

**Lettres québécoises**  
La revue de l'actualité littéraire



## Le Théâtre qu'on joue

Stéphane Lépine

Numéro 56, hiver 1989–1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/39159ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lépine, S. (1989). Compte rendu de [Le Théâtre qu'on joue]. *Lettres québécoises*, (56), 36–38.

# Le Théâtre qu'on joue

par Stéphane Lépine

**Un simple soldat** de Marcel Dubé, une coproduction du Théâtre Populaire du Québec et de la Nouvelle Compagnie Théâtrale.

La saison théâtrale 1989-1990 est indéniablement celle du répertoire québécois. À l'heure où notre dramaturgie bat de l'aile, voilà que nos théâtres et nos metteurs en scène se tournent vers le passé. Résultat : Dubé, Dubois, Ducharme, Gauvreau, Gélinas, Languirand voient leurs textes recréés à la scène 10 ou 30 ans après leur création. Parmi ces dramaturges qui font aujourd'hui l'objet d'une relecture, Marcel Dubé est certes celui dont les œuvres dormaient le plus profondément au purgatoire. Détrôné par Tremblay à la fin des années 1960, Dubé est maintenant associé à une certaine littérature bourgeoise et à la peinture plutôt mélodramatique de conflits sociaux qui n'intéressent plus guère. Pourtant, une pièce comme *Un simple soldat*, malgré sa structure un peu lâche et ses vices de construction, pose encore des questions. Et n'est-ce pas là le signe de la valeur d'une œuvre?

Écrite pour la télévision en 1957 (ce qui explique peut-être que certaines scènes soient un peu laborieuses lorsque jouées au théâtre), la pièce met en scène (comme le fera *Bonjour, là, bonjour* de Michel Tremblay 15 ans plus tard) le choc de la rencontre entre un père et son fils (qui sont le miroir l'un de l'autre). *Un simple soldat* se présente comme l'histoire d'un homme qui pourra passer à l'acte, qui pourra se faire une place et un nom (un nom propre) lorsqu'il aura su affronter la figure du père. Évidemment, chez Dubé, cette figure du père est celle, traditionnelle, de l'homme faible, impuissant, démuné devant ses enfants, et qui poursuit une trajectoire opposée à celle de sa femme dont le renforcement du rôle va grandissant. Traditionnelle oui, mais Dubé aura sans doute été le premier à interroger et à remettre en question cette figure classique du père. Il en montre non pas tant le dépérissement sociologique que la fissure in-

terne, en même temps qu'il pointe la difficulté pour tout homme d'assumer, de tenir pour ses enfants cette place, difficulté qui a de fortes chances de se répéter de génération en génération.

Tous connaissent l'histoire d'*Un simple soldat*, l'histoire de ce Joseph Latour qui revient d'une guerre de Troie qui n'a pas eu lieu et qui tente désespérément de se tailler une place. Mais, au-delà de l'anecdote, il y a, dans *Un simple soldat*, quelque chose de noué, qui contient encore un mystère. Quelque chose se noue en effet entre les membres de cette famille (un homme, son père, sa mère, son frère, ses sœurs) et ne peut pas se défaire aisément, même aux yeux des spectateurs d'aujourd'hui. Il y a la force d'un conflit tragique, qui a quelque chose à voir avec le rôle du père qu'il faut assumer, mais également avec la culpabilité et avec la place qui revient à chacun dans ce nœud de vipères qu'est la famille. Mais rien n'est simple dans ces sentiments-là. Ce n'est pas seulement de l'amour pour l'un, de la culpabilité ou de la jalousie pour l'autre. Ce sont des sentiments complexes, noués inextricablement.

