

L'art du conteur

Lucie Robert

Volume 26, Number 3 (78), Spring 2001

Généalogies de la figure du Patriote 1837-1838

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201572ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201572ar>

[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. (2001). L'art du conteur. *Voix et Images*, 26(3), 641–648.
<https://doi.org/10.7202/201572ar>

Dramaturgie

L'art du conteur

Lucie Robert, Université du Québec à Montréal

Il est presque devenu un lieu commun de rappeler combien le conte informe le théâtre contemporain. Le fait s'observe au Québec, mais pas seulement, comme en témoigne l'importance accordée aux genres dramatiques dans un récent ouvrage portant sur *Le renouveau du conte*¹ dans l'écriture européenne. En effet, le conte partage avec le théâtre un certain rapport à l'oralité et à la représentation scénique, toute inscrite dans l'art du conteur, dans sa capacité à séduire, à inventer puis organiser le récit, à maintenir et à susciter l'intérêt. De plus, le conte agit

comme un genre qui diffuse la mémoire collective, le grand récit de la construction du monde, d'un certain monde, de son monde à soi. En cela, il est porteur d'une valeur identitaire forte, quelle qu'elle soit. Et qui ignore sa valeur comme discours d'apprentissage? Il faut faire ici une référence explicite aux contes pour enfants, qui tendent à remplacer la mythologie grecque et les figures de la Bible comme fonds culturel commun aux nouvelles générations. Michel Tremblay avait déjà fait un sort à ces récits dans *Les héros de mon enfance*. De même, et bien

avant lui, Jean Barbeau s'était fait une spécialité de donner à ses pièces des titres empruntés aux contes traditionnels (*Le grand Poucet*, par exemple), bien que ces titres aient été déformés, superposant ainsi la référence du conte proprement dit à l'anecdote mise en scène. L'interprétation ne pouvait jamais qu'être investie d'une double signification. Le conte envahit le champ du théâtre pour la jeunesse, ce qui n'étonnera personne puisqu'il s'agit là de son creuset premier, mais il s'est récemment déplacé vers le théâtre pour adultes, où il agit comme une des modalités les plus importantes de la domination du récit sur le dialogue, tout en conservant son rôle traditionnel dans la construction de la référence commune.

On prendra pour exemple la récente pièce d'Yvan Bienvenue, *Le lit de mort*², créée au Théâtre d'Aujourd'hui, le 26 octobre 1999, dans une mise en scène de Paul Lefebvre, par le Théâtre Urbi et Orbi. Dans ses *Contes urbains*, Bienvenue nous avait habitués à une écriture narrative qui utilisait le conte de manière traditionnelle, tout en renouvelant son pouvoir d'évocation en l'adaptant à notre monde moderne. *Le lit de mort* déplace cette pratique et renoue avec le dialogue comme avec l'action dramatique portée par plusieurs personnages en scène. Deux suffiront toutefois à son propos : Georges répond à une petite annonce placée par Jeanne qui offre un lit aux personnes malades et à la fin de leur vie, comme d'autres offrent une chambre et pension. Mais la maison est malade, elle aussi. Tout craque, la tuyauterie est à la veille de rendre l'âme, le toit fuit. Une première fois,

le moulage du plafond s'effondre et Georges en a les deux tibias fêlés. Aussi Georges entreprend-il de contribuer au financement des réparations dont le prix est bien au-delà des moyens financiers de Jeanne. Il le fait en créant un service de contes, disponible par abonnement téléphonique.

