

Du réalisme à l'expressionnisme La dramaturgie québécoise récente à grands traits

Louise Vigeant

Numéro 58, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27334ac>

[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

Vigeant, L. (1991). Du réalisme à l'expressionnisme : la dramaturgie québécoise récente à grands traits. *Jeu*, (58), 7-16.

DRAMATURGIES

HORIZONS

québec

du réalisme à l'expressionnisme

la dramaturgie québécoise récente à grands traits

Il y a un an, pour marquer la Journée mondiale du théâtre, Radio-Canada FM diffusait, le 25 mars, une émission spéciale de deux heures intitulée «Sur la piste du texte», et réalisée en collaboration avec les Cahiers de théâtre *Jeu*¹. Pour Solange Lévesque, qui a proposé le sujet, Michel Vaïs et moi-même, qui avons assumé la recherche et l'animation de l'émission, cette Journée semblait un moment privilégié pour interroger l'état de la dramaturgie québécoise. En cette fin de décennie, l'heure n'avait-elle pas sonné pour qu'un regard en arrière nous éclaire dans la compréhension que nous avons de la pratique théâtrale actuelle?

Durant les années quatre-vingt, nous avons été particulièrement éblouis par la créativité de gens comme Gilles Maheu, Jean Asselin, Robert Lepage, Pierre A. Larocque, qui nous ont offert un théâtre qu'on a appelé, à tort ou à raison, un théâtre d'images (donc d'«effets», parfois cathartiques plutôt que d'effets de «sens», tenant du logos, du discours rationnel), un théâtre où l'écriture scénique se donnait une nouvelle définition, dans de nouveaux espaces, en puisant à de nombreuses sources : vidéo, installation, chorégraphie, etc. Nous avons bien sûr vu également sur nos scènes un très grand nombre de textes étrangers, classiques et contemporains; nous avons assisté à la recréation de textes de notre répertoire; nous avons vu des œuvres se poursuivre (celles de Michel Tremblay, Michel Garneau, Jean Barbeau, Élisabeth Bourget, Robert Claing, Jeanne-Mance Delisle...), d'autres naître. En parcourant le *Répertoire* du Centre des auteurs dramatiques (édition 1990), on remarque en effet que plusieurs auteurs sont «nés» pendant les années quatre-vingt et qu'ils ont produit des œuvres considérables en un temps record : Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette, René-Daniel Dubois, Marie Laberge, Jovette Marchessault, Maryse Pelletier. Certains autres, même s'ils n'ont pas produit autant de textes, doivent toutefois être comptés parmi les auteurs dont on dit qu'ils ont «une œuvre», c'est-à-dire une voix singulière : Michelle Allen, René Gingras, Anne Legault, Marco Micone, Claude Poissant, Gilbert Turp, Lise Vaillancourt. Mais on constate aussi que la fin de cette décennie a vu surgir de nouveaux noms : Jean-François Caron, Normand

1. L'émission a réuni en studio plusieurs intervenants. Le premier volet, centré sur la diffusion des textes dramatiques, présentait deux entretiens avec Gérard Binet, réalisateur à la radio de Radio-Canada, et Hélène Dumas du Centre des auteurs dramatiques; le deuxième volet laissait la parole à des praticiens, des tandems auteurs et metteurs en scène : Suzanne Lebeau et Gervais Gaudreault, Odette Guimond et Jacques Rossi, Lise Vaillancourt et Alice Ronfard, et finalement à Dominic Champagne, qui a écrit et mis lui-même en scène sa dernière pièce. Le troisième volet était une table ronde qui rassemblait Lorraine Hébert, Alexandre Lazaridès, Paul Lefebvre, Anne Legault et Diane Pavlovic, autour du thème de la dramaturgie des années quatre-vingt. En dernier lieu, des commentateurs, Lorraine Camerlain, Gilbert David, Jean Cléo Godin et Claude Poissant réagissaient aux propos tenus durant toute l'émission. Ce sont les troisième et quatrième volets principalement qui auront nourri les réflexions exprimées dans cet article.



Canac-Marquis, Jean-Frédéric Messier, Hélène Pedneault, Carole Fréchette, Julie Vincent... (et j'en passe, et m'en excuse). Bref, il y avait de quoi se mettre sous la dent!

