

Robert Gravel
Au coeur de sa vie, l'étrangeté du monde

Jean-Claude Coulbois

Volume 53, Number 4 (296), June 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66865ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Coulbois, J.-C. (2012). Robert Gravel : au coeur de sa vie, l'étrangeté du monde. *Liberté*, 53(4), 84–102.

ROBERT GRAVEL

Au cœur de sa vie, l'étrangeté du monde

La lucidité est la brûlure la plus rapprochée du soleil.

RENÉ CHAR

Thérèse, Tom et Simon... est la dernière œuvre écrite et mise en scène par Robert Gravel. C'est à la fois son chef-d'œuvre et sa façon de nous dire adieu, en laissant derrière lui ce bloc d'abîmes qui brille avec l'éclat d'un diamant noir dans la dramaturgie québécoise. *Thérèse, Tom et Simon...* est une œuvre somptueuse et désespérée, irrémédiable et imprescriptible, tellement lucide et prémonitoire qu'en la relisant aujourd'hui, le lecteur peut croire qu'elle a été écrite hier. Pourtant, l'histoire de sa genèse révèle un projet longtemps mûri avant d'apparaître dans sa forme définitive.

Dès le début des années 1970, le jeune comédien Robert Gravel parle à son ami Paul Savoie d'un projet de spectacle qu'il appelle 2285-2283. Il a déjà l'idée centrale : le plan de coupe d'un bloc appartement et quelques éléments comme le décor pivotant, les actions parallèles, la vacuité abyssale des dialogues. Il veut montrer la vie des gens dans la banalité du quotidien. À l'époque (on sort d'Octobre 1970),

Gravel imagine que dans un appartement, il y aurait des felquistes en bobettes, au repos, assis autour d'une table garnie des classiques de Kraft : Cheez Whiz et beurre de *peanuts*... Le jeune Gravel incline déjà à fouiller l'envers du décor. Il veut explorer ce qu'on ne montre jamais sur une scène de théâtre. Aller à contre-courant des dogmes et conventions qui régissent la dramaturgie classique pour mieux dériver vers des zones inédites, porteuses de modernité. Par la suite, Gravel est happé par d'autres aventures et le projet 2285-2283 disparaît du radar.

Il faudra vingt-cinq ans de créations et d'expérimentations théâtrales à son auteur pour retrouver et mener à terme ce projet de jeunesse, devenu, au printemps 1996, *Thérèse, Tom et Simon... (Prodrome)*. Où avait-il trouvé ce mot rare de la langue française pour qualifier une œuvre qu'il définissait comme extraits prémonitoires d'une œuvre distribuée mais non encore complètement écrite ?

Dans le décor hyperréaliste et sophistiqué imaginé par le scénographe Jean Bard, dix-sept comédiens incarnaient sur scène un fulgurant ballet présentant la vision du monde de Robert Gravel, à la fois testament et chant du cygne d'un créateur hors normes. Trois mois plus tard, le 12 août 1996, la mort soudaine de l'auteur laissait inachevé le texte de la version intégrale. Plus tard, celui-ci sera finalisé, à partir des notes de Robert, par Alexis Martin, Luc Senay et Diane Dubeau, cette dernière assurant la mise en scène finale qui sera présentée l'année suivante, en 1997, avec quarante-trois comédiens sur scène dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques.

Dans le climat d'amnésie collective et de morosité qui afflige le Québec depuis si longtemps, il n'est peut-être pas inutile de rappeler, aux plus jeunes comme à ceux qui auront la chance de découvrir cet auteur décapant, quelques chapitres du parcours artistique de Robert Gravel, autant pour replacer certains événements en perspective que pour souligner que le théâtre de création, à l'image de la société qu'il reflète, n'a pas toujours été l'entreprise consensuelle et formatée qu'on présente dans les salles rénovées et aseptisées d'aujourd'hui. Avant de devenir une industrie culturelle parmi d'autres, le théâtre a été, entre 1970 et 1980, le lieu privilégié d'une effervescence créatrice sans équivalent au Québec.

Robert Gravel avait de multiples talents : le jeu dramatique, l'improvisation, l'animation de troupe, la mise en scène et la dramaturgie, sans oublier sa passion du dessin et de l'écriture, qu'il a toujours pratiquée, souvent de façon intermittente, car il était d'abord

un interprète très sollicité dont le parcours, riche et multiforme, témoigne de la façon dont il aimait mettre le feu à sa vie.

Très tôt, Robert Gravel avait compris que pour être comédien au Québec, il faut savoir tout faire. Son métier lui permettait d'assouvir sa soif d'expériences de toutes sortes. Dès ses débuts dans les années 1970, il passe par la Roulotte de Paul Buissonneau pour découvrir *une approche à quat'sous* de la scène. Presque en même temps, il rencontre Jean-Pierre Ronfard qui l'engage dans la troupe des jeunes comédiens du TNM. Malgré la différence d'âge, de culture et d'origine, les deux hommes se reconnaissent, ils ne se quitteront plus.

Entre 1972 et 1975, Robert Gravel participe aux grandes tournées canadiennes et internationales des jeunes comédiens qui présentent en alternance des pièces du répertoire et des créations collectives. Parallèlement, il commence à jouer dans les émissions jeunesse de Radio-Canada. Le soir, il retrouve ses complices, Jean-Pierre Ronfard et Pol Pelletier, dans un grenier loué du Vieux-Montréal. C'est là que le trio infernal se livre à d'étranges exercices, déstabilisants et exploratoires, visant à développer une autre façon de faire, une autre façon de vivre le théâtre. Ensemble, ils cherchent à briser le carcan des conventions de la représentation. C'est la naissance du Théâtre Expérimental de Montréal.

Sur scène, Robert Gravel était étonnant, atypique et flamboyant. Il jouait sans artifice, sans protection, sans filet. Il disait qu'il « n'avait pas peur de se dépeigner » ou de se mettre à nu. Il adorait jouer les sales, les méchants, les infâmes. Défendre l'indéfendable. Plonger dans les zones obscures de l'âme humaine pour y traquer le chaos, l'inédit, le mystère qui soudainement illumine les ténèbres. Il abhorrait les conventions sécurisantes de la dramaturgie classique.

