

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Les Fruits de l'hiver dernier

André-G. Bourassa

Number 30, Summer 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/39894ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bourassa, A.-G. (1983). Review of [Les Fruits de l'hiver dernier]. *Lettres québécoises*, (30), 29–31.

Tous droits réservés © Les Éditions Jumonville, 1983

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>



Les Fruits de l'hiver dernier

Les publications des derniers mois ont été si nombreuses et j'aimerais tant parler de plusieurs d'entre elles qu'il vaut mieux vous les présenter en ordre, même si cet ordre paraît arbitraire.

Un mot d'abord des monologues. Le monologue fait partie des arts de la scène, évidemment, mais à en lire quelques-uns on se rend vite compte qu'ils sont à une des limites du théâtre, tout près des variétés. C'est le cas selon moi de *M'as dire comme on dit*¹, deuxième recueil de Denise Guénette. L'ouvrage a beau tirer profit d'une belle présentation des éditions de la pleine lune et d'un mot gentil de Lise Payette en guise d'avant-propos, il n'apporte que des bouts de textes comme il y en avait plein dans *Le Passe-temps*. La modernité n'y tient guère que dans la mention d'A. et P., de la T.V. et du club 281! Pourquoi alors ne pas éditer Gamache et Guimond?

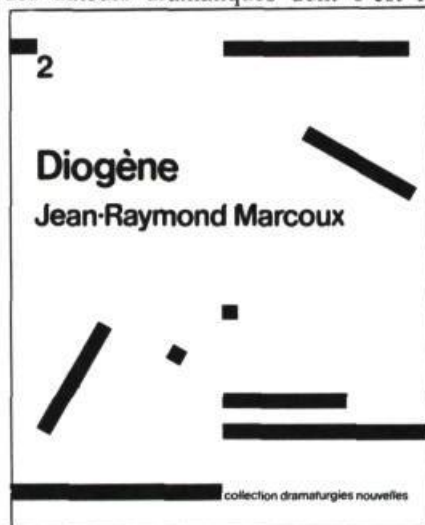
L'édition de «*Je m'égalomane à moi-même...!*» — Sol² chez Stanké me paraît répondre à une plus grande nécessité. Les textes de Sol sont eux aussi à une des extrémités du théâtre, celle du monde des augustes et des clowns blancs, qui laissent généralement trop peu de traces verbales. Je n'hésiterais pas à rapprocher les monologues de notre auguste à ceux qu'Armand Salacrou a écrit pour personnages de cirque: *Le Casseur d'assiettes*, *La Boule de verre* ou *Histoire de cirque*³. Mais avec cette marque qui identifie Favreau comme un costume et comme un maquillage: un langage unique, savant et profond mais lacéré, usé comme ses détroques.

C'est cependant le *Diogène* de Jean-Raymond Marcoux⁴ qui me bouleverse le plus parmi ces monologues de la sai-

son. Avec lui nous sommes en plein théâtre, avec tout au plus des traces de mime — une autre des frontières de l'art dramatique — pour simuler constamment des rapports avec des personnages qui ne sont pas sur scène. Ce texte a peu d'égal chez nous: il allie le comique et le tragique, l'amour et la mort, l'érotisme et le sadisme. Il évolue de façon imprévisible, il rebondit à plusieurs reprises et il a une fin inattendue. Il est facile et cruel comme *L'Homme rouge* et répond aux mêmes exigences. On peut s'imaginer un homme troublé qui vit des scènes d'amour et de détresse entre les pierres tombales de sa femme et de sa maîtresse; c'est affaire de lecture. Mais qui diable pourra rendre sur scène le machisme, la sensualité et la faiblesse d'un même homme, seul, ballotté entre le rêve et l'hallucination?