Mais, soyons honnêtes, le drame de l'homme qui revient de la guerre, de prison ou d'une longue absence dans une cellule familiale reconstituée sans lui, qui s'est passée de lui pour pouvoir se reconstruire, est archi-connu et ne nous dirait peut-être pas grand-chose sans le beau travail de mise en scène qui a été accompli et sans la performance grandiose de Gildor Roy qui, il n'y a pas d'autre mot, lui donne corps. Gildor Roy, qui se révèle être un des plus grands acteurs au Québec, se présente comme ce corps en trop qui bouleverse un ordre établi et en fait remonter le refoulé. Parce qu'il bouge et se déplace comme personne sur la scène des conflits familiaux, massif et précis comme un animal aux aguets, il fait exister la scène autour de lui. Et laisse même percevoir l'espace de cette scène traumatique qui l'habite

encore. Ses gestes, ses mouvements, ses hésitations, ses allers et venues de la maison à la taverne, d'un coin à l'autre du pays ou de la cuisine recréent autour de lui cet espace (familial? carcéral? c'est la même chose) dont il n'arrive pas à sortir tout à fait. Gildor Roy compose un Joseph Latour dont le caractère buté, les excès de violence et les mouvements de tendresse (paternelle) pour sa sœur sont autant de signes qui démontrent à quel point il est un homme en cage qui tantôt cherche à briser ses liens, tantôt tourne en rond, sans espoir de sortie.

Je le répète, tout cela — et les faiblesses d'écriture en plus — aurait pu donner un mélodrame imbuvable. On en est à des années-lumière. D'abord parce que si René Richard Cyr saisit quelque chose de très profondément ancré dans le pathétique québécois, je parle des relations père-fils, il le fait sans apitoiement. Ensuite, parce qu'il a su insuffler à la pièce un rythme qui ne permet pas le larmoiement. Enfin, surtout, parce que ce metteur en scène est un grand directeur d'acteurs et qu'il n'a pas seulement un regard sur la pièce de Dubé, il en a une vision. Et cette vision n'est pas mélodramatique ou vaguement sociocritique. Grâce à René Richard Cyr, il n'y a pas d'archétypes sociaux dans *Un simple soldat*, il y a des créatures inscrites dans un contexte déterminant et travaillées par le tragique.

À mi-chemin entre le naturalisme et le détachement symbolique, entre le vérisme et l'emblématisation, la mise en scène de Cyr contient le drame avec une rigueur exemplaire, le mine de l'intérieur avec du punch en même temps que de la retenue, emporte les moments pathétiques dans un souffle d'émotion vraie comme on en voit peu sur nos scènes. Par conséquent, les passions vous éclatent à la figure et la scène — avec ces corps qui se frôlent, s'évitent, se tournent autour sans arriver à se parler, avant

**Gildor Roy  
et  
Jean Lajeunesse  
dans  
*Un simple soldat*  
de  
Marcel Dubé**



de se cogner, violemment — devient le réceptacle d'une décharge d'énergie, devient le théâtre d'étreintes, de chocs de corps et d'âmes qui s'emmêlent et n'arrivent pas à se délier, à se dénouer. La pièce de Dubé est faite de ces heurts et Cyr l'a compris. Il met en scène les sentiments : les frustrations, la jalousie, mais aussi, c'est encore plus rare, la honte, la gêne, la timidité, dans ce que ces sentiments ont de physique, d'élémentaire, sans psychologisme. Ce que René Richard Cyr a extrait de la pièce de Dubé, ce sont des personnages qui littéralement n'arrivent pas à s'arracher et ont peur de leurs désirs. C'est cette tension qui traverse la pièce, la tension de tout ce qui est vital, et qui n'est pas dit.

René Richard Cyr aurait pu enfermer les personnages d'*Un simple soldat* dans l'historicité et les éloigner confortablement de nous. Or il n'y a jamais de surplomb de la pièce ou de jugement des personnages. Jamais non plus, c'est peut-être le plus important, il ne les plaint. Les personnages sont vivants, avec leurs défauts, leurs lâchetés, leurs zones d'ombre. Ils sont au bord de la folie, du dérèglement, et la production nous entraîne progressivement sur cette pente glissante, avec eux. En fait, je crois que Marcel Dubé ne pouvait être mieux servi que par René Richard Cyr.

**Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes** de Marie Laberge à La Licorne.

Que ceux qui craignent un changement de direction du théâtre de Marie Laberge se rassurent tout de suite: elle est aujourd'hui plus que jamais fidèle à elle-même. Il est en effet impossible de déceler dans *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes* (une pièce qui, il faut toutefois l'indiquer, date de 1981) le



**Louise Laprade et Linda Sorgini dans *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes* de Marie Laberge.**

moindre signe d'un virage hors de ce sentier du théâtre lacrymogène et du pathétique familial dans lequel elle s'aventure depuis déjà un bon moment.

Il y a pourtant dans les pièces de Laberge matière à un grand mélodrame so-

cial : les enchaînements inexorables d'un déterminisme social, tout un réseau de désirs sourds, contrariés par les épreuves accumulées de l'adversité, les références constantes à l'hérédité et à la famille d'origine, la déchéance dans l'alcoolisme ou la violence, envers les autres ou

envers soi-même. Mais au lieu d'opter pour la stylisation et la retenue, au lieu de travailler à la mise à nu des êtres et des choses en une épure qui en révélerait la quintessence, Laberge se laisse aller aux excès d'un naturalisme de surface, à une démesure de noirceur qui empêche l'éclosion de toute émotion vraie.

L'auteure, on le sait, ne s'est jamais signalée par la légèreté de son propos et de son style. *Jocelyne Trudelle*... pousse encore plus loin (comme si cela était possible) la caricature et la simplification psychologique, et toute la pièce donne lieu à un apitoiement lacrymo-féministe. Jocelyne Trudelle a tenté de se suicider et repose à l'hôpital, dans un état comateux. Pour accompagner son personnage de la vie à la mort, pour tenter d'expliquer les raisons de son suicide, Laberge fait appel à toute une série de témoignages de gens qui l'ont connue et qui viennent à la queue leu leu lever le voile sur les rapports qu'ils ont entretenus avec elle. Mais, en fait, il s'agit d'un panel de personnages si rigoureusement constitué qu'il bloque dès le départ toute possibilité d'évolution dramatique. Jocelyne est bonne, fragile, incomprise; la mère est dupe, soumise, avilie, aliénée; le père est résolument répugnant, violent, obtus et misogyne. On l'aura compris : la pièce de Laberge obéit à une volonté de « typage » simpliste et en reste à la dureté des mouvements féministes surgis il y a 20 ans, comme si rien depuis (dans l'histoire des formes comme dans celle des mentalités) ne s'était assoupli. Les femmes y sont donc opprimées par des hommes qui, consciemment ou inconsciemment, leur barrent l'accès à l'épanouissement.

À l'inverse des auteurs qui partent de personnages singuliers pour atteindre à l'universel, Laberge part de schémas, et il n'est pas une réplique, pas une situation, pas un personnage (même secondaire) qui ne soit sommé d'entrer dans le moule initial, ceci évidemment à grand renfort d'artifices. Elle ne s'embarrasse d'aucune difficulté d'écriture et de mise en scène : elle escamote. Par conséquent, rarement œuvre théâtrale aura présenté des personnages aussi primaires et aura aussi interminablement aligné les clichés et les bons sentiments. Cela témoigne au bout du compte d'une vision du monde dont on ne pouvait plus croire qu'elle puisse atteindre un tel machinisme.

**J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres** de Jean-François Caron au Théâtre de Quat'Sous.

Depuis plusieurs années, le théâtre québécois a complètement perdu l'habitude d'explorer et de mettre à nu les enjeux de notre société. Tout le mouvement du théâtre social des années 1970 se trouve maintenant relégué dans un purgatoire qu'on ne semble pas être prêt de revisiter. Aussi peut-on se réjouir en partie de l'arrivée dans le paysage théâtral d'un auteur qui s'évertue, contre toutes les modes, à remuer à nouveau les questions sociales. Rares en effet sont les dramaturges de cette génération qui veulent bien tenter de mettre en scène ce que l'information transmet très souvent de façon morcelée.