Ainsi, comprend-on, Bienvenue n'a pas renoncé à l'univers des contes. Le conteur est devenu lui-même personnage et ses contes sont intégrés à l'action dramatique. Le service téléphonique connaît un tel succès que Georges s'épuise à inventer continuellement de nouveaux contes. Mais les revenus restent faibles, si l'on soustrait les frais encourus. Et puis, en réalité, Georges se meurt d'amour, n'osant avouer ses sentiments à celle qu'il aime. Et l'on apprend que Georges aime encore plus écrire, raconter aux autres ses histoires et qu'il passe souvent plus d'une heure au téléphone à écouter ce que ses interlocuteurs lui racontent à leur tour. Le temps manque : « On ne peut pas écrire quand le téléphone n'arrête pas de sonner. Quand on parle. Quand la maison nous tombe dessus. Quand on a la tête pleine de doute et le cœur meurtri. Quand on se sent tout seul au monde et qu'on ne sait pas dire je t'aime. Qu'on a peur. Qu'on a mal. » (p. 100-101) *Le lit de mort* apparaît ainsi comme un conte lui-même, un conte traditionnel où les enfants apprennent à devenir grands. Et Jeanne, qui peut enfin réparer la maison, doit faire un choix difficile : doit-elle ou non abandonner la cuisine d'été des jeux de son enfance : « Est-ce qu'on doit laisser aller l'enfance ? » (p. 102) En définitive, mieux vaut peut-être la conserver, ne

conserver qu'elle et laisser tomber la maison principale. Finalement, c'est la maison qui aura le dernier mot, en s'effondrant sur Jeanne qui vient tout juste de découvrir qu'elle est la femme aimée par Georges. La pièce finira bien toutefois, comme tous les contes, avec une morale évidemment: «Il y a des rues qui prennent autant d'énergie à traverser, qu'une expédition au bout du monde.» (p. 110)

*
**

Lise Vaillancourt privilégie la fonction traditionnelle du conte en publiant deux textes pour jeunes publics montés par le Théâtre des Confettis au Théâtre du Périscope à Québec, *Le petit dragon*, en janvier 1997, dans une mise en scène de Dennis O'Sullivan, et *La ballade de Fannie et Carcassonne*³, en février 1995, dans une mise en scène de Nino D'Introna. Les deux textes sont d'une grande fraîcheur et restent classiques de facture. Mais on notera quand même la thématization du personnage du conteur et de l'acte de raconter dans des modalités qui s'apparentent à celles du texte de Bienvenue. *Le petit dragon* met en scène un conteur public, Wilbrod, à qui la petite Marie demande un conte dans lequel elle combat un dragon. Or, Marie est une toute petite fille aimable qui porte des lunettes épaisses. Wilbrod ne sait pas comment écrire cette histoire invraisemblable et imagine plutôt que Marie trouve un petit dragon abandonné, un dragon cracheur d'eau, et qu'elle lui sauve la vie en le nourrissant de lait. Marie, bien sûr, ne se satisfait pas de cette histoire trop gentille. Aussi, sur la re-

commandation de sa grand-mère Alice (Oh, Lewis Carroll!) traverse-t-elle le miroir avec Wilbrod et le dragon pour trouver la mère du petit dragon. Arrivés aux portes d'un château, les personnages doivent résoudre une énigme. Typhon le dragon et Wilbrod sont invités à entrer, Marie doit rester dehors. Pendant que Typhon retrouve sa mère, Marie doit combattre le père, un immense dragon qui avait volontairement égaré Typhon de peur qu'il ne lui usurpe son trône, ce qu'il fera tout de même. On apprendra ainsi que les conteurs descendent tous des dragons cracheurs d'eau.

La ballade de Fannie et Carcassonne emprunte son motif principal aux récits de la Conquête de l'Ouest américain, en y incluant la variante moderne qui fait de l'espace la nouvelle frontière du mythe. Carcassonne est une petite souris qui s'ennuie et rêve d'atteindre une nouvelle constellation d'étoiles qu'elle croit être le royaume des souris. Son amie Fannie est, au contraire, heureuse de vivre dans une petite ville abandonnée où il ne reste plus même un chat et où la télévision, qui n'a jamais été éteinte, crache un divertissement permanent. Par amitié, elle part tout de même avec Carcassonne conquérir des terres nouvelles. À l'entrée du désert, elles rencontrent Harry, un vieux mulot qui, avec son ami le chien Méphisto, combat depuis toujours un vilain lynx. Il leur recommande de prendre le train, plus sécuritaire, d'autant que Carcassonne vient d'apprendre qu'une fusée s'apprête à décoller vers l'espace avec à son bord plusieurs petits animaux. Le train s'étant arrêté par suite d'un bris, les souris doivent tout de même

affronter le désert et le lynx. Fannie engage le combat et, avec l'aide de Méphisto, elle vainc. Carcassonne, ayant réussi tous les tests, s'embarque vers les étoiles, sachant que son espérance de vie ne lui permettra jamais de revenir, alors que Fannie part à son tour découvrir la culture maya au Mexique.

