

« Passer la nuit »

Paul Lefebvre

Numéro 31 (2), 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28463ac>

[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

Lefebvre, P. (1984). Compte rendu de [« Passer la nuit »]. *Jeu*, (31), 125–128.

chroniques

traces

« passer la nuit »

les illusions perdues

Texte et mise en scène de Claude Poissant; décor et costumes de Michel Demers; éclairages d'André Naud; musique de Pierre Moreau; chorégraphie de Dulcy Langfelder; maquillages d'Adèle Reinhardt. Avec Johanne Beauchamp (Jacynthe), Annie Gascon (Murielle), Benoît Lagrandeur (André), Pierre LeBlanc (Daniel), Danièle Lépine (Caroline), Denis Roy (Thomas) et la voix de Guylaine Bachand. Une coproduction de la Rallonge et du Théâtre Petit à Petit, présentée à la salle Fred-Barry du 13 octobre au 5 novembre 1983.

La dramaturgie québécoise, depuis le tout début (et quand j'écris tout début, il

ne s'agit pas ici d'hyperbole ou de réduction humaniste; je parle de *l'Anglomanie ou le Dîner à l'anglaise* que Joseph Quesnel a écrit en 1802), a été truffée de personnages qui, littéralement, se prennent pour d'autres. Si Pierre Gobin, dans son ouvrage *le Fou et ses doubles*¹, a dessiné une cartographie des originaux, des détraqués, des illuminés, des fous-malades et des fous-du-palais de notre

1. Pierre Gobin, *Le Fou et ses doubles: figures de la dramaturgie québécoise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978, 265 p.



« Six personnages [...] se sont inventé un bar, un scénario et six rôles pour vivre une utopie. » Photo: Martin L'Abbé.

dramaturgie, la géographie des ceux-qui-se-prennent-pour, même si elle recoupe quelquefois celle des fous, reste encore à tracer. *Passer la nuit* de Claude Poissant, avec ses six personnages qui se sont inventé un bar, un scénario et six rôles pour vivre une utopie, ramène la question de cet aspect de notre dramaturgie.

Au siècle dernier, tant dans la pièce de Quesnel que dans *Une partie de campagne* de Pierre Petitclair (pièce créée en 1842, où un Guillaume se fait appeler William), la volonté des auteurs est claire: dénoncer, par le ridicule, ceux qui abandonnent les traditions canadiennes-françaises². À la même époque, ceux qui, plus inconsciemment que consciemment, sont travaillés par une impossibilité à être, passeront, comme l'a montré l'étude de Gobin, par la mise en théâtre de la folie. La dramaturgie québécoise contemporaine reprend et développe le procédé du personnage à tiroir. Dubé sait qu'il met le doigt sur quelque chose en créant, dans *Zone*, un François Boudreau qui se fait appeler Tarzan: Barbeau saura montrer ce quelque chose de façon (trop) appuyée à travers son *Ben-Ur*: le personnage travesti comme symbole d'une collectivité impuissante dont les individus en sont réduits à s'identifier à ceux qui incarnent la puissance de leur oppresseur. Tremblay, avec ses personnages gigognes tels que la Duchesse de Langeais et, surtout, Hosanna (Claude Lemieux alias Rosanna alias Hosanna alias Elizabeth Taylor alias Cléopâtre), travaille aussi le travestissement dans une perspective nationale: « On est un peuple qui s'est déguisé pendant des années pour ressembler à un autre peuple. [...] On a été travesti pendant 300 ans. »³ La Sarah

Ménard de Germain exprime une aliénation analogue. À côté de ces textes où les personnages travestis sont mis en jeu comme métaphores cruelles d'un état social, existe une autre veine avec *Double Jeu* de Françoise Loranger, où le travestissement passager s'apparente au psychodrame (naïvement) bénéfique à ceux qui y participent, jeu où l'individu s'unifie plutôt que de se diffracter.

Les derniers mois ont vu un retour des figures travesties. Pensons au *Machoman* de Jean-Pierre Bergeron ou à *la Contre-nature de Chrysispe Tanguay, écologiste* de Michel-Marc Bouchard. À moins qu'on veuille se débarrasser de la question en disant que le bégaïement politique entraîne un piétinement dramaturgique, *Passer la nuit*, et ces autres spectacles, indiquent de nouveaux réseaux de sens greffés à la figure du travestissement.

Si *Passer la nuit* n'est ni la reprise ni la suite de *Tournez la plage*, du même auteur, les deux pièces entretiennent, néanmoins, certains liens évidents. Dans les deux cas, il s'agit d'un groupe qui instaure une fiction dans sa vie, l'étoyant d'éléments concrets tendant vers la mise en place d'un appareillage très construit de signes ayant pour but de faire illusion de réel. Si les membres de la famille Racicot n'avaient pas les moyens de se créer une plage vraisemblable et butaient continuellement sur les obstacles de leur entreprise qui finissait par être rapidement minée tant de l'extérieur que de l'intérieur, les gens de *Passer la nuit* se sont donné les moyens de dépasser ces obstacles.

L'univers de *Passer la nuit* tient du laboratoire si on le compare à celui de *Tournez la plage*: ici, toutes les conditions sont maîtrisées: pour signifier une réalité, on en a fait un *remake*. Six personnages, entre vingt-cinq et trente-cinq ans, se sont construit un luxueux bar

2. On pourra consulter à ce sujet les articles que Jean Du Berger consacre à ces pièces dans le *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*.

