

Figures masculines Un état des lieux

Alexandre Lazaridès

Number 97 (4), 2000

Figures masculines de la scène québécoise

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26003ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lazaridès, A. (2000). Figures masculines : un état des lieux. *Jeu*, (97), 32–49.

Figures masculines : un état des lieux

Une décennie en courtepoinTE

Nous souhaitons volontiers que l'art remplisse deux fonctions inconciliables. D'une part, qu'il nous arrache à la torpeur du quotidien, aux banalités (ou aux horreurs) du réel. D'autre part, qu'il nous dise quelque chose sur ce réel, comme l'exprime le Narrateur dans *Encore une fois, si vous permettez* de Michel Tremblay : « Les livres, c'est pas supposé de ressembler à ce qui se passe pour vrai ? » À quoi sa mère Nana, rompue aux choses du quotidien, lui répond, désabusée : « Les affaires sont jamais assez intéressantes pour qu'on les conte telles quelles. » Il y a, dans cette réflexion, une apologie candide du spectacle divertissement. Amorcée ici sur le mode esthétique du beau et du laid, elle trouve un écho, mais d'ordre économique, dans *l'Humoriste* de Claude Champagne, lorsque l'imprésario affirme : « Le monde, i ont assez de leurs problèmes sans en plus payer pour se les faire raconter. » De leur côté, critiques et écrivains ont souvent formulé sur cette question des mises en garde, pour nous rappeler que, avant de dire *le monde*, l'artiste dit *son monde*, incommensurable.



Quand il s'agit de théâtre, il y a une autre raison, plus essentielle peut-être, qui fonde l'autonomie de l'art. C'est que le théâtre est, par excellence, le lieu d'un drame, d'une action centrée sur le conflit des personnages, ce que le mot « protagoniste », un peu banalisé maintenant, exprimait clairement pour les Anciens. L'action dramatique, isolée sous les feux de la rampe et, en tant que représentation, forcément contrainte dans sa durée, est un moment de crise, soustrait à l'érosion du temps qui passe et à l'impureté des contingences quotidiennes. Ce qui, dans la vie courante, serait considéré comme situation d'exception devient situation nécessaire, sinon norme, pour les personnages dramatiques. Ils ne peuvent donc entretenir que des ressemblances plus ou moins lointaines et toujours fortuites avec les individus que nous côtoyons tous les jours... ou avec nous-mêmes.

Par ailleurs, si les « affaires » bien imprécises dont parle Nana, loin d'être les mêmes pour tous, résultent d'une perception particulière et subjective, comment les mesurer ? Sociologues et économistes ont beau nous présenter le réel sous

Bronze archaïque, V^e siècle
av. J.-C.

forme de mesures, nous ressentons en notre for intérieur l'indigence d'un tel amas de chiffres et de statistiques en regard des différences qui gouvernent la matière humaine. Mais alors, comment objectiver l'individuel pour le faire comprendre et partager ? Cette opération paradoxale, sorte de quadrature du cercle de la communication humaine, l'artiste la réussit par sa vision reconstitutrice plutôt que soumise à une conception étroitement réaliste. Et c'est sans doute dans ses tiraillements entre l'invention et l'observation, l'imagination et le réel que l'art puise sa vitalité et son inépuisable fascination.

Par exemple, au théâtre, en s'en tenant à la décennie qui s'achève, on se rend compte qu'il y a autant de visions de l'« être masculin » que d'écrivains, de quoi faire douter



Laocöon et ses fils, marbre de Hagésandre, Athénodore et Polydore, 1^{er} siècle. Musée du Vatican.

qu'une telle entité, tenue pour sûre par une certaine psychologie, existe. Serait-il donc vain de rapprocher ces diverses visions ? Non, parce qu'il ne s'agit pas de les mesurer ni de réduire leurs différences à un modèle commun, mais de les laisser *jouer* par juxtaposition, dans une courteline à première vue composite, mais dont chaque retaille, chaque exemple, même unique, contribue au dessin final qu'on peut espérer porteur de signification. L'histoire des mentalités nous a aussi appris que, pour une époque donnée, là où les contemporains ne voyaient que des particularités toutes incomparables, des ressemblances inattendues apparaissent dans la perspective plus large que procure le passage des années. Il est donc permis de croire que l'on démontrera, un jour peut-être encore lointain, qu'un même « air du temps » rapproche, par exemple, Normand Charette et Victor-Lévy Beaulieu, dont les différences nous en imposent tant maintenant.

C'est dans cet esprit que le thème des figures masculines sera abordé ici, à partir de quelque soixante-dix titres de la période 1990-1999. Même si les frontières tem-

porelles se révèlent toujours arbitraires quand on essaye de tirer un trait dans le flux du vivant, le laps de temps ainsi découpé semble assez ramassé pour être saisi comme unité, et néanmoins suffisant pour se prêter à un premier bilan. La bibliographie donnée en fin d'article, bien partielle, avouons-le, en regard de la production totale de cette période, n'a fait l'objet d'aucun filtrage esthétique. Ce n'est pas la valeur proprement dramatique des textes qui importait, critère d'ailleurs difficile à cerner, mais leur aspect documentaire. Telle quelle, cette liste relève de la logique aléatoire de l'échantillonnage, résultat de la recherche et du hasard, de prêts privés ou publics,

enfin et surtout, du temps dont on disposait – comme tant de nos lectures.

Du père et des fils

Les pères ont été des fils, et les fils seront des pères : telle est la chaîne généalogique que la dramaturgie québécoise semble inlassablement parcourir à la manière d'une fatalité. La décennie qui s'achève ne fait pas exception à la règle. La famille reste un lieu de tension, mais certaines données traditionnelles de l'affrontement des mâles de générations différentes ont tout de même changé depuis Marcel Dubé et Michel Tremblay. Déplacement significatif : tout drame y est désamorcé au départ par l'affaiblissement du rôle des parents et l'autonomie relative et précoce des jeunes, plus ouverts sur le monde et mieux équipés en dialectique, même si leur place sociale demeure imprécise. Les arguments utilisés par les fils ont un caractère généralisateur et presque abstrait qui laisse croire que ce n'est plus tellement le *pater familias* qui est en question, que sa fonction problématique de modèle dans une société centrée sur les droits individuels. Les pères se défendent eux aussi autrement. Certes, on en a bien fini avec les pères fouettards d'antan et, pour ceux de la nouvelle génération, le temps de la grande perplexité est arrivé. Ils s'interrogent, comme s'ils avaient soudain acquis un sens nouveau de la relativité des choses.