Les deux pièces ont en commun de mettre en scène un personnage central de petite fille habituée au douillet cocon familial, mais qui rêve néanmoins d'exploits traditionnellement réservés aux garçons et qui, par son courage, réalise des ambitions qu'elle ne se savait pas avoir. Renouvelant le sujet, mais à partir du fonds commun des contes traditionnels, Vaillancourt produit des textes d'une très grande qualité d'écriture, sans les niaiseries habituelles et sans trop de moralisme.

**

Présentée en lecture publique à l'initiative du CEAD dans le cadre de ses « Semaines de la dramaturgie », *L'été des Martiens*⁴ a été créée à la fois à Montauban (France), le 4 février 1999, à la Comédie de la Mandoune par la Compagnie Iks, et à Québec, le 2 mars 1999, au Périscope par le Théâtre Niveau Parking. Il s'agit de la première pièce publiée par Nathalie Boisvert (mais une autre, *L'histoire sordide de Conrad B.*, avait été jouée précédemment en 1997 à Spa en Belgique). Le texte n'est pas exactement destiné aux enfants, mais il met leur univers en scène. Peanut et Chico, 11 et 12 ans, se racontent des histoires, une en particulier, qui fait l'objet de la pièce. Cet été-là, ils ont décidé de tout quit-

ter pour partir avec des Martiens dont on aurait annoncé la venue pour le 4 août. Ils passeront donc l'été à s'entraîner pour s'endurcir et être prêts à affronter tous les dangers. Les deux enfants ont en commun de se sentir à l'écart. Chico parce qu'il vient d'une famille dysfonctionnelle : son frère, un caïd, est en prison ; sa mère, à ce qu'il raconte, se bourre de pilules et couche avec tout le monde. Peanut est le type classique de l'intellectuel à lunettes, exclu des jeux parce qu'il ne voit pas bien. Il rêve de devenir microbiologiste et collectionne les araignées. Ses parents à lui aussi sont dysfonctionnels : sa sœur est, dit-il, un légume que ses parents ne peuvent plus entretenir convenablement depuis qu'elle est devenue adulte et dont la présence mine la vie familiale. Peanut se laisse donc entraîner par Chico à tous les mauvais coups et découvre que ses peurs et ses limites physiques peuvent être maîtrisées. Le moment où les Martiens doivent arriver coïncide avec celui où Sylvie, la sœur de Peanut, doit entrer en institution. Les deux garçons décident alors de l'amener avec eux, volent une chaise roulante dans une maison de vieillards, trouvent un subterfuge pour éloigner la mère de la maison et se lancent à l'assaut du Mont-Royal. L'ensemble est un peu sordide, si on en fait une pièce réaliste. Mais l'écriture permet de choisir plutôt de la lire comme un jeu. Un jeu d'enfants !

**

La Compagnie Jean-Duceppe est en train de devenir un des hauts lieux de la création dramatique au Québec.

