

## Suivant le plaisir théâtral

Rodrigue Villeneuve

Numéro 47, 1988

Sur le répertoire national

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28086ac>

[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

Villeneuve, R. (1988). Suivant le plaisir théâtral. *Jeu*, (47), 147–150.

## suivant le plaisir théâtral

La proposition de Gilbert David — que j'ai pourtant spontanément acceptée — m'a pendant longtemps laissé dans une grande perplexité. J'y voyais l'obligation de dresser un palmarès, de composer une bibliothèque idéale comme celle — de textes dramatiques justement — qu'avait proposée le magazine *Lire* et dont on a tant parlé au Québec (notre appétit de reconnaissance!). Jusqu'à ce que je me rende compte que je ne pourrais y répondre que si je me débarrassais, ou tentais de me débarrasser, de ce que j'appellerais, faute de mieux, des pressions surmoïques: l'étranger (qu'est-ce qui serait exportable?), l'Histoire (premier grand succès d'après-guerre, premier texte d'affirmation nationale, première pièce en



«*La Charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau; une parole qui se met elle-même en scène en tant que parole.» Sur la photo: Gilles Renaud. Photo: André LeCoz.

joual...), l'absolu littéraire (le grand texte autonome) ou encore le devoir d'autosatisfaction nationale («ne crache pas dans ta soupe», «on est petit mais on est bon», «extraordinaire vitalité»...).

Je n'ai, face au texte dramatique québécois, qu'un seul point de vue: sa mise en rapport (ou en contact) avec la représentation et la fécondité, *aujourd'hui*, de ce rapport. Le théâtre écrit et publié ici n'existe que depuis quarante ans. C'est encore, ce théâtre écrit, si manifestement un théâtre «qui se fait». Je ne saurais vraiment depuis quelle «éternité» en parler en soi. Il m'apparaît, par exemple, absurde de nous attribuer chaque saison deux ou trois chefs-d'oeuvre, comme le fait la critique.

Mon choix n'aura donc de sens que par rapport à la production théâtrale. Il s'agira tout bonnement de textes que j'aimerais voir monter, comme spectateur (le «naïf», toujours affamé, ou le «savant», qui a des attentes plus précises), ou comme producteur. Directeur artistique d'une petite compagnie théâtrale, j'ai en effet à choisir les textes qui seront montés et, en même temps, par qui ils le seront, et donc un peu déjà comment ils le seront.

Dans un cas comme dans l'autre, je suis essentiellement attentif à ce qui fait qu'un texte est une bonne matière à travail théâtral, attentif à la poussée vers la représentation qui est pour moi constitutive du texte dramatique. Celui-ci doit entraîner son lecteur hors de son champ, là où en s'abolissant il se réalisera pleinement. Je prends donc l'invitation de *Jeu* comme une occasion de choisir dans la masse des textes écrits pendant ces quarante ans, en toute liberté et sans aucune volonté d'exhaustivité, quelques pièces qui me semblent constituer encore de fortes «matrices de théâtralité», comme dit Ubersfeld.

De façon plus précise, cela veut dire:

- des textes qui, par leur ouverture, permettent que la scène «parle son véritable langage» (Artaud); des textes qui se présentent d'évidence comme des mécaniques théâtrales, qui ne sont pas marqués par l'obsession de la transparence référentielle (qu'elle soit psychologique, sociale ou historique). Ce refus de l'empoisement dans une certaine recherche de l'«authenticité» ne doit pas être confondu avec celui de la vérité, qui est pour moi, au contraire, une exigence du théâtre. Je déteste le théâtre *flyé*. Je crois que le théâtre est un des rares — et le plus puissant — lieux de vérité. Mais je crois aussi que c'est seulement parce qu'il est un mensonge patent que l'apparition, heureusement toujours fugace, de cette vérité est possible;
- des textes qui n'expliquent pas, mais qui montrent; qui savent mettre en cause la linéarité du récit, résister aux histoires trop bien faites, «lâcher» leurs personnages;
- des textes où la langue se présente comme une matière (ce qui les garde de tomber dans l'insupportable théâtre «poétique»);
- des textes enfin qui doivent aussi permettre, de diverses manières, l'illusion théâtrale, ou plus justement le jeu avec l'illusion théâtrale. Pas de grands plaisirs au théâtre (souvent pas de plaisir du tout) en dehors d'une économie qui commande la croyance ou l'adhésion, d'une part, et d'autre part et en même temps, l'étonnement et la conscience du regard.

Le texte dramatique prend tout son sens en devenant parole, disions-nous.

1. Une parole qui échappe au sujet, comme dans *Albertine, en cinq temps* de Michel Tremblay, qui ronge le dialogue, se divise et se croise en une structure polyphonique complexe mais d'une extrême efficacité dramatique. *Albertine* rejoint l'origine du théâtre (le chœur, l'affirmation d'une conscience tragique). Est-ce parce qu'elle place la rue Fabre près de Mycènes qu'elle peut prendre aujourd'hui les allures d'un texte fondateur?

2. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette fait, lui aussi, éclater la définition traditionnelle du personnage, mais à l'intérieur d'un tout autre univers culturel, qui n'a plus rien à voir avec le reflet d'une image sélective. La parole est supportée ici par une écriture remarquablement contrôlée, dont la très grande richesse est mise au service, elle aussi, d'une quête tragique. On dirait *Provincetown* nourri des plus grands textes de théâtre (*Oedipe roi, la Mouette, Six personnages en quête d'auteur*), dont il poursuit, avec une étonnante maturité, l'interrogation.

3. Une parole qui se met elle-même en scène en tant que parole, tout en ne renonçant pas à la structure dramatique, fût-elle en lambeaux: *la Charge de l'original épormyable* (ne serait-ce que pour son magnifique début) de Claude Gauvreau et *HA ha!...* de Réjean Ducharme.

4. La parole débridée, généreusement théâtralisée, convoquant le monde, jouant de toutes les conventions, que permet *Vie et mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard.

5. Un texte qui exige de devenir la parole convaincante d'êtres «vivants»: *Au retour des oies blanches* de Marcel Dubé. Une structure soulevée par une irréprouvable pulsion dramatique, où l'on trouve au rendez-vous certaines des grandes figures mythiques de la tragédie, l'Histoire (contemporaine) et un riche intertexte théâtral. Une matière à prendre telle quelle, excès compris, dans une sorte d'attitude «archéologique» déjà. Passionnantes questions de style de jeu à résoudre, si l'on veut échapper à la naturalisation télévisuelle.

Il me semble, en terminant, qu'il y a une attitude de liberté face au spectacle et un certain type de jugement critique que seul le répertoire autorise. Je les lie au plaisir théâtral. Parce



«*Albertine, en cinq temps* de Michel Tremblay, rejoint l'origine du théâtre (le chœur, l'affirmation d'une conscience tragique).» Sur la photo: Rita Lafontaine, Murielle Dutil, Gisèle Schmidt, Amulette Garneau, Paule Marier et Huguette Oligny. Photo: Guy Dubois.

que la distance entre soi et le spectacle est plus grande, le jeu avec l'illusion auquel se livre toujours le spectateur peut se développer davantage. Peut-être s'agit-il là d'un plaisir de société ayant atteint (théâtralement) plus de maturité.

**rodrigue villeneuve\***

\*Professeur de théâtre à l'Université du Québec à Chicoutimi et directeur artistique de la compagnie théâtrale les Têtes Heureuses, à Chicoutimi également, Rodrigue Villeneuve a signé plusieurs articles sur le théâtre dans diverses revues.