

Le tragique quotidien

Serge Boucher

Number 78, 1996

Dramaturgie : nouveaux horizons

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27163ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boucher, S. (1996). Le tragique quotidien. *Jeu*, (78), 30–32.

Le tragique quotidien

Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est plus facile de le sentir, mais il n'est pas aisé de le montrer, parce que ce tragique essentiel n'est pas simplement matériel ou psychologique. Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée.

Maurice Maeterlinck

Dans *le Trésor des humbles* de Maeterlinck, le neuvième chapitre, intitulé « Le tragique quotidien », remet en cause toute la singulière question du réel tragique. Si celui des actions héroïques, du devoir et des folles passions nous séduit, nous anime, il en est un plus souterrain, plus sourd, plus ténu, plus caché, retranché entre les lignes, dans les replis d'une robe ou de la pensée. Comment arriver à traduire ce tragique quotidien, toute la richesse de l'extraordinaire d'une vie ?

Le personnage est mon unique souci, le pivot de mon édifice théâtral, le centre de mon univers. Au départ, un personnage apparaît, l'image du corps s'impose. Comme une révélation. Il s'inscrit dans un monde. Il parle d'un univers. Il parle de murs. Ce qui m'intéresse, c'est de faire le tour d'un personnage d'une façon radicalement subjective, en multipliant des angles ou des points de vue d'où surgissent des vies étriquées. Restituer dans un espace-temps limité tout le parcours de la vie d'un personnage.

Dans *Natures mortes*, la rencontre entre Jean-Guy et Stéfane se passe en quelques mois. En une dizaine de scènes, Jean-Guy, aux prises avec son quotidien, se révèle. C'est en passant par son quotidien – et non par un discours précis sur un sujet

donné – que nous pouvons nous forger une idée de ce qu'a été sa vie et de ce que sera probablement son avenir. Que Jean-Guy prépare ses cigarettes pour la semaine, sorte ses poubelles, arrose sa violette africaine, s'entraîne afin de ressembler à son idole, prépare son habit pour le mariage de son collègue de travail, il ne fait que tracer le parcours infernal de l'histoire de sa vie. Dans *Motel Hélène*, l'action se passe durant le mois de juillet 1984. L'important, c'est de donner l'impression de parler de toute la vie de Johanne, qui se débat avec son destin, sans tenir de réel discours sur sa vie. Ses cheveux teints, l'achat de souliers à talons hauts, la robe qu'elle est en train de se confectionner sont autant de détails qui ne font que tracer le parcours de sa vie. Tout doit converger vers un unique but : trouver une façon de dire toute une vie, toute la misère d'une vie, toute la grandeur d'une vie.

Serge Boucher est diplômé de l'Option-théâtre du cégep Lionel-Groulx et de l'Université du Québec à Montréal. Il partage son temps entre l'écriture et l'enseignement du français.

Bibliographie :

Motel Hélène, CEAD, 1995.
Natures mortes, CEAD, 1993.

Les scènes « portraits », en série au début de chacune de mes pièces, servent justement à dépeindre et à mettre en place tous les éléments du tragique quotidien. Chaque scène découle du détail d'une scène précédente ; chaque scène sert de rebondissement à une autre. Toute une mécanique de l'écriture s'impose, logique et implacable. Dans *Natures mortes* et *Motel Hélène*, j'ai voulu révéler le quotidien dans ce qu'il comporte de plus petit, de plus régulier, de plus mécaniquement orchestré, de plus impitoyable, de plus indomptable. Le tragique provient du quotidien, de l'emprise du quotidien sur la vie des personnages. Ici, le tragique est purement instinctif. Le corps-instinct porte le tragique. Souvent, la pensée est détournée de son but premier : *faire sens*. En passant par l'hyperréalisme, j'ai cherché à créer une écriture du « détour », où une anecdote ou un objet est pris d'assaut par le déferlement des mots qui ne disent jamais le vrai sujet, et ainsi, par une succession de courtes scènes, rendre compte de l'intimité du corps, de la souffrance humaine, de façon cliniquement théâtrale, afin de créer un théâtre du malaise.

Dans ces univers hyperréalistes, tout devient important, et l'objet parle davantage que le discours des personnages. Les détails foisonnent et annoncent la tragédie. La multitude de détails, pierre angulaire de mon écriture, modèle la vie, toute l'histoire d'une vie et participe par la même occasion à organiser le sens tragique. Seul tout ce qui échappe à l'inconscient parle réellement : le paquet de cigarettes, la bouteille de Pepsi, l'appareil de musculation, le poster de Rocky sur le mur, la présence continue du téléviseur ou de la radio (l'importance du bruit dans ces vies devient un élément troublant), Joe Dassin, Corbeau, la Barbie de Johanne. Tout devient relation à l'objet dans un cadre réaliste. Le mot est prétexte. Prétexte à meubler l'espace, à remplir les vides, à masquer le tragique, à révéler l'ampleur du quotidien. Les « détours » du verbe permettent ainsi d'éviter le psychologique à outrance et, surtout, de ne donner aucune prise aux spectateurs, aucun élément auquel ils pourraient se raccrocher ; j'espère ainsi provoquer un certain malaise ou inconfort.