Pourtant, les données disons anthropologiques qui fondent la famille patriarcale sont toujours là : de même qu'Abraham disposait d'Isaac, le fils demeure une possession symbolique du père, monnaie d'échange social dont celui-ci peut disposer à sa guise, pourrait-on croire, et parfois brutalement. Dans *le Voyage du couronnement* de Bouchard, pour obtenir un faux passeport, le père, caïd devenu délateur, va « céder », pour une nuit, son fils Sandro à un diplomate pédophile (qui sera jeté par-dessus bord du paquebot, peut-être par le fils lui-même), alors que l'aîné Hyacinthe, qui est pianiste, avait eu les doigts brisés par des représentants du monde interlope où son père frayaient. D'où cette réflexion laconique d'Hyacinthe : « J'ai payé pour mon père », laquelle pourrait expliquer bien des comportements masculins troublés par la violence. Une problématique semblable se retrouve dans *Jusqu'au Colorado* de Jérôme Labbé. Le jeune prostitué Marco a choisi de se suicider pour échapper aux conséquences du sida (c'est le secret que ses deux frères vont essayer d'élucider) et sans doute rejoindre enfin dans la mort un père peu glorieux qui a fini ses jours dans un cimetière américain. Sexe et drogue se présentent ici comme la quête d'un substitut du père. Plus direct, dans *Cul sec* de François Archambault, un père tire sur son fils, quelque peu rebelle, qu'il prenait pour un cambrioleur entré en pleine nuit dans la maison (c'était en fait pour « piquer » quelques bouteilles de la cave paternelle bien





Le Voyage du couronnement
de Michel Marc Bouchard
(TNM/Théâtre du Trident,
1995). Sur la photo : le Caïd
(Rémy Girard) et ses deux fils
sacrifiés (Hugolin Chevrette
et Marc Béland). Photo : Yves
Renaud.

faire ce qu'on voulait de nos vies », commente sèchement l'un d'entre eux. Quelques années plus tard, les trois périront au même endroit dans un accident d'auto : le Père meurt-il jamais ? Mêmes retrouvailles funèbres dans *Trick or Treat* de Dalpé, où le père grabataire du petit mafieux Ben reste invisible, mais lui rappelle régulièrement son existence par des coups qu'il donne au plancher, au-dessus du dépanneur que tient son fils. Celui-ci en est exaspéré (il est en train de vendre une arme à feu à un mineur quelque peu négligé par son père gai), mais on sent qu'il est préoccupé par ces appels venus de là-haut, métaphore du surmoi parental. On ne verra pas mourir le père, mais la scène finale se déroule au cimetière où Ben est allé enfouir ses cendres, sans deviner que lui-même – simple règlement de comptes entre membres de la pègre – est sur le point de rejoindre définitivement son géniteur, d'aller *ad patres*. Trouver un lieu de sépulture pour le père est également nécessaire pour que le fils puisse aller vers son propre destin, recherche qui, parfois, s'avère ardue et devient même une longue quête spirituelle dans *Littoral* de Mouawad. C'est la mer qui sera le lieu de repos du grand disparu (la mère, morte en couches, avait été enterrée dans le pays d'adoption). Mort et enterré depuis longtemps dans *Stabat Mater II*, le père

garnie et festoyer avec les copains) mais va le rater. De quoi sont-ils donc coupables, tous ces fils ? De renvoyer au père l'image de ce qu'il n'est plus, de ce à quoi il a dû renoncer pour être leur pourvoyeur ? On ne sait trop. Ce qui est sûr, c'est qu'ils doivent « payer ». Telle est la dette inexpiable dont est forgée la chaîne patrimoniale. On trouve dans *la Nuit de la grande citrouille* (version remaniée de *Votre fille Peuplesse par inadvertance*) de Beaulieu, chez qui, on le sait, la haine familiale revêt des formes particulièrement pathologiques, une autre sorte de violence, l'inceste. Maurice Cossette, ex-policier, a violé et battu jadis sa fille Peuplesse. Elle le tuera quand elle aura trente ans, mais elle-même, traitée depuis toujours comme un animal, était, pour ainsi dire, morte depuis longtemps.

Pour les fils qui attendent leur legs de virilité, il n'y a de bon père que mort – symboliquement parlant, bien sûr, mais sa disparition peut prendre des formes plus concrètes. C'est l'excès de vérité ou d'horreur qui donne sans doute sa force à la noyade du père sous les yeux des trois fils réticents à lui porter secours, dans *le Chemin des passes-dangereuses* de Bouchard. « Lui disparu, on avait le choix de

demeure une figure allusive et souterraine chez Chaurette ; on pourrait même croire que c'est toute l'espèce masculine qui a été presque éliminée dans cette pièce (et dans certaines autres que cet auteur a signées). Dix-neuf mères y restent seules pour affronter la mort par noyade de leur fille.

Fuites et quêtes

Les hommes n'attendent pas toujours la mort pour disparaître. Ils prennent les devants, et s'en vont, tout simplement. Dans *les Quatre Morts de Marie*, de Carole Fréchette, les hommes qui passent dans la vie de l'héroïne sont des voyageurs qui veulent rouler leur bosse « n'importe où », « le plus loin possible », tous pressés d'en finir avec les gestes du quotidien, « une perte de temps », tous pressés de prendre de vitesse le temps inexorable. Marie les laisse partir un à un, laisse s'écouler le temps autour d'elle, « en attendant », mais quoi ? Elle ne le sait pas trop. Son père Théo était parti jadis (il avait dit à sa femme Simone : « Donne-moi du temps »), et Simone aussi était partie (elle laisse un mot à sa fille : « Ça m'est venu comme ça en regardant l'eau couler. ») C'est que les femmes elles aussi commencent à s'en aller, à désertier la « scène » familiale. Devançant l'homme, elles lui font découvrir l'état d'abandon, chose neuve pour lui. La mère fugueuse de *Aux hommes de bonne volonté* de Caron explique : « J'ai vingt ans d'entraînement dans l'agression de toutes sortes, par un mari et cinq enfants. » À travers le malaise de vivre, dans les manquements à la responsabilité conjugale et parentale aussi bien que dans la responsabilité assumée, la distinction entre hommes et femmes tend à s'effacer. Chacun veut vivre sa vie, sans trop savoir comment, dans de perpétuels recommencements, toute expérience n'étant que le brouillon de la suivante.

Ainsi naissent des situations où l'homme, abandonné ou bien devenu veuf, se trouve en charge d'un enfant et commence son apprentissage de la solitude ou du deuil, dans la redécouverte d'un moi qui n'a plus cure des images convenues de la virilité. Après avoir perdu sa femme dans un accident, Clermont, dans *Cendres de cailloux* de Daniel Danis, a décidé de se retirer du monde, de se taire, et se laisse fasciner par l'activité vide qui consiste à faire des ronds dans l'eau en y jetant des cailloux, pour tuer et le temps et sa peine. Mais il veille discrètement sur sa fille (il lui achètera même des serviettes hygiéniques quand elle sera pubère). Dans le cœur de cet ours reclus en lui-même, la distance, loin d'exclure la tendresse paternelle, l'autorise. Dominick



Saturne dévorant un de ses enfants de Goya, 1820-1823. Huile sur mur enduit de plâtre, transposée sur toile. Musée du Prado.

