

L'histoire d'une formation

Stéphane Lépine

Numéro 47, 1988

Sur le répertoire national

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28082ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lépine, S. (1988). L'histoire d'une formation. *Jeu*, (47), 128-131.

l'histoire d'une formation

Que le Québec n'ait pas produit dix chefs-d'oeuvre impérissables au cours des quarante dernières années n'a rien d'étonnant. Pas une littérature dans le monde n'a réussi cet exploit durant cette période, si ce n'est peut-être l'Allemagne, d'où nous proviennent les oeuvres capitales de Botho Strauss, de Peter Handke et de Heiner Müller. Née avec *Tit-Coq*, notre dramaturgie en est encore à ses premiers balbutiements. Comme tout nouveau-né, elle a d'abord vécu en fusion avec la mère, notre Mère la France, reproduit maladroitement son langage sans en maîtriser la grammaire, puis tenté une séparation par l'affirmation d'une autre langue, mais élaborée par rapport à une norme toujours française. La loi maternelle semblant incontournable, le jeune théâtre québécois a voulu se faire hors-la-loi et se



Sur la photo: Frédérique Collin, Rita Lafontaine et Denise Pelletier dans *Bonjour, là, bonjour* de Michel Tremblay, présentée au Centre national des Arts en 1974. Photo: François Brunelle.

constituer dans un hors-texte; puis, progressivement, et une fois dépassé un laborieux stade du miroir où il s'est attardé longuement sur la contemplation béate et la répétition de ses particularités linguistiques et de son infantilisme, il a pu dire «je».

D'une relecture des textes qui forment notre dramaturgie, quelles conclusions tirer? D'abord, que le théâtre québécois s'est constitué à coups d'oeuvres importantes et nécessaires à un moment précis de sa formation et de notre histoire (littéraire et sociale), mais vite oubliées par les années parce que fortement datées et dépourvues des qualités littéraires et de cette rigueur formelle susceptibles d'en faire plus que des bornes historiques. Ainsi, quoique représentatives d'un courant, d'une époque (nécessaires, je le répète), des pièces comme *Wouf Wouf* ou *Quatre à quatre* et les oeuvres complètes des Dubé, Loranger, Barbeau, Germain, Garneau (toutes catégories et tous niveaux de talents confondus) sont alourdies par trop de scories pour «passer à l'histoire» (cruelle expression, je l'avoue, qui tend à sous-évaluer l'importance ponctuelle qu'elles ont pu avoir). Le grand texte ne peut venir que d'une certaine rencontre entre la forme et le fond, le sujet et la manière de le raconter, le particulier et l'universel. On me dira qu'il s'agit là d'un lieu commun. Eh bien précisément! C'est en ce lieu *commun*, là où un pas de plus est accompli dans l'histoire *commune* des formes et des idées que naissent les oeuvres synchrones avec les interrogations d'un peuple et d'une littérature. Et cette rencontre, on l'appelle parfois sentiment du Beau.

C'est cela qui différencierait l'oeuvre théâtrale d'importance d'un texte passagèrement éloquent. Dans la majorité des pièces créées dans les années 1950, 1960 et même 1970, tout ce qui est mis en oeuvre narrativement ou théâtralement semble se consumer au fur et à mesure dans l'effet immédiat; l'oeuvre, à l'opposé, ne se consume pas totalement, ne se donne pas toute. Elle laisse un espace fictionnel à investir, une trace, un goût, celui d'une matière, d'une durée, d'une rencontre qui a eu lieu entre l'éphémère et l'intemporel, le local et le général, et qui peut se répéter, provoquer un nouveau frisson, à un autre moment de l'Histoire.

Cela n'a rien à voir avec la question de l'authenticité locale. L'authentique ne s'exprime pas forcément dans le respect de la vérité immédiate, d'une vérité événementielle ou folklorique. Combien de textes des années 1970 ne sont aujourd'hui qu'une caricature bêtifiante de l'authenticité nationale ou ethnique qu'ils revendiquent; alors que *Bousille et les justes*, *Un reel ben beau, ben triste*, les textes de Tremblay, qui, pour la plupart, au moment de leur création, apparaissaient comme des objets atypiques, en disent aujourd'hui davantage sur l'Histoire que les pièces qui tentaient au même moment, avec détermination et au prix de la forme artistique, de l'élucider.

La représentation d'un moment de l'histoire du Québec est un des axes qui relie les textes qui me semblent marquants et que j'ai retenus (ou, devrais-je dire, qui m'ont retenu). En plus d'être de remarquables dialoguistes, Gratien Gélinas, Jeanne-Mance Delisle et Michel Tremblay ont cristallisé, à travers des fables fortes, les préoccupations et les interrogations majeures de leur temps.

