

Seul et avec d'autres

Jean Cléo Godin

Numéro 127 (2), 2008

Solo

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23842ac>

[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

Godin, J. C. (2008). Seul et avec d'autres. *Jeu*, (127), 80–84.

Seul et avec d'autres

Si l'on veut comprendre le phénomène du monologue dans le théâtre québécois, il ne faut sans doute pas se reporter aux ouvrages scolaires français. Pavis nous dit que « le monologue se distingue du dialogue par l'absence d'échange verbal et par la longueur importante d'une tirade détachée du contexte conflictuel et dialogique¹ », ce qui suppose évidemment qu'un monologue ne saurait être qu'une partie d'une œuvre, non l'œuvre tout entière. Et si Marie-Claude Hubert semble concéder qu'il exista au Moyen Âge un genre comique inspiré du *Miles gloriosus* de Plaute, elle saute ensuite au monologue cornélien qui, dit-elle, « suspend le rythme de l'action² » ! Or, nos monologues sont au contraire vibrants d'action et, sous les apparences de monologues intérieurs, ils ne cessent de dialoguer avec les spectateurs. Jean Narrache l'avait fort bien compris, lui qui publie en 1932 son recueil *Quand j'parl' tout seul* où il propose « une critique souvent acerbe de la classe bourgeoise et une dénonciation du fossé qui sépare les démunis des possédants³ ». Parler « tout seul » est sans doute un type de communication qui convient bien à ces Canadiens français enfermés dans un long silence hivernal qu'Anne Hébert, en 1960, comparait à des « trappistes contrariés ». « Le monologue ou comment la parole vient au silence⁴ » : comme le conte populaire, il peut avoir quelque chose de la violente débâcle printanière, mais il est surtout « la voix de plusieurs en un seul⁵ », une voix qui s'incarne le plus souvent dans ce personnage « de l'antihéros, du sous-personnage, de l'individu émietté⁶ ». Le monologue est seul sur scène, « mais il est seul avec d'autres, solitaire-solidaire⁷ ».

Rappelons – depuis le premier *Théâtre québécois* (1970), je pense que cette filiation n'a pas été contestée – que notre théâtre a pris la relève du conte populaire : nos dramaturges avaient pour modèle le conteur qui, assis à califourchon dans la grande cuisine d'hiver, livrait son long monologue

1. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 260.

2. Marie-Claude Hubert, *le Théâtre*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 92.

3. Richard Giguère, *Quand j'parl' tout seul*, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome II, Montréal, Fides, 1987, p. 925.

4. Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit, *Monologues québécois 1890-1980*, Montréal, Leméac, 1980, p. 9. Je cite ici le titre donné à l'introduction.

5. *Ibid.*, p. 27.

6. *Ibid.*, p. 26.

7. *Ibid.*, p. 13.

Fridolin, monologueur de la revue annuelle de Gratien Gélinas, ici en 1943. Photo : Henri Paul.



devant l'auditoire des voisins et amis rassemblés. Tout ce monde est là pour s'amuser, « juste pour rire », ce qui n'empêche certes pas le conteur de critiquer les gouvernements, parfois même le curé (à condition qu'il n'ait pas été invité). La fonction du conte populaire, à l'instar du carnaval, c'est d'offrir un exutoire aux frustrations quotidiennes, de permettre (par conteur interposé) certaines transgressions des codes moraux ou sociaux, l'espace d'une « représentation ». Voilà ce qu'avait fort bien compris Gratien Gélinas, dont les revues annuelles s'articulaient autour du jeune gavroche impertinent Fridolin dont les monologues toujours centrés sur sa famille – sa mère et son père, sa sœur Rose-Alba, sans oublier son ami Gugusse – abordent des problèmes graves. En 1941, par exemple, alors que fait rage le débat sur la conscription, il livre ce commentaire : « À propos de la guerre : je suis pas encore arrivé à comprendre ça, moi, cette histoire-là ! Ils tuent des cochons, mais au moins, c'est pour les manger ! Évidemment, comme monsieur le Curé le disait dimanche dernier, bien installé dans sa chaire : “La guerre, c'est une bonne affaire, parce que ça nous permet d'expier nos péchés capitalistes⁸.” » La logique est incohérente, mais le message est passé : les soldats ne sont pas des cochons, et la guerre n'est peut-être bonne que pour le curé qui n'y va pas... Transformé, devenu un jeune homme, le même Fridolin deviendra le héros du *Départ du conscrit* (1945), puis du *Retour du conscrit* (1946), deux sketches qui seront à l'origine de l'œuvre fondatrice du théâtre québécois : *Tit-Coq*. Mais cette pièce a beau être construite en trois actes, sur le modèle de la tragédie « classique », elle est surtout structurée par les monologues de Tit-Coq : « Moi, je ne m'imagine pas sénateur dans le parlement... » (acte II), « Eh ben ! Ti-Louis, vire ton collet de bord et viens prendre un coup avec moi... » (acte III), ou par les monologues d'autres personnages, tel celui de la tante Clara au deuxième acte : « Au fond, tu as bien raison, Marie-Ange ».



