

Demain l'an 2000

Lucie Robert

Paul-Marie Lapointe

Volume 17, Number 3 (51), printemps 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200988ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200988ar>

[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. (1992). Demain l'an 2000. *Voix et Images*, 17(3), 555-560.

<https://doi.org/10.7202/200988ar>

Dramaturgie

Demain l'an 2000

Lucie Robert, Université du Québec à Montréal

De plus en plus, l'usage veut que l'on commence une nouvelle décennie par une réflexion sur la précédente. Les « Bilans et prospectives » se multiplient, les hypothèses de lecture sont élaborées une à une. *L'Annuaire théâtral* publie ainsi les actes d'un colloque organisé en mai 1991 par la Société d'histoire du théâtre au Québec, « Dramaturgie québécoise (1980-1990)¹. Trois textes, respectivement de Louise Vigeant, Jean-Cléo Godin et Hélène Beauchamp, soulignent le baroque d'une écriture dramaturgique qui tend à se narrativiser, parle de sa propre gestation et envisage un difficile rapport à l'Autre. La volonté d'établir des perspectives à partir de ce genre de bilan est aussi ce qui réunit les collaborateurs de la troisième livraison de *Veilleurs de nuit*². Ces réflexions qui, dans ce cas, portent sur l'ensemble de l'activité théâtrale et non sur la seule dramaturgie, mettent l'accent sur l'autoréflexivité, la scénographie et l'absence de projet collectif.

Le théâtre québécois des années quatre-vingt apparaît ainsi comme « décroché » de la réalité sociale, narcissique même, en ce qu'il est plus préoccupé de sa propre condition que de celle de l'ensemble

de la société. Le thème le plus important de cette décennie a été la création elle-même, la création en général, la création théâtrale en particulier. Les personnages de créateurs, écrivains, acteurs, dramaturges, abondent tout comme les références intertextuelles. De même, «[l]es années 1980 [...] ont favorisé la facture visuelle pour en mettre plein la vue, au détriment de la pertinence du propos» (*Veilleurs de nuit*, [p. 15]). Jean-Marc Larrue parle même d'une «ère des scénographes» (p. 52). Le répertoire, la mise en scène et l'écriture paraissent déterminés par la construction visuelle. C'est d'ailleurs la place de l'image, à laquelle est subordonné le texte, qui définit le mieux le travail de Robert Lepage au Théâtre Repère ou de Gilles Maheu à Carbone 14. Les critiques accusent davantage de morosité en constatant que les années 1990 s'ouvrent sur une saison où la création nouvelle s'est limitée à 15 % de l'ensemble des productions théâtrales, c'est-à-dire, à une vingtaine de pièces. D'autant que le choix du répertoire n'obéit à aucun projet d'ensemble, à aucun besoin apparent. On souligne ainsi la «vocation archéologique», selon le mot de Gilbert David (p. 16), ou «muséographique» du théâtre actuel.

Si l'essentiel du théâtre de répertoire concerne les classiques européens, parfois américains, on note tout de même que plusieurs théâtres reprennent des textes québécois. Depuis quelques années, la moyenne tend à s'établir autour de six à huit textes par année. Au répertoire des classiques de la saison 1990-1991, on trouve Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Victor-Lévy Beaulieu, Claude Gauvreau, Michel Garneau, Michel Marc Bouchard. Aucune femme. Signe des temps. On lira d'ailleurs à ce propos les commentaires de Jean-Marc Larrue qui observe la liquidation des femmes dans les productions de cette saison 1990-1991: liquidation du personnage féminin, tué, violé, détruit; liquidation d'une dramaturgie féministe, qui ne trouve plus d'autres échos que ceux de Jovette Marchessault (dont on reprend d'ailleurs *La vie est trop courte Violette Leduc*, au Théâtre d'aujourd'hui, l'an prochain); liquidation d'un théâtre au féminin souvent devenu aussi insipide que l'écriture d'Antonine Maillet ou de Maryse Pelletier.

Survit à ce carnage le texte de Marthe Mercure, *Tu faisais comme un appel*³, d'abord conçu comme un mémoire de création théâtrale à l'UQAM, puis lu en tournée avant d'être créé en mars 1991, à la salle Fred-Barry à Montréal, dans une mise en scène de l'auteure. «Docudrame», dit le sous-titre. Cela désigne un texte dramatique conçu à partir d'éléments documentaires, le fait vécu lui-même, mais également son récit par les actants, les témoins, et la «mise en texte» de cette parole. Aussi le travail d'écriture repose-t-il sur les procédés de dramatisation: il faut créer un ordre, un sens, une signification qui ne

peuvent pas être réduits à la reproduction brute du fait vécu; il faut créer également l'ostentation, c'est-à-dire une manière de «faire voir» sur scène.