Jusqu'au Colorado de Jérôme Labbé (Théâtre d'Aujourd'hui, 1996).
Sur la photo : Éric Cabana (Bernard, le frère aîné de Marco) et Mario Saint-Amand (l'amant de Marco).
Photo : Yves Dubé.



Parenteau-Lebeuf consacre également deux pièces au thème de l'absence de l'épouse-mère, ressentie comme plus traumatisante que celle du mari-père. Dans *l'Autoroute*, père et fille jouent au jeu du souvenir en attendant la mère, philosophe éprise de liberté et d'indépendance, dont ils désirent hâter le retour, pourtant improbable, par la construction d'une autoroute qu'ils exigent de la municipalité. Dans *Poème pour une nuit d'anniversaire*, on assiste au désarroi d'un homme que ses enfants veulent quitter, la mère étant morte des suites d'une longue maladie, quoique son fantôme hante toujours les lieux. Toutes ces situations révèlent la difficulté de l'homme à devenir le nouveau noyau de la constellation familiale.

Pour leur part, les rapports entre frères ne sont pas dépourvus d'ambivalence, comme s'ils ne faisaient que reproduire le modèle de leur relation avec le père, celui-ci absent ou disparu. Être frères, c'est être soumis à une comparaison constante, tout comme le fils au père, et cette dépendance à l'autre, donné pour meilleur ou proposé comme modèle, nourrit la frustration. « Je joue au père *straight*, lui au fils rebelle », dit Manuel qui recherche son frère parti pour l'Inde (du moins, il le croit) dans *Saganash* de Jean-François Caron. « Je veux mon frère pour Noël », dit-il au détective, comme un enfant réclamant un cadeau à un parent. Et pourtant, Garou, le disparu, avait essayé de le tuer lors de leur adolescence, comme s'il s'agissait d'un rite de passage. « Mon intention, explique-t-il, était pas de t'atteindre avec la balle mais avec mon geste. » Et c'est sur le cri familial : « Arrêtez de vous battre » que le père malade meurt dans *Accidents de parcours* de Monty ; il s'adressait à ses deux fils dont le plus jeune, Phil, en rupture de ban, se prostituait et s'opposait en tous points à son frère Richard, un gestionnaire paumé à sa manière. Dans *Eddy* de Dalpé, le personnage éponyme de la pièce avait jadis reçu de son frère un coup de main pour démarrer dans la boxe, et pourtant, quand son aîné sera mort, Eddy refusera de se déplacer pour assister à l'enterrement, prétextant la longueur du voyage. Son ingratitude sera payée de retour par son neveu, le fils du défunt : bon sang (de famille) ne peut mentir. C'est sur un mode plus inattendu que se joue la complicité entre deux frères, l'un handicapé de corps, l'autre de cœur, dans *15 Secondes* de François Archambault, mais leur complicité est tout de même sous-tendue par une rivalité feutrée à cause de leur attirance envers la même femme, bien commun qu'il faut apprendre à partager (cherchez la mère !). Quant aux sœurs, elles sont moins nombreuses, mais leur rôle est aussi ambivalent, comme si elles se substituaient à une

mère cruelle qui ne pouvait ni ne devait être représentée. Dans *la Mort de Blanche* de Chantale Boileau, c'est la sœur qui tue son frère pour soulager leur mère harassée par le fardeau d'une famille de sept enfants, alors que, dans *Ogre* de Larry Tremblay, un homme fantôme avoir été tué par sa sœur lors de son adolescence.

Une place significative quoique restreinte est laissée aux jeunes enfants, aux garçons surtout, on ne sait trop pourquoi, témoins ou victimes des malentendus parentaux. Leur regard naïf sert à jeter de la lumière sur le comportement des adultes que ceux-



ci ne semblent pas toujours en état d'expliquer. Il transforme le malentendu du couple en drame, alors que les parents, au contraire, tentent d'en désamorcer la charge éruptive. Sauf que les enfants eux aussi peuvent disparaître : le drame se trouve alors dans le camp des parents. Dans *Motel Hélène* de Serge Boucher, l'enfant, jamais retrouvé depuis que sa mère l'avait renvoyé jouer dehors (il risquait de salir le plancher qu'elle venait de laver), pèse de toute son insupportable absence sur les relations de ses parents, jusqu'au suicide de la mère et à l'effondrement du père. La maladie non plus n'épargne pas les enfants, comme si elle n'était qu'une somatisation des dysfonctions familiales, une autre façon de dire « j'ai mal ». Ainsi, dans *Mathieu trop court, François trop long* de Gaudreault, tête-à-tête pudique entre deux garçons apparemment laissés à eux-mêmes, l'amitié

Le Viol de Magritte, 1934.
Huile sur toile. Menil
Foundation, Houston.

prend les figures de la fraternité dans un village comme vidé d'adultes, jusqu'à la mort de l'un des deux, depuis quelque temps gravement malade. Situation semblable dans *Si tu meurs, je te tue* de Poissant, où l'affection de deux frères adolescents dont les parents sont séparés sera brisée par la maladie et la mort de l'aîné.

C'est aussi une sorte de mal héréditaire que la violence qui s'empare des garçons quand ils sont aux prises avec une image paternelle autoritaire et incompréhensible pour eux. La démonstration qu'en fait Bouchard dans *l'Histoire de l'oie* est tout à fait convaincante. La violence physique que subit Maurice, le fils d'un fermier brutal, est mise en miroir par celle que lui-même fait subir à un malheureux volatile, l'oie Teeka, qu'il affectionne mais à qui il finira par tordre le cou dans l'impossibilité d'assumer son affection, contraint qu'il se sent de s'identifier à l'agresseur. Autrement, comment grandir ? La douleur physique inexplicquée s'est muée chez lui en trouble irrémédiable du cœur et de l'esprit, autre maillon de la chaîne patrimoniale forgée dans une violence silencieuse.

