

Marcel Dubé, auteur « tragique »

Janusz Przychodzen

Numéro 106 (1), 2003

Marcel Dubé : 50 ans après *Zone*

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26210ac>

[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

Przychodzen, J. (2003). Marcel Dubé, auteur « tragique ». *Jeu*, (106), 86–90.

Marcel Dubé, auteur « tragique »

Considéré dans l'historiographie théâtrale québécoise, à côté de Gratien Gélinas, comme le fondateur du théâtre québécois contemporain, Marcel Dubé apparaît, à cause de la spécificité de son approche, sous le masque de l'auteur tragique. On pourrait, évidemment, se demander dans quelle mesure cette émergence bicéphale résulte des orientations individuelles de deux auteurs, du partage (inconscient même) du champ institutionnel et de la quête de la légitimité. Marcel Dubé était-il voué ou « condamné » à devenir un auteur tragique ? Par ailleurs, dans quelle mesure la distinction classique entre la tragédie et la comédie est-elle opératoire, particulièrement en rapport avec le répertoire québécois, puisque, comme on le sait bien, la tragédie représente « une espèce rare dans notre dramaturgie¹ » ? Mais, avant tout, il faut voir s'il est possible de réfléchir sur la dramaturgie de Dubé en tant qu'œuvre d'un auteur tragique.

Explorer, ne serait-ce que de manière élémentaire, une telle problématique, c'est réfléchir nécessairement sur l'héritage de Dubé dans une dimension large, non seulement questionner l'auteur lui-même avec ses pièces, mais aussi le genre tragique qu'il a pratiqué, et même le théâtre pris globalement, en tenant compte des enjeux socioculturels spécifiques.

La quête du tragique

Chez Dubé, la quête du tragique se confondait incessamment avec la quête du théâtre, puisqu'elle faisait partie d'un projet esthétique, idéologique et collectif plus vaste. On sait bien que ce dessein est devenu « tragique » en soi, et qu'il est resté, dans une certaine mesure, inachevé. Selon Paul Lefebvre, c'est seulement dans *Au retour des oies blanches* que Dubé s'est « le plus rapproché de ce tragique qu'il cherchait tant² ». Nous pouvons ajouter que c'est sans doute dans les pièces comme *Florence* et *Le Temps des lilas* que l'absence d'intensité tragique ressort le plus. Les maladresses formelles et structurelles que les critiques énumèrent sont en effet nombreuses, mais tout ne s'arrête pas là. En adoptant un point de vue extrême, Denis Saint-Jacques, dans ses commentaires sur *La tragédie est un acte de foi*³, publié par Dubé en 1973, reproche même au dramaturge



1. Gilbert David, « Formes et figures dans un rétroviseur », *Jeu* 47, 1988.2, p. 106.

2. Paul Lefebvre, « Dix pièces... pour tout de suite », *Jeu* 47, 1988.2, p. 124.

3. Denis Saint-Jacques, « Des Canadiens, des Québécois, une Acadienne ou de l'invisibilité du théâtre au théâtre », *Études françaises*, mai 1974, p. 154.

de ne point s'intéresser au théâtre, ce qui nous oblige éventuellement à réviser le point de départ de notre réflexion.

En effet, dès que l'on ouvre le recueil, ce qui frappe dans le discours de Dubé, c'est une tension, une incompatibilité même, entre le « théâtre », en tant qu'objet du discours avant tout mais aussi en tant qu'objet socioculturel, et le contexte socioculturel canadien-français. Notons-le bien, Dubé ne conteste pas, à travers ses interventions, un théâtre traditionnel au nom d'un théâtre plus moderne ; malgré toute la conscience initiale de l'écrivain de sa propre individualité et de la visée universelle de ses créations, il conteste plutôt le théâtre au nom de la société canadienne-française. Pourtant, on apprend que Dubé avant de devenir dramaturge était un lecteur assidu, presque inconditionnel, de Giraudoux, Anouilh, Montherlant, Claudel, Sartre et Camus. Séduit par *Britannicus*, monté par les Compagnons de saint Laurent, il fonde la Jeune Scène et écrit sa première pièce, *De l'autre côté du mur*, en adoptant, déjà, un point de départ aussi bien utopique que symbolique : « Rien [dans cette pièce], affirme-t-il, n'avait été pris dans un livre [...] voilà mon point de départ⁴. » Voilà le paradoxe, dont la dynamique se fondait sur l'antagonisme romantique du type kierkegaardien qui, par ailleurs, faisait partie du credo de nombre d'écrivains québécois de l'époque : « *Ou bien* j'acceptais de commencer à zéro et d'arriver à dire quelque chose, seul, *ou bien* je demeurais sous l'emprise des auteurs que j'avais lus. »

Au retour des oies blanches, à la Comédie-Canadienne en 1966.
Sur la photo : Pierre Boucher (Achille) et Marjolaine Hébert (Élizabeth).
Photo : Ronald Labelle.



