire et de mettre en scène le travail d'écriture et la relation entre l'écrivain (connu), qui fournit la signature, et son jeune « nègre » (inconnu), qui fournit le travail et l'imagination. La pièce représente simultanément trois univers, l'univers de la « réalité », celui du théâtre et celui du roman. L'intégration des trois univers est réalisé par le personnage central, Danny Gaucher, nègre du dramaturge Henri Poisson, qui vient d'écrire une pièce qu'il entend signer lui-même, pièce qui raconte comment un jeune romancier vient de kidnapper un éditeur et entreprend de lui lire

son roman dans lequel un jeune dramaturge, qui s'est fait éboueur, discute avec son oncle de questions politiques. L'unité est renforcée par le personnage de Bastarache, sorte de conscience sociale qui réclame un rôle dans les écrits de Danny Gaucher, et qui traverse les trois univers. Dans cette pièce gigogne, le même comédien est appelé à jouer les trois rôles de jeune écrivain, ce qui donne une cohésion certaine aux réflexions sur l'écriture et sur la difficulté d'un jeune auteur à assumer, tout en prenant ses distances, l'expérience acquise dans la fréquentation de ses aînés, à faire reconnaître la légitimité de ses préoccupations et de son écriture propre et enfin à intégrer le circuit marchand de la culture. L'ironie est parfois décapante.

*

* *

En revanche, le *Petit-Tchaïkovski*⁵, d'Alain Fournier, texte gigogne lui aussi, demeure plutôt conventionnel. Le personnage central, Claude, met en scène un opéra qui raconte son enfance à l'orphelinat. Les deux lieux scéniques, qui permettent néanmoins trois univers dramatiques, représenteront ainsi l'orphelinat (années 1950) et les coulisses du théâtre (années 1980). Les limites de la recherche d'écriture tiennent en partie au fait que la pièce est en réalité un livret d'opéra, publié ici sans la musique de Michel Gonville qui signe néanmoins une « Saillie » (une postface à l'édition) où il explique son projet musical. Elles tiennent cependant aussi au fait que l'auteur a privilégié l'aspect tragique de la vie du personnage principal. Écrite à la mémoire du compositeur Claude Vivier, sans être exactement biographique, la pièce est entièrement tendue vers son dénouement (on se souvient peut-être du fait que Vivier fut assassiné plutôt sordidement, à Paris, il y a plusieurs années). Aussi l'enfance à l'orphelinat reproduit-elle les clichés habituels quoique pas toujours faux : tristesse, solitude de l'enfant qui ne ressemble pas aux autres et qui se réfugie dans le mutisme, méchanceté des religieuses. De même les répétitions de l'opéra montrent l'insatisfaction du compositeur devant l'ineptie de certains chanteurs plus opportunistes que doués. La présence d'un personnage appelé l'Inconnu, qui met au jour la sexualité plutôt problématique du personnage ne fait que renforcer la vision déterministe du texte. Les livrets d'opéra sont toujours insatisfaisants, à mon avis, peut-être parce qu'ils sont trop prévisibles sur le plan dramatique. Celui-là comme les autres. On annonce que *Petit-Tchaïkovski*, qui a fait l'objet d'une lecture publique en février 1990, sous la direction de Lorraine Hébert, sera créé prochainement.

*

* *

Pour terminer, je tiens à signaler la réédition, dans la collection «Typo», du premier volume du **Théâtre**⁶ de Jacques Ferron. Jean Marcel, qui a préparé cette réédition, ne se contente pas de réimprimer l'ouvrage publié en 1969 par la Librairie Déom. Avec raison, il ajoute aux trois textes d'origine (les **Grands Soleils**, **Tante Élise** ou le **Prix de l'amour** et le **Don Juan chrétien**) deux pièces devenues autrement introuvables, soit **Cazou** ou le **Prix de la virginité** et surtout **l'Ogre**. Dans sa préface, Jean Marcel rappelle l'intérêt de cette dramaturgie, trop souvent négligée, et il souligne la parenté qui existe entre le théâtre et les **Contes** de Ferron.

-
- 1 Jocelyne Beaulieu, Josette Couillard, Madeleine Greffard et Luce Guilbault, **l'Incroyable Histoire de la lutte que quelques-unes ont menée pour obtenir le droit de vote pour toutes**. Théâtre, Montréal, VLB éditeur, 1990, 64 p.
 - 2 Solange Collin, **Si je n'étais pas partie...** Alexandra David-Néel, Montréal, les Éditions du remue-ménage, 1990, 87 p.
 - 3 Anne Legault, O'Neill. **Théâtre**, Montréal, VLB éditeur, 1990, 158 p.
 - 4 Jean-François Caron, **J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...** Théâtre, Montréal, les Herbes rouges, 1990, 131 p. (les Herbes rouges/théâtre).
 - 5 Alain Fournier, **Petit-Tchaïkovski ou la Liquéfaction de la lumière**. Livret d'opéra, musique de Michel Gonneville, Montréal, les Herbes rouges, 1990, 199 p. (les Herbes rouges/théâtre).
 - 6 Jacques Ferron, **Théâtre I: l'Ogre, Tante Élise ou le Prix de l'amour, Cazou ou le Prix de la virginité, le Don Juan chrétien, les Grands Soleils**, préparation de l'édition et introduction de Jean Marcel, Montréal, l'Hexagone, 1990, 555 p. (Typo).