Document généré le 28 avr. 2024 13:11

Jeu
Revue de théâtre

« J'ai beaucoup changé depuis… »

Thérèse Marois

Numéro 23 (2), 1982

URI : https://id.erudit.org/iderudit/29400ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Marois, T. (1982). Compte rendu de [« J'ai beaucoup changé depuis… »]. *Jeu*, (23), 150–153.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1982

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

« j'ai beaucoup changé depuis... »

Pièce de Jocelyne Beaulieu. Montréal, Leméac, coll. « Théâtre » n° 104, 1981, 122 p. Préface de Jean-Cléo Godin.

J'ai beaucoup changé depuis..., publié chez Leméac, présente la pièce de Jocelyne Beaulieu, accompagnée « d'un mot de l'auteur » en regard avec une analyse de Jean-Cléo Godin. Cette classique construction duelle pour la publication théâtrale rappelle peut-être la dualité scène-salle, auteur-public, d'où l'intérêt d'observer cette confrontation.

Jocelyne Beaulieu met en scène une femme, F., aux prises avec l'institution psychiatrique lors d'une profonde dépression, avec grossesse nerveuse, survenue à la suite d'un avortement volontaire. Durant la pièce, ce personnage central évolue — selon les termes convenus — de « l'aliénation » à « l'affirmation de soi ». F. est en pleine « crise d'identification », pour reprendre l'expression de l'auteur qui espère toucher le spectateur par ce personnage. « Toute la pièce est dans la vision de F. C'est projeté de l'intérieur d'elle-même. De la sorte, cela permet au spectateur de mieux se reconnaître dans des situations qu'il a peut-être vécues. »[1]

L'histoire individuelle entend aussi répondre à une critique de la société puisque cette pièce est fondée sur l'idée que la maladie mentale des femmes, causée par un milieu qui ne leur convient pas, est « un symptôme de la mauvaise marche de la société » (p. 20). Et en effet, l'image de la société, dans cette pièce, n'est pas positive. Les cadres de l'institution psychiatrique — paternalistes et réglementaires — sont réduits à leurs rôles professionnels; les mères — traditionnelles — se donnent pour victimes, tristes et austères, même si elles restent des « mamans d'amours » comme le souligne Jean-Cléo Godin; l'homme, le compagnon, est à la fois gentil et borné: un échange profond avec lui est impensable; les voisins sont voyeurs et résignés; enfin, les patients-mannequins à l'hôpital patientent passivement...

Le monde qui entoure F. et qui représente sans doute notre univers social se caractérise par la solitude de chaque être et l'incommunicabilité. Une image bien ressassée! Presque un cliché. Voire un constat de fatalité ou même, pour certains, un présupposé métaphysique...

Cependant, la pièce de Jocelyne Beaulieu ne veut pas en rester là puisque l'auteur fait intervenir une doctoresse antipsychiatre, Marguerite — forte, équilibrée, intelligente, sensible, et enceinte — qui va aider F. à se guérir, à se « libérer ». Cette femme, seul personnage à posséder un prénom, se présente un peu comme le héros du récit, le héraut et

1. Rapporté dans *la Presse*, 13 sept. 1980.

le modèle d'un monde nouveau.

Malgré sa construction schématique, cette pièce nous touche, même à la simple lecture, grâce à la discrétion et à l'intensité que produit le resserrement autour de la vie psychique du personnage central. Spectatrice-lectrice, j'ai répondu amicalement à l'invitation de Jocelyne Beaulieu: je me suis identifiée à la folle. J'ai été un public « F ». Mais il semble qu'il y ait un public moins facile à entraîner dans le sillage — un public « non-F » — si l'on en croit Jean-Cléo Godin.

En effet, le spectateur imaginaire de ce critique évite soigneusement, lui, de s'identifier à la folle! Il souhaiterait, bien sûr, s'identifier à la femme-sauveur-modèle-héros. Il veut le beau rôle! En dernier lieu, cependant, il se fixe sur les voisins-témoins-voyeurs et surtout sur l'homme: l'Ami. Mais rien décidément ne l'attire vers F.

Jocelyne Beaulieu aurait-elle raté son coup? Comment interpréter cette tergiversation d'un spectateur, très grand seigneur, qui se permet de choisir le personnage auquel il veut s'identifier? Et d'autre part comment comprendre ce possible partage du public?

