

Le charme suranné des mots oubliés

Apprivoiser la modernité théâtrale. La Pièce en un acte de la Belle Époque à la crise. Anthologie.

Hélène Jacques

Number 149 (4), 2013

Mémoires en jeu

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70908ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jacques, H. (2013). Le charme suranné des mots oubliés / *Apprivoiser la modernité théâtrale. La Pièce en un acte de la Belle Époque à la crise. Anthologie.* *Jeu*, (149), 98–101.

*Apprivoiser la modernité théâtrale.
La Pièce en un acte de la Belle Époque à la crise.
Anthologie.*

TEXTES CHOISIS ET PRÉSENTÉS PAR **LUCIE ROBERT**, QUÉBEC, ÉDITIONS NOTA BENE, 2012, 264 P.

HÉLÈNE
JACQUES

LE CHARME SURANNÉ DES MOTS OUBLIÉS

Peu de metteurs en scène s'aventurent dans la bibliothèque du théâtre québécois afin d'y dépoussiérer un texte créé il y a plusieurs années ou d'y dénicher une pièce ancienne encore inédite. Pour un Michel Tremblay ou un Michel Marc Bouchard, combien d'auteurs n'ont jamais vu de relecture scénique de leurs textes ? La situation est pire encore pour les auteurs des générations précédentes : si quelques « classiques » ont résisté à l'épreuve du temps, des centaines de textes et d'auteurs ont sombré dans l'oubli, notamment ceux précédant *Tit-Coq*, qui, selon l'histoire littéraire, on le sait, inaugure la dramaturgie québécoise. Pour le meilleur ou pour le pire¹ ? Parce qu'on ne sait pas grand-chose de la dramaturgie d'avant Gélinas, qu'on résume à des formes plus ou moins désuètes (le drame historique, le mélodrame, le spectacle burlesque), on imagine facilement que ces œuvres, sans doute intéressantes d'un point de vue historique, sont disparues à raison et ne résisteraient pas au passage à la scène.

1. Il est parfois difficile de trancher.

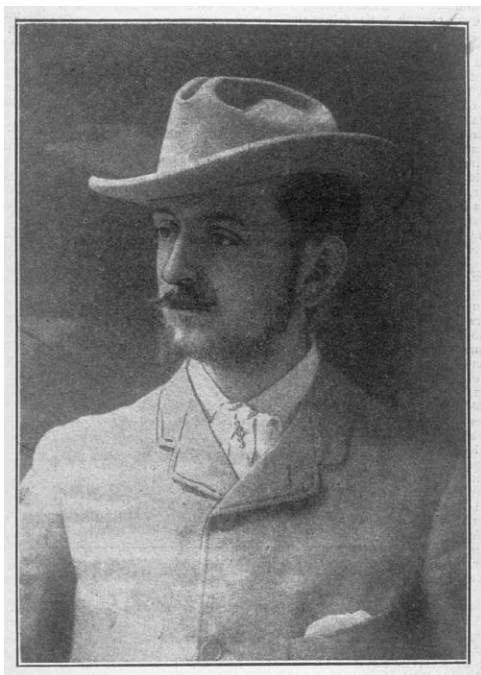
Je me souviens de la mise en scène, en 2005, de *Polichinelle* de Lomer M. Gouin, un texte inédit daté de 1950. Reconnaisant la pertinence historique du projet, je n'avais pas été convaincue par le spectacle, et il faut bien dire que seul Sylvain Schryburt, l'historien de la rédaction de *Jeu*, dont je faisais alors partie, manifestait un grand enthousiasme...

Voir son compte rendu de la pièce, joli et nuancé : « Une œuvre sortie de la Grande Noirceur. *Polichinelle* », *Jeu* 116, 2005.3, p. 45-48.

