

La littérature au théâtre

Lucie Robert

Volume 12, Number 1 (34), Fall 1986

Québec-Amérique latine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200619ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200619ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robert, L. (1986). La littérature au théâtre. *Voix et Images*, 12(1), 155–160.
<https://doi.org/10.7202/200619ar>

Dramaturgie

La littérature au théâtre

par Lucie Robert, Université du Québec à Montréal

La littérature et le théâtre se présentent le plus souvent comme des domaines séparés où chacun établit ses fictions propres dans un univers référentiel fermé. Il arrive parfois que l'un s'intéresse à l'autre, comme à un objet privilégié, rendu familier par une sorte de proximité institutionnelle. La dramaturgie semble présentement renouer avec ses origines littéraires. Sans remettre en question son autonomie, elle amorce le dialogue, sur le terrain de la représentation scénique. La dramaturgie québécoise avait déjà ses pratiques du genre, lesquelles ont renouvelé la lecture des mythes et ré-actualisé les classiques. Pendant longtemps, le lieu de ce travail fut celui de la parodie, dont Laurent Mailhot écrivait qu'elle fut la forme particulière qu'a pris ici l'exercice de la distanciation¹. Qu'on pense au *Cid maghané* de Réjean Ducharme ou à la *Suite de Britannicus* de Gustave Lamarche. Puis ce fut celui de la transposition, cette forme d'adaptation théâtrale qui renouvelle une structure dramatique classique: *Hamlet, prince du Québec* de Robert Gurik, *la Folle du Quartier latin* de Roland Lepage, *Vie et Mort du roi boîteux* de Jean-Pierre Ronfard, donnent au présent l'envergure d'une tragédie ou d'une comédie classique. La dramaturgie actuelle combine les approches classiques et les attitudes contemporaines. Elle oscille entre l'hommage aux grands textes et la parodie du littéraire, entre la mise à jour de l'histoire et la réflexion sur la création. Les jeunes dramaturges sont passés maîtres dans cet art de la référence, dont ils et elles jouent sur tous les registres.

*
* * *

Le Centre d'essai des auteurs dramatiques célèbre, à n'en plus finir, ses vingt ans d'existence. Dernière-née des manifestations et des productions auxquelles cet anniversaire a donné lieu, l'anthologie intitulée *20 ans*² est peut-être la plus étrange. Vingt dramaturges, qui ont été de près ou de loin liés à l'aventure du Centre, ont écrit un court texte dramatique à partir d'un thème précis, vingt ans, — bien sûr? —, sans autre spécification. L'ordre de la publication a été laissé au hasard de l'ordre alphabétique, de Allen (Michèle) à Turp (Gilbert). Le thème contraint à une thématique centrée sur le temps, sur l'âge, sur la durée. Vingt ans, ce peut être alors l'âge d'un personnage ou le portrait d'une génération (Allen, Barbeau, Garneau, Marchessault, Ricard, Ronfard, Turp) ou le temps écoulé depuis un événement important dont on donne aujourd'hui la suite (Bouchard, Delisle, Laberge, Maillet, Micone, Poissant). Ce peut être encore la durée d'un cycle d'événements dont l'unité est alors mise en évidence (Dubé, Gurik, Lavigne). C'est aussi un retour en arrière (Dubois, Garneau, LaHaye, Tremblay) ou une projection dans l'avenir (Gurik). Plusieurs textes s'intéressent à la création comme activité d'écriture

(Marchessault, Poissant), comme représentation scénique (Bouchard, Ricard). Quelques-uns présentent encore une histoire du théâtre québécois, qui renvoie à un changement de la fonction même du théâtre (Ricard), à la transformation des publics (Pelletier), au progrès réalisé (Gurik). Vingt ans après, c'est aussi, et surtout peut-être, l'histoire des **Belles-Sœurs**, que Tremblay raconte à nouveau.

L'anthologie atteint certains de ses objectifs : elle célèbre les vingt ans du Centre d'essai ; elle réunit à peu près ceux et celles qui ont le plus et le mieux contribué à créer une écriture dramatique québécoise ; elle est représentative de la dramaturgie contemporaine par la variété des styles et la mise au jour des motifs les plus courants. Les dramaturges ont bien répondu à l'appel. Les textes ne sont pas que des extraits d'œuvres à venir. Chacun constitue une courte pièce, autonome, cohérente, intéressante parfois. Dans l'ensemble toutefois ce portrait de groupe de la dramaturgie québécoise n'est pas un recueil dont on gardera longtemps la mémoire. Le contexte souligne un processus auto-référentiel de reconnaissance littéraire qui agace. La détermination d'un cadre et d'un thème réduit la portée de l'anthologie. L'intérêt est d'ordre scolaire peut-être, symbolique sûrement, pour l'anniversaire qu'il souligne.