Oeuvre dont la mécanique dramatique est la plus maîtrisée de toute notre dramaturgie, *Bousille et les justes* est sans doute le plus juste et le plus implacable portrait de la société québécoise des années 1950. De la même façon, ce qui fait d'*Un reel ben beau, ben triste* une grande oeuvre, c'est la capacité qu'a démontrée son auteure à allier destins individuels et collectif, à inscrire la tragédie humaine dans l'Histoire. Sans doute mieux que tout autre,



«Le temps [...] redonnera à certains événements théâtraux la place qui leur revient dans l'histoire du théâtre au Québec.» Sur la photo: Gilles Maheu dans *l'Homme rouge*. Photo: Yves Dubé.

Michel Tremblay a su élaborer une oeuvre dont l'aspect tragique réside dans le fait d'avoir su identifier la nature du *fatum* québécois, la nature de la peste qui s'abat actuellement sur notre Cité. Les trois textes que je retiens ici: *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou, Bonjour, là, bonjour* et *Albertine, en cinq temps* (treize monologues de l'aliénation délirante qui vont toutefois donner naissance à quelques paroles individuelles), en plus d'être des chefs-d'oeuvre de construction, apparaissent comme les temps forts d'une oeuvre qui a répété les mêmes questions formelles, les mêmes problèmes, les mêmes conflits, les mêmes scènes traumatiques, jusqu'à ce que certains personnages puissent *faire une scène* et échapper à cette répétition aliénante.

L'autre axe de ce condensé du répertoire québécois (re)pose (sur) la question de la représentation, question fondamentale, assise de tout le théâtre baroque et de combien d'oeuvres marquantes de ce siècle, à commencer par celle de Genet. Chaurette, dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans et la Société de Métis*, Ducharme, dans *HA ha!...* et Dubois, dans *26^{bis}, impasse du colonel Foisy*, explorent les limites du langage et de la représentation, retournent le théâtre comme un gant, le travaillent et traquent le réseau de mythes et de références qui le constitue, explorent cette curieuse circulation entre le réel et l'oeuvre, ce qui se perd et ce qui se crée dans cet échange.

Réjean Ducharme, qui a, à mon avis, signé le seul véritable chef-d'oeuvre de notre dramaturgie, s'est tu. Comme Rimbaud, René-Daniel Dubois, devenu un monstre sacré, une figure médiatique, a mis en sourdine ce qui me semble être la part la plus intéressante de

son oeuvre. Reste Normand Chaurette, dont les oeuvres n'ont, sauf exception, jamais pu s'épanouir sur une scène.

Que pouvons-nous attendre du Chaurette de 1988? Ce n'est plus, je crois, l'étrangeté (encore qu'il s'agisse là d'une vertu), mais plutôt l'espoir de formes théâtrales nouvelles, d'une émotion particulière qui ne soit pas liée uniquement à de grands sujets ou à de grands numéros d'acteurs ou même à des histoires comme le théâtre a encore l'habitude de nous raconter, mais surtout à la rencontre des idées et des sentiments par la forme. Sensibles à cette rencontre que la forme seule peut créer entre des choses très fugitives, localisées, et le sentiment cosmique d'une espèce humaine éprise d'un Sphinx, assoiffée d'éternité, désireuse de survivre à la mort en laissant des traces (une *représentation* d'elle-même), nous attendons de Chaurette des formes, des vibrations, des couleurs — pas forcément locales, mais neuves.

Je disais que le Québec n'avait sans doute pas produit dix chefs-d'oeuvre impérissables, et je le pense vraiment. Le temps viendra sans doute atténuer l'importance de certains textes que j'ai retenus dans cette liste et redonnera à certains événements théâtraux la place qui leur revient dans l'histoire du théâtre au Québec. Car ne pas retenir des oeuvres comme *l'Homme rouge*, *Vinci*, *la Trilogie des dragons*, sous prétexte qu'elles ne s'appuient pas sur des partitions écrites fortes est peut-être une absurdité, et ce même dans un dossier consacré à la dramaturgie. Voilà pourquoi j'ai voulu garder une place au *Macbeth* de Garneau. Cette traduction est peut-être surévaluée, il ne s'agit pas d'un texte québécois mais, en ouvrant la voie aux traductions québécoises de textes étrangers, Garneau a certainement contribué à l'affirmation d'un théâtre qui dit «je» dans une langue qui lui est propre, au même titre que Gélinas, Delisle, Tremblay, Ducharme, Dubois et Chaurette.

stéphane lépine*

*Stéphane Lépine, actuellement responsable de la chronique «Le théâtre qu'on joue» à *Lettres québécoises*, a en outre signé de nombreux articles sur le théâtre, publiés notamment aux Cahiers de théâtre *Jeu*.