Lucie Robert propose, avec une anthologie composée de douze pièces en un acte écrites entre 1902 et 1931, de combler cette ignorance, voire de changer la perception que l'on a de cette tranche d'histoire théâtrale. Car si l'implantation de la vie théâtrale montréalaise au XIX^e siècle et l'avènement d'une certaine modernité survenue à partir des années 30, au moment de la fondation des Compagnons de saint Laurent, sont désormais bien connus grâce aux travaux des chercheurs et historiens, le premier tiers du XX^e siècle demeure un terrain d'étude encore en friche. Pourtant, l'époque correspond à une grande effervescence et à un renouveau dramatiques, qui s'explique par un élargissement du public montréalais, dans le



contexte d'urbanisation du tournant du siècle, et par le mouvement d'institutionnalisation du théâtre français. Les gens de théâtre découvrent alors un répertoire européen nouveau, le drame bourgeois, qui les oblige à repenser l'écriture dramatique. Au même moment, le théâtre historique est en crise : les auteurs piétinent en abordant à répétition des motifs qui ne répondent plus aux attentes du public, celui-ci souhaitant désormais voir représentés sur scène des sujets qui lui sont davantage contemporains. La pièce en un acte, telle qu'envisagée par de nombreux auteurs européens participant de ce que Szondi a appelé « la crise du drame », apparaît comme le moyen privilégié de renouveler le genre, dans la mesure où les composantes de la pièce (action, intrigue, temporalité, personnages, espace) y sont réduites à l'essentiel ou carrément déconstruites. Dans sa version québécoise, la pièce en un acte répond moins à la nécessité moderne de repenser la forme du drame qu'elle ne permet, selon Robert, d'exprimer des sujets neufs et interdits dans le théâtre historique : la place de l'écrivain dans le monde, le rapport à l'autorité, le sentiment amoureux. Ainsi, il faut envisager ces douze pièces en un acte, simple échantillonnage d'un corpus plus vaste, comme l'esquisse d'une modernité en devenir, une volonté d'exprimer la sensibilité individuelle, un mouvement discret de rupture par rapport aux modèles dominants que sont le théâtre historique et les formes populaires comme le burlesque ou le vaudeville. D'ailleurs, ces textes, lorsqu'ils ont été mis en scène, l'ont été dans un contexte de marginalité, en lever de rideau, dans des cabarets ou sur des scènes d'amateurs. Leur réception critique a été quasi nulle, si bien qu'ils reposent depuis leur création dans les pages désormais jaunies des revues où ils ont été publiés.



Louvigny de Montigny.

DE L'INTIMITÉ DU SUJET À CELLE DE L'OBJET

L'amour est le sujet privilégié de plusieurs des textes, et si j'ai pu être agacée par les relations amoureuses stéréotypées ou par la présence de jeunes filles au caractère unidimensionnel, forcément vertueuses, belles et bonnes², j'ai été touchée par la langue employée. Car, comme le rappelle Lucie Robert, « l'expression de l'intime est [alors] étrangère à l'écriture québécoise » : « Dire "Je t'aime", en privé, hors de tout consentement parental, apparaît surtout comme un indicible à surmonter³. » Dès lors, la « broderie » amoureuse de Louvigny de Montigny, dans laquelle les personnages tournent longuement autour du pot, les répliques truffées de sous-entendus de Rodolphe Girard (l'auteur de *Marie Calumet*) ou les belles déclarations mensongères, en vers, de Philippe Panneton (le futur Ringuet) participent à l'invention d'un langage amoureux encore inédit sur la scène, plus ou moins transgressif, et par là tout en demi-teintes. Cette émergence de l'intime au théâtre rappelle ce que Vincent Lambert notait dans la présentation de son anthologie, éditée aussi par Nota bene, des billettistes publiés dans les journaux de la même période (1900-1930). « L'art du billet, écrit-il dans *Une heure à soi*, consiste en l'aveu *retenu* d'une subjectivité⁴ » : le ton est celui de la confidence, l'écriture se rapprochant de celle, privée, du journal intime ou de la lettre, mais il s'agit d'une pratique sous surveillance parce que publique. Si romanciers et poètes de l'époque donnent déjà à lire, dans la fiction, le point de vue singulier et intime d'un individu, les billettistes et les auteurs retenus par Lucie Robert sont peut-être ceux qui, les premiers, le déplacent dans l'espace public du journal et de la scène.

