

## Saute d'humeur

Lucie Robert

---

Volume 18, Number 1 (52), Fall 1992

Les écritures masculines

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201011ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201011ar>

[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). Saute d'humeur. *Voix et Images*, 18(1), 185–190.  
<https://doi.org/10.7202/201011ar>

Dramaturgie

## Saute d'humeur

par Lucie Robert, Université du Québec à Montréal

Je ne serai pas la première à déclarer m'ennuyer profondément à la lecture de la dramaturgie québécoise actuelle. À la différence que, normalement, j'aime lire le théâtre. Cependant, j'aime aussi que le théâtre me dise quelque chose du monde, quelque chose que je ne pourrais pas lire ailleurs, ni autrement, quelque chose de neuf, qui étonne, questionne, amuse ou réjouit. Mais voilà que je m'ennuie! En réalité — et pour dire les choses clairement —, j'en ai assez des textes qui portent sur le théâtre, des textes d'introspection ou de rétrospection, de ces réflexions sur l'écriture dramatique qui se présentent constamment sous la métaphore classique de la relation amoureuse. L'intrigue modèle est simple: au moment d'écrire son texte, un ou une dramaturge s'engage dans une zone grise, entre le réel et le fictif et y rencontre un personnage séduisant. La relation est amoureuse, mais impossible, puisque les protagonistes ne vivent pas dans le même monde. Aussi, la ou le dramaturge doit revenir à son univers propre pour créer un univers imaginaire distinct. On peut imaginer toutes les variantes qu'on voudra à ce modèle, il n'en résume pas moins un nombre important de textes dramatiques joués ou publiés récemment au Québec. Qu'on relise les pages que j'ai noircies ici même depuis quelques années!

Je ne peux que regretter toutefois que cette prise de conscience survienne à propos du *Billy Strauss* de Lise Vaillancourt<sup>1</sup>, pièce créée le 5 avril 1990 à l'Espace Go, dans une mise en scène d'Alice Ronfard. Sans être véritablement nouvelle, la problématique, telle que l'auteure la met en scène, présente plus de profondeur que la plupart, puisqu'elle greffe à la réflexion sur l'acte créateur, le mythe de Faust et un questionnement sur l'Américanité. Comme plusieurs autres avant elle, Lise Vaillancourt reprend néanmoins, pour illustrer son propos, la figure, quelque peu éculée, de «l'éternel adolescent»<sup>2</sup>. Aussi intéressante qu'elle soit, cette réflexion sur la création, sur le réalisme et sur la théâtralité, devient lassante à la longue, surtout quand elle est lovée sur elle-même et qu'elle ne débouche pas sur l'expression d'une réalité autre que la sienne propre.

Où sont les grands problèmes de l'heure? L'introspection est souvent plus facile que l'observation et l'analyse qui nécessitent la recherche de faits et l'interprétation des événements. En somme, l'écriture dramatique ne saurait mieux témoigner du fait que le théâtre est devenu sphère de production restreinte (exception faite du théâtre d'été dont le fonctionnement rappelle celui du best-seller dans l'écriture romanesque) au sens le plus strict, c'est-à-dire une production qui ne s'adresse plus qu'aux spécialistes, c'est-à-dire à elle-même, comme un congrès de la Chambre de commerce ou un colloque d'universitaires. On chercherait vainement, ces dernières années, une œuvre qui parle de la crise économique, du désastre écologique, de la montée des racismes et des totalitarismes, exception faite peut-être de *Mon oncle Marcel qui vague vague près du métro Berri*, d'Alain Fournier, pièce à propos de laquelle j'ai déjà écrit beaucoup de mal<sup>3</sup> et dont l'analyse, qui porte sur les sans-abris de Montréal, est si superficielle qu'il ne reste qu'à pleurer, mais à laquelle je dois maintenant reconnaître le mérite d'avoir suscité chez moi le désir de débattre.