Amateurs de l'amour

Dans *la Raccourcie* de Gaudreault, on trouve cet aveu d'un homme qui avait abandonné femme et fils pour fuir dans la nature sauvage : « En amour, les femmes sont des professionnelles, nous autres, on est des amateurs, c'est pas parce qu'on manque de pratique, c'est un talent qu'on a pas. » Je ne sais s'il faut prendre au sérieux cet argument concernant l'amateurisme de l'homme en matière d'amour (notons au passage que la langue française a fait un sort au mot « professionnelle » et à quelques autres quand ils passent au féminin), mais l'on doit constater que le mot « amour »



Jean Asselin (le Père) dans
Poème pour une nuit d'anniversaire de Dominick
Parenteau-Lebeuf (Théâtre
de la Nouvelle Lune, 1999).
Photo : Alain Gauvin.

semble un vocable en voie de disparition dans les pièces contemporaines. Écoutons un des personnages de *Cul sec* de François Archambault nous en fournir une raison probable : « Ostie, que j'aimerais ça que la vie ça ne soye pas plus compliqué qu'un film de cul, des fois. » L'exclamation, d'une brutale naïveté, sous-entend que la finalité du couple, du point de vue masculin bien sûr, n'est que le sexe ou, plus net, la baise. Simple boutade ou mouvement d'exaspération à l'égard de la difficulté « normale » de l'homme à harmoniser sentiment et sexualité ?

Par ailleurs, le souhait du personnage d'Archambault s'inscrit dans la tendance souvent soulignée à transformer le privé en public. En fait, il ne s'agit plus de vivre, mais, comme on l'entend dire, de « gérer » sa vie tel un bon administrateur. Pour reprendre le mot prophétique de Rimbaud, « je » devient de plus en plus un « autre ». Mais on se doute que l'opération ne va pas sans perturbations intimes, comme le montre Larry Tremblay dans *Téléroman*, où quelques jeunes, engagés dans une production chorégraphique, vivent jusqu'à la hantise leur identification aux personnages d'un téléroman à succès. Ils essayent de reproduire entre eux les intrigues amoureuses illustrées au petit écran, et, dans l'enchevêtrement de tous ces imaginaires, en viennent à transformer leur vie en spectacle les uns pour les autres et, en fin de compte, à troubler leur jeune identité, les garçons plus que les filles. À la veille de mourir, regardant le monde de loin, dans *l'Épreuve du merveilleux* de Michel Garneau, le grand-père Étienne constate : « [...] la part de spectacle grandit / la part de vie directe s'amenuise. »

De ce point de vue, le succès desdits « films de cul », dont la fréquentation commence à compter parmi les activités « branchées », s'expliquerait du fait que le sexe s'y donne



15 Secondes de François Archambault (NTE, 1997).
Sur la photo : Normand D'Amour et Dave Richer.
Photo : Mario Viboux.



L'Histoire de l'oie de Michel Marc Bouchard (les Deux Mondes, 1991). Sur la photo : Yves Dagenais (Maurice enfant) et Alain Fournier (l'oie Teeka). Photo : Rabanus.

en spectacle sans avoir à être vécu par ses acteurs, fantasme profond du postmodernisme sur son déclin. De quoi se demander si la vraie libération en matière de sexualité, pour notre siècle finissant, serait non pas de « faire », mais de « ne pas faire », soulageant totalement l'individu des risques et servitudes de la rencontre sexuelle. Ce qu'exprime à l'emporte-pièce (et très crûment) le narrateur du conte urbain *les Foufs* chez Yvan Bienvenue : « Les maudites histoires de gars avec leu' besoin délirant d'se répandre. » L'obstacle du désir et du besoin sexuel levé, l'individu serait exempté du contact direct, tout étant médiatisé, transformé en spectacle. Un futur historien des mentalités pourrait considérer que le désenchantement actuel du couple provient de ce que le désir demeure l'obstacle ultime au mot d'ordre de l'individualisme intégral. Autrement dit, la liberté, l'indépendance, l'autonomie... D'où ce souhait de la Grande Prêtresse de *Cabaret neiges noires*, pièce cosignée par quatre auteurs dont Dominic Champagne : « Je rêve du jour où / Je n'aurai plus besoin / Que personne m'aime jamais / Ni un chum / Ni un père / Ni une mère / Ni un public / Personne ». Retrouver la grande quiétude du ventre maternel, alors ?

Il y a quelque chose de troublant dans cet aveu qu'on trouve dans *Cendres de cail-loux* de Danis : « On est quatre gars qui tournent autour d'elle [Shirley] parce qu'on se sent moins perdus de même. » Comme si l'homme, fondamentalement *décentré*,



Cul sec de François
Archambault (PàP 2, 1995).
Sur la photo : Patrick
Goyette et Jean-François
Pichette. Photo : Yves Dubé.

était toujours à la recherche de sa cohérence perdue et toujours déçu de se heurter à la dépendance sexuelle, cette faille de la cuirasse virile. Il renâcle devant l'obligation d'admettre que vivre en tant qu'être sexué, c'est devoir le faire dans le manque, « coupé » à jamais (vérité psychique que le rite de la circoncision, interprété dans nombre de traditions comme une deuxième naissance, une seconde coupure du cordon ombilical, inscrit dans le corps masculin). En ce sens, la sexualité heurte de plein fouet les principes du nouvel individualisme. Faute de remède, l'imagination contemporaine flirte avec quelque « solution finale » de son cru. Pensons au monde vidé d'hommes de *Chaurette* dernière manière et des *Divines* de Denise Boucher, ou encore à *Bienvenue* décrivant, avec une sorte de noire jubilation, le châtiment que des femmes infligent au violeur d'une de leurs amies, dans *Joyeux Noël Julie*, castration punitive dans laquelle la sauvagerie se donne une inquiétante bonne conscience justicière.

Entre parole et violence

Qui dit sentiment, dit expression du sentiment. C'est encore *la Raccourcie* de Gaudreault qui établit clairement le rapport entre violence et difficulté à se dire, lorsque le fils, devenu homme à son tour, va retrouver son père dans les lieux sauvages où celui-ci avait fui la ville et la famille, et lui dit, au terme d'un échange vif qui avait échauffé le misanthrope solitaire : « C'est la seule façon que tu connais de finir une vraie discussion, hein, popa ? Les Poings ! » Et, plus loin, d'ajouter : « C'est à cause des hommes comme toi que je suis toute fucké... » On aura noté le motif d'accusation implicite : le silence des pères induit la violence chez les fils. Dans *Eddy* de Dalpé, l'ancien boxeur Maurice, devenu garçon de restaurant, attribue ses brutalités contre la femme pourtant aimée à l'impossibilité d'exprimer et de comprendre la réalité complexe de ses propres sentiments. Après un épisode particulièrement

La Raccourcie de Jean-Rock Gaudreault (Théâtre les Gens d'En Bas, 1997). Sur la photo : Jocelyn Bérubé (Jean-Joseph, le père) et Marcel Jeannin (Victor, le fils). Photo : Jacques Bérubé.

violent, il avait goûté à la médecine qu'il avait si souvent administrée : son beau-frère lui avait fait fracturer les mains par des fiers-à-bras, mettant un terme à sa carrière sportive. Notons tout de même que, dans *Matroni et moi* d'Alexis Martin, si même l'intellectuel Gilles détient le pouvoir des mots, il a vite fait de se rendre compte, fourvoyé par idéalisme dans le milieu de la pègre, que les intérêts terre à terre ou immoraux peuvent l'emporter sur la dialectique. Comment utiliser les mots de la langue avec ceux qui ne connaissent que le langage de la violence ? Et que peut la raison contre le droit du plus fort ? L'auteur ne prend pas position, s'amuse des uns et des autres, et s'en tient au constat.