Comme celle de tout créateur authentique, sa recherche théâtrale et esthétique allait à contre-courant des modes et des convenances. Sa quête d'authenticité l'amenait souvent au-delà des limites étroites du bon goût et des bonnes manières labellisés « Belle Province ». Voici ce que dit de lui Jean-Pierre Ronfard :

Beaucoup de camarades prenaient plaisir à voir jouer Robert. Il imposait sur la scène un certain type de jeu théâtral qui les excitait. Il pouvait jouer dans une pièce de Dubé, de Tchekhov ou d'Euripide, dans un style qui était à la fois un engagement total et en même temps — on ne sait pas d'où il le tirait — un recul humoristique, même dans une tragédie. Une espèce de

recul presque goguenard avec cette idée derrière : mais qu'est-ce que je fais sur cette scène ?

Contrairement à certains de ses collègues qui n'envisagent la scène que pour s'y livrer, sous différents masques, à une entreprise de séduction, Robert Gravel ne cherchait pas à être aimé, mais à être vrai. Il disait : « Quand c'est vrai, on ne peut pas se tromper : c'est la vérité qui choque. » Cette recherche, il va la poursuivre toute sa vie, par les différentes formes d'expression offertes au comédien : le jeu, le mime, la création collective, le répertoire, l'improvisation.

Des années plus tard, à propos d'une de ses créations, la LNI (Ligue nationale d'improvisation), Gravel écrit : « Dans ce jeu, rien ne va dans mon sens, sauf l'obstacle. » Tout le parcours théâtral du comédien est nourri par ce goût du dépassement vécu comme une incessante remise en question de son art et de sa pratique. L'ont-ils lue, entendue, comprise, cette petite phrase lumineuse de Gravel, tous ceux qui pratiquent encore aujourd'hui ce sport-spectacle qu'il avait inventé ?

Honnie par certains, vénérée par d'autres, la LNI fut, à ses débuts en 1977, un formidable tremplin pour faire découvrir au public une nouvelle génération de comédiens qui n'avaient pas peur de se lancer sur la patinoire miniature. Devant le succès populaire et inattendu d'un jeu typiquement québécois, Radio-Québec commence à diffuser, à partir de 1982, une série de matchs sous le titre *La Soirée de l'impro*, émission dont le déroulement est calqué sur celui de *La Soirée du hockey* diffusée par Radio-Canada. Dès le début, ces retransmissions en direct trouvent un large auditoire. De 1982 à 1987, grâce aux talents de la LNI, la chaîne éducative et culturelle du Québec connaît ses meilleures cotes d'écoute, sans avoir recours aux animateurs vedettes habituels de la télévision québécoise. Fait à noter : c'est la première fois qu'une émission, en parfait accord avec le mandat de la chaîne, obtient un tel succès d'auditoire. Pourtant, en 1987, coup de théâtre : le diffuseur provincial décide subitement et unilatéralement d'arrêter la retransmission des matchs ! La raison officielle sonne comme un refrain de chanson à répondre : c'est à cause du retour au pouvoir des libéraux, et patati... laridaine... tata ! La raison officieuse, qui circule entre les fantômes de la patinoire et les apparatchiks gouvernementaux, c'est que lors d'un match télévisé, des joueuses ont sacré à l'antenne !... Fichtre !... Quelques oreilles prudes et bien pensantes de

la direction de la chaîne en auraient été profondément offusquées!... Au point de sanctionner une émission toujours un peu suspecte aux yeux des censeurs parce qu'imprévisible et dont le succès inattendu devait en agacer plusieurs.

Dès que la nouvelle est officielle, Robert Gravel tient une conférence de presse à la brasserie Molson pour dénoncer cette sanction brutale et non justifiée de la part de ceux qu'il considérait jusqu'alors comme des partenaires. Malgré de nombreux appuis, le comédien ne réussit pas à casser une décision totalement arbitraire et, comme il n'oubliait rien, il en garda une profonde amertume envers *l'autre télévision*. À la même époque, dans une ruelle de Centre-Sud, non loin du Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal, on pouvait lire un nouveau graffiti : *Ô Kébec!... Pas encore sorti du bois!*

Plus que par le cinéma, c'est par la télévision, qui ne cessera jamais de le solliciter, que Robert Gravel devient un comédien connu et aimé du grand public, grâce à ses créations de personnages hautement improbables, mais qu'il savait rendre crédibles, dans des téléromans comme *Marilyn*, *L'Héritage* ou *Virginie*.

Concernant sa relation avec la télévision, il faut rappeler que Gravel est, à ma connaissance, le seul comédien qui refusait de retravailler son texte au moment de le mémoriser. L'acteur tenait à dire le dialogue intégralement, tel que l'auteur l'avait rédigé. On sait que les délais serrés de la télé imposent souvent aux auteurs de livrer des textes plus ou moins achevés, comportant des fautes grammaticales ou de syntaxe. Sur ce point, la position de Robert était claire : « Je suis payé pour dire le texte écrit par l'auteur, non pour le corriger. » Il pouvait tenir cette ligne de conduite, car c'était un comédien accompli qui savait installer dans son jeu cette espèce de distanciation remarquée par Jean-Pierre Ronfard. Il faut revoir certains épisodes de ces téléromans pour entendre, au détour d'une séquence, des échanges proprement surréalistes, comme Buñuel aimait en injecter dans ses dialogues. Sauf que ce qui était prémédité chez le cinéaste espagnol apparaît dans ces téléromans comme des confusions ayant échappé à la vigilance des auteurs comme des diffuseurs.