Et si parfois on y arrive, on trouve du même coup une préface ou une présentation où les auteurs s'expliquent, comme pour s'excuser. Et ça bavarde! Ça n'en finit pas d'expliquer, de définir, d'analyser les motivations profondes des uns ou des autres. Prenons un des rares sujets de l'heure, on se demande bien pourquoi: les événements d'octobre 1970. Deux pièces sont parues coup sur coup. *La Cité interdite* de Dominic Champagne<sup>4</sup> a été créée le 19 avril 1991 par le Théâtre Il va sans dire, à la salle Fred-Barry de la Nouvelle Compagnie théâtrale, dans une mise en scène de l'auteur. *Le Conte d'hwier 70* d'Anne Legault<sup>5</sup> a été créé par le Théâtre populaire du Québec le 7 février 1992, dans une mise en scène d'André Brassard. Les deux pièces situent leur intrigue principale autour de la mort d'un ministre, assassiné par les membres d'une organisation politique.

*La Cité interdite* présente deux parties. La première se situe juste avant l'événement, dans deux lieux opposés, mais simultanés. Il y a d'abord Hubert qui est accusé d'appartenir à une organisation terroriste et qui essaie d'expliquer ses motivations au procureur. Puis, trois personnages, Marie, Pierre et François, ont kidnappé un ministre et exigent, en retour, la libération d'Hubert. On sait ce qu'il advint du ministre et, par conséquent, d'Hubert. L'auteur ne s'étend pas sur le sujet. Par le ton qu'elle présente, cette première partie n'est pas sans rappeler la *Ballade pour un révolutionnaire* de Robert Gauthier ou cet autre texte bavard qu'est *Hier les enfants dansaient* de Gratien Gélinas.

La deuxième partie nous reporte quinze ans plus tard. François, qui avait été arrêté pour le meurtre, est libéré et sa première visite est

pour ses anciens acolytes, Pierre et Marie. Pierre est devenu médecin, Marie qui s'est rebaptisée Elaine, fait dans les relations publiques. Ils vivent ensemble et ont une fille Marie-Pierre qui leur donne un peu de fil à retordre. François est sans rancune, mais on comprend bien que Pierre, Marie et lui ne vivent plus dans le même monde. La rencontre, on s'en doute, n'aura pas lieu et il ne reste à François que l'espoir de voir la colère de Marie-Pierre s'exprimer au grand jour.

*Conte d'hiver 70* est, à certains égards, moins prévisible, mais plus mielleux. L'intrigue est, ici aussi, conçue sur deux plans, c'est-à-dire, dans le décor suggéré, sur les deux étages de la maison, d'une part, au rez-de-chaussée, une épicerie-dépanneur, tenue par une veuve qui essaie de faire vivre décemment ses trois filles et, d'autre part, le grenier, où vit un jeune homme, dont on apprend bientôt qu'il est celui que la police recherche pour le meurtre du ministre. La réflexion sur la motivation est ici moins apparente que dans la pièce de Dominic Champagne. En revanche, la dynamique propre au texte accentue encore plus la rupture entre les classes sociales, sauf qu'ici, le jeune étudiant a commis le meurtre et sera pris par la police, alors que le mauvais garçon, le frère de l'épicière, est déjà en prison pour tout autre chose. Aussi, quand survient un événement fortuit, le vol de la recette du bureau de poste, l'épicière doit-elle obéir aux exigences malhonnêtes (pour dire le moins) de l'inspecteur que le gouvernement fédéral charge de l'enquête. Personne ne peut venir à son aide: toute intervention de la part de l'étudiant établirait un lien bien trop compromettant entre les deux univers et l'épicière y perdrait le peu qui lui reste.

L'une et l'autre pièces se placent après l'événement, c'est-à-dire après la mort du ministre, moment qui agit comme pivot de l'intrigue. On ne s'en étonnera guère, puisque cette mort ici représente en somme l'acte ultime (à la fois le plus important par sa valeur symbolique et le dernier que commettra le FLQ). L'analyse, qui porte sur les motivations et sur les conséquences, ne va pas loin, se complaisant dans les lieux communs du cinéma américain des années cinquante: on trouve le mauvais garçon à la grande colère, mais au grand cœur, et l'adolescent révolté, *Rebel Without A Cause* comme le James Dean du cinéma. Dans les deux cas, les intellectuels ont manipulé le pauvre peuple qui ne s'en est trouvé que plus malheureux. De telles réductions, vingt ans après l'événement, sont tristes à entendre.