On pourrait reprocher à Jean-Cléo Godin, après qu'il eut fait preuve d'ouverture d'esprit à l'égard de la cause des femmes au cours de son analyse, d'effectuer, en conclusion, un adroit rétablissement machiste, sous l'anonymat protecteur de son spectateur (indéfini, mais certainement masculin), puisqu'il choisit la solidarité avec l'homme, l'Ami (qui n'a pourtant vraiment rien compris à ce que F. a « fait pour lui » en acceptant d'avorter). Jean-Cléo Godin n'aurait-il pas aussi tenté insidieusement (p. 10) de diminuer la portée féministe de la pièce en établissant une parité entre la délinquance masculine et le déséquilibre psychique des femmes? Enfin, serait-il possible d'aller jusqu'à soutenir qu'en prenant, face à une pièce très engagée dans un problème social réel, le point de vue détaché de l'universitaire qui classe F. dans « les fous qui comptent parmi les personnages les plus significatifs du théâtre québécois... » etc., il se réfugie dans un château-fort-institution pour éviter de se laisser entamer par le problème crucial et urgent des femmes malmenées dans notre société?

L'analyse de Jean-Cléo Godin — aussi intéressante soit-elle — passerait alors pour une réaction de défense masculine face aux dénonciations féministes! Il y aurait donc un public « H » auquel le public « F » — et l'auteur peut-être — pourrait adresser les paroles que F. lance à son Ami: « Laisse-moé... Va-t-en »; c'est-à-dire: tu n'as rien compris puisque tu n'as pas changé et que tu ne veux pas changer.

Rupture!

Et nous revoici dos à dos. Dans la société, sur la scène et parmi le public: rien ne change. L'incommunicabilité entre hommes et femmes est confirmée et réaffirmée par l'ensemble de la publication. C'est qu'en effet, la pièce se prête à l'introduction ambiguë de Jean-Cléo Godin sur la question du malaise des femmes dans la société.

Pourtant, moi, j'ai envie de jouer aux équations avec Jean-Cléo Godin... en observant la pièce d'un point de vue structural, car il faut sans doute partager davantage les reproches entre le préfacier et l'auteur dans le procès intenté ci-dessus.

Si F = Folle = Femme = Femme folle, s'ensuit-il que le contraire soit « sage-femme » ou sage femme? (Jean-Cléo Godin intitule son analyse « Femme folle, sage-femme ».) Autrement dit, si, sur la scène, nous avons F., que représente non-F? Ou encore qu'elle est cette sage femme présentée par Jocelyne Beaulieu? Ici, le spectateur de Jean-Cléo Godin est sans doute d'accord avec la dramaturge pour admettre que non-F = Marguerite. Marguerite que j'ai assimilée ci-dessus au héros et au héraut, c'est-à-dire à un homme, dans l'économie du récit traditionnel. Mais alors non-F = F(femme) + (héros-héraut) = F + H = Femme + Homme. Sorte de sur-être-humain-total qui se suffirait à lui-même? Androgyne parodoxal puisqu'elle est plus femme que jamais: une femme accomplie! Curieuse sagesse dans un monde de « tu-seul », malade de solitude, que cette valorisation d'un fantasme d'autosuffisance qui permettrait d'ignorer *l'autre* dans son altérité et d'ignorer notre besoin de l'autre? Car si, dans la pièce, Marguerite, très humainement, va rejoindre son mari et accoucher de son bébé, d'une part, ce mari reste bien lointain et bien vague pour nous et, d'autre part, la relation établie devant nos yeux est une relation de femme à femme (plus ou moins enceinte): c'est-à-dire de soi à soi. On peut en effet avancer que dans cette pièce assez schématique, l'autre sexe représente *l'autre* en général. Sur un plan structural, Marguerite-la-parfaite semble donc signifier la conclusion même de l'histoire: la rupture avec l'Ami et le départ dans une vie solitaire au nom de « l'affirmation de soi ». Vue sous cet angle, la morale de *J'ai beaucoup changé depuis* serait que: pour guérir de la folie qu'engendrent l'isolement et le manque de communication, le meilleur remède reste encore la solitude! (Voilà ce qui s'appelle guérir le mal par le mal!)

C'est une idée qui n'est pas toute neuve mais qui fait fortune en ce moment. À bas les mots démodés: « besoin des autres », « respirer ensemble », « dépendants les uns des autres » (p. 111), et vive les mots magiques: « force de vivre seul », « être tu-seul dans (son) tu-seul »... Vive l'autonomie!