Aujourd'hui, quand on allume la télévision, c'est souvent pour découvrir n'importe qui déclarant n'importe quoi devant n'importe quelle caméra. Et ce n'est pas un hasard. Toutes les chaînes de télévision publiques francophones ont depuis longtemps abandonné le mandat culturel qui était pourtant l'une des principales raisons de leur création. Il est étonnant et désolant de constater aujourd'hui qu'il

n'existe aucune émission sur la littérature, le théâtre ou le cinéma dans une province qui ne cesse de prétendre se différencier par sa culture. Les *quiz*, la télé-réalité et les émissions culinaires remplissent la majorité des grilles horaires. Tout cela entrelardé de publicités agressives à force d'être plates et sans humour. Aujourd'hui, quand on allume la télévision, c'est principalement pour se débrancher le cerveau. Dans ce contexte de médiocrité galopante, la survie d'une émission comme *La Semaine verte* apparaît comme le dernier miracle du frère André, ce qui a dû échapper à la bienveillante impuissance du CRTC. Avec les compressions et l'abdication généralisée de leur mandat culturel, les télévisions publiques remplissent les grilles avec des rediffusions. Pourquoi, dans ce contexte, ne pas rediffuser les apparitions de Robert Gravel dans ses incroyables déguisements de *Marilyn*?... Pour un public non averti, ce serait une expérience fascinante doublée d'un fabuleux voyage dans le temps : on serait projeté dans une époque si lointaine qu'on se demanderait toujours en quelle année cela a été possible. L'émission fut produite entre 1991 et 1994. Les rediffusions nous apprennent que le téléroman, supposé fleuron de la télé québécoise, vieillit généralement très vite, c'est-à-dire mal.

Paradoxalement, c'est par ses prestations dans ces productions consensuelles et souvent insipides mais présentées régulièrement que le comédien Gravel devient ce que les petits journaux à potins appellent *une vedette*. Un statut qu'il accepte avec modestie sans le revendiquer, ni en abuser.

Car ce qui a toujours été au cœur de sa vie, c'est le théâtre. Le théâtre dont il avait fait son jardin. Un jardin comme un terrain de jeu, abrité dans une ancienne caserne de pompiers de la rue Fullum dans Centre-Sud à Montréal, le quartier populaire où il avait passé son enfance. C'est là, dans ce qui deviendra le Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal, que Robert Gravel va vivre, écrire, interpréter une aventure théâtrale audacieuse et novatrice, qui demeure aujourd'hui l'une des plus belles pages de l'histoire du théâtre non institutionnel à Montréal.

Sous l'impulsion de Ronfard et Gravel, le NTE est, à ma connaissance, le seul théâtre au Québec qui a su, au fil des années, développer et conjuguer une éthique (l'autogestion, le vote à l'unanimité) et une esthétique (dite « de la guenille » : des costumes, décors et accessoires qui ne coûtent rien). Cette démarche originale donne naissance à de nombreux spectacles expérimentaux (jusqu'à sept créations par

année) remettant en question le jeu, le texte, la lumière, les objets, les lieux, etc., jusqu'à la création, au tournant des années 1980, de *Vie et mort du roi boiteux*. Une épopée de Jean-Pierre Ronfard regroupant dix-neuf comédiens fonctionnant en autogestion dans un spectacle de quinze heures. Un spectacle-somme qui en a ébloui plusieurs, dont, j'imagine, le jeune Robert Lepage, qui y a peut-être trouvé une source d'inspiration pour ses futurs spectacles de longue durée.

Avec la maturité, au détour des années 1990, sans cesser de jouer, Gravel retourne à sa table de travail pour écrire, seul, une nouvelle œuvre, *Durocher le milliardaire*, qu'il qualifie humblement de « proposition pour les acteurs ». Dans le texte, il laisse volontairement à certains endroits des espaces libres où les acteurs doivent improviser. Ce sont les lazzi, qu'il reprend de la commedia dell'arte. Pour Gravel, c'est aussi une façon de garder ses comédiens en éveil : « soyez vigilants ! Ne vous assoyez pas sur le texte... d'ici à là, vous allez inventer des phrases... ayez le courage d'improviser... »

La proposition de *Durocher le milliardaire* se développe à partir du dicton populaire *L'argent ne fait pas le bonheur*, mais pris et développé à contresens : et si c'était l'inverse qui était vrai?... En nous montrant le personnage de Durocher, un milliardaire heureux, cultivé, intelligent, entouré de ses beaux enfants face à un trio de cinéastes québécois minables et remplis de préjugés, Gravel démontre et affirme que, même dans le Québec catholique et conservateur, l'argent rend heureux parce qu'il permet tout : l'éducation, la culture, les voyages, le luxe, jusqu'au souci de l'autre appuyé par un mécénat éclairé.

Dans une province où les bonnes nouvelles sont encore plus rares que les mécènes, la proposition, baveuse et décapante, heurte et en même temps fait découvrir aux spectateurs un théâtre ludique, accessible et pourtant radicalement différent.

Autour d'une vraie fausse piscine, reflet de l'imaginaire gravelien, les personnages, sous l'effet de l'alcool, vont peu à peu se dévoiler dans tous les sens du terme, avant de plonger dans le bassin imaginaire pour mimer une baignade loufoque mais hyperréaliste.

Dans l'univers trop lisse du milliardaire Durocher, Gravel introduit un premier facteur d'étrangeté, sous les traits de M'Boké, le fidèle serviteur noir du maître de maison. M'Boké apparaît sortant d'une hutte en paille installée au fond du jardin, le visage et le corps maquillés, vêtu comme un guerrier africain, une sagaie dans la main. Dans cette oasis d'harmonie et de luxe occidental, M'Boké

est un anachronisme. Plus tard, Durocher le présente ainsi : « C'est un Sénégalais. Je l'ai connu à l'ambassade du Canada à Dakar où il travaillait il y a cinq ans. Je l'ai amené avec moi. Il est extrêmement efficace... et il ne fait pas trop de bruit avec ses chaînes. »

Plus la soirée chez le milliardaire avance, plus le comportement de M'Boké devient imprévisible, voire inquiétant. Malgré sa parfaite maîtrise des usages occidentaux, il laisse échapper quelques cris ou incantations africaines qui révèlent une profonde fracture dans sa personnalité. Il est le témoin privilégié et muet de la rencontre entre les cinéastes et Durocher, l'œil et l'oreille venus d'ailleurs, plus ou moins intégré dans le rituel mondain de la soirée. Au milieu de ces blancs crémeux, francophones et nord-américains, M'Boké n'est pas simplement le noir de service, il est l'élément insolite et déstabilisant dans l'intimité de son maître et ses enfants.