Autre exemple: Émile Nelligan. Un poète ne devient jamais vraiment célèbre que cinquante ans après sa mort, c'est-à-dire au moment où les droits d'auteur cessent de courir et où certaines prescriptions, qui agissaient comme freins à la recherche biographique, sont levées. Nelligan est mort en 1941, est-ce tout dire? Pas exactement tout de même! Raconter une vie de poète, quand on est soi-même écrivain, est une autre manière de parler de soi, de réfléchir aux conditions de la création, au rapport à l'écriture. Saluons tout de même l'effort qu'il y a à faire parler un personnage, à réaliser une recherche d'ordre historique et à tenter l'analyse du phénomène. Aude Nantais et Jean-Joseph Tremblay présentent ainsi *Le Portrait déchiré* de Nelligan<sup>6</sup>, sous-titré «fiction dramatique», qui est en fait le texte original du scénario du film de Robert Favreau. «Fiction dramatique» écrivent les auteurs, parce leur texte reste d'abord une «œuvre de fiction, une dramatique dont la structure et le traitement sont au premier plan». Sauf erreur, les auteurs en sont à leur première publication, bien que leur fiche de parcours soit plutôt chargée, surtout au chapitre de l'interprétation. On leur doit d'avoir présenté, dans les années 1970, sur les scènes européennes, de nombreux textes dramatiques québécois, ceux de Jean Barbeau et de Michel Tremblay notamment.

Revenons à notre personnage. Voyez comme va l'histoire: Nantais et Tremblay tirent l'essentiel de leur composition du travail de Jacques Michon, *Émile Nelligan. Les racines du rêves* alors que, dans son *Nelligan*<sup>7</sup>, l'opéra-rock qu'il a écrit sur la musique d'André Gagnon, Michel Tremblay rendait davantage un hommage aux travaux de Paul Wyczynski. Cette divergence dans les sources accentue en fait une importante divergence de points de vue entre ces deux compositions, mais elle ne crée pas vraiment de contradiction. Nantais-Tremblay accordent une place plus importante à la «marginalité» du personnage, explorent les voies diverses par laquelle elle se réalise, insistent sur ses relations homosexuelles avec Arthur de Bussièrès, montrent le jeune Émile se prostituant dans le port de Montréal, révèlent qu'il a été châtré après son admission à l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu. Ils créent un personnage curieusement déjà adulte, plus un adolescent en tout cas, détruit par sa famille et écrasé par la logique asilaire mise en place par les communautés religieuses. Nelligan devient ainsi la plus récente victime d'un système largement dénoncé depuis quelque temps. Michel Tremblay est beaucoup plus discret sur ces questions, insistant davantage sur la dynamique familiale propre aux Nelligan, l'affection malade de la mère, l'absence du père, l'ambivalence de ses sœurs. L'ensemble donne un résultat un peu mièvre, un peu mielleux, ce qui sied mieux au genre de la comédie musicale qu'au

théâtre. Émile Nelligan est présenté comme un très jeune adolescent, plus près du Marcel des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* que du poète de l'École littéraire de Montréal.

Dans les deux cas, le procédé est le même: il s'agit de superposer les temps de l'adolescence et de l'hôpital, le Nelligan poète et le Nelligan fou, de problématiser l'un par l'autre. Était-il si fou que ça? Est-il resté poète après l'internement? Les auteurs adoptent tous un point de vue rétrospectif, essayant de lire le Nelligan jeune à la lumière de ce qu'il est devenu plus tard. À vrai dire, je préfère encore le *Rêve d'une nuit d'hôpital* de Normand Chaurette<sup>8</sup>, moins racoleur que le texte de Michel Tremblay et moins inquisiteur que celui du couple Nantais-Tremblay.