Pierrette Guérin (Michelle Rossignol) dans *les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, mises en scène par André Brassard (Théâtre du Rideau Vert, 1971, reprise).
Photo : Daniel Kieffer.

Il est donc certain que le monologue constitue la « forme la plus ancienne et la plus moderne du théâtre québécois⁹ ». En corollaire, il m'a souvent semblé que les dramaturges québécois étaient de piètres dialoguistes ; nous sommes loin, en tout cas, de la « vérité » et de l'efficacité des dramaturges américains, qu'on ne retrouve ici que dans le burlesque à l'américaine. Même chez des auteurs aussi prolifiques que Marcel Dubé ou Michel Tremblay, on sent les personnages plus à l'aise lorsqu'ils se confient que lorsqu'ils cherchent à échanger avec les autres. Dans *Zone*, par exemple, c'est dans la « poésie discrète » (au son de l'harmonica) de Moineau ou dans le monologue final de Ciboulette que se trouve le sens profond de ce drame de l'adolescence aux rêves brisés. *Un simple soldat* – c'est à la fois sa force et sa faiblesse – est à ce point centré sur la figure tragique de Joseph Latour que tous les autres personnages manquent de consistance ; en fait, toute la pièce se joue au quatrième acte, lors de l'affrontement final entre Joseph et son père, alors que Joseph hurle son désespoir.

8. Gratien Gélinas, *les Fridolinades 1941 et 1942*, Montréal, Éditions Quinze, 1981, p. 83.

9. Mailhot et Montpetit, *op. cit.*, p. 11.

Les Belles-Sœurs font alterner dialogues et monologues ou chœurs, les chœurs étant eux-mêmes comme des monologues à plusieurs voix : dans cette pièce, tous les dialogues demeurent aussi anecdotiques que la fiction des timbres Gold Star, alors que les confidences de chacune des femmes, aussi bien que les chœurs – l’ode au bingo ou le quintette de la « maudite vie plate » – définissent ces belles-sœurs dans une parenté moins familiale que sociale, financière et morale : pensons à l’émouvant récit de Des-Neiges Verrette quand elle parle de ce « seul homme qui s’occupe de moi », elle qui n’a jamais connu l’amour, au mépris stérile et pompeux de Lisette de Courval pour ce milieu auquel elle ne saurait échapper, et davantage au déchirant constat d’échec de Pierrette Guérin, monologue entrecoupé par une longue réplique de la jeune Lise Paquette dont le destin, on le devine, reproduira celui de Pierrette. La toute récente création d’Olivier Kemeid, *Bacchanale*, présente le même type de construction. Dans cette pièce dont le quintette des « pitchettes » fait clairement écho au quintette de la « maudite vie plate » chez Tremblay, c’est aussi dans les monologues qu’on trouve l’essentiel : le drame de chacune de ces serveuses « nées pour vivre, mortes d’avoir trop servi » dont la soif d’amour se projette en des rêves dionysiaques, en des orgies libératrices.