* * *

Parler de *Diogène*, tiré à 70 exemplaires, c'est parler de la «collection dramaturgies nouvelles» du Centre d'essai des auteurs dramatiques dont c'est la



deuxième publication. Il s'agit d'éditions-maison, photocopiées en format 7×8½, qui n'ont pour but que de faire connaître les textes dont le Centre croit qu'ils doivent connaître un minimum de diffusion en vue d'attirer l'attention des metteurs en scène et des éditeurs. C'est un succès si on en juge par les premières parutions comme, par exemple *Syncope* de René Gingras⁵ qui a ouvert la collection. On avait commencé à voir des personnages «punk» sur scène (je pense à un collage de *Faust* par Alain Fournier ou à l'«orchestration» des *Quatre jumeaux* de Copi par Pierre Larocque) mais pour une des premières fois peut-être ce type de personnage faisait son entrée dans une édition québécoise. Pour une des rares fois aussi les indications scéniques nous parlent de synthétiseur polyphonique, de lumière noire, de disque punk-rock dans un texte qui parle aussi bien de pacte de suicide que de rapports ambigus entre les personnages. Le rapport dominant/dominé, entre hommes de trois générations différentes, est doublé d'un rapport protecteur/protégé qui le complique et reste sans réponse.

Le troisième des textes de la collection «dramaturgies nouvelles» est *La Nuit des p'tits couteaux* de Suzanne Aubry⁶. Le sujet rappelle celui d'*Appelez-moi Stéphane* et *Oh! Gerry Oh!*, mais en beaucoup plus fort, à mon sens. Ces dernières pièces parlaient des professeurs d'expression et d'improvisation qui sont vite dépassés par les problèmes soulevés par certains de leurs exercices. Une autre pièce du même genre, *Le Roi des peaux*, comédie musicale inédite de Robert Garceau, évoque, elle, le milieu des cours de persuasion que donnent, par exemple, quelques firmes de vente aux portes. La

Nuit des p'tits couteaux reconstitue plutôt un genre de thérapie de groupe qui n'en est pas, avec ce qu'elle implique de succès et de catastrophes. On se laisse prendre par la lecture de la pièce au début, puis on se demande assez vite où est le théâtre puisque le jeu prend si peu de distance par rapport au psychodrame (où le théâtre n'est qu'un moyen) pour découvrir à la fin que l'auteure a nettement pris ses distances et nous laisse violemment sa réponse dans la toute dernière scène. Je reste toutefois toujours réticent à ce genre de transcription que l'auteure utilise pour le langage parlé: «Est-ce que vous êtes contents de l'existence que vous avez m'née jusqu'à maint'nant?» Parce que je ne connais pas un bon comédien qui prononcerait la phrase autrement même si elle était écrite normalement et parce qu'il faudrait autrement transcrire: «Est-c' que vous êt's contents». Écrire un «e» muet n'empêche pas un comédien de le rendre... muet.

Les Ailes ou la maison cassée d'Anne Legault⁷ me paraît inachevé. L'idée centrale de trois soeurs réunies après la mort de leur mère pour faire l'inventaire de leur héritage aussi bien financier que moral est intéressante. Ce qui l'est moins, c'est le rapport trop explicite petite moto/grosse moto, petites ailes/grandes ailes, petit Paul/grand Paul; il ne reste plus grand travail pour le psycho-critique. Un rapport intéressant et involontaire, peut-être, c'est le recours à la chanson folklorique «La Perdriole» (version Ernest Gagnon) alors qu'on s'attendrait peut-être à une autre où le lien aurait été effectivement trop explicite: «lui marchai sur l'aile et la lui rompis». Mais il y a un lien ici entre la rupture du nid et le risque d'avoir les ailes cassées, image fondamentale du texte retenue par le titre. Autre rapport intéressant, celui d'une mise en abîme venant de ce qu'une des filles, ex-étudiante en art dramatique, soit aux prises avec de profonds problèmes de dédoublement de personnalité, donne une importance énorme aux noms des personnages qui peuplent sa vie et invente à la fin une histoire où trois soeurs, Sylvie, Michelle et Josée, sont les doubles conciliés de Suzanne, Marie et Joëlle.