La prise et le refus simultanés de parole, qui s'effectuaient dans le sentiment de l'obligation (imaginaire, impossible et au fond inutile) de faire *tabula rasa*, libéraient dans la même mesure qu'ils limitaient le créateur en lui interdisant d'utiliser et de transformer librement, à sa manière, le « déjà-là ». Plus profondément, cette posture témoigne avant tout d'un rapport « tragique » à l'Autre. Le caractère tragique de ce rapport vient essentiellement de la nature a-dialogique de celui-ci, qui comme tel ne pouvait avoir qu'une influence décisive sur la constitution du théâtre que Dubé rêvait de pratiquer, puisque (malgré quelques expériences hypermodernistes qui, malheureusement, n'appartiennent pas aux procédés plutôt traditionnels de notre auteur) le principe de dialogue se retrouve à la base même du mécanisme de la théâtralité.

Ce dilemme, le dramaturge le vivait d'une certaine manière consciemment, quand il se rendit compte que « par inexpérience, pour être le plus entier possible, [il a] d'abord dessiné des personnages qui manquaient de souplesse, [qui] avaient une tendance à devenir des entités ou des absolus ». C'est donc dans l'effort de construire ce que l'on

4. Marcel Dubé, *La tragédie est un acte de foi*, Montréal, Leméac, 1973, p. 12. Toutes les autres citations proviennent des textes suivants du recueil : « La tragédie est un acte de foi », « Allocution à la Société Royale du Canada », « Il y a un an déjà », « Réception à la Société Saint-Jean-Baptiste », « J'écris pour notre délivrance », « Conférence à Sainte-Agathe », « Problèmes du langage pour le dramaturge canadien-français ».

pourrait appeler un personnage « dialogique », que Dubé a décidé de délaisser « petit à petit le monde de l'adolescence [naïve] » en s'efforçant de montrer que, « dans la vie, l'amour n'existait pas sans la haine, que la lâcheté n'existait sans l'orgueil, le courage sans la peur, la naïveté sans la rancœur ». *Au retour des oies blanches* représente peut-être l'apogée de cette courte phase de la création puisque, dans les pièces postérieures, on assiste à un autre changement important mais probablement involontaire dans la structure des personnages, qui curieusement incarnent, dès lors, non pas tant la dynamique « dialectique » que l'envers du personnage absolu dont la présence a stigmatisé le début de la carrière de Dubé : des êtres très fragmentés, déchirés, incohérents, dont les « maladdresses » (et non les malaises) existentielles se font indissociables, en tant qu'emblèmes, des « ombres vacillantes » de ce « pays invraisemblable » qui occupait constamment la pensée et l'imaginaire de Dubé.



Cette troisième catégorie de personnages – dont le prototype pourrait être vu pourtant déjà dans la figure de Tarzan (*Zone*), qui au moment de son « agonie » dévoile au public son vrai visage, dans un instant symbolique de résurrection, témoignant de la pitié de l'auteur pour son personnage – correspond non seulement à une exaspération grandissante des paroles de l'écrivain, mais aussi à l'impossibilité de plus en plus évidente de « déborder sur le monde », lui, demeurant inconnaissable, au visage éternel de l'Autre. On sent ce sentiment tragique de la vie, comme dirait Unamuno, dans la conférence prononcée par Dubé à la fin des années 60, sur les problèmes de la langue qui se posaient au dramaturge canadien-français : « Je ne me noierai pas dans le *melting pot* qu'on nous propose, je me suiciderai plutôt à sa périphérie. »

La dis-jonction ontologique

Les signes de cette posture se retrouvent donc également dans la vie de Dubé, comme en témoigne la rupture effectuée déjà pendant la jeunesse avec l'institution scolaire : « À tort ou à raison, j'ai quitté l'université et je commençai à gagner ma vie en écrivant. » S'en est suivie une autre rupture avec ce que l'auteur appelait « la belle image du Canadien français », transférée de génération en génération à travers la catéchèse historique du pays. En conséquence, Dubé a commencé à créer à partir de la position d'un être « muet et désarticulé » : sa venue à l'écriture n'est pas similaire à la jouissance d'être venu au monde, mais exprime plutôt le traumatisme de la naissance. Il composera ainsi au nom de l'humain mais en s'opposant en quelque sorte à l'humanisme.

En introduisant dans son esthétique, à travers une association sûrement inconsciente avec les réverbérations heideggériennes sur « les origines de l'œuvre d'art », la notion



Zone, dans une mise en scène de Paul Blouin à la Nouvelle Compagnie Théâtrale en 1977. Sur la photo : Marielle Bernard (Ciboulette) et Jean Leclerc (Tarzan). Photo : André Le Coz.

du vrai, qui, en tant que critère y jouera dorénavant la fonction centrale, réservée habituellement au beau, Dubé voudra exprimer dans ses œuvres non pas la tragédie de l'existence humaine, mais quelque chose de « plus » : la « pureté tragique » de l'être humain, dont il deviendra, dans un effet de retour de sa propre logique, le principal acteur, soit le créateur qui, « [n'ayant] absolument rien à dire », désirait « exprimer quelque chose qu'il [lui] était [cependant] impossible de nommer avec précision ». C'est dans un tel contexte qu'il faut aborder la question du caractère spécifique de ses « tragédies ».

