

Le langage théâtral

Maximilien Laroche

Volume 3, Number 1, 1970

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/600229ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/600229ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (print)

1918-5499 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laroche, M. (1970). Le langage théâtral. *Voix et images du pays*, 3(1), 165–181.
<https://doi.org/10.7202/600229ar>

Le langage théâtral⁽¹⁾

Quand on écrit, on ne fait jamais autre chose que se raconter. C'est pourquoi il n'existe au fond qu'un seul genre littéraire : le récit. Avec des modalités, des domaines et des esprits qui peuvent varier d'un écrivain à l'autre ou d'une époque à l'autre. Ainsi je commencerais par distinguer le récit direct du récit indirect. Dans le premier cas on peut se raconter personnellement ou encore par le biais des autres. Si l'on se met au premier plan, en toute naïveté, c'est le lyrisme du poète qui évoque ses aventures intérieures et extérieures. Si l'on s'avance mais avec quelque prudence et un semblant d'esprit critique, c'est l'essai qui mérite vraiment ce nom s'il est libre et ouvert mais qui peut encore garder ce nom même s'il s'enferme en un système et devient discours. Sous la forme impersonnelle du conte, de la nouvelle ou du roman on feint de raconter les autres mais c'est pour mieux se révéler soi-même et se confier. Aujourd'hui, si l'on tient tellement à supprimer le narrateur, tout-puissant manipulateur du destin des personnages, c'est parce que l'astuce est découverte. « Je » feignais d'être « un autre » mais l'on commence à n'être point dupe. Aussi le narrateur se fait-il de plus en plus ostensiblement harakiri. Dans les œuvres de fiction. Car dans le récit de faits historiques : histoire, mémoire, autobiographie, l'on s'obstine encore à donner à l'auteur le bénéfice du doute alors que la diversité, la contradiction des narrateurs de faits supposément vérifiés et scientifiquement établis aurait dû nous rendre plus sceptiques sur leur objectivité préten due. Le récit peut enfin être indirect. C'est le cas du théâtre où pour mieux feindre de ne pas raconter, et surtout de ne pas se raconter, l'on va jusqu'à laisser la parole aux personnages.

Il peut sembler paradoxal de considérer le théâtre comme un récit. On s'est tellement habitué à entendre dire que le théâtre, ce n'était pas de la litté-

(1) Titre d'un essai en préparation et dont sont tirés les textes reproduits ici.

rature, qu'une pièce du moins c'était quelque chose de radicalement différent des autres œuvres littéraires, du récit tout particulièrement. Mais c'est en considérant l'œuvre théâtrale du point de vue du créateur qui la compose et en le voyant comme un récit feint que l'on peut en faire le langage par excellence, ce langage de la cruauté que réclamait Artaud, en même temps qu'on peut en faire une prise de choix pour la psychanalyse, la sociologie et l'esthétique.

Récit que feint de ne pas nous conter un narrateur invisible, l'œuvre théâtrale est parole qui se déguise en actes et en spectacle, et agit autant par le canal des sensations et des émotions que par celui des idées. Langage total donc. Cruel si l'on veut retenir l'épithète célèbre d'Artaud. Mais parce que récit feint et parole d'un auteur qui sous le couvert de l'incognito peut se laisser aller au libre jeu de ses fantasmes personnels, il est, de par sa forme feinte, la confiance d'un créateur qui s'ouvre à nous par le biais de ses héros et le fait avec d'autant plus de liberté qu'il se cache sous le voile de l'anonymat, se drape dans les plis du mythe et peut se confier sans en avoir l'air ni en donner l'impression. Par ses héros, par les problèmes qu'il leur prête, l'auteur met à l'épreuve ses propres problèmes. Ernest Jones dans *Hamlet et Œdipe* l'a carrément affirmé pour Shakespeare ⁽²⁾ et l'analyse d'Othello qu'a faite André Green ⁽³⁾ semble confirmer cette façon de voir. Et comme par ses applaudissements et sa participation, le public donne sa caution à la fabulation du dramaturge et entérine les propos que lui tenait l'auteur dans cette confiance feinte, c'est non seulement à la psychanalyse d'un individu mais également à celle d'une collectivité que nous renvoie le théâtre.

Etre social qui se confie à nous, fabule et joue, sans l'avouer, le drame de ses propres fantasmes, l'auteur, par ses personnages, êtres sociaux eux aussi, renvoie doublement à sa société. Il nous la montre objectivement par les détails matériels de son œuvre et nous fait connaître sa propre difficulté à s'insérer dans le cadre que lui fixe cette société. Nous apprenons donc à connaître celle-ci dans son état objectif mais aussi dans l'image que se font d'elle ses membres, à commencer par l'auteur.

L'œuvre de théâtre nous oblige donc à de multiples lectures : psychanalytique, sociologique, technique, qui devraient pourtant toutes se fondre en

(2) Ernest Jones, *Hamlet et Œdipe, Connaissance de l'inconscient*, Paris, Gallimard, « NRF », 1967.