Alors que dans le monde entier on allait se pencher sur les fonctions, pouvoirs et espoirs du théâtre comme art d'intervention tant sur le plan personnel que collectif, le momentum se prêtait bien à une réflexion critique sur les contenus et les formes de l'écriture dramaturgique chez nous. Nous allions essayer de voir en quoi et comment notre théâtre parlait *de nous*.

Dans le contexte du dossier sur les dramaturgies que propose *Jeu*, il est apparu opportun de rappeler certains propos qui ont été tenus lors de cette émission, à travers un texte qui se veut le début d'une réflexion sur les particularités de la dramaturgie des années quatre-vingt, et qu'il nous faudrait poursuivre collectivement.

un exercice audacieux

Alors que nous avons demandé à différents collaborateurs de nous parler des dramaturgies actuelles d'ailleurs, désireux que nous étions d'en avoir sinon une vue d'ensemble du moins une bonne idée, en ce début des années 1990 — question de jauger notre degré de connaissance de la dramaturgie universelle (ou notre ignorance, ce qui peut être encore plus stimulant), de confronter les discours et les pratiques d'ailleurs à ce qui se fait chez nous pour apprendre des autres comme de nous-mêmes —, il était indispensable que nous nous prêtions, nous aussi, à cet exercice extrêmement difficile et délicat du «portrait». Disons, humblement, qu'il s'agira de poser des questions, proposer des pistes de lecture, soumettre des hypothèses quant à la possibilité de parler de «caractéristiques» de l'écriture des années quatre-vingt.

L'Homme rouge de Gilles Maheu, création de Carbone 14, mai 1982.
«Un théâtre où l'écriture scénique se donnait une nouvelle définition, dans de nouveaux espaces.»
Photo : Yves Dubé.

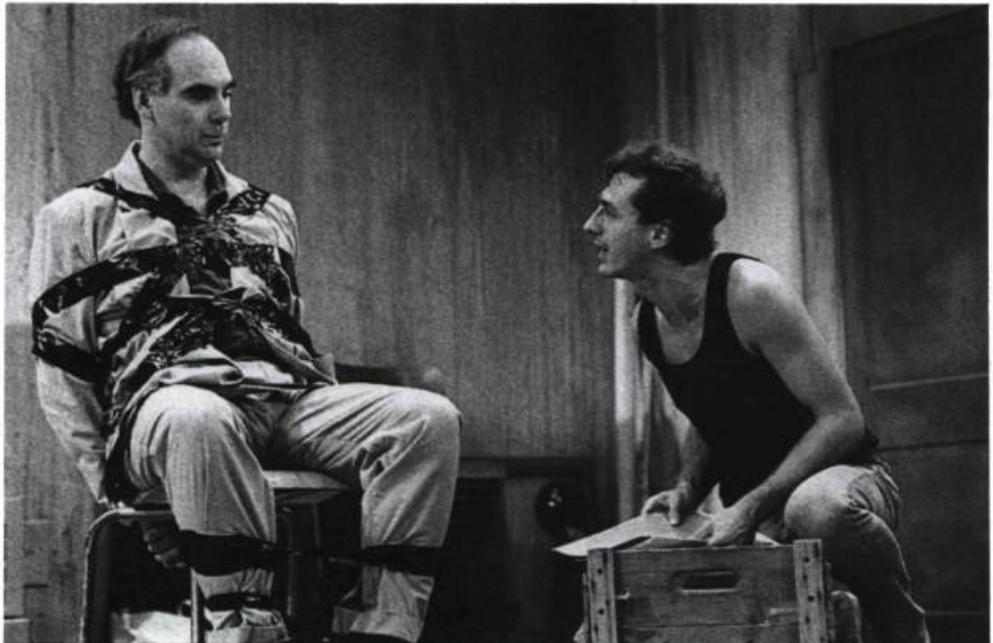
Faire un bilan, c'est inventorier, classer, donner un résultat global. Or, comme nous avons le nez collé sur notre réalité sociale et culturelle, il peut sembler présomptueux de dégager des tendances, de reconnaître comme caractéristique telle marque de l'écriture dramaturgique ou scénique, ou encore de pointer certaines démarches parmi plusieurs en croyant dépister des discours «forts», entendons des discours porteurs d'idées chocs, susceptibles d'interroger nos valeurs et d'ébranler nos certitudes tant morales et spirituelles que politiques et sociales. Même si ce sont là des objectifs louables, soyons modeste et appelons cela autrement : un survol, une «promenade» dans le paysage théâtral récent, pour le regarder, c'est-à-dire le *voir*. Voir par qui est écrit le texte de théâtre, de quoi il parle et comment il en parle.