Le succès de la pièce et aussi le plaisir partagé chaque soir avec ses comédiens donnent à Gravel l'envie de poursuivre l'aventure de l'écriture l'année suivante. Il s'inspire alors d'un rituel d'amitié qu'il cultive réellement dans sa vie, celui du repas annuel des anciens du collège classique. Comme l'avait remarqué Luc Senay, ami et complice, ce qui était explosif dans la personnalité de Robert Gravel trouvait son origine dans la profonde dualité entre les valeurs traditionnelles de l'homme et la soif d'expérimentation du comédien.

De nouveau, l'auteur Gravel aborde la réalité à contre-courant, pour nous faire découvrir, dans *L'homme qui n'avait plus d'amis*, le personnage de Jason Carpentier, un homme parfaitement solitaire qui n'a jamais connu l'amitié.

Dans le désert affectif qu'est sa vie, un soir dans un parc, Jason fait une étrange rencontre : un écureuil de passage s'approche et lui demande de l'appivoiser pour qu'ils deviennent amis... avant que l'échange dérape soudainement vers une fin inattendue. C'est une des plus belles et insolites scènes écrites par Gravel, où il se révèle comme l'un des meilleurs dialoguistes de la fiction québécoise, au niveau d'un Réjean Ducharme lorsqu'il écrit le scénario des *Bons Débarras*. Si le temps lui avait été donné, peut-être Robert Gravel se serait-il un jour tourné vers le cinéma dont il s'est souvent inspiré dans son théâtre et, peut-être, serait-il devenu ce dialoguiste recherché qui fait encore si cruellement défaut aux longs métrages québécois.

« Je suis enfoncé dans l'écriture... »

Sans véritablement se considérer comme un auteur ou un dramaturge, Gravel, en poursuivant son tête-à-tête avec l'écriture, est pourtant en train de le devenir. Autant par les thèmes qui l'inspirent que par la recherche d'une scénographie qu'il précise par ses illustrations. Même s'il part souvent de faits vécus ou de personnages qu'il a connus pour les transposer par la suite dans son œuvre, l'auteur Gravel se livre aussi à de nombreuses recherches dans différents arcanes de la réalité, comme peut le faire un documentariste curieux. Il découpe des articles sur des faits divers insolites, étranges, atroces, dans toutes sortes de journaux, qu'il conserve précieusement dans des cahiers où il ajoute des commentaires, des notes, des dessins.

Un jour, il se rend dans un hôpital pour voir un ami malade et ce qu'il retient de sa visite, c'est que les patients qu'il a rencontrés sur les étages sont tous des Canadiens français. À partir de ce constat, Gravel se lance dans l'écriture de *Il n'y a plus rien*, sa troisième pièce, celle qui vient clore sa trilogie, regroupée par la suite sous le titre évocateur de *La tragédie de l'homme*.

Il n'y a plus rien marque pourtant une rupture de ton et de style avec les œuvres précédentes. C'est une œuvre sur la fin de vie qui se déroule un soir de Noël dans ce que l'OQLF (Office québécois de la langue française) appelle un CHSLD (Centre d'hébergement et de soins de longue durée), autrement dit, en français courant, un mouroir.

Il n'y a plus rien est créée en décembre 1992 avec dix-sept comédiens sur scène. La troupe de Gravel s'agrandit, pendant que se met en place une nouvelle esthétique dans un décor élaboré et hyper-réaliste signé Jean Bard.

On y assiste au quotidien étriqué des bénéficiaires divisés en deux groupes, les mobiles et les alités, auxquels s'ajoutent le personnel et quelques visiteurs, dépeints sur un ton qui oscille sans cesse entre le tragique et la comédie. Gravel réussit le pari de nous faire vivre avec des personnages que nous reconnaissons sans jamais qu'ils ne nous aient été présentés autrement que par leur présence active ou passive sur scène.

S'inspirant de faits réels que lui avait rapportés son ami Yvon Leduc, Gravel fait dire à l'un de ses personnages, Jean-Luc :

Ta matante est crackpot... sont toutes crackpots icitte... moé, mon frère travaille à Saint-Luc... là aussi c'est des crackpots... mon frère m'a raconté qu'un

médecin y'a d'mandé de raser la touffe d'une patiente qui allait être opérée... savez-vous pourquoi qu'a allait être opérée?... pour des nodules dans l'nez!... y'a demandé à mon frère d'y raser la touffe pareil parce qu'elle était rousse... en plein la couleur que ça y prenait pour fabriquer ses mouches pour la pêche au saumon... c'est-tu assez fort pour vous autres?...

Toute l'action de la pièce se résume à attendre, avec les malades, leurs visiteurs et le personnel, un acteur anonyme vieillissant qui viendra en fin de soirée déclamer, en échange d'une petite enveloppe, une tirade du *Polyeucte* de Corneille, debout sur la civière d'une bénéficiaire. Si l'argument ainsi présenté peut sembler dérisoire, il permet à l'auteur d'exprimer une soudaine gravité par le regard qu'il porte sur chaque personnage qu'il montre souvent crûment, mais surtout sans jamais le juger.

Dans cette pièce, Gravel présente des actions parallèles comme au cinéma et affine sa théorie du non-jeu : absence d'effet théâtral dans la composition des personnages, dialogues énoncés sur un ton naturel. En fait, le non-jeu consiste à *être*. Simplement, mais aussi authentiquement, exister, habiter la peau du personnage, au lieu de jouer le *paraître* qui réduit souvent les personnages à des caricatures comme dans les téléromans.