(3) André Green, *Un œil en trop, le Complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, les Éditions de Minuit, collection critique, 1969.

une seule : l'esthétique, c'est-à-dire l'analyse du style ou si l'on préfère de l'art du dramaturge. Car c'est là que les moyens rejoignent les intentions, que le fond est forme et que l'art est en même temps signe d'un état de la conscience de l'auteur autant que de celle de la société dont il est membre. Ainsi ce n'est pas simplement d'une habileté technique qu'il s'agit quand Sophocle choisit de présenter sous la forme d'un compte à rebours et d'un suspense en « flashback », la légende d'Œdipe. Cette présentation saisissante d'une légende que connaissait bien le public athénien était pour Sophocle une manière nouvelle de raconter une vieille histoire, mais est pour nous un signe de la différence qui sépare deux époques et deux hommes : Sophocle et Eschyle. Car si ce dernier choisit de présenter toujours directement l'affrontement des hommes et des dieux, l'on notera que sa vision de cet affrontement est aussi nettement plus optimiste. Pour Sophocle tout est déjà réglé et fixé d'avance alors qu'Eschyle laisse la place à l'erreur de l'homme, à la liberté et à la raison donc. La vision qu'a Eschyle des rapports du fils avec le père était sans doute plus confiante parce que la société athénienne au sortir de la victoire de Salamine était plus confiante aussi dans les vertus de la démocratie qu'à la veille de sa défaite par Sparte.

Quoi qu'il en soit, l'art d'écrire et peut-être même l'art tout simplement, au fond, on s'en aperçoit toujours, c'est le biais que choisit un homme, l'écrivain, pour parler à un autre homme, son lecteur ou son public. Et que peut dire l'écrivain, sinon ce qu'il sait le mieux : lui-même. Lui-même au passé, au présent ou au futur. Lui-même qu'il raconte carrément ou de manière feinte. En toute liberté ou avec contrainte. Sans prétention ou avec l'ambition de lui donner la vérité, rien que la vérité... Lui-même qu'il fait voir à l'œil nu ou à travers les lunettes de son imagination ou de sa sensibilité.

S'il fallait doubler cette classification d'un regroupement des œuvres selon l'ordre de leur apparition chronologique dans l'évolution d'une littérature, je choiserais comme critère leur degré d'ouverture ou de fermeture, c'est-à-dire la représentation close ou successive qu'elles nous donnent du temps humain. Car la clé d'une sagesse humaine, et partant le degré de jeunesse ou de maturité d'un peuple et de sa littérature, c'est dans sa façon de considérer la vie, donc le temps, que nous la trouvons. Le temps sacré, temps clos, dominé par la seule divinité, le temps tragique par excellence, c'est le temps des débuts de l'homme. Peut-être aussi de sa fin. Par contre le temps ouvert, temps de l'effort

humain qui n'exclut pas pour autant l'action divine, temps successif, infini, temps de l'espoir et de l'action et non plus de la fatalité et du désespoir, c'est le temps de la maturité d'une littérature et d'un peuple.

Dans une même œuvre, il est vrai, il y a plusieurs niveaux de significations. Elle peut donc être à la fois vieille et jeune, selon des plans différents. C'est d'ailleurs le mérite et la caractéristique des grands écrivains que de refléter ainsi une actualité permanente de l'homme.

I. LE JOUAL AU THÉÂTRE

Mais revenons au langage théâtral. Puisque le dramaturge feint de ne pas parler au public, alors qu'en fait il veut, en lui présentant un spectacle, lui raconter une histoire, lui parler en faisant parler des personnages, il faut se garder de croire que le meilleur langage à utiliser pour s'adresser au public soit le langage que parle ce dernier. Il pourrait fort bien ne pas le reconnaître ou plutôt ne pas vouloir le reconnaître parce qu'il ne s'y reconnaît pas. Car n'oublions pas que ce que nous faisons ou disons et la manière que nous utilisons ne sont pas toujours à la hauteur de ce que nous voudrions, croyions, ou préférierions dire ou faire. De la sorte ce que nous disons ou faisons est parfois bien moins nous que les rêves ou l'idéal que nous caressons.

Bon nombre de gens refusent parfois de se reconnaître dans le portrait que tracent d'eux des auteurs dits réalistes et récusent le langage que ces derniers leur font parler. Comme au théâtre tout est grossi, exagéré, stylisé et typifié, il vaut mieux exagérer et grossir en beau. L'on risque, à la longue, d'avoir ainsi touché plus juste qu'en peignant le laid et le déplorable dans lesquels les modèles auraient pu accidentellement tomber. Le rêve et l'idéal, le beau autrement dit, étant ces objectifs jamais atteints mais toujours visés, l'on court davantage la chance qu'un individu soit plus souvent en train de pourchasser le papillon de ses rêves qu'enfoncé dans la bourbière de ses erreurs.

La vérité du joyal est transitoire comme celle du jargon de Villon. Il y a donc de grandes chances que le langage du théâtre québécois soit ce que d'aucuns ont commencé d'appeler le français universel mais que pour l'instant nous pourrions tout simplement qualifier de français régulier. Dans l'état actuel des choses l'affirmation que je viens de faire ne peut être tout au plus qu'une hypo-

thèse, voire un vœu. L'exemple récent des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay peut nous laisser croire cependant qu'il s'agit là plus que d'un vœu ou d'une simple hypothèse. Le succès de cette pièce écrite en joul est à la mesure des misères et des faiblesses qu'elle décrit mais non point des rêves qu'elle suscite.