les balises politiques d'une décennie dépolitisée

Bien qu'il soit artificiel de découper notre histoire en tranches de dix ans, certains faits d'ordre politique : le référendum de 1980 et l'échec des pourparlers du lac Meech en 1990, suivi des délibérations de la Commission Bélanger-Campeau qui nous obligent à une mise au point collective, ont contribué largement à imposer la segmentation de cette décennie qui vient de s'achever. Les récents travaux de cette Commission, en donnant la parole à divers intervenants, dont les artistes — le rapport présenté par le Conseil québécois du théâtre, signé par René-Daniel Dubois, a été remarqué comme l'un des plus percutants —, ont fourni l'occasion d'une réflexion collective non seulement sur le plan de l'organisation politique mais aussi sur l'importance d'une définition claire d'enjeux d'ordre culturel. La place de l'artiste dans notre société a été ainsi rappelée à la mémoire de tous, à juste titre (espérons que l'effet perdurera).

D'ailleurs, et c'est sûrement la raison pour laquelle ce détour s'est imposé à mon esprit, la contribution des artistes québécois aux débats sur notre identité culturelle — qui pour la chercher, qui pour la trouver, l'affirmer et, bien sûr, la rendre «opératoire» — est indéniable, elle a toujours beaucoup compté. Et il ne me semble pas arbitraire que l'une des dernières pièces créées récemment, *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres*, de Jean-François Caron, porte à la fois sur la difficulté d'être

«J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres de Jean-François Caron porte à la fois sur la difficulté d'être créateur et sur l'engagement politique de la jeune génération.» Sur la photo : Jean-René Ouellet (Poisson : l'éditeur) et Luc Picard (Danny, Danny Gaucher, Gaucher : l'écrivain et ses «créatures»). Production du Théâtre de Quat'Sous, saison 1989-1990. Photo : Les Paparazzi.





créateur et sur l'engagement politique de la jeune génération. Plusieurs ont parlé alors d'un retour du discours politique sur la scène théâtrale, après un «silence» qui avait duré quelque dix ans.

Bien qu'il faille se garder des «raccourcis» réducteurs, on peut toutefois rappeler qu'il est généralement admis que, durant les années soixante-dix, la création théâtrale a été un important lieu de contestation et d'affirmation nationale, à cause des thèmes dont elle traitait bien sûr, mais aussi (surtout?) parce que le sentiment d'appartenance à un territoire et à une culture spécifiques passait par l'appropriation du langage québécois². Empruntant l'expression à un recueil de poèmes de Roland Giguère, on a alors parlé de *l'Âge de la parole*. Une autre opinion commune qui circule, et qui demanderait elle aussi à être nuancée, mais dont les fondements sont certes tout aussi difficilement réfutables, veut que le théâtre ait subi un post-mortem assez douloureux après l'échec du référendum en 1980. On ne doit pas parler d'une perte d'inspiration ou d'un malaise si profond qu'il aurait empêché la créativité, mais on a dû remarquer un certain «déplacement» des propos. Il était inévitable qu'un tel choc dans l'histoire d'un peuple ait des répercussions dans le discours culturel censé donner des indications sur l'état de cette société.

Le théâtre des années quatre-vingt s'est donc cherché d'autres voies, entre autres celle de l'introspection, l'imagination du projet collectif laissant la place à «l'exploration des désordres privés³». Ainsi, la fougue passionnelle de la revendication politique s'est-elle muée en une expression, parfois échevelée, des pulsions intimes. Le langage dramatique allait en être profondément changé. S'il avait été réaliste, surtout, ou humoristique dans sa manière d'inventorier nos mythes (je pense à Jean-Claude Germain, à Jean Barbeau et au Grand Cirque Ordinaire), il allait passer à l'expression d'une charge émotive et poétique à laquelle les Ducharme et Gauvreau nous avaient initiés, mais qui allait prendre une ampleur nouvelle.

«Le théâtre des années quatre-vingt s'est [...] cherché d'autres voies, entre autres celle de l'introspection, l'imagination du projet collectif laissant la place à «l'exploration des désordres privés.» *Je ne t'aime pas*, un texte d'Yves Desgagnés et de Louise Roy, créé par Médium Médium en 1984. Sur la photo : Hélène Mercier et Normand Lévesque. Photo : Robert Etcheverry.