Bien sûr, on objectera qu'une fiction de deux heures sur la fatigue et la désillusion idéologiques (entre autres choses) court le risque de la simplification. C'est bien ce risque que Jean-François Caron n'a pas su éviter. S'il existait un festival de théâtre social, personne ne doute aujourd'hui que ce jeune auteur, le Pierre Pascau du théâtre, remporterait la distinction suprême : le Gros Sabot d'Argent.

Dans le climat de désenchantement politique d'aujourd'hui, le militant de la bonne cause propose une pièce qui se veut à la fois une étude sociale et politique, une réflexion sur l'écriture, sur les rapports qu'entretiennent l'art et la société, sur l'engagement politique des jeunes. Toutes les existences, toutes les expériences, tous les discours, toutes les idéologies et toutes les ambiguïtés sont conviés à une cohabitation éloquente. Nous guidant d'un niveau à l'autre à l'intérieur d'une fiction à trois étages (plus compliquée que complexe), l'auteur parle d'un Pagnol monté à l'Espace GO, d'un auteur dramatique qui emploie les services d'un nègre, de l'influence de Réginald Martel sur la vente des livres, du contenu des sacs à vidanges anglais, d'une critique méprisante qui n'aime pas le théâtre, d'une fille qui a voté non au référendum et qui aimerait bien que son chum aille faire le lavage, d'un prisonnier et de ses écrits érotiques, de Christian Mistrail et des nègres blancs d'Amérique.

Cette formulation vous rappelle quelque chose? La campagne publicitaire du film *Jésus de Montréal* peut-être? La pièce de Caron ressemble beaucoup au film de Denys Arcand : même prêchi-prêcha un brin moralisateur, même opposition entre les bons et les méchants, les purs et les impurs, les salauds et les justes, même vision réductrice (dans un cas, du politique; dans l'autre, du sacré et de la pureté), même emboîtement de récits (astucieux, mais qui ne montre jamais que sa propre virtuosité). En lieu et place d'un regard vraiment décapant sur toutes les ramifications de l'édifice social québécois, Caron met en scène un discours et des personnages qui n'évitent pas la caricature et la simplification. Le Danny Gaucher à trois têtes au centre de sa pièce (dramaturge qui néglige son œuvre personnelle pour contribuer anonymement à celle d'un autre, romancier qui a recours à tous les moyens pour être publié ou qui abdique et devient éboueur) circule, pur et sans taches (comme le Daniel Coulombe de *Jésus de Montréal*) au milieu d'une parade de filles arrivistes ou sans conscience sociale (la pièce est d'une incroyable misogynie), de représentants du pouvoir, de blancs, c'est-à-dire d'hommes et de femmes qui ne sont ni nègres, ni nègres littéraires, ni nègres blancs d'Amérique.

Alors l'auteur a beau multiplier les distances, les mises en abyme, les marques d'ironie, les parasitages permanents d'un aspect de son sujet à un autre, les glissements d'un niveau à l'autre (de Danny Gaucher à Danny à Gaucher), son moralisme et le simplisme de son message remportent la victoire sur ses prouesses formelles et la critique corrosive qu'il veut faire de notre société résignée qui a renoncé à ses idéaux.

Mais un texte chancelant est-il nécessairement synonyme de production chancelante? Que non! La production de *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres* en est la preuve. Dire que Claude Poissant a fait un travail remarquable est un euphémisme. Nerveuse, nette, précise, sa mise en scène et sa direction d'acteurs ont donné au texte une clarté et une subtilité qu'il n'avait pas toujours, ont atténué les vices de construction et les ratotages de sermonneur qui s'inscrivaient entre les lignes, ont presque réussi à créer l'illusion que Jean-François Caron venait de signer un bon texte. □