Que cette pièce soit par sa structure, par la psychologie de ses personnages et par le langage de ces derniers une plaintive élégie dont le grotesque et le trivial sont les complaisances et les consolations, l'humour et la dérision, cela illustre les limites du joul. Langage du désespoir, de l'impuissance à vivre, de la dérégulation et de l'aliénation, le parler populaire, dans la bouche des personnages des *Belles-Sœurs*, sert à la vitupération, à l'invective, au flétrissement mais se révèle incapable de prendre son élan vers les sommets du rêve et de l'idéal. Tout au plus peut-il traduire la dérision des rêves mort-nés et l'amertume des élans trop vite freinés.

Sous des dehors burlesques cette pièce est au fond une tragédie que souligne doublement le dénuement psychologique et langagier des personnages. Cet aspect tragique ressort mieux à la représentation qu'à la lecture parce que la mise en scène vient mettre en valeur les intentions de l'auteur et nous permet de voir jusqu'à quel point cette pièce est un long thrène, une lamentation, une déploration sur le sort de certaines couches populaires. La fameuse ode au bingo est sans aucun doute le sommet de la pièce, à la fois le moment le plus divertissant et celui qui résume de manière parodique les intentions de l'auteur et la forme dans laquelle il a voulu les faire passer. Cette ode, qu'entendent tous les personnages, à la manière des chants collectifs d'autrefois, voudrait être une glorification de leur misérable quotidien. Il sonne pourtant à nos oreilles comme un aveu d'impuissance. La pièce elle-même, si l'on veut bien y faire attention, n'est au fond qu'une suite d'aveux du même genre, une succession de monologues et de confessions plus ou moins symboliques où les personnages confessent leurs misères tout comme dans l'ode ils le font de manière indirecte et parodique en magnifiant et en exaltant jusqu'à l'hyperbole et l'extase ce moment d'oubli de leur sort que leur procure le bingo.

Cela donne peut-être la mesure de la réussite de Tremblay et les limites de l'instrument qu'il avait choisi. Car si sa pièce a ainsi remporté de si grands succès et s'est valu de tels éloges, c'est sans aucun doute à cause de cette portée tragique et lyrique qu'il a su lui donner en faisant de la contradiction entre le comique du langage et le sordide des situations une source d'émotion tragi-

que pour les spectateurs. Mais ce langage dont le pittoresque du vocabulaire ne doit pas faire oublier la pauvreté de la syntaxe pourrait-il chanter avec autant de force l'espoir : évoquer les verts paradis de l'avenir et provoquer en nous des illuminations ? L'incapacité même des personnages des *Belles-Sœurs* à exprimer autre chose que la nostalgie, le regret et la rage est pour une bonne part un effet de l'impuissance de leur langage et une preuve de l'incapacité du joual à traduire autre chose que la misère qui lui a donné le jour.

Un parler ce n'est toutefois qu'un code, un système de références à la réalité. Il dépend donc de l'écrivain et du système qu'il utilise que le lecteur soit renvoyé à une réalité bien particulière, localisée et limitée ou à une réalité très large, à la réalité, en somme, celle à laquelle tout homme pourrait être renvoyé même s'il n'utilisait le code qu'en traduction. Dans *les Belles-Sœurs*, c'est sur un système en lui-même étriqué et dans ce système sur des éléments accessoires, secondaires et circonstanciels que s'appuie Michel Tremblay pour renvoyer le spectateur à une réalité en fin de compte limitée au Québec ou même à certains coins du Québec, pour ne pas dire du seul Montréal. Du point de vue morphologique, par exemple, il se sert de la déformation de l'orthographe ou de la prononciation (cataloge, énarvée, moé, icitte, si chus, tu-seule). Du point de vue sémantique, par les expressions qu'il utilise et les images qu'il fabrique, c'est encore à la réalité d'ici qu'il renvoie (maudit verrat de bâtard que chus donc tannée ; siaux de marde). Mais l'on notera que du point de vue syntaxique, rien n'est bouleversé : l'ordre des mots et l'organisation des phrases sont conformes aux exigences élémentaires du parler français. Si l'on fait d'ailleurs un rapide examen de ce parler on s'aperçoit qu'il s'agit au fond de phrases françaises où s'entremêlent dans un bariolage hétéroclite et cocasse des mots plus ou moins déformés et d'autres demeurés intacts. Tout le pittoresque et la saveur de ce langage vient de ce contraste entre une structure orthodoxe et des éléments bizarres ou même entre des éléments de qualité tantôt douteuse tantôt irréprochable. Le personnage le plus comique de la pièce, Madame de Courval, qui a jadis fait un voyage en France et qui « perle bien », illustre à merveille tant par son langage mi-joyal mi-français que par sa psychologie tantôt vulgaire tantôt distinguée le contraste dont Tremblay fait la caractéristique fondamentale de sa technique. C'est donc non seulement une langue étriquée qu'utilise l'auteur des *Belles-Sœurs* mais un sous-langage puisque ce parler dévié, de par sa composition même, renvoie à une autre langue dont il constitue un sous-produit.

II. THÉÂTRE ET NARRATION

Suffit-il cependant d'utiliser une langue orthodoxe, le français international, pour faire œuvre théâtrale qui vaille ? Nenni : serais-je tenté de répondre si je songe au théâtre de Jacques Ferron.