Ainsi, Emma Gendron relate une histoire d'amour amérindienne, Armand Leclair, celle qui unit un pauvre ménestrel et une jolie marquise dans la cour intérieure d'un château du Moyen Âge, tandis que Madeleine expose les derniers moments d'Octave Crémazie partagés avec Jeanne, petite fleuriste touchée par le sort du poète exilé. L'histoire canadienne-française se trouve également au cœur du texte de Marie-Victorin, qui, avant de se consacrer entièrement à la botanique, a écrit du théâtre pour ses élèves. Dans *Peuple sans histoire*, il met en scène Lord Durham, perturbé dans la préparation de son fatidique rapport par une jeune servante qui lui rappelle un moment fort du passé canadien-français, soit les exploits de Madeleine de Verchères. Ces textes dont les sujets paraissent aujourd'hui presque exotiques sont aussi ceux qui m'ont paru les plus datés.

D'autres pièces évoquent des réalités contemporaines au public à qui elles étaient destinées, voire l'actualité immédiate. La pièce de Paul Coutlée, par exemple, met en scène des personnages s'adonnant à la contrebande d'alcool, et Rodolphe Girard bouscule la pratique du deuil dans un délicieux *Dialogue sur les morts*, où un homme courtise une veuve dans un discours voilé. Quant à lui, Henri Letondal représente de façon satirique des artistes français installés à Montréal et se moque de leur attitude suffisante à l'égard des Canadiens français.

La Lettre, écrite par Antonio Desjardins, auteur d'un unique recueil de poèmes d'inspiration symboliste, est très certainement le texte le plus étonnant de l'anthologie. Desjardins suit les recommandations des Jarry, Maeterlinck et Craig en dépouillant la scène de ses personnages humains et de son action : des objets – l'horloge, les persiennes, le tapis, la

2. On retrouve aussi, il est vrai, ces personnages archétypaux dans plusieurs textes européens du tournant du siècle, dont les pièces en un acte de Maeterlinck, qui les place cependant dans le contexte plus inquiétant de l'univers symboliste.

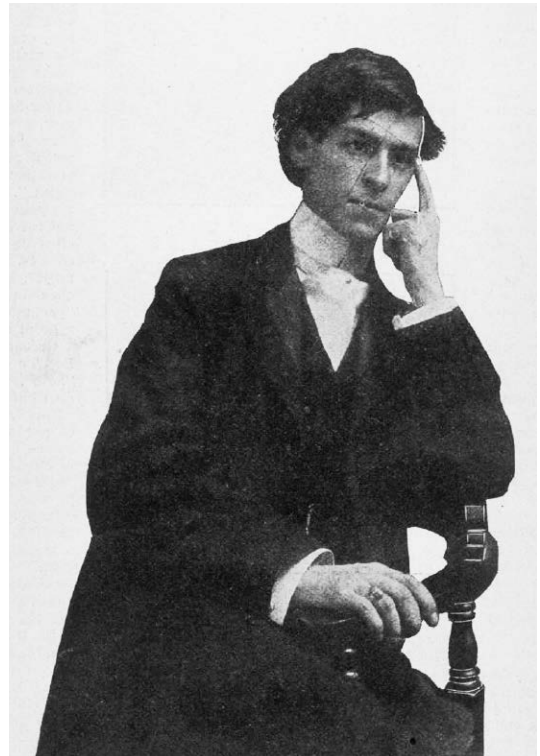
3. Lucie Robert, *Apprivoiser la modernité théâtrale. La Pièce en un acte de la Belle Époque à la crise. Anthologie*, Québec, Éditions Nota bene, 2012, p. 30.

4. Vincent Charles Lambert, *Une heure à soi. Anthologie des billettistes (1900-1930)*, Québec, Éditions Nota bene, 2005, p. 16. L'auteur évoque d'ailleurs Madeleine dans sa présentation, journaliste qu'a aussi retenue Lucie Robert dans son choix de pièces en un acte.