\*  
\*\*

On le voit, l'heure est aux bilans et aux analyses rétrospectives. Symptôme d'une société sans avenir, les bilans remplacent les projets. On en trouvera confirmation dans les dernières pièces que publie Robert Claing. *La Mort des rois*<sup>9</sup> a été créée à l'Espace libre, le 6 mars 1990, à Montréal, dans une mise en scène de Jean Asselin et une production Omnibus. Ce premier texte est suivi par *Le temps est au noir*, créé le 9 septembre 1986, à l'Espace libre lui aussi et également dans une mise en scène d'Asselin et une production Omnibus. Robert Claing nous convie toujours à un théâtre d'expérimentation. Aussi ne cherchera-t-on, dans cette écriture, ni une intrigue au sens conventionnel, ni une vision réaliste du personnage. Je n'insisterai pas sur la seconde des deux pièces, réflexion sur le quotidien banal, si banal qu'il déteint sur le texte. Il y a là une recherche formelle, peut-être destinée à la représentation, mais que le texte ne rend pas. Là est souvent un des grands problèmes de la dramaturgie de Robert Claing, qui écrit d'abord pour un public précis et une scène particulière, mais qui, parce qu'il refuse de rédiger les didascalies qui s'imposeraient, n'arrive pas à transformer son texte de façon à satisfaire les exigences de la publication et de la lecture. Un personnage le dit si bien: «Elle m'a dit: T'as des problèmes d'amour? — Non! d'écriture. J'ai des problèmes d'écriture. Enfin, c'est pareil.» (p. 94)

*La Mort des rois* met en scène deux personnages, Jean sans Terre et Aliénor d'Aquitaine. Nous sommes donc au XIII<sup>e</sup> siècle, à une époque particulièrement trouble de l'histoire d'Angleterre. Le texte ne présente toutefois aucune analyse de ces temps historiques, que de

brèves références à certains moments particuliers, rapidement ramenés au propos principal: la mort. Les deux personnages en effet vivent chacun dans son lieu propre et dans son temps propre. Aucun dialogue n'est possible entre la mère et le fils qui, en alternance, revoient leur vie pour préparer leur mort. Pas d'histoire ici. Pas de politique non plus. Y a-t-il un intérêt, même quelconque, à cette pièce qui efface de son intrigue la spécificité inscrite dans les personnages? Veut-on nous montrer que la mort des rois est identique à celle du commun des mortels? J'avoue ne pas toujours saisir l'intérêt que l'on porte généralement à la dramaturgie de Robert Claing. Bien sûr, il manie la plume habilement, avec richesse. Il possède l'art du monologue comme peu de ses contemporains. Mais je n'arrive pas à m'intéresser à son propos.

Sommes-nous vraiment si vieux que nous n'ayons pas d'autre projet que de maîtriser la mort?

1. Lise Vaillancourt, *Billy Strauss. Théâtre*, suivi d'une «Saillie» par Alice Ronfard, Montréal, Les Herbes rouges, 1991, 128 p.
2. J'emprunte l'expression au poème de Simone Routier, *L'Éternel Adolescent*, Québec, Éditions Le Soleil, 1928, 190 p.
3. Alain Fournier, *Mon oncle Marcel qui vague, vague près du métro Berri*, Montréal, VLB éditeur, 1991. Voir le compte rendu de la représentation dans *Jeu*, n° 56, septembre 1990, p. 194.
4. Dominic Champagne, *La Cité interdite. Théâtre*, Montréal, VLB éditeur, 1992, 167 p. Ill.
5. Anne Legault, *Conte d'hiver 70*, Montréal, VLB éditeur, 1992, 127 p. Ill.
6. Aude Nantais et Jean-Joseph Tremblay, *Le Portrait déchiré de Nelligan. Fiction dramatique*, préface de Jean Royer, Montréal, L'Hexagone, coll. «Voies», 1992, 115 p.
7. Michel Tremblay, *Nelligan. Livret d'opéra*, [musique d'André Gagnon], Montréal, Leméac, 1990, 90 p.
8. Normand Charette, *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», n° 87, 1980, 102 p.
9. Robert Claing, *La Mort des rois* suivi de *Le temps est au noir. Théâtre*, Montréal, VLB éditeur, 1991, 97 p. Ill.