Ce qui dédramatise l'intrigue des pièces de Ferron, c'est que les personnages-point de vue y sont plus des observateurs que de véritables participants. Le personnage-point de vue est un substitut du « je » de l'auteur, celui grâce à qui le dramaturge nous fait sympathiser avec ses personnages et nous permet de nous identifier à eux. Or, dans ses pièces, Ferron est un narrateur puisqu'il ralentit, interrompt presque le cours de l'action pour la commenter, la raconter donc. Les longs monologues que débitent ces personnages sont des méditations qui les rejettent hors du cercle des conflits, les font planer même au-dessus d'eux. Par là, c'est le « je » de l'auteur qui s'impose à nous et aux autres personnages pour les regarder, raconter et interpréter leurs faits, leurs gestes et leurs pensées. Le conflit de la pièce se trouve dès lors médiatisé, revu par quelqu'un qui se place entre les autres personnages et nous, et cela de manière explicite, évidente, ostensible. La pièce devient donc un récit avoué, c'est-à-dire non plus un événement passé au tamis de la conscience d'un témoin présent sur la scène parmi les acteurs qu'il côtoie mais dont il est aussi éloigné que peut l'être un conteur des héros dont il nous raconte les aventures.

Dans *les Grands Soleils*, c'est le rôle de Mithridate qui n'est pas vraiment participant à l'action puisqu'à aucun moment on ne le sent en danger. Au contraire des autres personnages il ne se débat contre aucun péril imminent, personnel et actuel. Par lui nous retrouvons donc, au théâtre, la distance temporelle qu'établit le conte entre un narrateur vivant dans le présent et une histoire se déroulant dans le passé. Distance qu'établit subtilement le conteur dès qu'il dit : « il était une fois » ou la formule équivalente et que remplacent ici, le recul, la sagesse et la hauteur de l'observatoire où semble se jucher Mithridate.

Brecht voulait que le théâtre soit narratif. C'est-à-dire qu'on représentât des pièces de telle sorte que nous ayons l'impression de nous faire raconter une histoire. Que nous ayons l'impression mais non pas que cela se fasse effectivement. C'est pourquoi son théâtre pourtant narratif exclut le narrateur. C'est la forme de la pièce qui se substitue à ce narrateur. Les personnages conser-

vent donc l'apparente liberté qu'ils ont dans les pièces traditionnelles avec cette différence qu'au terme de leurs aventures ils finissent parfois par prendre conscience de leur véritable situation. C'est le cas de Mackie dans *l'Opéra de quat'sous*. S'il y a parfois un personnage s'apparentant à un narrateur, il n'est jamais autre chose qu'un bonimenteur, sorte de présentateur dont le rôle est de servir de charnière entre les épisodes du drame, nullement différent en cela des « prologues » du théâtre traditionnel qui se mettaient parfois à marcher et à parler mais qui n'entraient jamais dans le cercle interdit de l'action de la pièce. Le chœur antique, à cet égard, était un personnage à part entière et s'il commentait l'action, il ne la ralentissait ni ne l'interrompait. D'ailleurs quand il le faisait, c'était après coup et bien plus comme une conscience collective des protagonistes du drame qu'en tant que porte-parole de la sagesse souveraine de l'auteur.

C'est dans la conscience du spectateur que le théâtre de Brecht devient véritablement narration. Fondamentalement action représentée, ce théâtre, par la forme qu'il adopte, permet cependant au spectateur d'y lire en transparence le récit de ses propres aventures. De là le découpage en séquences numérotées et annoncées par des panneaux, les projections venant illustrer au moment opportun la situation ou les paroles des personnages, les *songs* enfin, commentaires à peine déguisés des moindres phases de l'action. Mais à aucun moment ne s'interpose entre cette action et nous, spectateurs, un narrateur visible, commentateur ostensible, interprète intarissable de la pensée de l'auteur, qui viendrait se mêler aux autres personnages. Au fond le génie de Brecht a été de violer toutes les conventions du théâtre en ayant l'air de n'y pas avoir touché. Et si son art est révolutionnaire c'est dans la mesure même où renversant la proposition initiale qui faisait du théâtre un récit feint, il a choisi de feindre plutôt que de faire du théâtre en nous racontant une histoire. En d'autres termes, la distanciation ne peut bien s'établir que sur un certain fond d'identification et de communion. Il y a donc une ambiguïté qui est à la base même de l'art de Brecht, un jeu subtil sur des apparences maintenues et conservées et en même temps discrètement mais sensiblement dégonflées, une illusion qui est gardée et démasquée, un équilibre entre l'illusion ancienne et l'esprit critique moderne.

En introduisant le narrateur sur la scène, Ferron détruit l'illusion dramatique. Il suscite chez le spectateur une approche de la pièce trop évidemment

distanciée, critique et pédagogique qui dédramatise le conflit. Le personnage-point de vue, autrement dit le narrateur qui est son substitut, tire immédiatement les leçons de l'intrigue sans feindre de nous laisser ce soin comme on le fait d'ordinaire au théâtre. Car l'on notera que même Brecht, jusqu'à un certain point, feint de nous laisser libre de méditer à notre guise sur l'action représentée même s'il prend grand soin de nous indiquer les voies de notre réflexion.