* * *

L'ANDROGYNE

France Vézina



l'hexagone/théâtre

Là où Anne Legault ne fait, à mon sens, qu'effleurer son sujet, France Vézina, dans *L'Androgyne*⁸, procède de façon beaucoup plus convaincante. Dans les deux cas: des enfants qui se cherchent, un père absent, ce qui ne change guère au théâtre depuis Agamemnon. Mais une analyse psychologique d'une rare densité dans une action dramatique aux nombreux rebondissements. Par exemple, on se rend vite compte que les déchirures familiales sont du type à faire des victimes qu'on identifie un moment au fils, Mathieu, puis aux parents eux-mêmes pour se rendre compte enfin que, dans ce petit monde clos, c'est Estelle, une des filles, qui est la plus marquée. Il y a tout de même un élément déroutant dans la pièce, le chœur juge-médecin-police formé des deux frères Louis et André et de la soeur Rose-Aimée. Ils ne sont pas déroutants en tant que chœur, au contraire puisque, à ce titre, ils éclairent le propos. Mais ils sont déroutants en tant que frères et soeur de Mathieu et d'Estelle puisque, sauf en des scènes rares comme les scènes 22 et 24 où ils prennent un peu de chair, ils ne semblent avoir qu'une valeur de symbole et échapper au destin familial. Mais la pièce ne répond pas vraiment à l'étiquette «psychologique» et son seul titre montre bien que l'auteure a voulu travailler sur les mythes individuels et collectifs autant et plus qu'à démonter une structure psychologique. Les images finales de licorne et de centaure sont, en ce sens, assez significatives.

* * *

J'aimerais, pour terminer cette chronique, souligner la parution de trois ouvrages universitaires. L'un qui date d'un certain temps, *Le Rideau se lève au Manitoba* d'Annette Saint-Pierre⁹. Cet ouvrage semble faire définitivement le point sur l'activité dramatique du milieu francophone manitobain de 1844 à nos jours. L'auteure traite aussi bien du théâtre d'amateurs que de théâtre professionnel et elle donne en annexe l'ensemble des représentations sauf qu'elle le fait par troupes et par paroisses, ce qui n'est pas facile à consulter pour un lecteur non-manitobain. J'aurais préféré une rédaction qui se serait adressée à un lecteur moins averti, lui expliquant, par exemple (p. 86) comment le Club de Fannystèle (1905-1927) a été mis en contact dès le début avec les pièces québécoises de Régis Roy, comme *Consultations gratuites* (voir p. 249) où on trouve des répliques en joul. Comment a-t-on pu faire jouer chez des religieuses (p. 260) *Les Ailes cassées* de Rodolphe Girard en 1920, soit un an avant la publication du texte? D'où vient que le Collège de Saint-Boniface ait connu le Vieux-Colombier et joué du Ghéon dès mars 1930 (p. 242), soit presque huit ans avant les Compagnons de Saint-Laurent (novembre 1937)? Et cette opérette d'Offenbach en 1877 (p. 279), est-ce tellement commun?



Outre la thèse de doctorat d'Annette Saint-Pierre, il faut remarquer la thèse de maîtrise (?) de Gérald Sigouin, *Théâtre en lutte: le Théâtre EUH!*¹⁰. Sigouin fait à la fois l'histoire et la critique du groupe dont l'évolution fut extrêmement rapide

si on en juge par les titres de chapitres du livre: 1, anarchisme et sens critique (1970); 2, sens critique et nationalisme (1971); 3, nationalisme et lutte des classes (1972 et 1973); 4, théâtre et lutte des classes: de la pratique à l'idéologie (de 1974 à 1976); 5, théâtre et militantisme (de 1976 à 1978). Un répertoire, des entrevues et une bibliographie d'une dizaine de pages complètent ce livre qui est une des meilleures monographies du genre.

Il y a enfin cette édition d'*Aurore l'enfant martyr* avec histoire et présentation de la pièce de Léon Petitjean et Henri Rollin par Alonzo Le Blanc¹¹. J'aurais préféré pour ma part un peu moins de détails anecdotiques comme ces notes sur l'actuel bedeau de la paroisse ou cette photographie de pierre tombale et un peu plus d'information sur le texte. On édite évidemment les textes dramatiques autant pour les lecteurs que pour les comédiens, d'où ces informations savantes qui ne changeront guère les projets éventuels de mise en scène mais permettront à des critiques comme le collègue Réal Ouellette d'intéressantes considérations socio-historiques. Il semble néanmoins qu'on nous a farci un texte de tout ce qu'on a pu trouver de répliques disponibles, y compris celles du film, sans nous dire pourquoi ni comment. Comment en effet expliquer que des répliques dites du 3^e acte dans une photographie du manuscrit (p. 118) soient placées sans avis au 4^e (p. 234) dans l'édition? La troisième partie de la présentation d'Alonzo Leblanc, la plus intéressante à mon avis, nous en donne les raisons: disparité des copies de rôles conservées, élasticité de la distribution selon les villes, rejet de certains éléments comiques. Cela nous amène à souhaiter une édition plus détaillée (critique?) du texte québécois le plus joué, texte d'une pièce qui eut de 5,000 à 6,000 représentations.