Ah! les beaux forceps proposés dans cette pièce! Cela fait une dizaine d'années que l'on engage les femmes à « accoucher d'elles-mêmes » en solitaires! Avec ce traitement, elles risquent d'arriver mort-née! Et si pourtant le besoin des autres, de manière générale, n'était pas une faiblesse mais une chance? Et si communiquer avec autrui demandait des efforts qui en vaillent la peine? Et si l'autonomie coûte que coûte n'était pas la Terre promise?... Et si... Et si... Et si... (Ajoutez ici tout ce que vous voudrez de la plus apparente vieillerie!)

Jean-Cléo Godin, malheureusement, ne se donne pas la peine de se prononcer sur la morale de l'histoire; poliment et simplement, il refuse d'entrer en empathie avec les femmes, de les comprendre « de l'intérieur » (comme sait le faire Marguerite); il défend et ménage les hommes dans cette pièce de femme. Pourtant, cette attitude, jugée

sévèrement précédemment, pourrait-elle être comprise, avec un brin d'indulgence, comme un geste — passif, certes — *mais salutaire, face à une oeuvre qui* offre, par sa structure notamment, une solution en accord parfait avec l'idéologie individualiste qu'elle vise à combattre? Car en dernier lieu, si le spectateur de Jean-Cléo Godin, après quelques velléités d'ambition, retombe dans la médiocrité masculine (et humaine) commune, cela pourrait être aussi pour ne pas contresigner une pièce qui présente une rupture inévitable entre les hommes et les femmes et qui valorise la solitude en tant que telle.

Si une partie du public peut avoir ainsi discrètement refusé de suivre Jocelyne Beaulieu, l'écriture de la pièce n'est certainement pas en cause, mais plutôt, peut-être, la manière trop stéréotypée d'avoir posé le problème. À moins que cette pièce ne s'inscrive dans le cadre du radicalisme féministe qui demanderait ici une formulation plus précise. Nous en saurons sans doute davantage sur ce point lors des prochaines créations de la jeune dramaturge.

thérèse marois

« ils étaient venus pour »

Pièce de Marie Laberge. Montréal, VLB éditeur, 1981, 139 p. Préface de Rodrigue Villeneuve.

vie et mort d'un village québécois

Si je reprends ce titre (tronqué) pour rendre compte de la pièce de Marie Laberge, c'est pour indiquer d'entrée de jeu l'*argument* de la pièce, mais aussi pour poser une filiation (incertaine), un écart (certain) avec une autre pièce épique qui a récemment marqué la production théâtrale québécoise, l'épopée « grotesque et sanglante » du *Roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard. Ces deux univers théâtraux démontrent à l'évidence qu'il n'y a pas *une* Histoire, et que tout est ici matière de vision et de traitement. Qu'en est-il de la trame de *Ils étaient venus pour?*

Construite en six tableaux (plutôt statiques, malgré de nombreux déplacements), ponctuée de chansons (ouvrant et clôturant les scènes de groupe), *Ils étaient venus pour* raconte, à travers un mouvement constant d'expansion/contraction entre groupe et solos, destins collectif et individuel, « l'Histoire, faite surtout et partout de dépossession, par la bouche de ceux qui en sont les victimes, mais qui voudraient aussi devenir les artisans de leur propre devenir »[1]. Écrite dans le cadre d'un atelier de production théâtrale, que dirigeait, en 1978, Marie Laberge, à l'Université du Québec à Chicoutimi, cette pièce ne parvient pas toujours à se dégager des impératifs du texte de commande. Ainsi, le souci pédagogique de faire jouer le plus de comédiens possible (quarante-trois personnages pour une dizaine de comédiens) affleure dans la multiplication des scènes de groupe. Le projet lui-même n'est pas dénué de visée didactique: exposant à travers le cas « exemplaire » de Val-Jalbert, village fondé en 1902 puis exproprié par mort lente vers 1927, les raisons d'un raté typique « du développement industriel de type capitaliste pratiqué, au début du siècle, dans les régions du Québec », le programme de Marie Laberge déborde la simple reconstitution du fait

1. Les citations renvoient au texte de présentation de Rodrigue Villeneuve, repris sur la couverture.