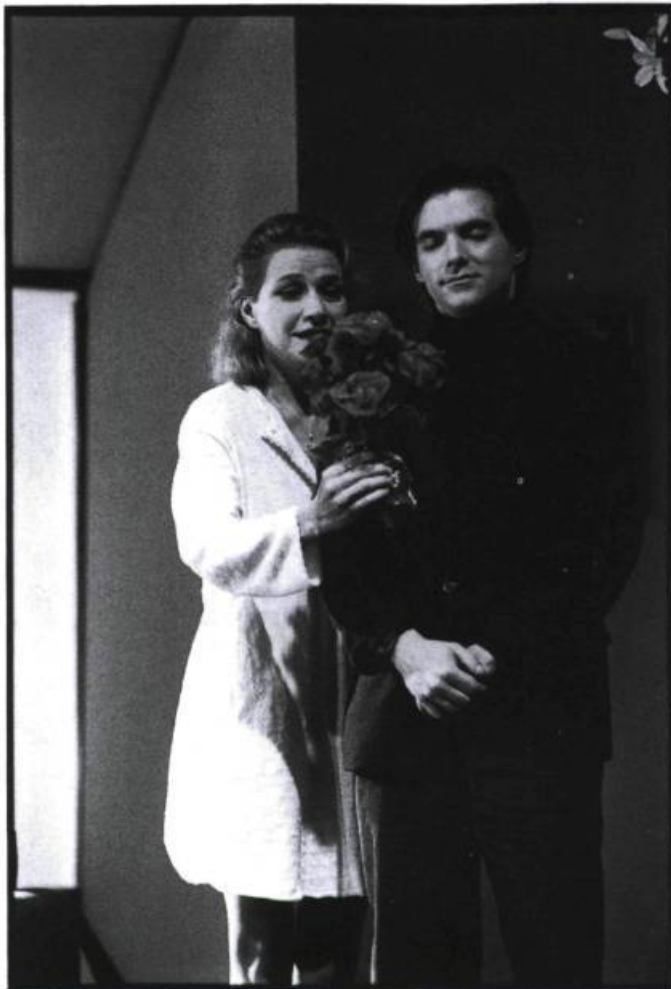
De plus, le tragique surgit souvent lorsque les mots ne répondent plus à l'appel du corps. Le corps traduit tout le réel malaise. Jean-Guy devant le miroir, palpant ses biceps, gonflant sa poitrine, baissant son pantalon, regardant ses cuisses sous différents angles, pleurant, n'est pas un Sylvester Stalone. Diane devant son miroir, pour

masquer son profond malaise de se voir maigrir à vue d'œil, pour ne pas tout simplement s'effondrer sur le plancher et pleurer, raconte l'achat de cette fameuse robe pour le mariage de sa belle-sœur. Stéphane fouillant dans le linge sale de Jean-Guy, reniflant l'odeur de ses sous-vêtements, parle de l'éveil d'une sexualité trouble. Quelques années plus tard, se retrouvant seul dans l'appartement de Diane, il danse à s'étourdir, sauvagement, complètement désarticulé, pour évacuer ce qui le paralyse, le retient prisonnier de sa chair. Johanne revêtant cette robe rouge qu'elle a confectionnée elle-même ne ressemblera jamais à sa chanteuse préférée, Marjo. Une nuit, elle dansera, seule, pour s'empêcher de crier son désarroi. Le corps n'en finit plus de traduire la solitude, l'inconfort et l'impossibilité d'entrer réellement en communication. Les corps n'en finissent plus de traduire ce que le verbe n'arrive jamais, dans la bouche de ces personnages, à révéler. Les corps ne se rencontrent jamais. Ils demeurent distincts et seuls. Seuls.

Je dépeins des vies, cliniquement, pour rendre compte d'une certaine réalité, sans pour autant porter de jugements. Pour tenter de montrer l'obscur dessein de l'âme humaine, les rouages fastidieux et pernecieux de la pensée, l'extrême fragilité de nos vies, des liens qui nous unissent, la cruelle beauté du quotidien, ce qui nous échappe constamment, ce sur quoi on pourrait avoir prise et qui nous fuit entre les doigts, qui fait de nous des êtres imparfaits, au regard parfois stérile, parfois lumineux.

J'écris pour repousser l'instant tragique.

J'aime le quotidien. ♦



Élise Guilbault et Pierre Rivard dans *Natures mortes* (Théâtre de Quat'Sous, 1993).
Photo : Yves Renaud.