

Monter Gauvreau, Ducharme, Vézina

Jean-Pierre Ronfard

Number 21 (4), 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29070ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ronfard, J.-P. (1981). Monter Gauvreau, Ducharme, Vézina. *Jeu*, (21), 87–94.

monter gauvreau, ducharme, vézina

Il y a des metteurs en scène, dont j'admire la cohérence, qui fondent leur action sur une idéologie affirmée, recherchent un type précis de contact avec un public déterminé, usent pour illustrer cette idéologie et pour atteindre ce contact de moyens rigoureusement choisis et ne s'écartent pas de leur ligne. Tout en ayant le plus grand respect pour ces créateurs, je pense ne pas faire partie de leur groupe. Je me méfie des manifestes, je crois beaucoup au hasard des choses, à l'inspiration qui naît des lieux et des raisons, et surtout à l'impulsion, le désir et le défi que déclenche chez un metteur en scène la rencontre inopinée avec un manuscrit. C'est la seule justification de son travail.

Ceci dit, je suis bien obligé d'admettre après coup qu'il existe des sortes de parentés, des lignes de force, rattachant entre elles certaines choses que j'ai pu faire durant une certaine période de ma vie. Les responsables de la revue *Jeu* m'ont demandé de parler conjointement de mon rapport avec les oeuvres de Gauvreau, Ducharme et Vézina. C'est eux qui ont fait le rapprochement. Je reconnais maintenant que ce rapprochement n'est pas factice.

J'ai monté de Gauvreau *les Oranges sont vertes* (T.N.M., 72), trois textes inclus dans *Théâtre en folie* (spectacle de tournée, 74), *la Charge de l'Original épormyable* (T.N.M., 74) et un spectacle de courtes pièces rassemblées sous le titre *Entrailles* (Conservatoire de Québec, 75); de Réjean Ducharme *Ah!... Ah!...* (T.N.M., 78); de France Vézina *l'Hippocanthrope* (T.N.M., 79). À l'exception de *la Charge de l'Original épormyable* et de quelques pièces d'*Entrailles*, il s'agissait de créations — c'est-à-dire de pièces n'ayant encore jamais été jouées, pour la plupart inédites. L'attitude du metteur en scène me semble dans ce cas très différente de celle qu'il a lorsqu'il monte une pièce ayant déjà été représentée, ne fut-ce qu'une fois, dans un autre temps ou dans un autre lieu. On a l'oeuvre devant soi intacte, sans ride. Le mot lecture garde son sens le plus primaire, le plus ample. Contact solitaire. Découverte. La pensée, l'imagination en alerte. Attente du plaisir. Et, quand ça marche, l'exploration passionnée...

J'ai lu tous ces manuscrits avec passion. Le premier acte des *Oranges sont vertes* m'a littéralement ébloui. J'ai su tout de suite qu'il fallait monter cette pièce au plus tôt, que c'était un cas d'urgence. Avec *Ah!... Ah!...*, j'ai hésité une semaine avant de me décider. Je trouvais la pièce extraordinaire, bouleversante, mais tellement sombre dans son fond que je me refusais, par lâcheté naturelle ou par réflexe de préservation, à plonger dans l'enfer. À l'époque, je n'avais pas envie de ça. Ce n'est

qu'à force de lire, relire, re-relire la pièce, découvrant les actions à faire, que je me suis découvert la capacité de la mettre en scène. Pour *l'Hippocanthrope*, où je retrouvais certains éclats à la Gauvreau et une langue aiguë comme un couteau, il y avait, colorant ma lecture, l'amitié que j'ai pour France Vézina.

Aujourd'hui si je rassemble ces auteurs dans un même souvenir, je me rends compte qu'ils illustrent et explorent, chacun à sa manière, un même filon de la création dramatique. Tous les trois sont des tragiques. Il s'agit dans tous les cas d'une mise à mort inéluctable au milieu des déchaînements d'une parole survoltée, des illuminations de la folie, des brouillards de l'alcool: la nef des fous! Le vieux mythe de la nef des fous m'a toujours séduit, il me semble éminemment théâtral. Or c'est ce qui se passe dans les oeuvres en question. La scène est cette nef, provisoirement amarrée devant nous, où se passent des actions incongrues, où s'agitent des personnages semblables à nous mais comme déformés par leurs désirs, leurs brûlures, où se fait entendre une langue bizarre. Image de notre condition humaine et reflet de notre temps autant que pourrait l'être une reproduction fidèle de la réalité.