* * *

En guise de conclusion, j'aimerais poser comme hypothèse, à partir de mes lectures des deux derniers trimestres, qu'on assiste à une intériorisation du problème de l'indépendance. Après quelques fournées de pièces politiquement engagées (Ferron, Gurik, Loranger) et après le gommage du thème de l'indépendance politique à l'occasion de l'élection d'un gouvernement indépendantiste, le théâtre a pris toutes sortes de

directions: recherches formelles (comme l'improvisation, la création collective, l'abandon du rapport à l'italienne) et luttes nouvelles (socialisme, féminisme, écologie). Voilà soudain que réapparaissent des images de maison abandonnée, d'absence de liens familiaux, de barreaux psychologiques, de peur de l'aliénation, de besoin d'identification. Bien sûr, ces thèmes ne sont pas nouveaux; on les avait dans *Au retour des oies blanches* ou dans *une maison... un jour...*: mais c'est peut-être là un phénomène qu'on devra observer dans les mois qui viennent. Une régression, mais une régression qui serait comme un mécanisme de défense du moi collectif, plus aguerris, plus éclairé, ne faisant plus confiance comme autrefois aux charlatans que sont les Stéphane¹², les Gerry¹³, les Pierre et Mariette⁶ dont les cours d'expression, les animations culturelles, les thérapies à la manque apparaissent comme définitivement suicidaires. Se retrouver soi-même et retrouver ses sources, ses mythes personnels ne serait-il pas une intériorisation d'une quête pour un temps menée surtout sur le plan politique et dont on aurait l'impression que, sur ce plan, elle serait menacée? □

1. Denise Guénette, *m'as dire comme on dit*, Montréal, les éditions de la pleine lune, «monologues», 1982, 125 p., ill.
2. Marc Favreau, *Sol — «Je m'égalomane à moi-même...!»*, Montréal, Stanké, 1982, 159 p., ill.
3. Armand Salacrou, *Théâtre I*, édition définitive, Paris, Gallimard, 1977, 284 p.
4. Jean-Raymond Marcoux, *Diogène*, Montréal, c.e.a.d. «dramaturgies nouvelles» no 2, 1983, 53 p.
5. René Gingras, *Syncope*, Montréal, c.e.a.d. «dramaturgies nouvelles» no 1, 1983, 92 p.
6. Suzanne Aubry, *La Nuit des p'tits couteaux*, Montréal, c.e.a.d. «dramaturgies nouvelles» no 3, 1983, 143 p.
7. Anne Legault, *Les Ailes ou la maison cassée*, Montréal, c.e.a.d. «dramaturgies nouvelles» no 4, 1983, 60 p.
8. France Vézina, *L'Androgyne*, Montréal, L'Hexagone/théâtre, 1983, 141 p., ill.
9. Annette Saint-Pierre, *Le Rideau se lève au Manitoba*, Saint-Boniface, Les Éditions des plaines, 1980, 318 p., ill.
10. Gérald Sigouin, *Théâtre en lutte: le Théâtre EUH!*, Montréal, VLB éditeur, 1982, 305 p., ill.
11. Léon Petitjean et Henri Rollin, *Aurore l'enfant martyr*, Histoire et présentation de la pièce par Alonzo Le Blanc, Montréal, VLB éditeur & Alonzo Le Blanc, 1982, 275 p., ill.
12. Claude Meunier et Louis Saia, *Appelez-moi Stéphane*, Montréal, Leméac, «Théâtre/Leméac» no 107, 136 p., ill.
13. Jacqueline Barrette, *Oh! Gerry Oh!*, Montréal, Leméac, «Théâtre/Leméac» no 114, 1982, 131 p., ill.