Non, non, je ne blague pas! L'histoire est faite de ces constants déplacements où les uns se figent dans le répertoire le plus classique, alors que d'autres tendent à s'isoler dans une recherche esthétique de plus en plus hermétique. La Compagnie Jean-Duceppe s'adresse à un public moyen pour qui le théâtre demeure un art du divertissement sérieux et qui ne demande pas mieux que de s'entendre conter des histoires. Aussi est-ce bien là qu'ont été créées les plus récentes pièces de Michel Tremblay et de Michel Marc Bouchard. Pour élargir son public, Tremblay misait sur la connaissance que celui-ci peut avoir de ses romans; Bouchard, quant à lui, a mis de côté les structures complexes du théâtre dans le théâtre et de la sur-théâtralisation. L'action de ses pièces s'est resserrée et le récit l'emporte désormais sur le geste. Bouchard avait déjà fait jouer, à cet endroit, *Le chemin des Passes-dangereuses*⁵, en février 1998, dans une mise en scène de Serge Denoncourt. La pièce se situait dans un temps éternel, suspendu entre l'événement et sa répétition: les trois frères venaient de faire six ou sept tonnes dans le camion de l'aîné, à l'endroit même où leur père était mort quinze ans plus tôt, et ils se retrouvaient sur la route le temps d'un aveu, tels des fantômes qui ne peuvent trouver la paix dans la mort tant que le passé n'a pas été bouclé ou accompli. À la fin de la pièce, on entendait le son du même camion; l'accident allait se reproduire et les frères allaient pouvoir enfin mourir.

Sa plus récente pièce, *Sous le regard des mouches*⁶, avait fait l'objet d'une lecture publique lors de la Semaine de la dramaturgie du CEAD en

décembre 1999, dans une première version intitulée *La moitié des ténèbres*, avant d'être créée au théâtre Jean-Duceppe, le 16 février 2000, dans une mise en scène de l'auteur. Elle reprend la même structure dramatique, mais en la développant autrement. Nous sommes toujours dans un théâtre de l'aveu: «Certains sont nés sous le regard de Dieu, mes personnages sont nés sous le regard des mouches», écrit l'auteur dans son avant-propos. Ces mouches sont celles qui dévorent les carcasses d'animaux. Le domaine des personnages, que les habitants de la ville ont surnommé «le domaine des cochons», comprend 35 bâtiments dont 34 sont consacrés à l'élevage des cochons (le trente-cinquième étant la maison familiale, qui ne diffère des autres que par ses fenêtres) et les mouches s'y sont installées à demeure. Elles habitent le système de chauffage, sont normalement ankylosées, mais elles peuvent être réveillées par la chaleur.

Dans cette maison vivent Vincent, sa mère et son Cousin. Mais Vincent est parti, voilà trois jours, découvrir le monde hors du domaine. Au lever du rideau, il est de retour avec une femme baptisée Docile. Il est venu chercher ses affaires, l'argent de sa mère et quelque chose d'autre, qu'on ne comprend pas immédiatement, avant de repartir pour de bon. À l'anecdote de la pièce, se superpose alors l'histoire de l'Enfant prodigue, histoire à laquelle il sera fait maintes allusions, comme il sera question de sous-entendus à plusieurs autres histoires: celles que racontent les clients du bar où travaille Docile; ses romans fleur bleue; les secrets de famille du domaine; les

mensonges du vétérinaire, etc. Car, et on l'apprendra peu à peu, vingt-cinq ans plus tôt, la Mère a mis fin aux souffrances de sa sœur, restée infirme des suites d'un accident de la route, en lui administrant une surdose de morphine. Cousin, qui avait passé cinq ans auprès de sa mère à lui faire la lecture («Tous les grands Auteurs», p. 64) n'a jamais pardonné ce meurtre à sa tante et il a, depuis plusieurs années, entrepris sa vengeance, tout en assurant la prospérité de l'entreprise familiale. Toutes ces années passées dans les livres ont laissé leur marque sur Cousin qui se présente lui-même en disant «Je suis l'ogre du conte.» Il ne connaît la vie que dans les livres et par la télévision : «T'aurais pu me dire que tu voyais en moi un seigneur à l'esprit dérangé, un seigneur qui vivait avec sa vieille tante dans sa forteresse, éloigné de tous. [...] T'aurais pu me dire aussi que des rumeurs voulaient que je garde prisonnier un jeune garçon en lui administrant des drogues sédatives qu'un vieux sorcier me vendait...» (p. 60) Ce conte, sur lequel Cousin a construit sa vie, Docile le traduit : «Beau résultat ! Un homme qui pleure encore sa mère après vingt-cinq ans, pis qui détruit la seule personne qu'y voudrait baiser...» (p. 67) Ayant compris l'enjeu du départ de Vincent, Docile entreprend donc de l'aider : «L'héroïne a tué le méchant du conte. Notre moment de gloire» (p. 87), rigole Cousin, qui sait bien lui, pour l'avoir composé pendant toutes ces années, avoir en main la meilleure donne.