3. Entrevue avec Michel Tremblay dans *Nord*, n° 1, automne 1971, p. 64.

fictif, se sont élaboré des personnages et composé un scénario qu'ils se jouent soir après soir. Le spectateur, qui n'apprendra à peu près rien de ce que sont les personnages en dehors de ce décor, assiste à la nuit où l'un des membres du groupe décide de briser la fiction. Le public est ainsi témoin d'un processus de bris (plus que de démontage), d'abord imperceptible, puis de plus en plus décelable. Dans leur (re)construction, l'idée d'économie habituellement liée à celle de signe est presque niée; un peu comme ces cartes aussi grandes que les territoires qu'elles décrivent, que Borges évoque dans une de ses nouvelles, le bar, dans ses dimensions et son aspect, a tout d'un *vrai* bar, avec son arsenal de bouteilles (remplies de *Kool-Aid*, sinon, comment jouer l'ivresse?),

son système de sonorisation et sa piste de danse. Chacun y vient avec les vêtements de son personnage et y joue un scénario fixé à l'avance. Le système, à première vue, est parfaitement clos et autonome. Mais il ne l'est pas.

Et la fiction craquera de l'intérieur comme de l'extérieur et ce, pour des raisons qui, si elles sont différentes, sont des aspects d'une même réalité. Le système, d'abord, n'est pas clos; l'argent le lie au monde réel. La destruction devient irréversible lorsque le personnage de Jacynthe propose de «mettre la piastre à l'ordre du jour». Le projet inventé pour «trouver l'bonheur/Qu'il'argent fait pas», pour échapper à un système social basé sur une économie de valeur d'échange se révèle dépendant de cette



Les interprètes de *Passer la nuit*: Annie Gascon, Johanne Beauchamp, Denis Roy, Benoît Lagrandeur, Danièle Lépine et Pierre LeBlanc, dans une chorégraphie de Dulcy Langfelder. Photo: Martin L'Abbé.

même économie. Thomas dira de l'argent: «C'est lui qui subventionne notre invention/Not' linge/Not' musique/pis l'taxi qui nous amène icitte à toué soirs.»

Le projet est aussi brisé de l'intérieur. Jacynthe proclame l'échec de la visée utopique de la fiction: «On pensait inventer queq'chose/Mais on a reproduit exactement c'qu'on dénonçait». Non seulement les personnages-du-bar reconduisent les mêmes schèmes de comportement que ceux auxquels les personnages voulaient échapper mais le problème vient aussi du fait que les personnages-du-bar existent dans un système de représentation. Tout ce qui se passe devient ainsi un système (de) signifiant(s), accompagné de son cortège de signifiés attendus: impossible aux gestes, aux paroles, aux objets d'être ce qu'ils sont. Ils ne peuvent être que ce qu'ils représentent en regard d'autre chose. Impossible d'échapper à ce système — tant économique que linguistique, qui empêche toute relation directe — basé sur la valeur d'échange. À défaut d'avoir réussi une utopie, on aura au moins réalisé un excellent modèle réduit du système en place.

Finalement, on pourrait se demander si cette pièce ne renvoie pas aussi à une interrogation sur la pratique théâtrale. On peut penser, car le cas est flagrant, à la Ligue Nationale d'Improvisation, d'abord accueillie comme lieu de liberté et qui a fini par se révéler une fantastique machine à reproduire les clichés. Mais, dans *Passer la nuit*, on décèle aussi une interrogation amère sur les liens qui unissent la pratique du théâtre et la vie privée de ceux qui le font.

paul lefebvre

« les belles-soeurs »



quinze ans après

Pièce de Michel Tremblay. Mise en scène d'André Brassard; décor de Claude Goyette; costumes de François Barbeau; éclairages de Pierre Labonté; régie de Lou Fortier. Avec Josée Beaulieu (Linda Lauzon), Anne-Marie Cadieux (Lise Paquette), Anne Caron (Rhéauna Bibeau), Angèle Coutu (Lisette de Courval), Chrystiane Drolet (Thérèse Dubuc), Diane Dubeau (Ginette Ménard), Louise Dussault (Rose Ouimet), Marie-Hélène Gagnon (Marie-Ange Brouillette), Hedwige Herbiet (Angéline Sauvé), Nicole Leblanc (Germaine Lauzon), Francine Lespérance (Yvette Longpré), Adèle Reinhardt (Olivine Dubuc), Monique Rioux (Gabrielle Jodoin), Mariette Thérberge (Des-Neiges Verrette), Marthe Turgeon (Pierrette Guérin). Coproduction de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, en collaboration avec le Théâtre français du Centre national des Arts et avec le Théâtre du Bois de Coulange. Présentée au Théâtre Denise-Pelletier du 30 mars au 19 mai 1984.

La première réussite de ce spectacle, c'est le coup d'oeil offert au spectateur dès son entrée dans la salle: une série de toits urbains encastrant l'aire de jeu et limitée à l'arrière par des façades de briques rouges bordant une rue. Décor rouge et noir percé de trous dont l'hyper-réalisme suggérerait bien cette lecture nouvelle, proposée par Brassard et Tremblay, d'une pièce devenue le symbole même du réalisme misérabiliste: on évoquait Ionesco, une vision absurde et presque surréaliste du monde — bref, un monde « vrai », mais perçu comme on pouvait voir ces toits et ce « fond de cour », dans une perspective biaisée de telle manière que l'univers citadin semble écraser les personnages qui y vivent. Brassard est parti d'un « concept qui suggérerait un trou, parce que c'est