2. Voir à ce sujet l'article de Gilbert David dans *le Théâtre au Québec 1825-1980*, Montréal, VLB éditeur, Société d'histoire du théâtre du Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1988.

3. Diane Pavlovic, «Le théâtre québécois récent et l'américanité», *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 42.

la naissance des années quatre-vingt

Si l'on remonte aux débuts des années 1980, au moins deux faits reviennent à la mémoire : d'abord, la création presque en même temps de textes de deux nouveaux dramaturges qui, et c'est ce qui rend a posteriori le fait marquant, allaient occuper les scènes durant toute la décennie, *Panique à Longueuil* de René-Daniel Dubois (La Gougoune de Fantex, février 1980) et *Rêve d'une nuit d'hôpital* de Normand Charette (Théâtre de Quat'Sous, janvier 1980); ensuite, la production de *Vie et mort du Roi Boiteux* du Nouveau Théâtre Expérimental, qui allait s'échelonner sur une année, de juillet 1981 à juin 1982, un spectacle dont l'ambition démesurée, tant dans sa facture que dans ses propos, allait garantir l'originalité de l'événement et faire en sorte qu'on lui accole l'étiquette de «spectacle phare⁴».

Panique à Longueuil de René-Daniel Dubois et *Rêve d'une nuit d'hôpital* de Normand Charette : deux spectacles créés la même année, en 1980; deux auteurs qui allaient marquer la décennie. Photo du premier spectacle : Benoît Neveu. Photo du second : André Cornellier.

Ouvrant la décennie, *Vie et mort du roi Boiteux* a donné le coup d'envoi au «croisement du trivial et de la haute culture [qui] aura été un des faits marquants de la production culturelle de la décennie qui vient de s'achever⁵», selon Jean-François Chassay. Moyen ultime d'appropriation



tion de la culture de l'«autre» — le cultivé, le bien pensant et bien parlant, le «Français» en l'occurrence, celui dont on a subi à la fois les influences bénéfiques et les contrecoups de l'impérialisme culturel —, le discours parodique n'était pas étranger à notre dramaturgie; Robert Gurik, Réjean Ducharme, Jean-Claude Germain nous avaient déjà fait goûter à cette sauce plutôt savoureuse. Toutefois, avec le spectacle du Nouveau Théâtre Expérimental, à partir du texte de Jean-Pierre Ronfard, les conséquences du parti pris non seulement parodique mais également ironique, tout comme l'apparence d'un bilan culturel qu'il s'est donné, ont propulsé la dramaturgie québécoise vers une étape subséquente à la provocation : l'autonomie. Comme si ce détour et tour de piste de l'Histoire, mondiale, sociale et culturelle, allait nous amener à une nouvelle connaissance de soi, nous permettre un regard renouvelé à cette heure où l'échec exigeait un effort de reconstruction. Tel le carnaval qui mise sur le chaos pour assurer le retour de l'ordre et la survivance

4. Voir le dossier consacré à cet événement dans *Jeu* 27, 1983.2, p. 61-138.

5. Jean-François Chassay, «De Thèbes à Longueuil», *Jeu* 56, 1990.3, p. 149.

de la société, notre théâtre va procéder à un immense brassage des passions, à une déstructuration, afin de mieux saisir le fonctionnement de chaque pièce du mécanisme. Celui de la création au premier chef, car il est soudé à la question de l'identité et de la raison d'être de l'humain.

Vie et mort du Roi Boiteux peut donc être vu comme un aboutissement des années soixante-dix; il les poursuit autant dans son mode de production, puisqu'il est issu d'un travail collectif, que par sa façon d'être un inventaire de la culture québécoise, et par l'usage qu'il fait d'une parole québécoise débarrassée de ses hontes. Mais autant il témoigne de la fin des années soixante-dix, autant ce spectacle donne le coup d'envoi aux années quatre-vingt : comment ne pas voir là le début de cet immense mouvement vers la culture universelle qui nous fera emprunter aux textes (réécritures, collages, citations) et aux esthétiques⁶, en provoquant un certain éclectisme dans notre théâtre? Comment ne pas voir là aussi une porte ouverte à l'éclatement des structures dramatiques et à l'explosion des pouvoirs de l'écriture? Ainsi, si les années 1970 ont été marquées par l'oralité, par la prise de la parole, à travers le texte mais aussi à son détriment (la place que les comédiens se sont appropriée à cette époque dans le processus de création confirme l'importance d'une telle étape,⁷ les années 1980, elles, vont voir s'opérer un important retour du texte, dans sa dimension proprement littéraire : un tissu de mots vertigineux, jouissant d'un immense pouvoir d'évocation et d'invention. C'est ce qui a fait dire à Paul Lefebvre, dès 1984, que les nouveaux textes étaient «des textes qui tiennent surtout de l'écriture»⁸.