*

* * *

Avec la création de **Chandeleur. Cantate parlée pour cinq voix et un mort**³, au Théâtre d'aujourd'hui, le 9 janvier 1986, dans une mise en scène de François Barbeau, Francine Noël, professeure de théâtre et romancière, fait ses débuts dans la dramaturgie. La Chandeleur est une fête oubliée, celle de la purification de Marie, célébrée le 2 février. Quand Florence, la plus âgée des quatre femmes mises en scène, était petite, elle allait à l'église pour l'imposition des cierges. Par là, la Chandeleur ressemble à la Hanoukah, que célèbrent, à un autre moment de l'année, les Juifs d'à côté (nous sommes à Outremont, sur la rue Durocher). Quand surviendra la panne d'électricité, on renouera avec l'imposition des cierges, au préalable empruntés chez les voisins. Car ce 2 février est un jour de tempête qui cloue, dans la même maison, Sara, une adolescente de douze ans, et ses trois gardiennes (celle de jour, celle de soir et la nounou). Quatre femmes de générations et d'univers différents, sont ainsi réunies dans une journée qui forme une sorte de parenthèse quand, la veille ou le lendemain, elles ont traversé ou elles traverseront une crise grave dans leurs relations amoureuses : Almira vient de quitter son mari qui la battait ; Florence ne peut empêcher la dépression de son mari devenu chômeur puis assisté social ; Muriel quitte sa famille pour réaliser ses rêves en compagnie de Jean-François ; même Sara doit alors choisir entre sa loyauté à Ariel (le petit voisin) et ses camarades de jeux qui n'en finissent plus de se moquer de ses boudins. La cinquième voix de la cantate est celle de Jean-François, dit Vasco de Gingras, livreur de pizzas, magicien et inventeur de rêves. Le mort sera Clément, mari de Florence, figure du travailleur *précaire triste mal résigné* qui s'oppose ainsi à la figure de vagabond que représente Jean-François⁴. Francine Noël demeure fidèle aux thèmes développés dans son

roman **Maryse** en créant un univers plein d'affection pour la solidarité féminine que créent les circonstances et pour les rêveurs qui ré-inventent sans cesse de nouvelles manières de vivre le monde. Comme dans **Maryse** encore, elle manifeste son obsession du langage sous toutes ses formes, en y ajoutant cette fois des dimensions supplémentaires. Pour Almira l'apatride, le langage est celui de la langue et de l'alphabet qu'elle apprend comme une écolière studieuse. Pour Florence, le langage est celui de la norme linguistique. Pour Sara, il est un jeu ou un ordinateur. Muriel représente la dimension poétique, tant par ses écrits (des poèmes évidemment) que par ses lectures (**la Conquête de l'Amérique ou la Question de l'autre**, de Tzvetan Todorov). D'un texte riche et parfois très beau, Francine Noël n'a pas réussi à faire un texte dramatique. Le récit domine la scène, qui éclate en plusieurs lieux et disperse l'attention. **Chandeleur** est un texte qui gagne à être lu.

*
* *

Sur un tout autre registre, **la Ruée vers Laure**⁵ de Marie-Thérèse Quinton, texte créé au théâtre de la Chèvrie, à l'été 1982, dans une mise en scène de Jacques Rossi, présente un personnage, Hubert, sage et hypocondriaque professeur de littérature, aux prises avec son voisin Gaston, modèle du vendeur à pression. Après avoir acheté la batterie de cuisine, les cours d'anglais, la verrerie en cristal de France, les polices d'assurance, l'élevage de chinchillas, l'orangerie en Floride et **la Visite des châteaux de France** (quoiqu'on lui ait fait parvenir **Comment tondre son gazon** en trois volumes), Hubert entreprend la résistance. Mal lui en prend : qui prendrait au sérieux le français châtié d'un professeur de littérature ?

Dans cette comédie-vaudeville fidèle aux canons et aux clichés du genre, la victoire de l'ordre établi, rendue à peine tolérable par la représentation de la figure nouvelle de la femme d'affaires, est totale : la poésie et la littérature sont bousculées par les affaires, sous les regards admiratifs du combinard et du presque criminel, eux-mêmes débordés sur leur droite.