Face au courant du théâtre réaliste québécois qui s'est imposé avec la vigueur et l'éclat que l'on sait depuis la fin des années soixante, les oeuvres de Gauvreau, Ducharme, Vézina se démarquent et s'affirment comme menées par une autre exigence — ni meilleure ni pire que celle du réalisme — une exigence autre. Elles décollent du quotidien. Cela ne signifie pas que ces auteurs portent cothurne (quoiqu'il y ait parfois du cothurne chez Gauvreau) mais tous les trois ouvrent sans cesse la porte à l'envol, au fantastique, à l'image onirique, à l'inouï, à l'imaginaire. *Ah!... Ah!...* de Réjean Ducharme est, à ce titre, exemplaire. Le quotidien est là et Ducharme s'y meut à l'aise (mieux que Gauvreau ou Vézina), la situation, les personnages qu'il nous montre sont, somme toute, très « normaux » au départ mais quand la machine théâtrale se met en route, tout répond à une dynamique de l'accumulation, de la boursoufflure, de l'excès. C'est l'esthétique du « ça se peut plus » (*Sass pupu* écrit Ducharme): poussés par la passion, le désespoir, le cynisme collectif, l'alcool, les personnages de *Ah!... Ah!...* finissent par s'envoyer en l'air dans des jeux tragiques que règlent le grotesque, la folie et la mort.

Pourquoi, les ayant lues avec cet oeil, ai-je décidé de monter ces pièces? Aucune ne m'a été imposée de l'extérieur. Je n'ai pas été conduit, comme cela m'arrive parfois en acceptant une mise en scène, par la nécessité banale de gagner ma vie. C'est une suite de choix que j'ai faits sans toujours me rendre compte de la continuité qu'ils représentaient. Pourquoi?

Ça remonte peut-être à très loin, à l'admiration effacée que j'ai toujours eue pour les grands tragiques de tous les temps: les grecs, le Nô japonais, Shakespeare, Racine, Claudel, Beckett. Cette façon abrupte qu'ils ont de parler des passions et de la mort, de hurler à tue-tête ce que nous bredouillons dans la crainte et le tremblement. Tous les héros absolus qui occupent la scène tragique avec leurs crimes et leur douleur — qu'ils se nomment Oreste ou Estragon, Macbeth, Hécube, la femme d'*Oh, les beaux jours* ou Médée — tous ces personnages de théâtre m'ont toujours semblé crier d'une seule voix comme le fait Claudel à la fin du *Soulier de satin*: Délivrance aux âmes captives! Je continue à penser que mieux que le cinéma ou la télévision, avec leurs écrans, le théâtre est un lieu de choix pour exorciser la peur collective, revendi-



La Charge de l'Original épormyable de Claude Gauvreau: Robert Gravel et Han Masson.
Photo: André Le Coz.

quer impudiquement la dignité, remuer les fonds endormis du subconscient, célébrer la parole et appeler à la libération. Fonctions que remplit la grande tragédie.

Mais nous vivons aujourd'hui. Les anciens dieux se sont éclipsés. Le héros tragique moderne n'a plus de Zeus à insulter. La souillure d'Oreste, de Cassandre, d'Oedipe ou d'Ajax venait des dieux et du même coup, tout en les excluant de la cité, les annoblissait à titre de victime expiatoire. La souillure du héros tragique moderne a son germe en lui-même, à la racine de son être, dans les replis de son psychisme. Il souffre de la même exclusion que ses grands ancêtres mais il patauge dans le dérisoire. Son égarement, sa folie le rendent ridicule et c'est même ce ridicule assumé, proclamé, donné en spectacle, qui fait une part de sa grandeur. Les trois auteurs dont je parle me semblent situés au coeur de ce tragique moderne qui est lié au grotesque dans une intimité beaucoup plus essentielle que ne le pensait Victor Hugo. Leurs héros ne sont pas des aigles mais des condors difformes ou infirmes. Des signes simples traduisent théâtralement leur non respectabilité: bredouillement d'Yvirnig durant trois actes des *Oranges sont vertes*, grosse tétine dont ce coiffe Mimi dans *Ah!... Ah!...*, ventre rempli d'étoupe de la mère, éternelle enceinte, dans *l'Hippocanthope*. Au fond c'est peut-être cela qui m'a séduit chez ces auteurs: la présence de héros tragiques ridicules. Façon de dire en même temps que rien n'est plus grave que la vie, la douleur et la mort, que rien aussi n'est plus dérisoire.