Marthe Mercure a choisi d'abord de ne pas camoufler les conditions d'énonciation: l'interview, on le sait, impose déjà une logique au témoignage. Aussi le magnétophone est-il présent sur scène; il impose un rythme et un ordre qui prennent la forme d'un redoublement du personnage. Quatre femmes racontent leur expérience à l'orphelinat du Mont-Providence dans les années 1950. Quatre adolescentes, qui forment un chœur, ponctuent le récit, par un récitatif justement, et animent une scène autrement statique. Le récit est divisé en trois «temps». Le premier concerne l'enfance, l'arrivée à l'orphelinat, les conditions de vie, la violence ordinaire des privations, des punitions, d'un ordre social qui condamne les enfants «illégitimes». Le deuxième temps est celui de l'adolescence, marqué d'abord par d'importants changements institutionnels, en premier lieu l'intégration au Mont-Providence d'enfants déficients, épileptiques ou malades, provenant d'autres institutions. Les orphelines sont ainsi forcées d'abandonner l'école puis intégrées à l'univers de la maladie, à la fois comme patientes et comme aides. Le troisième temps est celui de la réinsertion sociale de ces femmes, le plus souvent placées comme domestiques au début de l'âge adulte. Certaines retrouvent leur famille, d'autres créent leur propre famille.

Dans l'ensemble, *Tu faisais comme un appel* est un témoignage accablant (un de plus!) sur la gestion des services sociaux par l'Église dans le Québec des années 1950, gestion qui, essentiellement, punit les victimes au nom d'une morale douteuse et qui gère les ressources au détriment des besoins réels. Que ces enfants aient été orphelines, épileptiques, mongoles ou qu'elles aient souffert de déficience mentale n'a pas d'importance: toutes vivent ensemble, subissent les mêmes traitements et le même abandon. Cependant, la force du témoignage réside ici dans son traitement qui met en évidence l'extraordinaire capacité de survie de ces quatre femmes. L'amertume, le dépit, la tristesse, la déception même ne peuvent masquer l'espérance et le bonheur d'avoir réintégré la vie réelle.

*
**

C'est peut-être également ces réflexions sur la dramaturgie des années quatre-vingt qui entraînent, dans leur sillage, une sorte de

frénésie éditoriale: comme s'ils craignaient d'avoir oublié un texte important, comme s'il fallait boucler cette décennie avant de passer à la suivante, les éditeurs ont publié récemment plusieurs textes dramatiques créés il y a déjà quelque temps sur les scènes québécoises. On note ainsi la publication d'une version remaniée des *Gens du silence* de Marco Micone⁴, qui retrace l'itinéraire de l'immigration italienne à Montréal, pièce créée en 1983, après avoir fait l'objet de plusieurs lectures publiques, et publiée, la première fois, en 1984. On note également *La Déprime*⁵, qui a été créée en novembre 1981, à La Licorne à Montréal. Par la suite, la pièce a été profondément remaniée deux fois, en 1982 pour sa production au Centre national des arts à Ottawa, et en 1983, pour sa production au théâtre du Rideau-Vert. C'est cette troisième version qui paraît en 1991.

Une des rares créations collectives des années 1980 (la pièce est signée conjointement par Denis Bouchard, Rémy Girard, Raymond Legault et Julie Vincent), *La Déprime* est conçue comme un ensemble de scènes très courtes qui s'enchaînent rapidement dans un lieu unique. On aura reconnu une structure semblable à celle de *Broue*, dont le succès a traversé l'ensemble des années quatre-vingt, et à celle de *Mousse*, son pendant féminin, produit et oublié dès le début de la décennie. Le lieu unique ici est celui du terminus d'autobus, coin Berri-Maisonnette, à Montréal. La pièce est ponctuée par l'annonce des arrivées et des départs. Quarante-cinq personnages, se croisent, s'entrecroisent, se perdent de vue, en ces temps de récession économique que la préface présente comme une « période de manque qui, dans une gare, semble durer toujours ». Il n'y a pas d'intrigue dans *La Déprime*, que des tableaux, que des personnages en réalité: en plus des chauffeurs, voyageurs et commis, on trouve un rockeur, un clochard, un distrait, un joggeur, un avocat, un psychanalyste, un étudiant, un exhibitionniste, un jeune marié, un soldat, une religieuse, une quêteuse, deux vieilles dames, un syndicaliste, un couple, une danseuse topless, un vendeur d'objets érotiques, un garde de sécurité, deux timides, des enfants, leur mère — j'en passe quelques-uns —, et une détective anti-sexiste. Le mouvement rapide des scènes, rendu dans la version écrite par leur brièveté, conduit à l'éclatement de l'intrigue au profit du personnage ou du rôle et, en conséquence, au triomphe de l'individu et de la fantaisie sur l'Institution.