Passant constamment du rire aux larmes, *Il n'y a plus rien* est un spectacle totalement bouleversant et universel par la vérité humaine et la détresse qui se dégagent des situations. Gravel livre une vision sans fard de la fin de vie dans les hospices de la province, faisant également du centre de vieillards Saint-Jacques-de-la-Providence un microcosme de la société contemporaine.

Je crois que l'auteur Gravel a été le premier dramaturge d'ici à considérer un mouroir comme une métaphore de la société québécoise. *Il n'y a plus rien* a été écrit il y a vingt ans et, comme le rappelait pudiquement Denise Filiatrault, à l'occasion d'une reprise en 2009, le texte demeure d'une déconcertante actualité. Rien n'a changé ! Et cet immobilisme généralisé d'une société en perpétuelle régression est peut-être l'une des principales causes de la tragédie qui continue de se vivre quotidiennement au Québec.

Je ne suis pas sûr que les critiques de l'époque ont bien perçu cette gravité nouvelle qui apparaît soudainement dans une œuvre par ailleurs souvent ludique. Pourtant, si l'œuvre de Gravel oscille constamment entre le rire et les larmes, c'est bien l'aspect tragique qui l'emporte dans les saisissants fragments d'humanité qu'il met en

scène. Malheureusement, il existe encore, dans le Québec contemporain, un certain nombre de sujets tabous, qu'on ne peut aborder que par la langue de bois des communicateurs professionnels ou par la dérision des humoristes. L'empire du rire règne en maître absolu sur les scènes du Québec depuis tellement longtemps qu'il n'y a peut-être plus d'espace pour un regard ou une pensée critique, furent-ils circonscrits à l'activité théâtrale. Le théâtre étant entendu ici comme reflet ou espace de résonance des convulsions qui agitent et influencent le devenir des sociétés.

Alors qu'ailleurs, le monde bouge et ne cesse de se transformer comme cela s'est produit au cours du Printemps arabe, ici, ce qu'on appelle la réalité évolue si peu qu'on en vient à croire que la société québécoise est à l'image de ses paysages d'hiver figés dans les glaces. Récemment, les grandes orgues de la nation célébraient les cinquante ans de la Révolution tranquille qui n'était, excepté l'accès à l'éducation, qu'une mise à jour technocratique des structures d'un état provincial. Pourtant, à voir la détérioration de ces grands secteurs étatisés que sont l'éducation, la santé, les transports ou l'exploitation des ressources naturelles, il est difficile de penser en terme de réussite et rien ne laisse présager, à courte ou moyenne échéance, un renversement de tendance. Tout semble en train de s'effriter comme ces ponts et autres viaducs agonisants, ou de se démantibuler à l'image du réseau d'aqueducs montréalais, que chaque gouvernement a voulu croire immuable, parce qu'ici, ce n'est pas avec ces sujets-là qu'on gagne des élections. L'absence de prévention et d'aménagement à long terme du bien commun en dit long sur les capacités d'anticipation des politiciens professionnels qui continuent de parlementer en toute bonne foi, pour revendiquer, à l'ombre d'un crucifix, un état laïc. Cherchez l'erreur! ou comment jouer Tartuffe en Québec.

Robert Gravel prétendait que s'il y avait des claques comme à la LNI dans tous les théâtres, les saisons seraient meilleures. C'était le vœu d'un iconoclaste, amoureux de son art et en totale opposition avec les stratégies de relations publiques en vigueur dans tous les théâtres. Ce rituel institutionnalisé se déroule en deux temps : d'abord une rencontre, entre l'auteur et un journaliste, pour un papier préliminaire autour du spectacle à venir, dont le journaliste ne sait évidemment rien... Ensuite une critique du spectacle, publiée au lendemain de la première. Conscient des enjeux rattachés à ces rencontres, Gravel refusait cette façon de faire. Il aurait souhaité rencontrer les

journalistes après qu'ils aient vu son spectacle, considérant qu'alors l'échange aurait été plus fructueux pour les deux parties. Sur ce point, il n'a malheureusement jamais réussi à modifier une pratique aussi généralisée qu'archaïque et, donc, ses œuvres ont souvent été présentées sans bénéficier de cette stratégie promotionnelle. C'est ce qui est arrivé au printemps 1996, lorsque le Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal a présenté la dernière œuvre de Robert Gravel, *Thérèse, Tom et Simon...*, dont il y aura deux versions. La première, montée par l'auteur, est sous-titrée, de façon sibylline, *Prodrome*.

Explication de l'auteur :

Ce que je veux faire, c'est présenter dans un premier temps ce que j'appelle un prodrome. Prodrome, c'est un mot qui signifie tous les symptômes qui annoncent une maladie ou tout événement qui en précède un plus important. Par exemple, le prodrome de la révolution espagnole : qu'est-ce qui s'est produit avant, qui a préparé les événements qui ont suivi... donc, *Thérèse, Tom et Simon...*, c'est une série de scènes qui sont tirées de l'œuvre finale et dans lesquelles on découvre certains personnages... on sent qu'il y a un malaise partout... et à la fin, on sent qu'il s'est passé quelque chose, on voit comme le résultat : de la vitre brisée, du sang sur les murs, des policiers qui font un constat... mais on ne sait pas ce qui est arrivé exactement, c'est une chose qui ne sera révélée que dans l'œuvre intégrale... mais le pari, c'est que le prodrome va être complet en soi, en ce qui concerne l'intérêt, c'est-à-dire qu'on n'a pas besoin de savoir ce qui arrivera pour ressentir le malaise... il y a onze comédiens dans le prodrome, il y en aura quarante-trois dans la version intégrale...

Quand le spectateur pénètre dans la salle, il découvre dans la pénombre de la scène un décor hyperréaliste représentant le plan de coupe d'un bloc appartement aussi étrange qu'inquiétant dans son apparente nudité. Il y a trois pièces au rez-de-chaussée et trois pièces à l'étage. Chaque cage (chambre, cuisine, salle de bain) donne à voir un coin d'intimité des résidents. Chaque lieu se distingue par une décoration réduite à quelques objets usuels et impersonnels. Ce décor minutieusement reconstitué et savamment dépouillé reste un long moment inhabité. Le temps pour le spectateur de réaliser que ce décor constitue peut-être le premier et aussi le principal personnage de *Thérèse, Tom et Simon...*

«Derrière les fenêtres, il y a du monde *weird!* Et on n'a pas accès à ça.»

