

La Passion du dialogue

Lucie Robert

Naïm Kattan

Volume 11, numéro 1, automne 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200548ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200548ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Robert, L. (1985). La Passion du dialogue. *Voix et Images*, 11 (1), 140–145.

<https://doi.org/10.7202/200548ar>

Dramaturgie

La Passion du dialogue

par Lucie Robert, Université Laval

On pourrait discuter longtemps de la pertinence d'une chronique littéraire consacrée à la dramaturgie québécoise. Quelques personnes me feront part de la longue lutte qu'elles ont menée pour *dé-littériser* le théâtre, pour qu'il soit considéré comme un des arts du spectacle vivant, pour que soit enfin reconnue sa dimension polysémique. Je reconnais d'avance la justesse de ces remarques, l'inquiétude qu'elles manifestent et le projet qu'elles traduisent. Cette chronique n'est pas (n'est plus) une chronique sur le théâtre québécois. Elle ne retient du théâtre qu'un de ses signes, le texte, et constitue un ensemble particulier, la dramaturgie qui situe l'ambiguïté du rapport qu'entretiennent le théâtre et la littérature. Je le reconnais: une chronique sur la dramaturgie québécoise ne donnera jamais qu'un aperçu fragmentaire de la production théâtrale.

En revanche, on admettra que le texte dramatique a aussi une existence autonome, inscrite dans une forme-objet, le livre, et dans une pratique, l'écriture. À ce titre, il entretient un rapport particulier au papier qui sert de support à l'acte de lecture, lequel n'est en réalité que le point de départ d'une vaste opération de représentation imaginaire, libérée des contraintes de la mise en scène réelle. Pour que cette opération soit possible, le texte dramatique doit contenir sa propre cohérence, hors du référent scénique. C'est pour cela qu'il y a si peu de textes destinés à la scène, aux ondes ou à l'écran, qui soient publiables. Le théâtre est un autre de ces arts polymorphes: le texte n'occupe pas, dans toutes les productions, une place d'égale importance.

Écrire le théâtre, c'est avoir une passion pour les mots et pour la polémique, pour les mots que l'on met en situation conflictuelle, autrement dit, pour le dialogue dans la forme la plus immédiatement dialectique. Lire le théâtre, c'est, à l'autre bout du livre, partager la même passion. C'est avoir accès au texte dans sa dimension polémique la plus pure, où toute l'action, l'intrigue ou l'effet se construit dans/par le texte, lequel, dès lors, n'est plus le simple reflet d'une action réalisée ailleurs, mais le moteur même du théâtre.

*
* *

Deux tangos pour une vie¹, de Marie Laberge, créée par la Commune à Marie, au Théâtre du Petit Champlain, à Québec, en novembre 1984, dans une mise en scène de Denise Gagnon, est d'une densité textuelle dont on se demande si elle laisse suffisamment d'espace à la création théâtrale.

À trente-trois ans, Suzanne est victime d'une dépression nerveuse. En congé pour trois semaines, elle entreprend une sorte de quête d'elle-même, un bilan de sa vie et de son mariage avec Pierre, fonctionnaire *cravaté*. C'est

là que la dramaturge la trouve, au petit déjeuner, à chercher ce qui pourrait rendre à ses rapports conjugaux et à sa vie leur saveur passionnée d'autrefois. L'apparition de Gilles, fonctionnaire *non cravaté, en passe de devenir autre chose*, sert de catalyseur. La passion qu'elle éprouve pour lui convainc Suzanne qu'elle-même n'a pas changé, que sa capacité d'appréhender le monde, ses espoirs et ses désirs sont restés intacts. À mesure que se construit le dialogue, que sont mises en mots les difficultés, les aspirations, les capacités de renouvellement de chacun et de chacune, se creuse le fossé qui sépare Suzanne des autres — y compris de Gilles. Se formule ainsi l'inéluctable: il faudra choisir entre se conformer au désir des autres ou rompre.

Histoire d'un mariage sans intérêt, que vient ponctuer une passion foudroyante, le texte de Marie Laberge est, encore plus que le triangle classique, une pièce sur le conformisme et sur la capacité d'une femme à y résister. À ce titre, **Deux tangos pour une vie** illustre encore une fois l'univers noir de son auteure, univers d'espoirs déçus, où les femmes semblent porter le poids des péchés du monde. La pièce illustre aussi une grande maîtrise des dialogues, denses, mais aussi lents, réguliers, ne laissant apparaître qu'une à une les données du problème et qui s'appuie sur des effets visuels et scéniques économiques quoique parfois un peu faciles ou répétitifs.