*

**

Le *Kraken* de Patrick Quintal est un peu plus récent et il doit peut-être les trois années qui séparent la production scénique de la publication du livre à la distance qu'il faut franchir entre Sherbrooke et Montréal. La situation du théâtre en région⁶, c'est-à-dire en dehors de Montréal, Québec et Ottawa, est telle que peu de textes originaux parviennent aux éditeurs. *Kraken*⁷ est une heureuse exception. Créé au Centre culturel de Sherbrooke, dans une production du Théâtre du Double Signe et une mise en scène de Daniel Simard, le texte de Patrick Quintal a remporté le prix Yves-Sauvageau 1989. *Kraken*, nous dit-on en quatrième de couverture, dérive son nom d'un mot norvégien signifiant «monstre marin fabuleux des légendes scandinaves». La pièce, construite comme un conte fantastique, présente trois personnages, le roi, le valet et le Kraken. Ce dernier, récemment installé au royaume, a la réputation de guérir tous les maux. Or, le roi s'est récemment blessé et la gangrène menace. Basil le valet, le persuade de faire appel au service de cet étrange guérisseur. D'abord méfiant, le roi se laisse convaincre et découvre que le Kraken guérit en prenant à sa charge les maux des uns et des autres. À la longue, on s'y attend, le guérisseur devient un monstre indestructible, allégorie de la mauvaise conscience de l'humanité, que le roi devra affronter, pour sauver son royaume de la destruction. On retrouve ici certains échos de *L'Annonce faite à Marie* de Claudel, un des nombreux clins d'œil que ce texte fait à la dramaturgie «poétique» du vingtième siècle. Le texte de Quintal, en effet, fait un usage abondant de l'allégorie et il est écrit dans une langue qui rappelle celle d'une certaine dramaturgie française de l'entre-deux-guerres. Ce qui n'est pas sans intérêt et qui, paradoxalement, ne manque pas de fraîcheur.

**

Je ne saurais enfin passer sous silence l'étrange *Doux Mal*⁸ d'Andrée Maillet, dont on redécouvre l'œuvre depuis qu'elle a remporté le prix David en 1990. Le texte, paru d'abord en 1972, est réactualisé par un sous-titre, «roman-théâtre», qui signale un genre hybride, pour le moins inhabituel. Sorte d'impromptu, où l'auteure, par la voix des personnages, exprime ses idées sur la dramaturgie contemporaine, la pièce (?) se présente comme une série de dialogues, entrecoupés de brèves narrations, pas toujours indispensables, mais pas désagréables à lire non plus. On y retrouve cette peinture de la société bourgeoise de Montréal, réalisée à partir de personnages féminins, que réussit si bien Andrée Maillet, mais qui,

avant même d'avoir été reconnue à son époque, a été dépassée sur sa gauche par une dramaturgie populiste, écrite en joual. On la retrouve vingt ans plus tard avec un certain plaisir, mais aussi avec une distance qui met en évidence son dépassement.

1. *L'Annuaire théâtral*, 10, automne 1991. Voir Louise Vigeant, «De l'écriture baroque ou les nouveaux défis de la mise en scène», p. 103-114; Jean-Cléo Godin, «Textes et intertextes dans le théâtre québécois», p. 115-124; Hélène Beauchamp, «S'imaginer dans le monde. Regards sur les pièces créées pour les jeunes spectateurs, de 1980 à 1990», p. 125-136.
2. *Veilleurs de nuit 3. Bilan de la saison théâtrale 1990-1991*, sous la direction de Gilbert David, *Les Herbes rouges*, n° 195-196, 1991, 249 p.
3. Marthe Mercure, *Tu faisais comme un appel. Docudrame*, suivi d'une «Saillie» par René-Daniel Dubois, Montréal, Les Herbes rouges, coll. «Théâtre», 1991, 154 p.
4. Marco Micone, *Gens du silence*, Montréal, Guernica, 1991, 64 p.
5. Denis Bouchard, Rémy Girard, Raymond Legault, Julie Vincent, *La Déprime. Théâtre*, Montréal, VLB éditeur, 1991, 207 p.
6. Pour mieux connaître l'histoire du théâtre dans la région de Sherbrooke, on aura intérêt à lire *l'Histoire de l'Union théâtrale (1946-1988)*, par Pierre Hébert avec la collaboration de Réjean Chaloux, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Département des lettres et communications, 1991, 209 p. Sur l'ensemble de la problématique du théâtre régional, on consultera avec profit *Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue*, par le Groupe de recherche sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue, Rouyn-Noranda, Cahiers du Département d'histoire et de géographie, 1990, 263 p.
7. Patrick Quintal, *Kraken. Théâtre*, Montréal, VLB éditeur, 1991, 143 p.
8. Andrée Maillet, *Le Doux Mal. Roman-théâtre*, Montréal, L'Hexagone, coll. «Typo», 1991, 233 p.