la figure du créateur

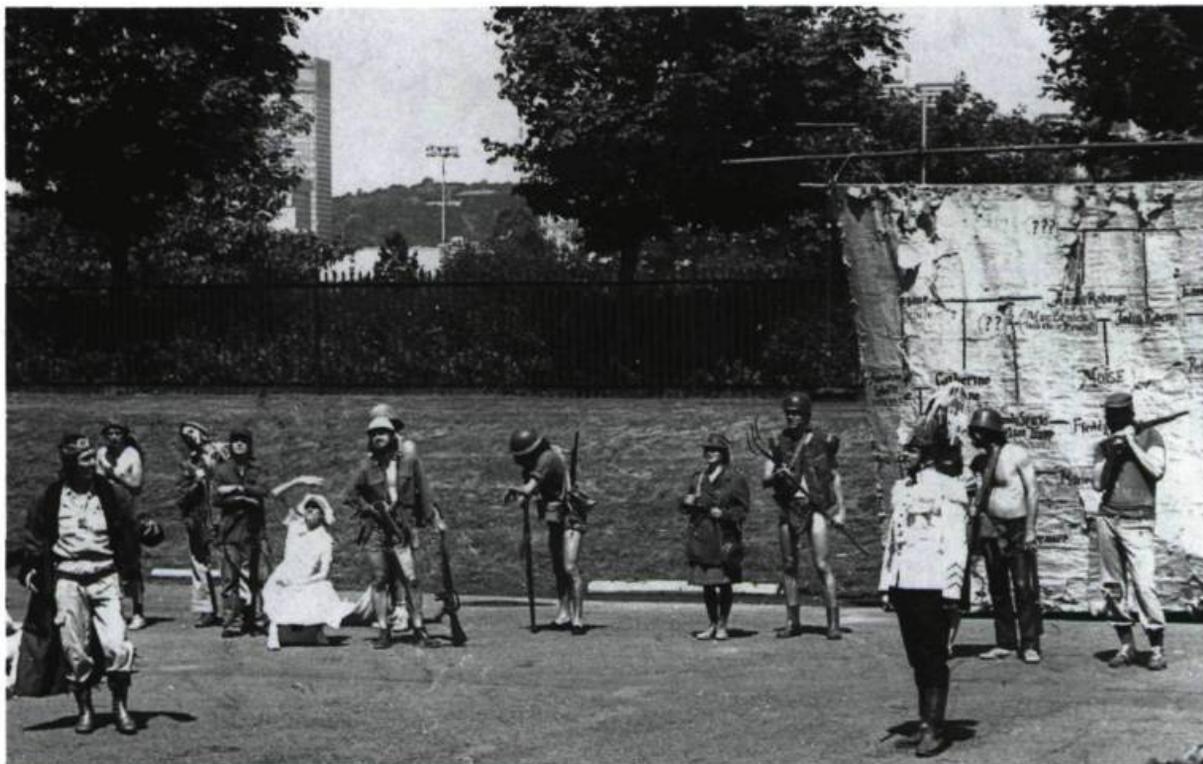
S'il est un thème qui a beaucoup occupé la scène ces dernières années, c'est bien celui de la création. Sans proposer une liste exhaustive, rappelons seulement quelques titres et nous verrons immédiatement que le phénomène est loin d'être isolé : *26th*, *impasse du Colonel Foisy* de René-Daniel Dubois, *Rêve d'une nuit d'hôpital*, *Fêtes d'automne* et *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Charette, *le Facteur réalité* et *la Compagnie des animaux* de René Gingras, *Billy Strauss* de Lise Vaillancourt, *O'Neill* d'Anne Legault, *la Répétition* de Dominic Champagne, *J'écirai bientôt une pièce sur les nègres* de Jean-François Caron, *les Jumeaux d'Urantia* de Normand Canac-Marquis, *Un oiseau vivant dans la gueule* de Jeanne-Mance Delisle, *Léola Louvain, écrivaine* d'André Ducharme, *le Voyage magnifique d'Emily Carr* de Jovette Marchessault, *Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone* de Michel Garneau, *Noir de monde* de Julie Vincent, *le Dernier Quatuor d'un homme sourd* de François Cervantes et Francine Ruel, et, finalement, *le Vrai Monde?* de Michel Tremblay. Tous ces textes, et j'en oublie certainement⁹, traitent de la place du poète dans notre société, des difficultés de la création, de ses élans et aspirations, de ses pouvoirs et de ses limites. On ne peut bien sûr réduire ou limiter leur contenu à ce seul propos puisque ces pièces font toutes entendre une voix singulière et se nourrissent à d'autres tourments. Toutefois, l'omniprésence de la figure de l'artiste nous force à constater que toute la recherche de l'identité y est reprise à partir du point de départ : dans le geste même de dire, d'écrire, de se dire, de s'écrire. Comme le faisait remarquer Lorraine Hébert, ce 25 mars, l'artiste, en se mettant lui-même en représentation, témoigne à la fois d'un désarroi, à la suite de la perte de repères stables, et d'une quête d'idéal.