Personnage charnière servant à faire le lien entre l'auteur et le public, le personnage-point de vue, que nous appelons aussi narrateur, est ce « je » du dramaturge et des spectateurs interrogeant le « nous » des autres personnages, de l'histoire et du pays. À l'instar des autres dramaturges québécois, Ferron utilise la même structure dialoguée que nous découvrons chez les poètes ⁽⁴⁾ et dont nous disions qu'au théâtre elle s'incarnait dans l'opposition des frères ennemis. Mithridate est l'alter ego du docteur Chénier, son frère tout comme Don Juan est le sosie de Jérôme dans *le Don Juan chrétien*. Mais alors que les autres dramaturges tirent tout le dynamisme de leurs pièces de cette opposition, en font la cause de l'échec de la révolte du fils québécois contre son père mythique, chez Ferron, les frères ne sont pas vraiment ennemis. Mithridate n'est pas l'adversaire du docteur Chénier et si Don Juan ravit un baiser à Martine, la fiancée de Jérôme, il ne fait jamais face à ce dernier. Les deux ne se rencontrent jamais et n'ont pas vraiment l'occasion de s'opposer. Il y a dans les pièces de Ferron, un chassé-croisé des personnages qui fait que les frères se sentent un peu étrangers l'un à l'autre mais ne sont pas de véritables adversaires. Entre les deux, l'esprit critique et une distance vis-à-vis des choses a déjà comblé ce fossé qui les sépare chez les autres dramaturges. Sans être vraiment réconciliés, les frères chez Ferron ne sont plus dupes et ne sentent donc pas le besoin de s'entre-déchirer.

Tout le monde poursuit Don Juan dans *le Don Juan chrétien*. Mais celui-ci n'est qu'un étranger dans cet univers tourbillonnant sur lequel, en passant, il jette un regard ironique et moqueur. Il n'est ni dupe de son propre personnage ni vraiment entraîné dans les agitations de ce petit monde pittoresque formé du Sénateur, du curé, de Madame Salvarson, de Jérôme et de Martine. C'est dans une situation semblable, quoiqu'en apparence différente,

(4) Maximilien Laroche : « Notes sur le style de trois poètes : Roland Giguère, Paul Chamberland, Gatién Lapointe », *Voix et Images du Pays II*, Cahiers de Sainte-Marie, Montréal, les Éditions de Sainte-Marie, p. 91-106.

que se trouve Mithridate qui, de son banc du carré Viger et de notre époque, jette un regard rétrospectif sur le passé, le réanime, fait revivre les personnages du mouvement de 1837 et se mêle à eux pour donner encore plus de vie à l'intrigue. Il remonte le cours du temps, retourne au passé puis se projète dans l'avenir, faisant tourner autour de lui les événements et les hommes contre les astres d'une constellation dont il serait le centre immuable. C'est la féerie de Ferron dont Jean Marcel ⁽⁵⁾ nous a expliqué le principe.

C'est le tournoiement vertigineux des choses autour des êtres qui crée à lui seul le merveilleux des contes de Ferron. Les personnages de Ferron sont immobiles au centre d'eux-mêmes, à la façon de ces fleurs appelées « grands soleils ». Tout ce qui n'est pas eux, les minéraux, les vertigineux, les objets et le monde va tournoyant autour d'eux comme des planètes étourdies.

Jacques Languirand, Paul Toupin, Marcel Dubé font de ce personnage-point de vue, ce « je » interlocuteur du « nous », non pas ce soleil dont les autres personnages seraient les satellites ou cet astre entraînant tous les autres dans son orbite mais l'un des éléments d'un système dont la force est centrifuge et le point d'attraction nulle part. Hector, dans *les Grands départs* de Jacques Languirand, Stéphane, dans *Chacun son amour* de Paul Toupin, et Joseph Latour, dans *Un simple soldat* de Marcel Dubé sont les porte-parole de ces auteurs. Et tout comme Mithridate avait pour alter ego, le docteur Chénier, et Don Juan, Jérôme, Hector a pour vis-à-vis Albert, Stéphane, Fernand son secrétaire, et Joseph Latour, son demi-frère Armand. Ce sont leurs alter ego mais aussi leurs ennemis. Car à travers cet alter ego qui leur fait face, à travers aussi les autres personnages qui sont à l'origine des événements à propos desquels vont se poser les questions, ces personnages mènent une quête dramatique, tragique même. Leur salut en dépend. Et c'est pourquoi ils luttent, se débattent et n'ont pas ce souverain détachement de Mithridate ou de Don Juan.

Dans l'univers de Jacques Ferron, les turbulences mêmes sont régies par des lois mystérieuses et la fantaisie est encore une des formes nécessaires de la raison. C'est l'univers féerique du conte transporté au théâtre.

(5) Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui* (à paraître).

Le théâtre contrairement à ce que semble croire Ferron, n'est pas plus facile que le récit. Il serait sans doute plus difficile si les genres n'étaient difficiles que pour ceux qui les adoptent et non en soi. Car chaque genre obéit tout simplement à ses règles propres. Et si la peinture est facile pour Picasso et le théâtre difficile pour lui, cela tient à Picasso non au théâtre ou à la peinture.

Cependant si l'on admet que le théâtre et conte sont récits, récit feint, déguisé dans le premier cas, avoué, dans le second, l'on reconnaîtra qu'il peut s'avérer plus difficile de réaliser une chose sans en avoir l'air que de l'exécuter tout bonnement sans s'en cacher. La nécessité à laquelle l'auteur de théâtre doit se soumettre de jouer, de faire comme si, de feindre, l'obligation pour lui de disparaître tout en demeurant bien présent, on l'admettra, ne facilitent pas sa tâche, puisqu'il doit tirer les ficelles tout en feignant de regarder ailleurs.