Depuis **Ils étaient venus pour...**², qui était construit en une suite de tableaux présentant divers moments d'une création épique dont l'essentiel était réalisé hors-scène, Marie Laberge a peu à peu, pièce par pièce, resserré la cohésion de ses textes, diminuant le nombre de personnages, rapetissant l'univers du réel jusqu'à la famille ou au couple et jusqu'au décor unique et fermé, réduisant l'histoire au quotidien, le politique au privé, passant de l'épopée au drame. **Deux tangos pour une vie** poursuit ce processus: Le texte y gagne en cohésion, mais perd une grande partie de sa puissance d'évocation.

*
* *

Avec la parution, coup sur coup, de **À qui le p'tit cœur après neuf heures et demie?** et de **Duo pour voix obstinées**, le théâtre de Maryse Pelletier, dont on ne connaissait — par écrit — que **Du poil aux pattes comme les CWAC's**, apparaît comme un univers original, suite de tableaux représentant divers moments et divers lieux de la vie collective des femmes³.

Chronologiquement la plus ancienne des trois, **À qui le p'tit cœur après neuf heures et demie?** créée au Théâtre d'aujourd'hui, en 1980, dans une mise en scène de Gilbert Lepage réunit les pensionnaires d'un collège classique. Le premier acte les voit au tournant de la révolution tranquille répétant sous la direction peu orthodoxe de la religieuse, **les Romanesques** d'Edmond Rostand pour la séance de fin d'année. Le deuxième acte les retrouve dix ans plus tard, dans une soirée qu'on voudrait amicale, à l'appartenance de Gisèle, religieuse laïcisée devenue psychologue. Le troisième acte les réunit à nouveau à l'occasion du mariage de la fille de Bernadette, l'une d'entre elles. Portrait d'une génération de femmes élevées à rêver d'un avenir dominé par le mariage et la famille, transformées par les mutations sociales des années

soixante et effectuant le bilan peu reluisant de leur vie, le texte de Maryse Pelletier est ponctué par la lecture des courriers du cœur et par la superposition aux dialogues originaux, de ceux d'Edmond Rostand. Le changement dans les conditions de vie transforme le sens des paroles de Rostand et la mécanique du courrier du cœur jusqu'au non-sens, presque à la tragédie, sans jamais sombrer dans la dérision. La force de la dramaturge est, dans une écriture théâtrale grand public, de donner à la vie de ces femmes, à leurs discussions et à leur bilan, une dimension collective que n'arrive pas à détruire l'individualité des situations et des états.

Cette dimension collective est maintenue dans **Du poil aux pattes comme les CWAC's**, créée en 1982, dans une mise en scène de Claude Jutras. Maryse Pelletier y présente cinq femmes qui, pour des raisons diverses, ont préféré la vie militaire au travail en usine pendant la dernière guerre. Elle y reprend aussi une structure en trois temps, mais cette fois en neuf tableaux représentant chacun un moment ou un aspect particulier de la vie militaire. À travers ce qui ne serait autrement qu'une sorte de visite touristique chez les CWAC's. La vie militaire devient l'étalon auquel se mesure la vie des femmes de l'époque. Chacune y voit la possibilité de réaliser ses rêves, mais chacune s'y voit aussi contrainte de ré-évaluer ses objectifs, contrainte de faire des choix parfois douloureux entre le *romantisme* des rôles traditionnels et le *réalisme* de ce nouveau genre de formation professionnelle. Le bilan est somme toute positif, forgé dans l'amitié et la camaraderie qui dédramatisent — peut-être un peu trop — le contexte de violence et de mort.

Duo pour voix obstinées, créé en 1984, dans une mise en scène de François Barbeau marque un changement dans l'écriture théâtrale de Maryse Pelletier: il n'est plus question de dépeindre une collectivité féminine, ni de construire le texte sur ces formes institutionnelles que sont le pensionnat, la vie militaire, le théâtre, le courrier du cœur ou la chanson qui donnaient aux textes précédents leur rythme propre. Ici le rythme est celui de l'affrontement et de ses diverses phases. **Duo pour voix obstinées** met ainsi en évidence le procès de confrontation qui sert de moteur à ce théâtre. Mais alors que le conflit permettait l'unification de l'univers féminin, il consacre maintenant la rupture ou l'impossibilité de l'univers mixte. On comprend mieux alors la présence — à première vue incongrue — d'un personnage masculin dans **À qui le p'tit cœur** et on peut imaginer un sens à l'ordre de publication des trois pièces.

Deux personnages, un homme et une femme, vivent pendant cinq ans, une relation amoureuse difficile, où chacun des deux partenaires tente de conserver l'intégrité de sa personne et, pourrait-on dire, de son territoire, quand les succès ou les échecs professionnels, renforcés par l'isolement du couple, deviennent sources de tensions et prétextes à des affrontements douloureux. Dans une sorte de descente aux Enfers, les personnages se rendent jusqu'au bout du tolérable et franchissent la limite du conciliable. À la fin demeurent les cicatrices, mais pas l'amertume: *On s'est bien battus*. Constatant l'impossibilité de faire du couple une unité (d'où le *duo*) et, du même coup, renvoyant encore une fois le romanesque aux poubelles — ce qui

semble être un des piliers du théâtre de Maryse Pelletier — **Duo pour voix obstinées** présente l'affrontement comme condition de l'affection et du respect.