6. Voir à ce propos, entre autres, l'excellent article de Diane Pavlovic «Cartographie : l'Allemagne québécoise», dans *Jeu* 43, 1987.2, p. 77-110. En outre, il faudrait aussi tenir compte du travail subséquent de Jean-Pierre Ronfard qui, à travers *Don Quichotte*, *les Mille et Une Nuits*, *Marilyn (journal intime de Margaret Macpherson)*, *Mao Tsé T'oung ou Soirée de musique au consulat*, a poursuivi son interrogation des mythes anciens et nouveaux. Dans un tout autre registre, mais avec là aussi un souci d'établir des ponts entre les cultures et les sensibilités, Jovette Marchessault a proposé une œuvre consacrée au biographique : *Alice & Gertrude, Natalie & Renée et ce cher Ernest, Anaïs, dans la queue de la comète; le Voyage magnifique d'Emily Carr*. On pourrait aussi mentionner *Madame Louis 14* de Lorraine Pintal, et *Signer* d'Anne Legault.

7. Même si la pratique de la «création collective», qui a connu un essor considérable dans les années soixante-dix est presque disparue, l'habitude du travail en groupe est demeurée. En effet, on compte de nombreux textes écrits en collaboration dans la dramaturgie québécoise, ce qui est un phénomène assez rare ailleurs. Les années quatre-vingt comptent leur lot de textes à plusieurs mains : *Bain public*, *la Déprime*, *Je ne t'aime pas*, *Mon Homme*, *les Nouilles*, *le Grand Théâtre du monde*, etc.

8. Paul Lefebvre, «Charette et Dubois écrivent», *Jeu* 32, 1984.3, p. 75.

9. Paul Lefebvre a déclaré le 25 mars en avoir compté plus d'une trentaine pour les années quatre-vingt.



Vie et mort du Roi Boiteux de Jean-Pierre Ronfard, créé par le Nouveau Théâtre Expérimental : «un spectacle dont l'ambition démesurée, tant dans sa facture que dans ses propos, allait garantir l'originalité de l'événement et faire en sorte qu'on lui accole l'étiquette de «spectacle phare».»
Photo : Hubert Fielden.

L'imaginaire et le rêve devant concourir à retrouver un semblant de dignité. Ainsi l'acte créateur continue-t-il à être politique, mais dans un sens beaucoup plus large, moins partisan, que dans les années soixante et soixante-dix. Sans être idéaliste, poursuivait Lorraine Hébert, l'artiste n'en est pas moins en quête d'un monde nouveau : «Le théâtre est à cheval sur l'utopie et le désespoir.»

Fait intéressant à souligner, plusieurs des textes de répertoire que nos metteurs en scène ont choisi de monter ces dernières années, je pense à *HA ha!...* de Réjean Ducharme, à *la Charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau, aux *Grands Départs* de Jacques Languirand, mettaient aussi en scène des poètes. Consciemment ou inconsciemment, nous irions donc chercher dans notre passé des œuvres qui convergent avec les plus récentes. Si «le cri de l'artiste se perd comme celui du Frédéric», comme le fait dire Michel Garneau à *Émilie*, tous ces textes servent certainement de lieu pour le faire entendre et, surtout, sont l'occasion de poser des questions cruciales à l'heure actuelle : quelles valeurs valent la peine d'être défendues aujourd'hui et comment allons-nous les défendre?