Par la suite, chaque personnage apparaît pour se découvrir dans l'impudeur de son intimité saisie à travers le quatrième mur qui donne sur la salle. Chacun, silencieux ou soliloquant, vaque à ses occupations domestiques et déjà, miracle du théâtre, le spectateur, sans même les connaître, les *reconnait* pour en avoir déjà vu d'autres semblables dans son entourage, tel Simon, le vieux garçon introverti, Madame Dionne, la vieille fille gênée, Monsieur Brochu, l'homme assis à sa fenêtre...

Thérèse, Tom et Simon..., ce sont les noms des rôles-titres. Ce sont trois noms pris dans la foule : Thérèse, Tom et Simon, trois petits points... ça veut dire qu'il y a aussi André, Serge, Florian, c'est comme un travail sur le structuralisme, comme si je croyais qu'on avance tous en même temps... pendant qu'on se parle ici, au même moment, il y a un petit livreur qui est au coin de la rue à livrer sa commande, il y a quelqu'un qui travaille dans le bureau ici, et de l'autre bord de la rue dans l'appartement en face, un autre qui est peut-être en train de baiser avec sa poupée gonflable... tout ça avance en même temps, fait partie du même monde, mais la caméra n'est pas partout en même temps. *Thérèse, Tom et Simon...*, c'est une vision comme ça, on voit l'intérieur de ces appartements-là, pis on découvre les gens qui y vivent. Des gens qui vivent seuls ou en couple. Dans certains appartements, on ne voit même pas les gens, on ne voit que leurs objets : le téléphone qui sonne, le répondeur qui s'enclenche... ce qu'il y a dans le lit, comment le lit est fait... on voit des gens vivre... tout ça avance en même temps avec un sentiment d'angoisse qui se dégage de chaque scène... une espèce d'étouffement, comme si quelque chose allait arriver... et effectivement quelque chose va se produire dans *Thérèse, Tom et Simon...*, un cataclysme, un carnage...

Le prodrome est constitué d'une suite de scènes qui dévoilent la vie des personnages qui habitent le bloc appartement. Chaque scène est complète et autonome, mais le récit est volontairement elliptique et allusif. Ce sont les fragments fondateurs d'une œuvre encore en devenir qui s'inscrit totalement dans la démarche d'un théâtre voué à l'expérimentation.

Si certains spectateurs ont pu être momentanément déroutés par la forme éclatée et intemporelle, d'autres furent complètement séduits ou ébranlés par la découverte d'un regard de dramaturge impitoyable. Un regard de moraliste, athée et laïc, comme celui

qu'on trouve dans les films de Kieslowski, Dreyer ou Von Trier. Un regard sans complaisance qui dissèque les travers d'une société en train de s'écrouler.

Dans le texte de la version intégrale de *Thérèse, Tom et Simon...*, Gravel complète et précise son entreprise en y ajoutant les morceaux du puzzle absents du prodrome. Principalement, deux grandes scènes de groupe : le *party* d'acteurs et la scène du restaurant qui viennent s'imbriquer parfaitement dans le déroulement de la soirée.

En ouverture, l'auteur nous présente Simon, le vieux garçon, soudainement réveillé par les bruits d'un *party* d'acteurs qui se déroule dans un appartement donnant sur la cour intérieure de l'immeuble. Une gang de théâtre institutionnel en train de fêter un soir de première... Dans une brève description des personnages, la plume incisive de Gravel fait mouche : on les voit avant de les entendre.

Mélanie : C'est une figurante « professionnelle » et heureuse. C'est une groupie, elle est contente d'être là et de faire partie du « milieu », point.

Sophie : C'est une actrice frustrée, depuis l'école d'art dramatique en fait. Dans un *party* elle boit, fume et sniffe... elle est un accident qui cherche à arriver.

Robert : C'est un acteur normal. Simple. Il sort avec Sophie de ce temps-là. C'est pas nécessairement facile.

Thérèse : Elle est directrice du TDP, les affaires vont bien, la pièce marche. Mais sa vie sentimentale est un désastre. Ce soir, elle veut Robert dans son lit. Elle est dangereusement saoule.

Tout ce beau monde mange, boit, fume, danse, se drague, se bitche, s'autocongratule au milieu des piailllements mondains habituels. Au centre de la scène apparaît Thérèse, la directrice du théâtre, un verre à la main. Elle déambule parmi les comédiens et techniciens en répétant, comme une litanie, sa triste raison d'être :

Y'a du monde ! Y'a du monde ! Moi, j'vends des places, des fauteuils, je suis là pour vendre des places. On m'a engagée pour vendre des places, on m'a chargée de vendre des fauteuils, j'en vends, voilà c'est tout, y'en a qui vendent de la bière, d'autres des journaux, moi je vends des places.

Oups!... La scène dérange, parce que même transposée, elle est terriblement juste (*c'est la vérité qui choque*). Des personnages comme Thérèse, nous en connaissons tous : il y en a aujourd'hui dans

pratiquement tous les théâtres. Tous le même profil ou presque : gestionnaire d'entreprise culturelle, diplômé HEC. Ils ont appris à vendre avant d'apprendre à lire. Pour eux, les œuvres sont des produits dont la raison d'être consiste à remplir les salles, peu importe ce qui s'exprime sur scène.

Faut-il rappeler les origines de cette dérive, issue de la sinistre politique des industries culturelles, mise en place par M^{me} Frulla et adoptée avec une consternante unanimité en 1992 ? Vingt ans déjà !... Faut-il rappeler que dans cette politique, le théâtre est envisagé uniquement comme un produit de consommation culturelle, au même titre que le disque, le livre, le film ? Or, contrairement à ceux-ci qui peuvent être reproduits à l'infini, le théâtre repose entièrement sur la performance humaine : celle des comédiens sur la scène, celle des spectateurs dans la salle.