Enfin, autre raison: je vis et je travaille au Québec depuis longtemps. Il m'est devenu

évident que si l'essentiel de mon activité doit être la création (c'est ce qui m'attire le plus), il ne peut s'agir que de la création d'oeuvres d'ici. À des titres divers Gauvreau, Ducharme et Vézina représentaient — et représentent encore — un courant de la dramaturgie québécoise qui m'excitait, courant dans lequel, il est vrai, je me sentais plus à l'aise que dans le courant réaliste. Je n'ai monté que deux pièces québécoises qu'on pourrait appeler réalistes: *Colette et Pérusse* de Robert Claing et *Une brosse* de Jean Barbeau. Mais, à mes yeux, *Colette et Pérusse* est une pièce poétique, mythologique si on veut et *Une brosse*, débouchant sur l'onirique, a une place à part dans la production de Barbeau.

En réalisant les oeuvres de Gauvreau, Ducharme et Vézina, j'ai eu l'impression que je jouais mon rôle, tout en obéissant à mon impulsion.

Comment monter ces pièces?

La première chose qu'elles m'aurent inspiré, c'est un rapport exigeant vis-à-vis du texte. Dans le même temps où je faisais des spectacles de création collective, d'improvisation, des spectacles-événements où la vitalité globale a plus d'importance que le détail de l'interprétation, ces pièces me sont apparues intangibles dans le détail de leur musique essentielle: les mots. Je suis devenu totalement réfractaire au désir de certains interprètes de mettre le texte dans leurs mots pour faire plus naturel. C'est tout le problème de l'auteur qui est posé. Dans le partage des responsabilités nécessaire au travail collectif qu'est une réalisation théâtrale, j'aimerais pour ma part que l'auteur soit totalement en charge de la chose écrite. S'il écrit « à maison », on fait entendre « à maison », s'il écrit « à la maison », on fait entendre « à la maison ». En ce qui concerne le vocabulaire et la syntaxe, pour moi, la chose ne se discute pas, l'auteur en est le maître absolu. En ce qui concerne la phonétique, c'est plus complexe. Personnellement, je trouve que passant par la bouche de l'interprète, elle gagne à s'enrichir des sonorités et des mélodies propres à chaque individu. La phonétique uniforme gommant tous les accents, le sel du langage, m'a toujours beaucoup ennuyé au théâtre. C'est comme si on se privait de l'originalité musicale de chaque interprète. Et pourtant... lorsqu'un auteur, au prix d'un travail de bénédictin comme l'a fait magnifiquement Garneau dans sa traduction de *Macbeth* indique dans sa graphie la phonétique de son choix, il n'y a qu'une chose à faire, obéir. C'est qu'un texte de théâtre a une double nature: c'est un écrit et il ne peut que se soumettre aux règles de l'écriture qui prévoient la rencontre avec l'oeil du lecteur, mais c'est aussi une série de directives données à des interprètes. L'auteur de théâtre a à se demander jusqu'à quel point ses directives gagnent à être précises. Il me semble qu'il n'y a pas de loi générale mais que chaque auteur de théâtre devrait se brancher et trouver sa place exacte entre le laisser-faire indolent et l'autoritarisme de la méfiance. Le metteur en scène, occupant la position intermédiaire entre l'auteur et les interprètes, peut ici jouer un rôle primordial.

Pour en revenir au langage des personnages de Gauvreau, Ducharme et Vézina, là, la ligne à suivre m'a paru claire: c'est un langage artificiel — c'est-à-dire fabriqué avec art — il ne s'agissait absolument pas d'y toucher. La règle de mon travail a été la rigueur à la lettre près. Cela n'allait pas toujours sans cocasserie. Je me rappelle que durant les répétitions de *Ah!... Ah!...*, nous nous posions de très sérieuses questions pour savoir si telle lettre était une faute de frappe, à corriger de nous-mêmes, ou une fantaisie linguistique de l'auteur, à respecter mordicus. Et j'étais amené à faire une



L'équipe de *Ah! Ah!* de Réjean Ducharme: Jean-Pierre Ronfard, Jocelyne Goyette, Gilles Renaud, Sophie Clément et Robert Gravel.

liste de mots mystères sur lesquels j'interrogeais Ducharme.