Comment réagit le public à ces lancinantes interrogations spéculaires de l'artiste? Difficile à dire. Suit-il l'artiste dans ses angoisses existentielles, y reconnaissant l'écho de ses propres peurs et insécurités identitaires? Ou bien cela risque-t-il de confirmer certains préjugés encore tenaces à l'égard des artistes souvent perçus comme des gens «toujours perdus», impuissants et improductifs?

des textes aux confins de la virtuosité

Une des conséquences flagrantes de l'omniprésence de la thématique de la création elle-même dans l'écriture dramaturgique se situe précisément dans la matière textuelle. Ainsi des constructions complexes donnent-elles place à la fois au propos et à l'énonciateur du propos. Les mises en abyme



Aurélie, ma sœur de Marie Laberge : un drame psychologique qui traite des rapports familiaux «sur un mode singulièrement cru».

sont nombreuses; les structures, répétitives. Souvent, on nous fait entendre la voix de l'auteur en pleine création¹⁰, ou encore les didascalies sont littéralement incluses dans le texte à dire. Tous ces procédés, en plus de souligner continuellement l'acte même de créer, sont singulièrement propices à l'ironie. Les discours se doublent ainsi continuellement de commentaires. On peut imaginer comment ces innovations, par rapport à une écriture traditionnelle, modifient beaucoup le rapport du texte à la scène, celle-ci ne pouvant plus se contenter d'«illustrer» celui-là.

Paul Lefebvre faisait remarquer que certains drames actuels transformaient considérablement le travail du spectateur qui, habitué à observer comment des personnages allaient se sortir d'une situation dont les fils étaient tirés avant le lever du rideau, se voyait maintenant obligé de se demander où était le conflit! La linéarité en a pris pour son rhume, et la notion de suspense en est considérablement modifiée. De plus, ces drames (peut-on encore les appeler ainsi?) introduisent un nouveau moteur de l'action, puisque c'est souvent par la narration, et donc à cause du choc des mots, que se produit l'embayage des scènes (Lorraine Hébert). Posée comme un phénomène d'inversion du mécanisme traditionnel du drame, cette particularité de l'écriture de certains auteurs (Paul Lefebvre a nommé Normand Canac-Marquis, René-Daniel Dubois, René Gingras), exigerait qu'on débroussaille la matière, à la recherche des tensions et des pistes permettant de reconnaître des personnages derrière des êtres souvent hybrides.

Les actions d'ailleurs se présentent parfois sous forme d'allégories. Les personnages sont alors des figures, des archétypes, plutôt que ces êtres «individus», animés de motivations identifiables, auxquels le théâtre nous avait habitués. D'où les difficultés souvent rencontrées par les metteurs en

10. «Ici, placer court monologue d'un personnage qui n'aurait rien à voir et qui exprimerait l'incompréhension ressentie devant celui qui gémit.» René-Daniel Dubois, *26^e, impasse du Colonel Foisy*, Montréal, Leméac, 1982, p. 46.

«La passion amoureuse, les nouveaux rapports de couple, la place de la femme et, peut-être d'une manière bien particulière, la réalité homosexuelle sont des thèmes privilégiés des dernières années.»

Anne Caron et Louise Saint-Pierre dans *les Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard, créées en septembre 1988 au Théâtre d'Aujourd'hui.
Photo : Anne De Guise.

scène pour créer ces univers plus surréalistes que réalistes, dans lesquels les notions de temps et d'espace sont complètement chambardées, sans parler de l'embarras des comédiens devant jouer des personnages plus mythiques que naturalistes, eux qui sont plutôt familiers avec une conception psychologique des personnages. Le métissage des genres et des styles, le jeu gigogne, la narrativisation, ainsi que la monologuisation qu'elle entraîne, posent donc d'une manière abrupte la question du vraisemblable. D'autant plus que les accents lyriques se multiplient et portent une charge émotive qui confine au débordement. Cette nouvelle esthétique emprunte manifestement au baroque et lance de nouveaux défis à la représentation.