Est-ce à dire que « la majeure partie de ce qu’on appelle le théâtre québécois n’est au fond que des monologues esquissés, esquivés, ou encore développés mais juxtaposés¹⁰ » ? Seule une longue recherche sur l’ensemble du corpus – qui s’est accru considérablement depuis cette affirmation de Mailhot et Montpetit – pourrait nous permettre de trancher, mais nombreux sont les exemples qui viennent à l’esprit et qui nous forcent à revenir sur la définition même du monologue et sur sa place dans l’économie d’ensemble de pièces à structure traditionnelle. Il arrive, par exemple, que l’auteur semble incapable de s’effacer derrière son personnage et que, lorsqu’il le fait, l’œuvre tout entière semble manquer de vérité. Chez Françoise Loranger, la comparaison entre *Une maison... un jour...* et *Encore cinq minutes* permet de bien voir cette apparente incapacité à créer une véritable intensité dramatique par le dialogue. *Une maison... un jour...* semble construite selon les règles les plus convenues du théâtre, en respectant bien les unités de temps et de lieu ; mais l’action est au contraire éclatée, elle ne trouve son centre que dans cette maison qu’on doit abandonner et dont parlent tous les héritiers, chacun vivant son propre drame. Dans *Encore cinq minutes*, au contraire, toute l’intensité dramatique est centrée sur Gertrude, pour qui les objets, les vêtements et les murs fissurés de sa maison comptent plus que son mari et ses enfants, personnages doublement secondaires. Or, il est clair que cette Gertrude est la porte-parole de la

René-Daniel Dubois, interprétant la version solo de sa pièce *Ne blâmez jamais les Bédouins*, mise en scène par Joseph Saint-Gelais à la Licorne en 1984. Photo : Normand Bastien, tirée de l’édition originale du texte (Leméac, 1984, p. 43).



10. *Ibid.*, p. 21.

pédagogue Françoise Loranger, pour qui il importait avant tout de faire comprendre un message, le même que proposera plus tard *Double jeu* : chaque individu doit chercher à s'épanouir pleinement, même s'il est tard – rappelons-nous sa définition de l'éducation permanente, l'école des « tard-venus de l'éducation » – et qu'il ne reste que cinq minutes pour profiter de cette libération. C'est encore de libération qu'il est question dans le *Wouf-wouf* de Sauvageau. Œuvre baroque et onirique s'il en est, *Wouf-wouf* (1967) est écrite par un jeune dramaturge aussi comédien et qui, à ce double titre, multiplie les rôles qu'il se distribue. À travers plusieurs personnages, c'est toujours la voix de Sauvageau qu'on entend, comme dans « un monologue intérieur traduit en parodies, en parades, en numéros de cirque, peuplé de rêves concrets, d'envies simultanées, de désirs contradictoires¹¹ ».

Nous sommes aussi, dans cette « machinerie-revue » de Sauvageau, dans une autofiction qui préfigure, on le sait, la fin tragique et prématurée de cet auteur qui, à sa mort en 1970, laisse une œuvre déjà abondante mais demeurée confidentielle. Il semble qu'après 1980 on retrouve de plus nombreux exemples d'œuvres qui, sans être toujours des monologues, sont centrées sur un récit autofictionnel d'un comédien-dramaturge. On sait que *Moman* de Louissette Dussault (1980) raconte des épisodes de la vie de la comédienne mère de jumelles. *L'Homme rouge* de Gilles Maheu (1982) dévoile les rapports émouvants entre ce comédien-dramaturge et son père. En 1993, Pol Pelletier crée la première pièce de sa célèbre trilogie – *Joie, Océan et Or* – dans laquelle elle raconte son périple personnel, familial et professionnel. Ces œuvres sont généralement présentées comme des « spectacles solos » plutôt que comme des monologues, sans doute pour mieux établir le lien entre le créateur et l'interprète, entre la fiction et la réalité. Avec René-Daniel Dubois, on assiste à un phénomène de brouillage tendant visiblement à faire passer pour « réelle » une fiction souvent débridée. Il dédie par exemple *Ne blâmez jamais les Bédouins* « À [s]on fils, Alexandre », cette paternité étant aussi fictive que la façon dont ce dramaturge-comédien cherche à s'identifier à tous les rôles qu'il assume seul, dans la version solo de cette pièce – dans laquelle, par ailleurs, le personnage de Flip (ou Octave) apparaît bien comme un double de l'auteur. En écrivant deux versions, fort différentes, de *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Dubois valorise visiblement la version solo, la seule où l'on trouve le grand monologue « Sur la route de Kyoto Kyoto Osaka », un morceau de bravoure où le comédien Dubois triomphe de manière spectaculaire. *Adieu, docteur Münch* est curieusement présentée par l'auteur comme une « sonate pour un acteur » alors qu'elle compte au moins douze personnages, tous incarnés à la création en 1981 par René-Daniel Dubois lui-même. Dans une seule pièce, *le Printemps, monsieur Deslauriers*, on trouve de véritables dialogues réalistes ; mais c'est peut-être la moins intéressante, en tout cas la moins représentative des œuvres de Dubois. On peut donc voir là une illustration claire du difficile rapport des dramaturges québécois au dialogue, alors que les œuvres majeures de Dubois sont sans contredit celles qu'on peut considérer comme des quasi-monologues : *Ne blâmez jamais les Bédouins* et, surtout, *Being at home with Claude*.