Autre point lié au langage, la voix. Ces pièces demandent des voix riches, souples, jouant leur partie avec puissance et liberté. Les tirades de Gauvreau n'auraient jamais pris tout leur éclat sans l'apport de ces grands proférateurs que sont Roger Blay, Michèle Rossignol, Luce Guilbeault, Gilles Renaud. Quant au quatuor vocal de *Ah!... Ah!...* (Gilles Renaud, Sophie Clément, Robert Gravel, Jocelyne Goyette), j'en ai encore la musique dans l'oreille. Cette musique est devenue partie intégrante de l'oeuvre. Il me semble qu'elle était réussie, comme l'étaient les envolées lyriques de Marc Bélard dans *l'Hippocanthope*. Monter ce genre de pièces rappelle tout simplement une vieille affaire, l'importance de la voix dans le phénomène théâtral. Nous autres, les metteurs en scène, nous n'y songeons jamais assez lorsque nous faisons une distribution. Nous avons tort.

Toutes ces pièces ont été jouées sur la scène du T.N.M., rue Ste-Catherine, à l'exception de la première version des *Oranges sont vertes* (Théâtre Port-Royal) et d'*Entrailles* (Théâtre du Conservatoire de Québec).

La salle du Port-Royal avec sa scène démesurée, tout en largeur, si malcommode pour la plupart des spectacles de théâtre, convenait parfaitement au style hugolien des *Oranges sont vertes*. Lorsqu'on reprit la pièce au T.N.M., peut-être était-elle jouée plus subtilement, plus en nuances mais il lui manquait le côté splendidement proclamatoire que l'architecture du Port-Royal imposait aux interprètes. Je préférerais la première version. En revanche pour *la Charge de l'Original épormyable*, la

scène du T.N.M. combinant la scène à l'italienne et le proscenium avancé permettait d'illustrer à la fois le caractère fermé de l'action, l'intimité du personnage central face à lui-même (scène du miroir) et le jeu face au public quasiment imposé par certaines scènes (scène de la poupée, scène du repas). Il faut dire que Germain, le décorateur, avait conçu un décor d'une remarquable efficacité avec ses cinq portes massives, en fer, cernant la scène, accrochées à un mystérieux réseau de câbles se perdant dans les cintres. Lourdeur et fragilité jointes. Métal et corde. L'univers de la pièce.

Entrailles s'est joué dans un dispositif à deux niveaux. En bas au milieu des spectateurs, une scène remplie de sable, jointe à la scène à l'italienne en haut et en arrière. Ceci permettait de rendre compte du jeu circulaire des *Quêteux disloqués*, de faire sortir du public les personnages discrets de *Bien-être*, mais aussi, en éloignant l'action, d'accentuer la valeur de vision de rêve d'une pièce comme *la Jeune Fille et la lune* ou *Au coeur des quenouilles*.

Pour le Ducharme, la scène était prise comme un grand espace vide au milieu duquel se détachait la cellule humaine que l'auteur livrait à notre observation. J'aurais même voulu que cet appartement à quatre occupants, cette nef des fous, fût décrochée du sol, planant à deux pieds en l'air. Le projet a été abandonné, ça coûtait trop cher. Un compartimentage à angles droits, conçu par Wendell Dennis, enserrait le lieu de l'action. L'éclairage lui-même était à angles droits (en dépit des bonnes règles). Mais à l'intérieur de ce cadre abstrait, rigide, métallique, froid, les accessoires du jeu (le tapis mauve, le divan, le frigidaire, le tiffany etc.) étaient totalement réalistes. Des objets ou des meubles achetés ou loués tels quels et aussi proches que possible de la description qu'en donnait l'auteur.

L'Hippocanthrope posait un autre problème que je me reproche rétrospectivement de n'avoir pas su résoudre. C'est une pièce dont l'action se déroule au fond d'un puits, où les personnages tournent en rond autour d'une mère et de son ventre. Idéalement il aurait fallu la jouer au creux d'un entonnoir ou d'un cylindre sur les flancs desquels auraient été placés les spectateurs. Avec Guy Beausoleil, nous avons cherché des équivalents, tenté de basculer la perspective, finalement perdu l'idée simple qui aurait le mieux servi la pièce. Il me semble maintenant que la scène du T.N.M. ne convenait pas à cette oeuvre. Il est vain de lutter contre l'architecture. Elle est toujours la plus forte. C'est pourquoi, à défaut de trouver pour chaque pièce un cadre qui lui convienne: hangar, église ou gare désaffectée, cour d'école, ruelle, gymnase, jardin — ce qui pose d'énormes problèmes pratiques et administratifs — les metteurs en scène d'aujourd'hui préfèrent un espace vide dans lequel la relation entre les interprètes et la relation entre le jeu et le public ne sont pas imposées par une architecture inamovible mais commandées par la nature de l'oeuvre qu'ils montent.