Les législateurs, en refusant de prendre en compte cette différence fondamentale qui a toujours fait de la dramaturgie le dernier territoire de résistance, ont provoqué ce que l'on découvre aujourd'hui sur les marquises des théâtres : l'uniformisation des saisons, la présence grandissante des vedettes de la télévision dans les distributions, selon un critère de rentabilité devenu le premier diktat des directions artistiques.

Et, vingt ans plus tard, retrouver la même M^{me} Frulla, passée des affaires culturelles au *Club des Ex* de Radio-Canada, c'est constater que, par son parcours, cette professionnelle de la politique a réussi un joli tour du chapeau : être à la fois l'une de celles qui a le mieux trahi le milieu culturel et, aujourd'hui, l'une de celles qui en profitent le plus.

Il est étonnant de voir comment Gravel avait pressenti les conséquences tragiques de cette politique de prédateurs, qu'il a mises en scène dans sa dernière œuvre, jusqu'au malaise généralisé, avec la description d'un simple *party* d'acteurs. La perversité de l'auteur Gravel se jouait des conventions. Ainsi, à la même époque, développant la version intégrale de *Thérèse, Tom et Simon...*, il avait eu l'idée de contacter le critique Robert Lévesque pour qu'il se joigne sur scène au *party* d'acteurs afin d'y jouer le rôle... d'un critique. On peut rêver et se demander aujourd'hui jusqu'où, s'il avait continué d'écrire, Robert Gravel aurait poussé cette mise en abyme de la réalité québécoise.

Jouer avec le réel, transposer les identités, brouiller les apparences jusqu'à ne plus savoir ce qui est vrai, ce qui est inventé, c'étaient

déjà les prémisses de *Tête-à-tête*, un spectacle intimiste en forme de règlement de comptes que Gravel avait écrit et joué avec Jean-Pierre Ronfard deux ans plus tôt. Dans ce duel sans vainqueur, les deux hommes énoncent, sur la scène, tout ce qui les différencie dans la vie. La confrontation prend la forme d'un jeu où chacun balance à l'autre cruellement ses quatre vérités, dans un face à face ludique et lucide.

C'est, peut-être, en se plongeant dans cette veine d'inspiration aux relents autobiographiques que Gravel trouve la forme définitive du spectacle où vont se côtoyer, par l'intermédiaire des personnages, les différents milieux sociaux qui apparaissent dans la version intégrale de *Thérèse, Tom et Simon...*

Non écrite, mais déjà prévue dans la version *Prodrome*, la scène du restaurant avec ses tables, chaises et accessoires descendant des murs est un autre grand moment du théâtre gravelien. Les vingt-deux comédiens, comme dans un ballet chorégraphié, entrent en scène, un verre à la main, avant d'aller s'asseoir, chacun à sa table, pendant qu'un maître d'hôtel apporte des cuisines (une vraie cuisinière s'affaire sur un poêle derrière le décor) de véritables plats, comme ces crêpes qu'il vient flamber à la table des clients.

Ce soir-là, le restaurant est en pleine effervescence : il y a une table de syndicalistes bruyants, une autre où se retrouvent des anciens de collège, dans un coin, à l'écart, Thérèse, en tête-à-tête avec son amant, et au milieu de la salle, seul et silencieux, assis à une petite table, Simon, le vieux garçon.

Si toutes les tirades sont écrites, il faut se rappeler comment Gravel metteur en scène les avait fait jouer en mode choral : par une alternance des voix et des discours, chaque comédien parlant crescendo jusqu'au plein volume, avant de baisser le ton, pendant qu'un autre, à une autre table, lui succède. Cette suite de *fade in* et de *fade out* des différents discours guide, par l'oreille, le regard du spectateur. En fait, dans cette scène, Gravel recrée la magie du cinéma par les moyens organiques du théâtre, jusqu'à l'image gelée sur laquelle se termine la séquence : celle d'un homme attablé qui sort brusquement, de sa veste, un pistolet.

Plus loin, toute l'écriture de la scène finale est rédigée dans le style d'un scénario. Tout est visuel, sec, efficace. Comme au cinéma, chaque ligne correspond à un plan de la caméra.

Après le mouvoir d'*Il n'y a plus rien*, où Gravel montrait comment on meurt dans cette société, *Thérèse, Tom et Simon...* va encore

plus loin dans la dissection des composantes sociales. En utilisant un bloc appartement comme nouvelle métaphore, ce que l'auteur met en scène, c'est comment la collectivité est en train d'imploser. La question n'est plus de savoir comment on meurt, mais de quoi on meurt... la solitude, l'alcool, la violence, le manque de confiance, l'absence de solidarité, autant de thèmes abordés, évoqués, explorés comme les possibles causes de cette dérégulation.

Je me souviens encore aujourd'hui du choc ressenti par la découverte des deux versions de *Thérèse, Tom et Simon...* et aussi de comment, à l'époque, j'avais été surpris en lisant des critiques mitigées et si peu perspicaces que j'en avais gardé un très vague souvenir. Un jour, en écrivant ce texte, j'ai senti le besoin de relire ces critiques parues en 1996 et 1997 (on en trouve certaines sur Internet comme celles de la revue de théâtre *JEU*)... et ce que j'y ai trouvé est tout simplement atterrant ! Sur Gravel, les critiques de la presse écrite énoncent les lieux communs habituels : hyperréalisme, non-jeu, dé-théâtraliser le théâtre, discours à contre-courant du milieu... sans jamais prendre le temps d'explicitier ce qu'ils comprennent de ces termes.

Devant le *Prodrome*, la réaction des critiques est unanime : on ne peut pas en parler parce que c'est un spectacle encore en devenir... on ne sait pas où l'auteur s'en va... bla-bla-bla... les plus téméraires se contentent de décrire l'action de certaines scènes, sans jamais mentionner ce qu'ils ont ressenti en les découvrant. Intuition?... Perspicacité?... Analyse?... Connaît pas!... C'est peu dire que la pauvreté de ces textes critiques les apparente à des devoirs rédigés par de mauvais élèves de niveau secondaire.