Ce qu'il y a au fond de plus dangereux, c'est que le théâtre sous un faux air naïf cache les prétentions les plus téméraires. L'on peut croire par exemple que c'est par esprit de simplification ou pour esquiver des dangers qu'au théâtre l'auteur donne sous forme d'indications scéniques des détails qu'il aurait été obligé d'enrober de toutes sortes de coquetteries pour les faire gober au lecteur d'un conte ou d'un roman. À vrai dire, le dramaturge par là tente de faire croire au spectateur que c'est à l'événement même qu'il lui fait assister et non à sa reconstitution soigneusement revue et corrigée.

Et c'est parce que l'auteur a la prétention énorme de nous présenter comme la vérité ce qui n'est que sa vérité, qu'il se dissimule, se cache, emprunte le moyen du théâtre et joue à disparaître, feint en somme de n'être pas là pour mieux ressembler à Dieu lui-même.

Prendre le moyen théâtral pour une maladresse, une gaucherie ou une simplification, c'est donc méconnaître les prétentions de l'auteur dramatique et l'importance du genre théâtral. Les prétentions démiurgiques de l'auteur de théâtre sautent d'ailleurs aux yeux pour peu qu'on veuille considérer qu'il n'y a pas de théâtre qui ne soit en fin de compte lié au sacré. Qu'il soit religieux ou politique, le théâtre est toujours le spectacle de l'homme essayant de se passer de Dieu.

À ce propos, l'étonnante obstination à écrire des pièces dont fait preuve le docteur Ferron tout autant que son état de mécréant avoué font réfléchir sur le désir inavoué qui est à la source de sa pratique de l'écriture. Qu'il ait

d'ailleurs reconnu que son propos a toujours été politique confirme cette impression que par le biais du théâtre il ne fait que poursuivre l'effort qu'il mène dans le conte : rendre le pays certain.

Le conte est le genre inaugural, celui de la naissance d'un peuple. Le théâtre par contre c'est celui de sa maturité. Un peuple ne peut pas se donner en spectacle à lui-même s'il est encore en quête de son identité. L'obstination de Ferron à vouloir trouver et donner une image d'un pays qui vient à peine d'entrer dans l'âge de la parole, c'est sans aucun doute ce qui fait de lui, parmi tous les chantres de ce pays incertain, celui qui anticipe la certitude de la manière la plus convaincante.

III. THÉÂTRE ET ENGAGEMENT

Le théâtre dont la vocation première est de nous offrir une image de la société peut être un langage carrément politique. On pense immédiatement au théâtre de Brecht et, plus près de nous, aux *Grands Soleils* de Ferron dont nous parlions plus haut ou à des pièces comme *le Chemin du Roy* de Françoise Loranger ou *Hamlet, prince du Québec* de Robert Gurik. Le théâtre peut aussi se garder d'être trop ouvertement engagé. Il ne peut cependant prétendre se détacher de tous les liens avec la réalité sociale. Car, alors même qu'il croirait se libérer des contingences de la vie collective, le dramaturge ne ferait qu'exprimer à son insu ce contre quoi il aurait voulu plaider. Même « dégage », en apparence, le théâtre (la littérature et l'art d'une manière plus générale) reflète un moment de la conscience nationale et marque une étape de l'évolution historique d'un peuple de sorte que si l'engagement politique, pas plus que la correction de la langue, n'est une planche suffisante de salut, un auteur ne peut impunément faire fi des exigences d'enracinement qui sont une des exigences même de l'art théâtral. Ainsi l'œuvre d'un dramaturge aussi peu public que Paul Toupin n'en prend pas moins une signification par sa valeur de témoignage sur son époque.

Le drame de Paul Toupin (et je ne veux pas ici faire un mauvais jeu de mots) aura été d'être plus semblable aux dramaturges de son époque qu'il ne l'aurait voulu, en se privant toutefois, et en privant son œuvre, de cette participation du public qui est un des éléments nécessaires de l'œuvre théâtrale.

Car nulle part ailleurs qu'au théâtre on ne peut affirmer avec autant de justesse que l'œuvre du créateur est inachevée tant qu'elle n'a pas reçu sa consécration dans la conscience d'un public spectateur, auditeur ou lecteur.

Brutus, ce drame de l'échec politique, peut fort bien être considéré comme une tentative d'universaliser la frustration politique du Québécois par le biais d'une image antique et prestigieuse qui lui soit à la fois une caution, une justification et une excuse. Le dépaysement, l'exotisme et la volonté de ne pas faire régional de Paul Toupin rejoint le populisme et le réalisme de ses confrères. Alors que Toupin cherchait hors de soi, ailleurs, une explication à la situation qu'il observait, les autres essayaient de sonder cette situation jusque dans ses moindres replis. De part et d'autre c'est l'explication profonde d'un même état de chose que l'on a voulu trouver soit en donnant une image hautement transposée du réel, soit en reproduisant le plus exactement possible ce réel. La démarche est différente mais l'intention est la même, et le résultat intellectuellement parlant, non pas esthétiquement, est semblable. Quand Gratien Gélinas ou Marcel Dubé finissent par trouver au cœur même des Québécois un homme semblable à n'importe quel homme dont les échecs et les frustrations sont imputables, en dernière analyse, à ses propres faiblesses psychologiques, ils parviennent au même résultat que Toupin.

Les dramaturges populistes situent sans doute ces faiblesses dans le contexte social et national qui les explique mais au fond, la leçon qu'ils nous donnent n'est pas différente de celle que nous propose Toupin dans ses fables médiévales et antiques.