La pièce, divisée en deux parties, respecte tous les canons du drame, avec une grande efficacité. Il n'y a pas de quoi attirer les amateurs d'une

quête esthétique absolue, qui resteront sans doute plus intéressés par les premières pièces de Bouchard, mais il y a là grande maîtrise technique et une dramaturgie d'une grande efficacité qui attire à l'auteur un public fidèle de plus en plus nombreux et qui, sans doute, laissera sa marque dans l'histoire du théâtre.

**

Les éditions Leméac viennent d'éditer, pour la première fois, un texte de René Lévesque, qu'on n'imaginerait guère en auteur dramatique. Et pourtant ! *Aux quatre vents*⁷ a été écrit à la demande de René Constantineau, homme de théâtre de Québec, probablement en 1943 ou 1944, puis, en 1946, Constantineau lui reproche de ne pas avoir réussi à le recopier en deux ans. Il s'agit donc d'un texte que l'on croyait perdu, mais qui aurait été retrouvé en 1996, dans les papiers de Constantineau (lequel devait finalement l'avoir reçu ?). La pièce paraît ainsi après plus d'un demi-siècle, accompagnée d'une préface de Pierre Godin. «Nous assistons en fait à un grand procès, écrit-il. Celui de l'homme d'ici qui a oublié la grandeur de ses origines et l'héroïsme de ces découvreurs, explorateurs et conquérants, les Champlain, Radisson, La Salle et La Vérendrye, qui ont sillonné les premiers cette immense Amérique qui aurait pu devenir française.» (p. 12) Une production de la pièce a été enregistrée devant le public du Théâtre du Nouveau Monde et diffusée à la chaîne (MF) culturelle de Radio-Canada à l'émission *Radiofiction en direct*, en novembre 1999, dans une réalisation de Line Meloche.

Évidemment, ce qui rend ce texte intéressant, ce sont précisément les cinquante années qui nous en séparent pendant lesquelles son auteur est devenu une des grandes figures politiques du siècle et que, de Godbout et Duplessis jusqu'à Lucien Bouchard, l'idée de ce qu'est le «peuple» canadien-français s'est transformée en profondeur. Y aurait-il dans ce court texte dramatique des éléments de la genèse des cinquante années qui vont suivre? La question est tentante, bien sûr, et trop facile. Écrire l'histoire au futur antérieur ne nous mènera pas loin. En 1944 ou en 1946, peu importe, Lévesque est dans la jeune vingtaine; il est encore au début de sa carrière de journaliste et a fraîchement en mémoire les horreurs de la guerre qu'il a vue de près comme correspondant de guerre. Encore plein de ses références classiques, il est fasciné par le théâtre comme beaucoup de jeunes gens de sa génération, et l'on s'étonne toujours de constater que si peu d'entre eux ont transformé cet intérêt en quelque chose de plus concret. Quoi qu'il en soit des autres, on se rappellera que celui-ci a signé la chronique de critique théâtrale à la radio de CHRC (Québec) pendant plus d'une année, et qu'il fut appelé, par la suite, à rendre compte, mais de manière irrégulière, de certaines productions québécoises (théâtre et cinéma) à l'étranger. Son compte rendu de l'échec de la carrière internationale de *Tit-Coq* est décapant et, à maints égards, bien plus intelligent que bien des écrits contemporains.