L'imaginaire dramaturgique met souvent la parole et la sexualité en relation souterraine. Dans *le Chemin des passes-dangereuses* de Bouchard, c'est l'instruction reçue

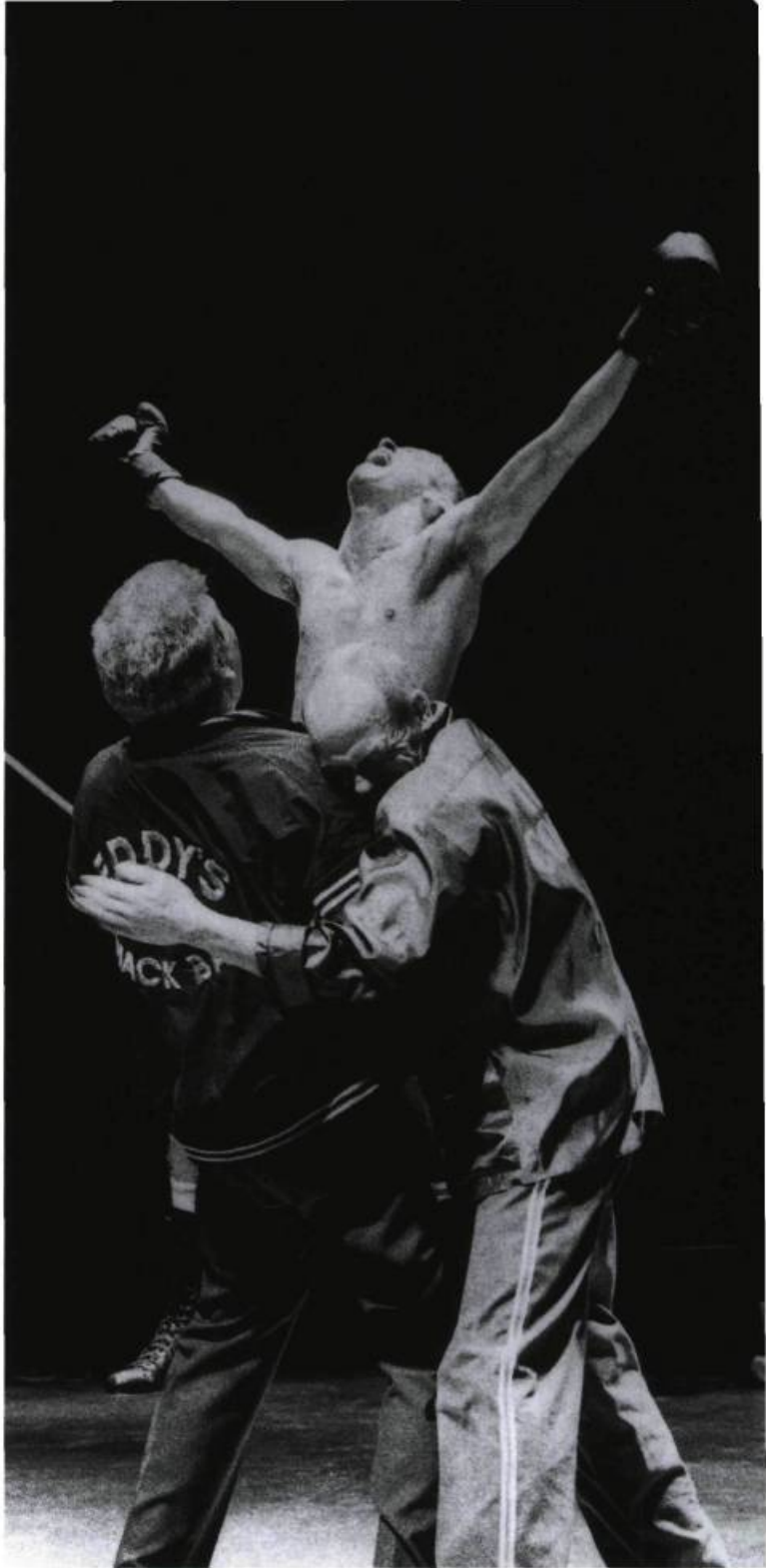
qui distingue les deux frères cadets de leur aîné, qualifié par eux de « John Wayne local » à qui ils accordent « six de quotient intellectuel ». Divorcé, pris entre blondes, épouse et enfants, mal dans sa peau et dans sa vie, ce personnage semble cumuler jusqu'à la caricature certains attributs conventionnels de la masculinité. Ambroise, le frère gai, dit : « Je dois être le seul dans la famille qui sait encore écrire. » Comme si l'homosexualité était implicitement liée à une certaine facilité de la parole et du savoir (thème bouchardien illustré entre autres dans *les Feluettes* et *les Muses orphelines* et destiné à régler son compte avec la tradition qui mettait le bien-parler du côté de l'efféminement). Dans le même sens mais comme à rebours, l'antihéros paranoïaque de *la Nuit où il s'est mis à chanter* de Claude Champagne bégaye, dans l'impossibilité d'exprimer la violence de son homosexualité non assumée et son inaptitude à faire face à une autre violence, celle de la société, qu'il estime généralisée, peut-être parce qu'il est gardien de nuit et hanté de fantômes. Il ne fait ainsi que projeter l'image de son impuissance nourrie par une mère infantilissante.

Larry Tremblay a poussé plus loin encore la relation établie entre la parole et le désir, lorsque le refus de vivre son homosexualité induit Gaston Talbot, dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, à l'amnésie de sa langue maternelle : il ne s'exprimera plus qu'en anglais (mais un anglais approximatif à la syntaxe quasiment française, comme le précisait son



interprète inoubliable, Jean-Louis Millette). C'était la langue de l'ami qu'il avait tué (peut-être accidentellement) pour l'empêcher de devenir un amant. Cette pièce invite à une relecture de l'œuvre de Larry Tremblay, plus troublante qu'il n'y paraît dans sa tentative de transformer la vie en représentation. C'est à Gravel que l'on doit le portrait d'un homosexuel que son père tient pour un « inculte », mais qui se révèle, pour ainsi dire, pétant de santé. Il s'agit du jeune Danny, le fils de Durocher le milliardaire (dans la pièce du même nom), qui drague de façon fort décontractée un invité, le cameraman Maurice, lequel n'en peut mais et détail. Il est vrai que Gravel n'avait cure de la rectitude politique...