En ce qui concerne le jeu, je constate que toutes ces pièces n'ont pu se jouer froidement. Elles supposent chez les interprètes, outre des capacités physiques et vocales remarquables, un goût pour l'exaltation, l'exacerbation indécente des sentiments, la volonté de s'enfoncer, avec une attitude exploréenne, dans le jusqu'au bout des choses, que ce soit beau ou pas, que ce soit aimable ou non. Les grands moments de ces pièces ont toujours été d'une façon ou d'une autre scandaleux: scandale du monologue d'Ivulka, de la mort d'Ivirning, de la fusillade finale dans *les*



Le « ventre rempli d'étoffe de la mère, éternelle enceinte » (Patricia Nolin), dans *l'Hippocanthrope* de France Vézina, production de T.N.M.

Oranges sont vertes, scandale de l'étranglement quasi érotique de Didrame Daduve par Letasse-Cromagnon dans *la Charge*, scandale du remplissage du frigidaire en tir à longue portée ou de la scène de beuverie finale dans *Ah!... Ah!...*, scandale du monologue du père faisant l'amour avec la poupée gonflable dans *l'Hippocanthrope*. Cela mérite réflexion. Le scandale n'est pas une recette. La volonté de scandale est superficielle, elle révèle très vite ses ficelles et ennuie. Toutefois on est bien obligé d'admettre que toutes les grandes créations spectaculaires comportent ou ont comporté dans leur sujet ou dans leur forme un élément de scandale. Ceci est vrai ou du moins s'est vérifié — d'*Oedipe* à *Godot*, de *Phèdre* aux *Paravents* de Genet, ou même au *Cid*, *Hernani*, *Pelléas et Mélisande*! On y présente des choses qu'il est choquant de voir faire ou d'entendre dire. Il n'était certes pas plus acceptable pour les Grecs que pour nous de tuer ses enfants ou ses parents, de coucher avec sa mère, d'enfoncer dans un oeil un pieu rougi au feu et pourtant c'est chez eux qu'ont été produits *Médée*, *l'Orestie* ou *le Cyclope*.

On en revient à la tragédie et ce qu'elle exige des comédiens et comédiennes qui s'y livrent: entrer dans la fureur, la logique, l'indécence des grands actes et des grands sentiments interdits. Je suis reconnaissant à tous ceux et celles qui ont joué ces pièces de Gauvreau, Ducharme et Vézina. Ils ont tous ressenti cette exigence et la plupart sont parvenus à l'assumer totalement.

Je remarque enfin qu'au coeur de ces pièces épouvantables, les équipes d'interprètes ont souvent révélé une cohésion étonnante comme si les rapports professionnels



Michelle Rossignol dans *Les oranges sont vertes* de Gauvreau au T.N.M., dans une mise en scène de Jean-Pierre Ronfard.

entre les personnes avaient besoin d'être enrichis d'une attention à l'autre inhabituelle, du respect de ses audaces. Groupes d'acrobates qui font silence lorsque l'un d'entre eux essaye le double saut périlleux. Pour *Ah!... Ah!...*, j'avais obtenu que le travail des répétitions soit précédé de trois semaines d'improvisations libres (auxquelles participaient la directrice de scène et le metteur en scène). Ces improvisations ne portaient absolument pas sur la pièce que nous allions jouer, elles étaient une façon de mettre ensemble, dans un acte théâtral mieux que dans des déclarations d'intention, les forces vives des six personnes qui auraient ensuite le *show* sur les épaules. Peut-être que cette approche a facilité la réalisation de *Ah!... Ah!...*. Pour ma part j'en suis persuadé.

Tout ceci me semble déjà loin et je suis embarqué dans d'autres affaires, d'un autre genre. Je parle de cette époque avec satisfaction. J'ai eu la chance immense de travailler sur ces oeuvres de poids. Dans le souvenir, déjà l'histoire, aucune ne m'apparaît secondaire. Je garde un attachement, une sorte de tendresse particulière pour *Ah!... Ah!...*. Je tiens Réjean Ducharme pour l'un des auteurs essentiels de notre dramaturgie actuelle. Pour Gauvreau, c'est différent. Je n'ai rien perdu de mon admiration pour son énorme nature monolithique. Il est devenu un classique. Les écoles de théâtre jouent ses oeuvres. C'est peut-être pourquoi il m'est devenu moins vital, moins impératif de le monter. Lorsqu'en 1979, le T.N.M. m'a offert de reprendre *les Oranges sont vertes* qui avait été sept ans plus tôt, au rebours de tous les pronostics, un très grand succès public, j'ai refusé. J'ai proposé à la place *l'Hippocanthrope* de France Vézina.

jean-pierre ronfard