L'univers de Maryse Pelletier, léger sans être facile, dur sans tristesse, se fonde sur des textes très *théâtraux*, difficiles à lire à cause de leur rythme trop rapide et de l'absence de la mise en scène que l'on sent partout nécessaire pour suppléer le non-dit, pour créer la durée nécessaire au plaisir. À suivre.

*
* *

Il y a la mythologie grecque: Laïos, roi de Thèbes fut séduit par Chrysispos, fils adultère du roi de Delphes et d'une nymphe. Le jeune et très beau prince se suicida pour n'avoir pas su choisir entre l'amour de Laïos et l'amour de sa mère. Il y a aussi Michel Marc Bouchard qui, à partir de cette légende, construit une pièce, **la Contre-nature de Chrysispe Tanguay, écologiste**⁴, où se superposent plusieurs niveaux diégétiques, donnant au *théâtre dans le théâtre*, un rôle de psychodrame. La relation amoureuse de Chrysispe/Louis et de Laïos/Jean est vécue sur le mode fictionnel où tous les textes sont écrits à l'avance, répétés quotidiennement, pour sublimer ce qui ne serait autrement qu'une vie ordinaire, mais problématique où devraient être avoués les fantasmes et la déviance. Le couple a une employée, Diane-Marie-Thérèse-Alice-Laurence-etc. qui tient tous les rôles féminins, passant d'un registre à l'autre, renforçant l'isolement du couple qui n'a ainsi plus à faire face au monde extérieur composé de mères, de belles-mères, d'amies, d'ex-épouse... L'enfance fut heureuse, les parents remarquables, la chronique météo du journal devient le Conseil international de l'écologie, il fait beau, le soleil brille dans un ciel sans nuage... et Jean n'a jamais assassiné Alice. Mais voilà que la machine se détraque. Diane fait enquête pour le bureau des adoptions car Chrysispe et Laïos veulent un fils. Elle se met à improviser, changeant les rôles et les textes, obligeant les deux hommes à une réécriture continuelle de textes qui ne seront jamais respectés, jusqu'à ce que la réalité apparaisse au fond comme la solution la plus simple. Reste à convaincre Chrysispe de renoncer à la légende avant qu'il ne soit trop tard.

Créée d'abord en 1980 à Ottawa, par la Comédie des Deux-Rives dans une mise en scène d'Isabelle Cauchy, puis reprise en 1982 au Centre national des arts et en 1983 au Théâtre d'aujourd'hui dans une mise en scène d'André Brassard, **la Contre-nature de Chrysispe Tanguay, écologiste** opère une condensation du langage, à la fois mythe, fantasme, fiction et réalité, jusqu'à y annuler toute fonction de communication, mais donnant une extension toute particulière aux possibilités du réalisme. Le travail de Diane consiste alors à rendre au texte sa fonction dialogique et, par le fait même, à ramener les protagonistes dans une réalité dont on se demande si elle est la condition même de leur survie ou une autre de ces pressions pour re-socialiser un comportement déviant. À sa façon, Michel Marc Bouchard consacre par la mythologie la légitimité des univers non mixtes, mais reconnaît en revanche la dialectique qui peut les relier l'un à l'autre.

Les pièces de Jovette Marchessault ont comme caractéristique de faire du théâtre un objet à nouveau littéraire. Par son référent, d'abord, qui, depuis toujours, met en scène des écrivaines et appuie les dialogues sur leurs écrits, à grand renfort de citations et de commentaires biographiques. Par l'importance donnée à l'écriture, ensuite, au détriment, pourrait-il sembler, de la dimension scénique, mais en réalité à l'avantage d'un renouvellement des fonctions et des formes théâtrales. *Alice & Gertrude, Natalie & Renée et ce cher Ernest*, créée à l'Atelier continu en octobre 1984, dans une mise en scène de Michelle Rossignol, illustre encore une fois cette nouvelle forme de littérarité théâtrale, loin de la rhétorique et du phrasé.