La difficulté d'exprimer (peu importe quoi) concerne aussi l'amitié. Celle-ci occupe une place circonstancielle dans les relations masculines. Entre l'amour et la poursuite de leurs rêves rarement réalisés, les hommes ne semblent pas avoir beaucoup de temps à lui consacrer. La solitude serait-elle tant que cela l'état premier, voire primitif du mâle ? En tout cas, Gravel, dans *l'Homme qui n'avait plus d'amis*, renvoie le personnage qui se plaint de sa solitude à la simple mauvaise foi. Ce que son Jason Carpentier veut, c'est d'abolir les années, de revenir au temps de l'adolescence, trouver, dit-il, « des gars avec qui je pourrais parler de tout et de rien pour le plaisir ». Il ne s'agit donc pas d'affectivité, de sentiments. Jason n'a pas pu empêcher sa femme de le quitter, de même qu'il n'avait pas su conserver l'amitié de ses camarades de classe. À bout de ressources, il devra vendre son âme au diable pour avoir « ben des chums » et finira... en enfer. (Mais cette rareté de l'amitié ne pourrait-elle pas s'expliquer aussi par l'incompatibilité entre les impératifs dramatiques qui exigent des situations conflictuelles et la connivence qui doit régner entre amis ?)



De l'indifférence

Au théâtre, la parole commune est censée suffire à la communication. Les ratés éprouvés par certains personnages masculins sont donnés pour des faits individuels ou naturels, sans rapport établi avec une quelconque cause sociale. Par exemple, il y est rarement question d'instruction, si ce n'est de façon latérale. Une des illustrations



Jean-Louis Millette (Gaston Talbot) dans *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay (Théâtre d'Aujourd'hui/FTA, 1995). Photo : Yves Dubé.

les plus frappantes de l'échec scolaire des garçons (il en est beaucoup question maintenant au Québec comme aux États-Unis) se trouve dans *Aux hommes de bonne volonté* de Caron. Il s'agit de l'ahurissante orthographe phonétique du testament laissé par Jeannot, mort du sida à quinze ans, que le notaire éprouve toutes les peines du monde à lire, alors que les membres de la famille sont réunis dans son bureau pour en prendre connaissance. Il doit déchiffrer péniblement des phrases telles que « ranplir mon cor dun père aprè lotre pi sèrvir de fis a la jouisanse dè zome pour arètè le mal la douleur ». Phrase d'autant plus bouleversante dans sa graphie confuse qu'elle explique lucidement la douleur qui a mené l'adolescent à se prostituer pour combler le manque du père, pour mettre un terme à son mal de vivre, à la vie elle-même. Le fossé entre l'intelligence aiguisée et l'instrument grammatical rudimentaire dont elle dispose, n'est-ce pas une des formes du mal de vivre ? En un certain sens, Jeannot s'est suicidé au sida, dans l'incapacité de « ranplir » le vide laissé par le père, ce dont l'échec scolaire constituait déjà un symptôme.

Eddy de Jean Marc Dalpé (Nouvelle Compagnie Théâtrale, 1994). Sur la photo : Robin Aubert (Vic), Pierre Lebeau (Eddy) et Luc Proulx (Maurice). Photo : Josée Lambert.

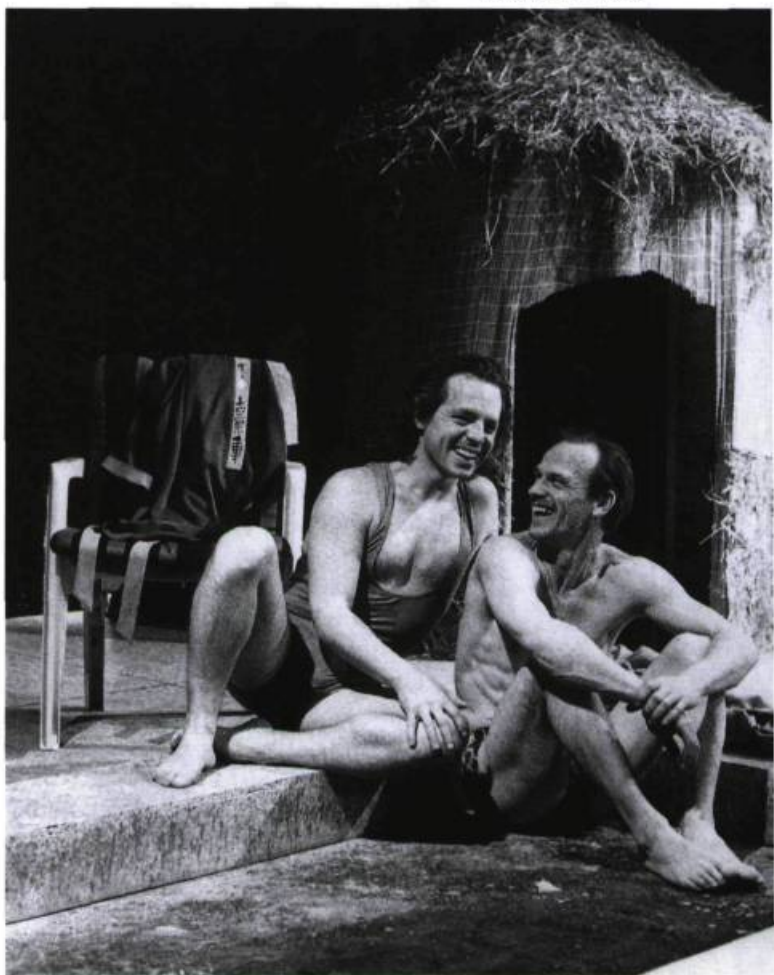
Prenons le parti de ne pas nous étonner que les difficultés sociales trouvent si peu de représentation dans le domaine dramatique : l'artiste n'a pas de compte à rendre au réel, avons-nous reconnu. De fait, les pièces résolument engagées ne sont pas les plus convaincantes. Le problème des sans-abri dans *Mon oncle Marcel qui vague vague près du métro Berri* ou l'exploitation du travail ouvrier dans *Kushapatshikan*, deux pièces signées Gilbert Dupuis, sont traités de façon moralisante. Chez les plus jeunes auteurs en particulier, le moi a la suffisance d'une vérité. « Ce qui se passait dans les

années 50, je m'en fous, j'étais pas là », dit par exemple un des personnages de Caron dans *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...* C'est dire que le changement ne réside plus dans une option collective, mais dans des solutions particulières que chacun doit mettre au point pour lui-même. Ce n'est pas ce qui nous rend semblable aux autres qui est significatif, mais notre plus petite différence distinctive. Dans *15 Secondes* d'Archambault, Mathieu, qui est handicapé, affirme : « Mais je suis comme tout le monde. Comme tout le monde, je suis différent de toutes les personnes qui vivent sur notre planète. » Il faut monter en épingle sa différence... pour faire comme tout le monde ! Et les inégalités sociales elles-mêmes ne doivent plus compter que pour une « différence » individuelle parmi d'autres.