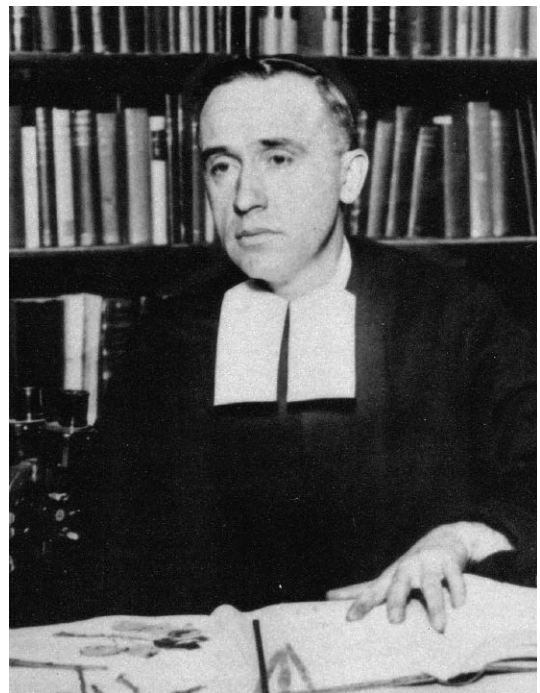
lampe suspendue, les verres, etc. – commentent l’atmosphère de tristesse qui règne au salon. On croirait lire les mots des marionnettes de Maeterlinck, leurs répliques laconiques où abondent les répétitions permettant au personnage d’assurer sa présence au monde. Dans une langue versifiée et parfois précieuse, les objets transmettent une vision du réel portée par les images : « Toutes les soifs d’être allumée, dit la lampe,/ Me brûlent de plus belle.../ Et poudroie le couchant,/ Sur la dentelle/ De mon tourment... » (p. 200) Si, à la fin de la pièce, on découvre l’explication réaliste à cette tristesse, ce qui dissocie le texte des réflexions métaphysiques de Maeterlinck, il n’en demeure pas moins que *la Lettre* s’inscrit dans l’entreprise moderne de redéfinition du drame et pose un réel défi à la mise en scène. Car Desjardins ne se contente pas de mettre en scène des objets, il fait aussi d’éléments évanescents des personnages : le silence qui rôde et qui devient « émeraude », « les yeux des tisons se fermant doucement dans l’âtre », le vent du soir « dans les bruisselis roses des branches pâles », « le parfum doux de fleur »... Et « la rêverie du vernis sur les meubles » laisse croire que Desjardins a bien lu Mallarmé, dont l’idéal poétique était de « peindre, non la chose, mais l’effet qu’elle produit⁵ ». Qui parviendrait à conférer une forme scénique plausible à une rêverie, à un parfum, aux yeux des tisons ou, plus difficile encore, au « sourire du chat qui dort » ? Les paris sont lancés.

Si Lucie Robert ne cherche pas à récrire l’histoire du théâtre québécois en proposant cette anthologie, elle parvient certainement à en proposer une version plus complexe en donnant à lire des œuvres certes marginales, mais qui participent à l’émergence d’une langue théâtrale québécoise. Le portrait de la vie théâtrale et de la dramaturgie du début du siècle, perçu à travers cette nouvelle fenêtre, s’en trouve à la fois plus net et plus foisonnant, et, ce faisant, les études théâtrales rattrapent les études littéraires, qui se penchent depuis longtemps sur les expériences poétiques qui ont précédé Saint-Denys Garneau. Il y a aussi quelque chose comme un plaisir émouvant à découvrir de l’intérieur, par les œuvres, une part de la vie théâtrale montréalaise d’autrefois : des hommes et des femmes dont le théâtre n’est souvent pas le métier s’y consacrent et cherchent leur voix dramatique, alors qu’on imagine balbutiante la vie culturelle dans laquelle ils baignent. Leur goût pour l’art étonne. Maintenant, y a-t-il dans le lot des trésors à monter sur-le-champ ? Je ne peux dire. Mais qui sait ? Peut-être un metteur en scène parviendra-t-il à plonger dans cette dramaturgie pour en révéler le charme suranné, pour « peindre, non la chose, mais l’effet qu’elle produit ». ■

5. Lettre de Stéphane Mallarmé à Henri Cazalis, 30 octobre 1864.



Rodolphe Girard.



Le frère Marie-Victorin.