Entre la fascination pour la «grandeur» des civilisations européennes anciennes (Rome et Athènes sont bien présentes) et modernes

(«Tu parles gras, tu te prononces d'un ton décidé et tu portes un bé-rêt; tu as fait ton voyage en Europe!») et les horreurs du jour, Lévesque partage avec plusieurs de ses contemporains un certain mal de vivre. L'anecdote de la pièce emprunte aux courants de l'époque: l'action est située hors de l'espace et du temps, entre ciel et terre. On pense justement à Félix Leclerc (*L'auberge des morts subites*), à Pierre Perrault (*Au cœur de la rose*, première version) à Anne Hébert (*Arche de midi* ou *Les invités au procès*). Le personnage de l'Homme vient de mourir et il est en route vers l'Inconnu, le lieu de la Justice. Sur un nuage où il s'est arrêté quelque temps, il discute avec les quatre vents qui lui racontent le monde. Le Vent d'Est a vu les grandes civilisations, mais aussi la guerre: il se rappelle Champlain et les premiers colons qui, comme lui, se sont engouffrés dans le Saint-Laurent pour s'établir dans ces nouvelles contrées. Le Vent du Sud a vu les grandes civilisations précolombiennes, mais aussi Cortez, qui les a détruites: il rappelle le voyage de Cavalier de La Salle et l'établissement de la Louisiane. Le Vent du Nord connaît d'autres grandes civilisations primitives et rappelle le courage de Radisson et Des Groseilliers. Le Vent d'Ouest, qui a connu les grandes civilisations asiatiques et qui, lui aussi, connaît celles de la guerre, rappelle les La Vérendrye père et fils.

«Et qui es-tu?» lui demande le vent. «Je ne suis plus», répond l'Homme. «Alors, qui étais-tu?» — «Ce que j'étais?... Un Canadien; un Canadien français», c'est-à-dire un être gris, «pas assez méchant» (p. 29-30), respectueux des traditions, qui a

« toujours eu les jambes et le souffle courts » ; « les yeux faibles » (p. 31), « vague qui descend et qui retourne en arrière » (p. 52). Non, la pièce n'est pas politique ! Car les vents lui auraient alors rappelé Papineau et Riel. Elle n'est pas tournée vers le passé ; les vents auraient parlé de Maisonneuve et de Jeanne Mance. Lévesque partage avec les intellectuels de son temps une sorte de condescendance envers son peuple, un peu de mépris peut-être. Contrairement à plusieurs autres, cependant, il ne rêve pas d'évasion, de départ vers un ailleurs. Choisir les explorateurs pour modèles, c'est aussi choisir de rester, mais en regardant « toujours vers l'avant », vers un inconnu qui « ne lui faisait pas peur » (p. 52). Aussi, les vents lèguent-ils à l'Homme leurs leçons. C'est qu'« un pays comme celui-là réclame un peuple à sa mesure » (p. 56). Évidemment, la pièce présente une forte contradiction puisque c'est à un mort que les vents parlent. Lévesque n'en

est cependant pas à une contradiction près, lui qui, dans ses mémoires, quelque quarante ans plus tard, s'identifiera à Moïse, à ce chef qui, mandaté par Dieu, conduit son peuple vers la terre promise, terre qu'il ne verra pas lui-même de son vivant. Sans être entièrement exempte de naïveté, *Aux quatre vents* est un texte qui se défend bien dans son genre et dans son époque.

1. En collaboration, *Le renouveau du conte*, Paris, CNRS, 1999.
2. Yvan Bienvenue, *Le lit de mort*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 1999, 110 p.
3. Lise Vaillancourt, *Le petit dragon* suivi de *La balade de Fannie et Carcassonne*, Carnières, Éditions Lansman, coll. « Nocturnes Théâtre », n° 67, 1999, 47 p.
4. Nathalie Boisvert, *L'été des Martiens*, Carnières, Éditions Lansman, coll. « Nocturnes Théâtre », n° 68, 1999, 46 p.
5. Michel Marc Bouchard, *Le chemin des Passes-dangereuses*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1998, 72 p.
6. *Id.*, *Sous le regard des mouches*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 2000, 94 p.
7. René Lévesque, *Aux quatre vents. Théâtre radiophonique*, Montréal, Leméac, 1999, 57 p. Publié hors collection.