Le problème est posé par Gravel dans *Durocher le milliardaire*, à première vue dilué par la dérision, mais le rire ici est corrosif. Plus que riche, Durocher est bon vivant, généreux (il subventionne largement un film de gauche sans poser de conditions) et, par moments, presque sympathique. Il soutient que l'argent fait le bonheur, renvoyant dos à dos tous les bien-pensants de gauche et de droite : « Il y a des gens qui changent les règles du jeu pour devenir les nouveaux gagnants. C'est tout. » Son tort (assumé avec humour) est d'avoir trop raison contre Jean-Pierre, le réalisateur venu quémander une subvention et qui rêve (sans aucun humour, lui) d'un monde où régneront justice et égalité. Outré par la bonne conscience immorale de son hôte, il sacrifiera, de façon bien mâle, son projet à ses idées, et c'est Anne, sa blonde et première assistante, qui obtiendra du mécène un chèque de trois cent mille dollars. Cette pièce, paradoxalement contestataire, est aux antipodes de la vision, entre Beckett et Ionesco, de Marie-Line Laplante dans *Ciel* où cinq personnages semblent avoir fait naufrage sur une table renversée, ou de celle de Geneviève Billette, vision plus réaliste et plus désespérément noire, dans *Crime contre l'humanité*. Le sort déplorable de l'ouvrier Hans qui « tranche » pour nourrir ses enfants, les petits porcs, y est une allégorie de toutes les servitudes sociales actuelles face à un patronat rapace auquel le néolibéralisme économique a donné bonne conscience et laissé les coudées franches.

C'est dans le même esprit que Pierre, un des terroristes de *la Cité interdite* de

Le fils homosexuel « pétant de santé » de *Durocher le milliardaire* de Robert Gravel (NTE, 1991). Sur la photo : Luc Senay et Luc Proulx.
Photo : Mario Viboux.





L'Homme qui n'avait plus
d'amis de Robert Gravel
(NTE, 1991). Sur la photo :
Jacques L'Heureux, Luc
Proulx et Robert Gravel.
Photo : Mario Viboux.

tout changement était devenu futile, ce qu'exprime un des personnages de Monty dans *Accidents de parcours* : « Il ne me reste plus qu'à suivre la tendance de l'époque : l'indifférence. »

Dépossession tranquille

« Indifférence » ? Mais comment expliquer alors, au-delà de la diversité des thèmes et des styles, allant du formalisme précieux (celui de Normand Chaurette ou de Rober Racine) au réalisme ou à l'hyperréalisme (chez Jean Marc Dalpé et Yvan Bienvenue), l'atmosphère de désenchantement généralisé que laisse la lecture de la production dramatique de ces dernières années ? Est-ce une indication que le théâtre, même s'il n'a pas de comptes à rendre au réel, ne peut laisser d'être marqué par lui, de nous communiquer ses signes, d'être un moment d'histoire ? En tout cas, c'est ce que semble confirmer l'évolution du théâtre depuis la fracture historique des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. Dans les années 1970, l'homme a dû prendre acte des nouveaux rapports de force créés par les mouvements féministes qui l'interpellaient en tant qu'individu sexué, que père invité à reprendre sa place et que citoyen sommé de faire l'apprentissage de l'égalité avec l'autre moitié du genre humain (Pol Pelletier a raconté cette période de façon émouvante dans *Joie*). En même temps, les mouvements de libération gaie bouleversaient le sens même de la masculinité (l'œuvre de Michel Tremblay et celle de Michel Marc Bouchard font écho à cette évolution).

Dominic Champagne, fera un retour étonnant sur son implication violente dans la crise d'Octobre 1970, l'expliquant par son ancien souhait que « la vie soit possible entre un père et son fils autrement que celle qu'elle a été entre moi pis mon père à moi ». On ne peut manquer d'être frappé par le fait que le changement radical recherché était celui qui devait transformer le comportement des pères. Après son procès, Pierre avait changé de patronyme, était devenu médecin, s'était marié (à l'ex-amie de son frère François, terroriste lui aussi) et était devenu à son tour père. Revu et corrigé, l'engagement social devient règlement d'un démêlé familial. L'exemple illustre bien le rétrécissement généralisé du champ d'action – et de préoccupations – survenu en une vingtaine d'années, l'individuel s'étant partout substitué au social. Le rêve d'un monde meilleur pour tous a été abandonné comme s'il était trop difficile, trop long de le réaliser démocratiquement, en même temps que l'action violente perdait son auréole idéologique et son crédit moral d'antan. Ou, pis encore, comme si



Crime contre l'humanité de Geneviève Billette (PàP, 1999). Sur la photo : Patrice Coquereau (Kair) et Michel Perron (Hans, l'ouvrier). Photo : Yves Dubé.

Affronter tant de changements exigeait une disponibilité considérable, sollicitée encore plus au Québec par les tiraillements nationalistes. Le théâtre québécois de ces années-là aura ainsi été profondément marqué par les turbulences d'une problématique à la fois féministe, sexuelle, linguistique et politique.

Durant la décennie suivante, les questions sociales cèdent progressivement le pas à un individualisme qui se cherche une légitimité, pendant que le néolibéralisme s'affaire à balayer la planète et que les blocs communistes se lézardent et s'écroulent un peu partout. Cette époque sera de plus marquée, à partir du référendum de mai 1980, par l'échec du rêve souverainiste, du moins dans sa réalisation à court terme. Commence alors un repli aigre-doux – et plus aigre que doux pour l'homme – sur la vie privée qui s'affirme, durant les années 1990, comme la forme privilégiée du nouvel individualisme contemporain dont le ton se fait de plus en plus triomphaliste. Non contents de faire table rase du passé, les jeunes mâles règlent leurs comptes avec les idéaux et les idéologies qui ont tous failli dans leurs desseins humanitaires (Alexis Martin semble avoir pris la relève de Robert Gravel sur ce point). C'est un processus de dépossession tranquille en ce sens qu'il ne suscite pas de révolte ouverte, n'exige pas de personnages démesurés. Tout de même, l'inadéquation des leçons du passé aux problèmes inédits du présent suscite un discours où le cynisme pointe constamment sous un humour grinçant, ton viril de la décennie qui paraît de mise pour témoigner de la panne sociale. En l'absence d'un lieu commun, de plus en plus introuvable depuis que la mondialisation a frappé d'obsolescence l'idée de communauté, tout semble devoir se jouer aux extrêmes, à l'écart de l'échange ou dans le refus du contact. Les concessions nécessaires à la vie collective tant sociale que familiale coûtent

simplement trop cher. L'homme, laissé libre et seul face à face avec lui-même, se révèle désabusé sans doute plus que la femme, mais non écrasé ou même résigné. Peut-être seulement cherche-t-il à donner le change sur son impuissance d'individu, spectateur plus qu'acteur de son destin. J