Laquelle des deux méthodes est la meilleure ? Cela est difficile à dire. Il est cependant certain que l'erreur de Toupin, compte tenu des exigences du genre théâtral, a été de ne se reposer que sur le seul langage littéraire pour traduire sa vision des choses.

Vous êtes sur la rue, vous assistez à l'opération McGill ou encore à une marche contre la guerre au Vietnam. Un manifestant, en passant, lance un slogan dans votre direction. Il vous parle donc. Mais pas seulement avec les mots qu'il crie. La longueur de ses cheveux ou de sa barbe, la coupe de ses habits, l'étoffe dont sont faites ses salopettes, le genre de bottes qu'il porte, le ton qu'il adopte, la mimique qu'il fait, le groupe dans lequel il se trouve, le moment où il vous a ainsi parlé et en fin de compte ce que vous-même vous êtes, votre

comportement, les événements qui ont pu précéder ou suivre le moment où il vous a parlé et en fin de compte ce que vous-même vous êtes, votre comportement, les événements qui ont pu précéder ou suivre le moment où il vous a parlé, tout cela est important pour savoir s'il s'agit d'une insulte ou d'un signe d'amitié, d'une provocation ou d'un signe de complicité. Un auteur qui utilise cet épisode comme élément d'une conversation avec nous, spectateur, doit nous fournir tous ces renseignements pour faciliter notre compréhension. Voilà en somme autant de langages qui doivent se fondre au théâtre pour constituer cette parole de l'auteur s'adressant au public. Le langage théâtral en effet n'est pas seulement échange de propos comme le dialogue philosophique. Il est essentiellement le langage d'une action représentée sur les plans multiples des mots, du jeu des acteurs, du temps, des lieux, des images et des sons en vue de mieux permettre au dramaturge d'agir sur un public. Un public dont ce dramaturge pare la riposte par toutes les séductions, les pièges et les appâts qu'il lui tend pour le dérider, l'amadouer et le mater. Un public dont il s'assure la collaboration par la communion et son identification avec ses personnages ou encore par la distance qu'il lui fait prendre à leur égard. Un public, en somme avec lequel le dramaturge dialogue par le biais de la représentation théâtrale. Et c'est pourquoi les pièces hautaines de Paul Toupin sont plus l'œuvre d'un rhétoricien que d'un dramaturge. Ses dialogues sont en effet des discours clos et des démonstrations systématiques, comme ses essais, qui ne constituent pas cette arme que le dramaturge dirige d'ordinaire vers le cœur et l'esprit d'un public à conquérir. Parole d'un auteur à l'intention d'un public, la représentation théâtrale est récit feint dans la mesure où par là même le dramaturge veut susciter la contre parole du public. Or la feinte n'est jamais si bien réussie que lorsqu'elle se dissimule sous les dehors innocents du spectacle, de ce qui est montré et non pas dit, de ce qui a donc tout l'air d'être objectif.

Dans le théâtre de Paul Toupin, on ne trouve pas de ces signes de l'échange entre l'auteur et son public. Ses pièces sont comme un musée où le spectateur n'est pas admis. Son intention avouée était, il est vrai, de tuer la théâtralité du théâtre : « Mon rêve le plus difficile, poursuit M. Toupin, serait d'écrire une pièce qui tuerait le côté théâtral du théâtre ⁽⁶⁾. » Il voulait réduire le théâtre à l'essai ou plus précisément au discours, au pur monologue sans

(6) *Le Devoir* du samedi 4 avril 1959 (dans un article de Jean Hamelin, « Nouvel académicien, Paul Toupin déclare : Pour être valable, le théâtre canadien doit être poétique »).

écho, déroulant ses orbes dans le seul sillon de ses prémisses. Et de fait ses intrigues se développent selon la rigoureuse logique de leur situation initiale sans qu'on y trouve de ces sinuosités, de ces creux ou de ces bosses qui sont les perches que tend le dramaturge à son public. Tout est beaucoup trop clair et trop simple dans le théâtre de Toupin. Du moins jusqu'au dénouement qui est précisément la révélation de ce malentendu qu'on avait cru trop aisément percer et dont on ne s'aperçoit de l'existence de la persistance qu'à la fin de la pièce. C'est que les choses y sont posées en termes trop clairs, trop rassurants et trop catégoriques. Par là même elles sont mal posées et l'on ne peut leur trouver aucune réponse. Les œuvres de Toupin sont à cet égard des questions dont on a trop vite cru trouver les réponses mais dont on ne s'aperçoit qu'à la fin de la pièce que ces réponses n'avaient même pas commencé d'être des solutions.

Le personnage de théâtre n'existe pas pour l'auteur. Il est libre, autonome, indépendant, du moins en apparence ! et l'auteur est absent. Aussi ce personnage le voyons-nous à la fois du dedans quand il s'analyse et du dehors quand il agit. De l'extérieur nous le voyons même sous deux angles différents : d'abord dans son comportement et ensuite dans l'idée que se font de lui les autres personnages. C'est comme si en plus d'une conscience le personnage était doté de deux ombres. Et c'est par le recouplement de ces trois silhouettes que le personnage nous devient familier en même temps qu'il demeure mystérieux pour nous, car les zones d'ombre et de lumière de sa personnalité se recouvrent, se superposent, se brouillent ou s'éclairent selon les fluctuations des consciences, des événements et de l'action. Il n'est donc pas ce Narcisse qui se mire dans l'eau ni ce Diogène perçant les ténèbres que nous montre Toupin, mais un coureur éperdu se débattant parfois dans la brousaille de ses propres ombres et de celles des autres, courant d'autres fois dans la clairière ensoleillée de ses passions mais parvenant rarement à trouver l'orée de cette jungle de la vie où il lutte contre mille et un fantômes.