le privé et le public

S'il y a des drames psychologiques, *l'Homme gris*, *Oublier*, *Aurélie, ma sœur*, *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes* de Marie Laberge, qui traitent des rapports familiaux (sur un mode singulièrement cru), thème inépuisable dirait-on de la scène québécoise, on observe toutefois un élargissement des sujets soulevés, ce qui témoigne, sans nul doute, de ce que notre dramaturgie a atteint une certaine maturité, et qu'elle se présente aujourd'hui, est-il nécessaire de le dire, comme une dramaturgie à part entière, capable de tous les discours et de toutes les complexités. La passion amoureuse¹¹, les nouveaux rapports de couple¹², la place de la femme¹³ et, peut-être d'une manière bien particulière, la réalité homosexuelle¹⁴ sont des thèmes privilégiés des dernières années. Et si la religion, après avoir longtemps été omniprésente dans nos manifestations culturelles, a connu une

11. Il serait trop long d'énumérer toutes les œuvres traitant de l'amour, sujet intarissable s'il en est. Toutefois j'aimerais mentionner le texte déroutant mais fascinant de Normand Canac-Marquis, *le Syndrome de Cézanne*, celui qu'ont écrit en collaboration Suzanne Aubry, Elizabeth Bourget et Maryse Pelletier intitulé *Mon Homme*, et l'œuvre de Robert Claing, *Marée basse*, *Le temps est au noir*, *la Femme d'intérieur*, qui, en plus d'offrir un exemple intéressant de recherche sur le plan de l'écriture théâtrale, traite toujours des difficiles rapports amoureux.

12. Plusieurs pièces ont abordé cette question des rapports entre homme et femme dans notre société en train de redéfinir les rôles de chacun, dans le contexte nouveau du marché du travail, en plus de faire face à un problème de dénatalité : *Duo pour voix obstinées* et *la Rupture des eaux* de Maryse Pelletier, *le Futur antérieur* d'André Jean et, sur un mode plus comique, *la Grande Opération* de Jean-Raymond Marcoux.

13. Quoique le théâtre proprement féministe se soit plutôt développé dans le sillage du théâtre politique pendant les années soixante-dix.

14. Voir à ce propos le dossier «Théâtre et homosexualité» paru dans *Jeu* 54, 1990.1. La théâtrographie qui l'accompagne fait état d'une soixantaine d'œuvres abordant la thématique homosexuelle, pour les seules années quatre-vingt.

courte éclipse, les figures mythiques, sinon la spiritualité, semblent connaître un certain regain. On aura remarqué, par exemple, la présence du cérémonial dans l'œuvre de Normand Chaurette, ou encore l'association de la mort et de l'amour en une sorte de sacrifice, chez René-Daniel Dubois et Michel Marc Bouchard.

Dans ce survol des thèmes abordés par nos auteurs, notons que, même si les pulsions amoureuses, les crises existentielles et les recherches, souvent désespérées, de repères dans des vies écartelées entre des modèles déjà anciens et de nouveaux désirs sont omniprésentes, des problèmes plus généraux, reliés à la conjoncture sociale, ont su retenir l'attention, laissant croire à un retour des préoccupations d'ordre socio-politique. Récemment, nous avons pu voir Michel Garneau se lancer dans un plaidoyer antimilitariste avec *les Guerriers*, et le problème social de l'itinérance était soulevé dans *Mon oncle Marcel qui vague, vague près du métro Berri* de Gilbert Dupuis. La condition des démunis était aussi présente en filigrane dans *la Répétition* de Dominic Champagne où deux pauvres types se retrouvaient comédiens dans *En attendant Godot*, tout à fait inconscients d'être des répliques parfaites des personnages beckettien de Vladimir et Estragon.

La famille, la sexualité, l'identité, thèmes traditionnels de notre dramaturgie, ont subi d'importants bouleversements et retournements, ces dernières années. Et les soubresauts ne sont certainement pas finis. Mais si l'on a été tenté, selon Gilbert David, par une dramaturgie de la névrose, sûrement inévitable dans le contexte des années quatre-vingt, il semblerait qu'une nouvelle génération tente une difficile mais possible «jonction entre l'individu et l'Histoire», confrontée comme elle l'est à une nouvelle problématique planétaire. Notre théâtre est peut-être surtout introspectif, mais il se ménage un espace d'où scruter l'extérieur; il est peut-être animé par des pulsions conflictuelles, lancé dans l'imaginaire et la folie, mais il cherche aussi, toujours, à nous apprendre à mieux vivre.

louise vigeant