Le monologue, on le voit, joue de manière paradoxale avec la solitude. *La Sagouine*, par exemple, est présentée par Antonine Maillet comme une « pièce pour une femme

11. *Ibid.*, p. 23

seule », mais à travers le destin de cette femme de ménage, c'est un univers complexe qui prend vie. La pièce est, en fait, composée de quinze monologues à travers lesquels se dessine une vie entière. Entre le célèbre incipit – « J'ai peut-être ben la face nouère pis la peau craquée, ben j'ai les mains blanches, Monsieur! » – et le dernier monologue intitulé « La mort », la Sagouine « fourbit », elle fait des ménages en ayant l'air de ne rien voir, alors qu'elle porte sur cet univers de riches et de « crasseux » un regard décapant; mais en même temps, elle se raconte, elle qui s'achemine douloureusement vers la mort. La phrase finale – « Dès demain, j'irai ouère le docteur » – dit avec pudeur mais clairement que la fin approche. « Seule, anonyme, totalement démunie, la Sagouine éclaire et réveille¹². » On pourrait en dire autant (même si le ton est celui de la comédie) de *les Hauts et les Bas dla vie d'une diva: Sarah Ménard par eux-mêmes* (1974). Ce spectacle où une cantatrice en fin de carrière, secondée sur scène par un pianiste, porte sur la vie un regard amer qui peut rappeler le ton carnavalesque de *Wouf-wouf*. Tout compte fait, la solitude tend vers le tragique, comme le montre *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, un quatuor de personnages de « tu-seuls ». On pourrait encore citer, à ce chapitre, *Solange* de Jean Barbeau, monologue dans lequel une ex-religieuse raconte ses amours tourmentées, vouées à l'échec, avec un beau « Christ » révolutionnaire.

Faudrait-il conclure que le théâtre québécois pratique plus qu'ailleurs dans le monde l'art du monologue ? Si l'on songe à l'étonnante popularité des humoristes depuis les premiers monologues d'Yvon Deschamps ou de Clémence Desrochers (dont le discours social semble prendre le relais de Jean Narrache), il semble que oui. Dans l'univers du monologue, cette deuxième filière s'est créée vers la fin des années 50 : celle des humoristes, comédiens à leur manière mais dont la théâtralité obéit à des règles différentes. Les festivals « Juste pour rire » ont délaissé progressivement le discours social au profit du rire facile, exerçant sur le théâtre une influence parfois néfaste, en vidant certaines œuvres de leur potentiel tragique¹³, comme s'il fallait à tout prix un *happy end*. Côté comédie, les humoristes semblent exercer un véritable monopole. Pour la profondeur et le tragique, on pourra toujours compter sur le monologue théâtral. ¶

12. Alain Pontaut, « Le réquisitoire de la Sagouine », dans Antonine Maillet, *la Sagouine*, Montréal, Leméac, 1974, p. 28.

13. Je pense, par exemple, à *Sous le regard des mouches* de Michel Marc Bouchard (2000) ou à *Les vieux ne courent pas les rues* de Jean-Pierre Boucher (2001).



La Sagouine d'Antonine Maillet, interprétée par Viola Léger dans la mise en scène d'Eugène Gallant (Théâtre du Rideau Vert, 1972).
Photo: Guy Dubois.