C'est parce que les personnages du théâtre de Paul Toupin sont uniliéaires et manquent d'opacité qu'il ne vivent pas vraiment, c'est-à-dire ne progressent pas dans la connaissance d'eux-mêmes et des autres. Le malentendu qui est traditionnellement à l'origine des pièces de théâtre conclut plutôt les pièces de Toupin. C'est au terme de leurs aventures que les héros réalisent qu'il y avait malentendu alors que d'ordinaire le dénouement d'une pièce vient précisément dissiper le malentendu original. Dans *Chacun son amour*, Stéphane

meurt au moment où Fernand, son secrétaire, s'aperçoit qu'il s'était trompé sur son compte. Ces mémoires, dont le maître ne parvient à dicter que l'avant-propos à son secrétaire puisque la mort interrompt sa dictée, en sont une preuve éloquente. *Brutus* commence par une sorte de songe ou de cauchemar qui permet au héros de revivre ses aventures et notamment l'assassinat de César. Au moment où la pièce commence l'action est en fait déjà terminée, et ce n'est qu'après coup que Brutus s'aperçoit qu'il y avait malentendu. Il en est de même pour *le Mensonge* qui ne permet à la châtelaine de connaître le seigneur qu'alors qu'il est trop tard et que l'action est dénouée. Ces trois pièces se terminent donc en nous laissant perplexes sur le sens de l'aventure des héros, en laissant sans doute ceux-ci également dans la perplexité puisqu'ils n'ont pas vraiment eu l'occasion d'agir en connaissance de cause. Car si d'ordinaire les personnages de théâtre se méprennent sur les intentions de leurs vis-à-vis, ils n'ignorent pas quels sont leurs objectifs ou, vice-versa, s'ils ignorent leurs objectifs, ils n'ignorent pas leurs intentions. Ils peuvent donc ainsi agir avec une certaine liberté. Les héros de Toupin par leur ignorance double de leur véritable situation, par la méconnaissance des intentions et des objectifs de ceux qui leur font face sont des exemples parfaits de héros ambigus, c'est-à-dire de héros qui décident et agissent sans bien se connaître ni connaître les autres. C'est leur faiblesse et c'est la faiblesse du théâtre de Toupin, plus monologue de l'auteur avec soi-même que dialogue d'un dramaturge avec son public. Théâtre dégagé de toute réalité objective et engagé dans la seule réalité subjective de son créateur, plus discours que spectacle.

POUR UNE DRAMATURGIE QUÉBÉCOISE

Le langage théâtral est un langage total. Conjonction de la parole et du geste, du son et de l'image il vise à présenter à l'interlocuteur du créateur non pas la réalité aseptisée du concept mais cette réalité frémissante du vécu. Langage total par ses ambitions, il l'est surtout par ses moyens qui sont indirects. Car c'est pour mieux parvenir à ses fins que ce langage se présente à nous déguisé et masqué et feint de n'être pas une réalité, celle du dramaturge, pour mieux se faire prendre pour la réalité tout court.

La tâche du dramaturge québécois n'est donc pas simple. Il doit pouvoir découvrir le langage qui décrive la réalité et amorce en même temps ce

dialogue du créateur et du spectateur qui en dernière analyse n'est qu'une forme du dialogue de la conscience individuelle et de la conscience collective. En ce pays de « lutte des langues » c'est une tâche qui peut s'avérer périlleuse puisque de la réussite ou de l'échec d'une telle entreprise il peut résulter la vie ou la mort d'un art, et que le sort de ces deux consciences, dont le théâtre est le lieu privilégié de rencontre, en dépend. L'exemple des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay dont nous avons vu qu'elles présentaient de la vie québécoise une image d'autant plus tragique qu'elles utilisaient un langage sans horizons, illustre bien la nécessité d'inventer ce langage qui fera de la tragédie un acte d'espoir.

Mais un langage même régulier ne saurait convaincre le spectateur et exalter en son cœur cette foi dont parlait Marcel Dubé, s'il ne sait le persuader par ces voies impénétrables, ces chemins mystérieux dont la raison n'a pas le secret et que seules peuvent nous ouvrir l'imagination et la sensibilité, autrement dit tout ce qui fait du langage théâtral, ce langage cruel dont parlait Artaud. La preuve, le double exemple de Jacques Ferron et de Paul Toupin.

Langage cruel et pour cela langage feint, le théâtre doit consacrer la mort de l'auteur-narrateur et se présenter comme une pure offrande au spectateur-dieu afin de mieux agir sur lui. Sans complaisance ni aveuglement, en toute simplicité et avec naturel, cette dramaturgie québécoise que nous anticipons sera doublement le signe de l'avènement d'un homme nouveau, puisqu'il témoignera à la fois de la victoire d'un dramaturge sachant donner une voix nouvelle aux réalités d'ici et de l'apparition d'un auditeur qui pourra prêter l'oreille qu'il faut à cette voix.

MAXIMILIEN LAROCHE,
(en congé d'études).