L'année suivante, les mêmes journalistes découvrent la version intégrale de l'œuvre et, Gravel n'étant plus de ce monde, ils récitent en chœur un nouveau refrain en forme d'hommage post-mortem : attention ! chef-d'œuvre d'un auteur disparu... quarante-trois comédiens sur scène!... Scène du restaurant, hallucinante de réalisme!... Panpan!... Bravo ! Là encore, ils relatent prudemment ce qu'ils ont vu, sans jamais nommer ni identifier les enjeux du spectacle. Dans ce chapelet de banalités, deux exceptions : Jean St-Hilaire du journal *Le Soleil*, qui relève dans son texte ce qu'il appelle « une déconcertante gravité », et Hervé Guay, qui mentionne « l'ampleur et la cohérence d'une vision dramatique », avant de poursuivre : « Voilà un portrait de gens ordinaires, brossé avec une sagacité et une cruauté terribles, d'autant que les zones d'ombres et le mystère qui planent sur ce monde ont de quoi inquiéter le spectateur longtemps après la fin

de la représentation. Car ce qui est tu chez Gravel demeure infiniment plus grave que ce qui est proféré.»

En découvrant *Thérèse, Tom et Simon...*, Jean-Pierre Ronfard, le premier complice, avait, lui aussi, ressenti la secousse sismique d'une œuvre qui promettait de se déployer en plongeant dans la description clinique de l'âme québécoise. À tel point que lui, Ronfard, l'aîné, voulait retourner à l'écriture pour laisser la direction du NTE à Robert Gravel, l'élève qui sur le chemin non écrit de la création avait maintenant dépassé son maître. Le 12 août 1996, la vie en a décidé autrement.

Quoi qu'il ait prétendu, en fait, Robert était extrêmement sensible à la dureté du monde dans lequel on vit. Il était parfaitement sensible, seulement, il ne jugeait jamais les gens. Il mettait en jeu des actions, avec un certain goût pour les distorsions. Dans son imagination, il y avait un goût un peu morbide pour tout ce qui est foireux, handicapé, boiteux. Mais, sans jamais juger. Les personnages de *Thérèse, Tom et Simon...* ne sont pas jugés, mais ils s'expriment. Robert se documentait. Il écoutait les gens, il notait des choses. Il interviewait les gens à leur insu, pour nourrir son observation corrosive de la réalité, et c'est de ça qu'il tirait son inspiration. Il disait : Tout se vaut. Il avait une vue assez triste de notre monde, et une volonté à la fois de traduire ce monde et de s'en abstraire. Surtout... de ne pas chercher à le transformer.

Ne pas chercher à transformer le monde ne signifie nullement de n'en rien dire ou de rester indifférent devant ce que la réalité présente chaque jour à nos yeux. La vision apocalyptique sur laquelle se termine *Thérèse, Tom et Simon...* est-elle prémonitoire?... À chacun d'y répondre par lui-même. Reste que ce serait offenser la mémoire de l'auteur et celles des lecteurs d'en minimiser le sens. En faisant tirer à la mitraillette Simon, *un homme ordinaire*, sur un groupe de comédiens de théâtre, fût-il institutionnel, Gravel montre explicitement les conséquences tragiques qu'entraîne un tel mal-être. L'irruption de la violence que Simon ne peut maîtriser n'est pas un accident. Elle trouve son origine dans les incohérences d'une société de castes grossièrement équarries, comme en témoignent les nombreux faits divers, violents et meurtriers, qui ne cessent de faire les manchettes. Et si Gravel choisit de faire de ses collègues comédiens les victimes d'un homme ordinaire, ce n'est nullement un choix laissé au hasard. C'est la vision apocalyptique qui s'impose à l'auteur, qui

n'a d'autre choix que de l'écrire et de la projeter le plus fidèlement possible sur scène.

Claude Gravel, le frère de Robert, se souvient qu'en sortant du théâtre, bouleversé par ce spectacle sans rédemption, il avait soudainement pensé que, maintenant, soit Robert allait arrêter d'écrire, soit il allait mourir.

Peut-être en réponse à cette intuition fraternelle, longtemps auparavant, Robert Gravel avait écrit :

Mes paupières se ferment... se ferment... à peine une petite lumière persiste...
je voudrais être conscient... cerner tout... avec quelques mots : amour... amitié...
travail, bonheur... ennui... ennui... ennui...

Hiver 74... j'ai trente ans... est-ce que j'aime travailler?... le sommeil se glisse
dans les veines de mes tempes... non!... je n'ai jamais aimé le travail... j'ai aimé
des êtres... j'aime être avec certaines personnes... qui?... pourquoi?...

BLACK-OUT...

*

Quand on regarde quelqu'un, on n'en voit jamais que la moitié.

On n'est jamais satisfait du portrait d'une personne que l'on croit connaître. On a beau enlever les masques, il y en a toujours d'autres dessous. On ne supprime jamais le secret. Et c'est quand on croit l'avoir trouvé qu'on le cherche le plus.

La disparition de Robert Gravel nous laisse seuls devant une œuvre riche et complexe qui soulève plus de questions qu'elle ne suggère de réponses. On prétend que c'est l'apanage des œuvres fortes de pouvoir susciter, au fil des époques et pour chaque génération, une nouvelle lecture. Concernant *Thérèse, Tom et Simon...*, je ne suis pas sûr qu'on pourra aller beaucoup plus loin que l'auteur pour en approfondir le sens.

Tout est là, écrit noir sur blanc.

Certains, dont par exemple les chercheurs en sémiologie, trouveront ici la matière nécessaire pour disséquer une belle part de l'inconscient collectif québécois. Pour les autres, la grande majorité d'entre nous, l'avenir se chargera de confirmer ou d'infirmer ce qui demeure une vision imprescriptible de la réalité québécoise.