*
* *

Créée au Théâtre d'aujourd'hui, le 1^{er} novembre 1984, dans une mise en scène de Michèle Magny, **la Poupée de Pélopie**⁶ est le troisième volet de la trilogie de Michel-Marc Bouchard qui avait déjà donné **Dans les bras de Morphée Tanguay**, pièce demeurée inédite, et **la Contre-nature de Chrysispe Tanguay, écologiste**. Cette trilogie avait pour objet de représenter les problèmes émotifs liés aux formes que prend la sexualité marginale en renouant avec les figures parfois méconnues de la mythologie grecque. La figure de Pélopie, après celles de Morphée et de Chrysispe, pose le problème de l'inceste. Chez maître Daniel, fabricant de poupées renommé, la vie s'est arrêtée il y a quinze ans, au moment où Judith l'a surpris en flagrant délit d'inceste avec leur fille Estelle. Depuis la disparition d'Estelle, que l'on croit folle, mais qui s'est en réalité réfugiée chez sa tante, Daniel n'a plus créé de poupées. Il

n'a fait que reproduire la dernière. Brigitte, l'autre fille, a remplacé Estelle auprès de son père, sans jamais parvenir à jouer le rôle d'inspiratrice. Judith elle-même, n'a jamais pu quitter son mari : la valise est toujours au centre de la scène. Dans une atmosphère de schizophrénie étouffante, les rôles de femmes, mère-fille-poupée-amante, se confondent dans l'univers de Daniel qui les façonne, les détruit et les manipule à sa guise. La pièce s'ouvre sur le départ des poupées qu'on livre aux acheteurs et sur le retour d'Estelle, cachée sous le nom de Pélopie, qui apparaît comme une déesse vengeresse pour faire éclater au grand jour la vérité que cache l'univers familial clos du fabricant de poupées. Dans un texte courageux, Michel-Marc Bouchard aborde un sujet controversé, qu'il inscrit dans un symbolique malheureusement ambiguë, pas toujours efficace. S'il met en évidence le drame d'Estelle-Pélopie, la complicité des femmes-poupées avec leur maître et le sentiment de possession/propriété qui conduit Daniel à confondre ses filles et ses poupées, Bouchard construit aussi une symbolique qui désamorçe le rôle du père en renvoyant aux femmes la responsabilité de leur soumission, désamorçant du même coup toute son analyse d'un problème social difficile et éminemment politique. L'intervention d'Estelle-Pélopie, lors de la conférence de presse, arrivera trop tard et trop brutalement pour être crédible, pour être autre chose que le prolongement de ces quinze ans de silence. L'intervention d'Estelle ne peut être que la répétition du suicide de Pélopie. Telles sont les limites du modèle mythologique.

*
* *

Dernière figure littéraire présentée au théâtre par Jovette Marchessault, Anaïs Nin fut, entre autres choses, écrivaine, éditrice et psychanalyste. **Anaïs dans la queue de la comète**⁷, créé au Théâtre de Quat'Sous en octobre 1985, dans une mise en scène de Michèle Magny, met en scène celle qui fut l'amie de Henry et de June Miller, d'Otto Rank et d'Antonin Artaud, dans son rôle nourricier d'inspiratrice et de soutien moral ou financier. Une suite de tableaux présente les moments forts de ces relations, tels qu'ils ont été vécus de la fin de 1940 à janvier 1977, date de la mort de l'écrivaine. Marchessault montre la tyrannie des liens qui se tissent entre les personnages et les demandes faites à Nin, qui la retiennent loin de sa propre démarche d'écriture. Elle met également l'accent sur le processus qui a rendu possible le **Journal**, d'abord récrié de tous, puis acclamé comme un document unique et précieux. La pièce est toutefois centrée autour du personnage de Henry Miller. Sans June, il n'aurait jamais écrit. Sans Anaïs, il n'aurait jamais publié. Quand il atteint le succès, deux femmes demeurent derrière lui : divorcée, June fait un séjour dans un hôpital psychiatrique alors qu'Anaïs doit encore imprimer ses livres elle-même, faute de trouver un éditeur. Miller a rompu avec l'une comme avec l'autre. La célébrité d'Anaïs Nin viendra comme « dans la queue de la comète » le succès de son journal étant en grande partie attribuable au départ à la célébrité de ceux dont elle parle. En même temps, le journal dévoile celle qui l'a écrit, laquelle devra finalement sa reconnaissance aux femmes qui ont reconnu son témoignage et qui lui ont accordé leur confiance et leur estime. Opérée d'une tumeur, Anaïs Nin s'éteint en 1977. Jovette

Marchessault superpose les styles et les problèmes sans créer de progression dramatique. Tranche de vie, **Anais dans la queue de la comète** va vers la découverte d'un personnage que des «constellations d'amitié» avaient masqué à l'histoire.