Sont réunies sur la scène quatre écrivaines (dont une est censée être morte) et un écrivain qui ont en commun d'avoir vécu et écrit à Paris au début du siècle et la profonde certitude d'être *legendaires*. Dans une explosion de mots et de paroles, hors du temps et de l'histoire, se prépare la rencontre fictive d'un grand nombre de femmes, conviées à une sorte de célébration de la féminité et de l'espoir (l'action se passe le 1^{er} octobre 1939, seul repère temporel réaliste). Comme dans le théâtre de Maryse Pelletier, l'intrus — et la source du temps scénique — est l'homme individualisé, Ernest Hemingway, et l'homme collectif dans toute sa splendeur, la guerre. C'est cette présence mâle qui donne au texte un début et une fin, car, sans cette source de conflit, ne resterait que l'univers féminin, reposant sur une parfaite communauté d'esprit et de corps, dans un onirisme que symbolise parfaitement la deuxième partie du texte: l'Arche, composé des productions féminines y apparaît comme *le cœur du monde*, source de vie se manifestant, comme le constate Ernest citant sa mère, *chaque fois que le monde allait être plongé dans le malheur*.

On peut caractériser triplement l'écriture dramatique de Jovette Marchessault: écriture littéraire, lyrique et très ciselée, qui s'appuie sur les écrits des personnages pour renforcer l'effet mythique de la parole; écriture féministe, qui construit une mythologie féminine et reconstitue un univers de productions injustement négligées; écriture lesbienne qui élimine toute possibilité de conflit entre les femmes et qui refuse la dialectique dans le rapport hommes/femmes. On ne trouve donc pas d'action dramatique, mais une passion pour l'écriture et pour les femmes, présente dans le texte comme dans les personnages et dans cette communauté qui affronte demain la guerre.

*
* *

Ce débordement lyrique devient délire verbal dans le désert. **Ne blâmez jamais les Bédouins**⁵ de René-Daniel Dubois est publié dans ses deux versions (version solo et version distribution complète), dans une sorte de transcription phonétique et de jeu linguistique qui crée à la lecture un effet terrifiant, fou, à la limite du lisible, mais d'une puissance remarquable. Allophones s'abstenir, à moins de beaucoup de courage.

Plutôt que d'être distribués en dialogues, ces sons, ces mots et ces phrases sont mis en place dans une logistique théâtrale qui organise les voix en fonctions, sans jamais que celles-ci ne deviennent véritablement des rôles.

Les didascalies sont donc absentes et parfaitement inutiles. Au centre de ces voix, se trouvent Michaela, cantatrice italienne attachée à la voie ferrée, Weulf, jeune premier allemand qui cherche à la délivrer mais ne peut descendre de la falaise, et Flip, jeune génie myope et d'aspect répugnant, chacun fuyant dans le désert une vie dont ils n'acceptent pas les conditions. Autour de chacun, comme autour de planètes, gravitent des lunes, voix secondaires créant des contextes, des figures et les érigeant en personnages. De chaque côté de ce noyau — qui, à mesure que le texte progresse, se resserre pour ne former qu'une seule entité, bête mythique à la source du monde — s'organise une opération militaire, l'opération Goliath et Goliath, où s'affrontent deux trains, Santa Claus et Staline, dont l'un au moins a une centrale nucléaire dans sa hotte, sous la supervision de Lutin vert et de Lénine dans un cas et sous la protection des hélicoptères de South Belvedere dans l'autre.

La situation est donc pour le moins explosive. Mais en dehors des références hollywoodiennes et de la symbolisation immédiate qu'il suggère, le texte de René-Daniel Dubois présente une vision apocalyptique que distance, dans la version solo, la présence d'un narrateur et, dans la version pleine distribution, l'émergence de la bête. L'humanité ainsi décomposée se retrouve au point d'origine d'un nouvel univers à construire, sans faux-jugements, sans mensonge ni désir de suite, dans une conscience nouvelle fondée sur une mythologie inédite. Ainsi, le dialogue, ou le monologue à plusieurs voix, trouve-t-il une autre fonction, non polémique celle-là, fondatrice du Nouveau Monde.

-
1. Marie Laberge, **Deux tangos pour une vie**. Théâtre, Montréal, VLB éditeur, 1984, 161p.
 2. Marie Laberge, **Ils étaient venus pour...** Théâtre, préface de Rodrigue Villeneuve, Montréal, VLB éditeur, 1981, 139 p.
 3. Maryse Pelletier, **À qui le p'tit cœur après neuf heures et demie?** Théâtre, Montréal, VLB éditeur, 1984, 159 p.
Duo pour voix obstinées. Théâtre, Montréal, VLB éditeur, 1985, 114 p.
Du poil aux pattes comme les CWAC's. Théâtre, Montréal, VLB éditeur, 1983, 158 p.
 4. Michel Marc Bouchard, **la Contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste**, préface d'Yves Dubé, Montréal, Leméac, 1984, 71 p. (Théâtre, no 129).
 5. René-Daniel Dubois, **Ne blâmez jamais les Bédouins**, préface de Jean-Marie Lelièvre, Montréal, Leméac, 1984, 199 p. (Théâtre, no 134).