La (non-)catharsis

En s'identifiant totalement avec sa société, Dubé se percevait comme un créateur engagé, mais cet engagement faisait lui-même partie de la posture tragique. Accepté comme une aliénation, la « seule valable », l'engagement semblait contrevenir, dans ce cas-là, à l'esthétique pour engendrer un « dilemme mortel qui [...] paralys[ait] et qui [...] étouff[ait] ». À une autre occasion, il avouera : « Mon engagement est malheureusement politique et social. » Chez Dubé, la question de la création s'est donc astreinte inévitablement, dans son essence, au « problème de la création », comme le suggérait le titre d'une conférence prononcée lors d'un forum sur les modalités du spectacle au Canada français. Dubé parlera alors du spectacle canadien-français (mais du sien également), qui a tendance à se transformer en des « flambées de bois vert », des « silences et des maladresses ».

Ce drame, résultat du fait que « nous confondons le fictif avec le réel », s'avérait après tout être autant celui de l'acteur que du spectateur que « jamais personne ne voit de la salle, qui n'[a] pas [son] nom dans le programme ». L'engagement et la création de Dubé portaient donc paradoxalement, d'abord et avant tout, sur « le drame de l'intégration au monde réel » :

Et la paperasse s'accumule autour de moi jusqu'à m'encercler, jusqu'à m'aveugler. Scénarios maladroits, drames inachevés, poèmes informes, rêves, velléités, paroles et gestes avortés qui m'accusent impitoyablement, me rendant responsable de l'imperfection du monde que j'ai voulu créer.

Comment me définir en ces heures où je me sens enseveli ? Comment me situer, quelles autres pièces d'identités pourrais-je apporter si, depuis quinze ans, je ne suis pas parvenu à me trahir aux yeux des autres et si je n'occupe pas de rang précis dans l'échelle académique des sociétés littéraires ? Souvent, j'éprouve une forte envie de me taire.

Placé hors la sphère théâtrale proprement dite, le problème de la création « tragique » se réduisait de plus en plus souvent, chez Dubé, au problème de la langue, qui se manifestait, dans les pièces, à travers

Bilan, mis en scène par Albert Millaire au TNM (Théâtre Port-Royal) en 1968. Sur la photo : à l'avant-plan, Janine Sutto (Margot) et Bertrand Gagnon (Gaston). Photo : André Le Coz.



une lacération stylistique, expression intermédiaire avant l'avènement des années Tremblay :

Les manifestations d'une dramaturgie authentiquement québécoise, fortement personnalisée et rejoignant l'universel marquent un retard sur les deux premières formes d'expression (le roman et la poésie). Pour plusieurs raisons sans doute, dont certaines me sont encore obscures. L'une d'entre elles cependant retient particulièrement mon attention : le problème de la langue.

Le langage de Dubé, condamné par les puristes pour son caractère « ordinaire », « bas », « trivial », « farci d'anglicismes », représentait en fait un « brouillard de la rêverie », une « tentation d'expression », qui débouchait sur le discours et la représentation de la « plainte », du « sanglot », de l'« aveu », et même de la « vocifération ». C'était l'outil d'un auteur qui se sentait « condamné », « coupable », « isolé » et « anonyme ». Au fond, d'elle-même, cette langue rendait compte de manière de plus en plus définitive d'un fait capital, soit de la disjonction du sujet écrivant avec l'acte d'écrire, disjonction pleinement assumée néanmoins comme une fatalité : « Je n'ai jamais vraiment voulu échapper à mon destin. »

Ce que Dubé voulait, c'est non pas s'appuyer sur une tradition artistique quelle qu'elle soit, mais « réinventer le bien », « essayer d'éliminer le mal », jusqu'au point de connaître « tout à coup le sentiment troublant qu'il s'agissait de vie et de mort ».

Engagé, mais non dans la représentation et la création de la lutte tragique des forces du bien et du mal, Dubé ne pouvait jamais se permettre d'écrire (de récrire) la question de Hamlet. Dans son destin sans destin, il partait d'un point de vue qui voulait oublier la version cléricale de « l'obsédante et métaphysique distinction entre le bien et le mal [...] devenue la préoccupation première de nos esprits », mais s'est laissé obnubiler par le désir qui hantait le théâtre occidental du XX^e siècle de retrouver la tragédie, en apparence seulement ; car au lieu de construire la tragédie, Dubé, lui, cherchait tragiquement à la résoudre. **J**

Janusz Przychodzen est diplômé de l'Université McGill et spécialisé en culture québécoise, en sociocritique de la littérature et en analyse du discours social. Il a publié deux ouvrages et plusieurs études sur la littérature au Québec. Après ses recherches en littérature comparée à l'université de Californie à Berkeley, à l'université de Guadalajara et à l'université de Toronto, il travaille actuellement, en tant que membre de l'équipe *Le soi et l'autre* et du Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions, sur la littérature franco-canadienne contemporaine. Son dernier livre *Vie et mort du théâtre au Québec. Introduction à une théâtritude* (L'Harmattan, 2001) propose une analyse et une interprétation globales de l'évolution du théâtre québécois durant la deuxième moitié du XX^e siècle.