*
* * *

Étudiant de littérature, fasciné par l'œuvre d'Hubert Aquin, Alain quitte l'université pour se lancer à la poursuite d'une enquête qui devrait lui donner les clés de l'écriture littéraire. Au même moment, Sybil, sa compagne, rockeuse de métier, congédie son collègue Gerry pour excès de romantisme. Coïncidence? Non. Les coïncidences n'existent pas. Il n'y a que des signes. Ces conflits de valeurs signalent la fin d'une liaison. Alain poursuit son enquête sur le personnage qui a voulu se suicider au parc de la Villa Maria le jour même de l'anniversaire de la mort d'Hubert Aquin. Des lettres d'un étrange Henri Arbour (H.A., Hubert Aquin) arrivent à la Presse. Alain enquête encore. Pour comprendre cette fascination qu'exerce Aquin sur Alain (oui, vous pouvez noter l'assonance), Sybil entreprend elle-même une enquête auprès de Diane, qui aurait eu un jour une liaison avec Aquin. Mais Diane est retrouvée morte avec, auprès d'elle, copie des lettres d'Henri Arbour. Sa fille Manon, nouvelle copine d'Alain, trouve elle aussi chez elle une copie des lettres avec, en outre, le trousseau de clés d'Alain dont on apprend qu'il est entretemps devenu somnambule. Qui a assassiné Diane?

La question est relativement impertinente. Dans un texte construit en onze tableaux, sans compter l'entracte et les interventions du maître de cérémonie, qui se déroule à la fois sur une scène, dans la salle et sur écran vidéo, René Gingras s'intéresse moins aux enquêtes d'Alain, de Sybil et d'André, qu'à la réalité elle-même, qu'il déploie comme un hologramme sur l'axe de la profondeur. Accrochée au réel, Sybil module quand même son action sur les fictions littéraires policières. Alain est à la recherche d'un personnage et ne découvre que son double. On apprend que le texte dramatique lui-même est construit sur une enquête réalisée par l'auteur. C'est toutefois le maître de cérémonie qui impose sa conclusion à une histoire qui a encore une fois changé de cap. De toute manière, le spectacle lui-même est incertain. De quelle pièce s'agit-il: celle de la scène, celle de la salle ou celle de l'écran? Empruntant à la fois aux questionnements pirandelliens et aux fictions aquiniennes, René Gingras mène avec brio sa réflexion sur «le facteur réalité»⁸, allant jusqu'à gommer la différence entre le réel, le littéraire et le théâtral. L'utilisation de plusieurs médias brouille encore les cartes en éliminant les spécificités institutionnelles classiques qui servent habituellement à distinguer les pratiques esthétiques. **Le Facteur réalité** apparaît ainsi comme un des textes dramatiques les plus intéressants des dernières années.

1. Laurent Mailhot, dans Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, **Théâtre québécois II**, Montréal, Hurtubise HMH, 1980. Telle est la thèse soutenue en conclusion.

2. Centre d'essai des auteurs dramatiques, 20 ans, présentation d'Adrien Gruslin, Montréal, vlb éditeur, 1985, 313 p.
3. Francine Noël, **Chandeleur. Cantate parlée pour cinq voix et un mort**, Montréal, vlb éditeur, 1985, 187 p. 111.
4. Pour la définition sociologique de ces figures, voir Marc Lesage, **les Vagabonds du rêve**, Montréal, Boréal Express, 1986.
5. Marie-Thérèse Quinton, **la Ruée vers Laure**, Montréal, Leméac, 1985, 111 p. 111. (Théâtre, no 141).
6. Michel Marc Bouchard, **la Poupée de Pélopie**, présentation d'Yves Dubé, Montréal, Leméac, 1985, 83 p. 111. (Théâtre, no 139).
7. Jovette Marchessault, **Anais dans la queue de la comète**, Montréal, la Pleine Lune, 1985, 182 p.
8. «Le Facteur réalité» donne d'ailleurs son titre à la pièce, créée au Théâtre d'aujourd'hui le 12 mars 1985, dans une mise en scène de Daniel Roussel (**le Facteur réalité**, présentation de Renald Tremblay, Montréal, Leméac, 1985, 158 p. 111. Théâtre, no 143).