Bibliographie

- ARCHAMBAULT, François. *Cul sec*, Leméac, 1996 ; *15 Secondes*, Leméac, 1998.
- BEAULIEU, Victor-Lévy. *La Maison cassée*, Stanké, 1991 ; *la Nuit de la grande citrouille*, Stanké, 1993 ; *Beauté féroce*, Éditions Trois-Pistoles, 1998.
- BÉLANGER, Yves. *Game*, Dramaturges Éditeurs, 1997.
- BIENVENUE, Yvan. *Histoires à mourir d'amour (Lettre d'amour pour une amante inavouée, In vitro, les Fous)*, les Herbes rouges, 1994 ; *Règlement de comptes (Règlement de comptes, Joyeux Noël Julie)*, les Herbes rouges, 1995 ; *Dits et Inédits (Ordonnance sans publication, les Fous, Joyeux Noël Julie, la Complainte de Jean-Pierre Beaudry, l'Ange exterminateur, Cocaline)*, Dramaturges Éditeurs, 1997.
- BILLETTE, Geneviève. *Crime contre l'humanité*, Leméac, 1999.
- BOILEAU, Chantale. *La Mort de Blanche*, VLB, 1994.
- BOUCHARD, Michel Marc. *L'Histoire de l'oie*, Leméac, 1991 ; *les Grandes Chaleurs*, Leméac, 1993 ; *le Voyage du Couronnement*, Leméac, 1995 ; *les Muses orphelines*, Leméac, 1995 (nouvelle version) ; *le Chemin des passes-dangereuses*, Leméac, 1998.
- BOUCHER, Denise. *Les Divines*, les Herbes rouges, 1996.
- BOUCHER, Serge. *Motel Hélène*, Dramaturges Éditeurs, 1997.
- CARON, Jean-François. *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...*, les Herbes rouges, 1990 ; *Aux Hommes de bonne volonté*, Leméac, 1994 ; *Saganash*, Leméac/Actes Sud, 1995.
- CHAMPAGNE, Claude. *La Nuit où il s'est mis à chanter*, Dramaturges Éditeurs, 1998 ; *l'Humoriste*, Dramaturges Éditeurs, 1999.
- CHAMPAGNE, Dominic. *La Cité interdite*, VLB, 1992.
- CHAMPAGNE, Dominic, Jean-Frédéric MESSIER, Pascale RAFFIE et Jean-François CARON. *Cabaret neiges noires*, VLB, 1994.
- CHAURETTE, Normand. *Je vous écris du Caire*, Leméac, 1996 ; *Le Passage de l'Indiana*, Leméac/Actes Sud, 1996 ; *Stabat Mater II*, Leméac/Actes Sud, 1999 ; *Petit Navire*, Heyoka/Leméac/Actes Sud, 1999.
- DALPÉ, Jean Marc. *Eddy*, Boréal, 1994 ; *Lucky Lady*, Boréal, 1995 ; *Trick or Treat*, dans *Il n'y a que l'amour*, Prise de Parole, Sudbury, 1999.
- DANIS, Daniel. *Cendres de cailloux*, Leméac/Actes Sud, 1992 ; *Celle-là*, Leméac, 1993.
- DUPUIS, Gilbert. *Mon oncle Marcel qui vague vague près du métro Berri*, l'Hexagone, 1991 ; *Kushapatshikan*, VLB, 1993.
- GAGNON, Marie-Eve. *Trois Sombres Textes pour actrice éclairée* suivi de *Pitié pour les vieilles chiennes sales*, les Herbes rouges, 1999.
- GARNEAU, Michel. *L'Épreuve du merveilleux*, Lanctôt éditeur, 1996.
- GAUDREAU, Jean-Rock. *La Raccourcie*, Dramaturges Éditeurs, 1997 ; *Mathieu trop court, François trop long*, Lansman, 1997.
- GRAVEL, Robert. *La Tragédie de l'homme (Durocher le milliardaire, l'Homme qui n'avait plus d'amis, Il n'y a plus rien)*, VLB, 1997.
- FARHOUD, Abba. *Quand le vautour danse*, Lansman, 1997 ; *Jeux de patience*, VLB, 1997.
- FRÉCHETTE, Carole. *Les Quatre Morts de Marie*, les Herbes rouges, 1995.
- HUBERT, Isabelle. *Couteau... sept façons originales de tuer quelqu'un avec*, Dramaturges Éditeurs/Lansman, 1999.
- LABBÉ, Jérôme. *Jusqu'au Colorado*, Dramaturges Éditeurs, 1996.
- LABERGE, Marie. *Pierre ou la Consolation*, Boréal, 1992.
- LAPLANTE, Marie-Line. *Ciel*, Lansman, 1997.
- MARCHESSAULT, Jovette. *Madame Blavatsky, spirite*, Leméac, 1998.
- MARTIN, Alexis. *Matroni et moi*, Leméac, 1997.
- MASSON, Yves. *La Grande Ourse*, Leméac, 1994.
- MESSIER, Jean-Frédéric. *Le Dernier Délire permis*, les Herbes rouges, 1990.
- MONTY, Michel. *Accidents de parcours*, les Herbes rouges, 1993.
- MOUAWAD, Wajdi. *Littoral*, Leméac/Actes Sud, 1999 ; *les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, Leméac, 1999.
- PARENTEAU-LEBEUF, Dominick. *Poème pour une nuit d'anniversaire*, Lansman, 1997 ; *l'Autoroute*, Lansman, 1999.
- PELLETIER, Pol. *Joie*, Éditions du Remue-ménage, 1995.
- POISSANT, Claude. *Si tu meurs, je te tue*, les Herbes rouges, 1993.
- RACINE, Rober. *Le Cœur de Mattingly*, Boréal, 1999.
- TREMBLAY, Larry. *The Dragonfly of Chicoutimi*, les Herbes rouges, 1995 ; *le Génie de la rue Drolet*, Lansman, 1997 ; *Ogre* suivi de *Cornemuse*, Lansman, 1997 ; *les Mains bleues*, Lansman, 1998 ; *Téléroman*, Lansman, 1999.
- TREMBLAY, Michel. *La Maison suspendue*, Leméac, 1990 ; *Encore une fois, si vous permettez*, Leméac, 1998.