

LE MONOLOGUE QUEBÉCOIS

Laurent Mailhot

*L'homme ne disait rien. Ce que nous
nommons monologues sont des dialogues
avec quelque part ignorée de nous-même*

— GILLES HENAULT

*Le monologue idéal serait silencieux —
YVON DESCHAMPS*

L E MONOLOGUE est la forme la plus ancienne et la plus nouvelle du théâtre québécois (je ne dis pas de la scène canadienne ou canadienne-française). Il se situe à la fois en marge (au cabaret, dans les boîtes) et au coeur de notre théâtre. Des chansonniers aux dramaturges tous les hommes de la parole et du spectacle l'ont plus ou moins utilisé. Yvon Deschamps et Michel Tremblay l'ont rendu particulièrement significatif. Le monologue est peut-être, aujourd'hui comme au temps de Jean Narrache et de Fridolin, notre forme de théâtre la plus vraie, la plus spécifique, la plus populaire et la mieux engagée, la seule où puissent se retrouver ensemble travailleurs et chômeurs, intellectuels et bourgeois. Comment ? Et pourquoi ?

L E ROMAN nous avait habitués aux *voix* de Maria Chapdelaine, à la *folie* de Merraud, aux *jongleries* d'Alexandre Chênevert, au *vécir* de Galarneau. Yves Thériault publiait des *Contes pour un homme seul*, Adrien Thério un *Soliloque en hommage à une femme*, Réal Benoit voulait *Quelqu'un pour m'écouter*, etc. Ces personnages sont maintenant sur la scène, sous les feux. Ils n'ont pas fini de ruminer et de se bercer (d'illusions), mais l'humour (rose

ou rouge, noir, corrosif ou grinçant) leur est venu en même temps que le geste et la parole.

Adolescents ou quadragénaires, vieilles filles ou matrones, ivrognes ou pédérastes, employés, manoeuvres ou intellectuels de gauche, ils sont plus que diverses facettes de l'homme québécois. Presque tous "en-dessous de la moyenne", comme Gratien Gélinas le disait de Fridolin, ils en dévoilent les dessous, le conditionnement psycho-sociologique. Voix sans visages d'un pays incertain, ils appellent, ils explorent, ils nomment. Le monologue est un moyen de dépasser (sans tout à fait en sortir) la *jonglerie* hivernale, le repliement méditatif sur soi. Le personnage est encore seul, mais il est seul avec d'autres, solitaire-solidaire, puisqu'il *jongle* devant un public, et qu'on découpe, on organise sa *jonglerie*. De *jongleurs* mélancolique et sédentaire il est devenu jongleur: joueur, rieur en même temps que révolté et tragique.

La récente *Sagouine* acadienne d'Antonine Maillet, admirable excroissance ou rejeton naturel des *Crasseux*, est-elle une pièce, un discours, un récit? C'est un monologue "pour une femme seule" qui a trouvé son auditoire et sa mémoire:

Ah ! c'est point aisé de te faire déporter coume ça, et de crouère que tu y laisseras queques plumes dans ta déportâtion. Ca se paye ces voyages là. C'est vrai que tu fais parler de toi après: ils te dounont toute sorte de façon de beaux noms, coume Evangéline et les saints martyrs canadiens. Ils t'appelont un peuple héroïque et martyr et ils te jouquent quasiment dans la niche de l'Ecce Homo (...). C'était une belle histouère, c't'elle-là à Marie-Stella pis Evangéline; ben moi j'aimais encore mieux les contes de mon défunt père.

Citoyenne d' "En-bas", fille et femme de pêcheurs, née "quasiment les pieds dans l'eau", un peu morue à l'occasion, la vieille femme de ménage a pour tout décor "son seau, son balai et ses torchons", comme Fridolin avait son chandail de hockey, sa fronde, sa chaise et sa casquette de travers. L'anti-Evangéline s'adresse "à son eau trouble", elle se décrasse après avoir décrotté tout le monde. La Sagouine, qui est à elle seule "un glossaire, une race, un envers de la médaille", un livre d'images et de *Jos Graphie*, est une marée montante à la frontière de l'observation et du rêve, du subconscient et de la lucidité. "La moman" et "La femme de 47 ans" de Jacqueline Barrette (*ça-dit-qu'essa-à-dire*) son des sagouines montréalaises, durcies et rongées par la mécanisation, la publicité, les *vues sexées*; plus gênées et plus gênantes parce que moins folkloriques: elles ne composent aucun tableau, aucun discours; elles se décomposent.

SI LE MONOLOGUISTE est un “raconteur bien ordonné qui commence par soi-même” (selon la formule de Jean-V. Dufresne), Yvon Deschamps est le mieux né et le mieux ordonné des conteurs. Il est né pauvre, *pogné*, imaginaire et un peu délinquant, typiquement montréalais, dans un quartier Saint-Henri qui évoque *Bonheur d'occasion* mais aussi le Plateau Mont-Royal de Michel Tremblay. “Mon personnage, c’est toute ma jeunesse. Et cette mentalité qui est mienne par moments. Ce sont des souvenirs du passé. Il faut que ce soit ça”, dit-il dans une interview à Jean Royer. Il faut que ce soit ça au départ (*Dans ma cour*: “les seize portes s’ouvraient et les trente-deux bras se rabattaient sur les enfants”), un Deschamps refoulé at réapparu, mais aussi plus et moins que Deschamps.

Baptiste est l’ouvrier colonisé, aliéné, qui se repose et se complait dans l’inconscience, l’asservissement, la servilité. Il se fait le domestique de son patron (“un bon *boss*”), allant jusqu’à tondre son gazon le dimanche et à accepter avec reconnaissance un verre de bière tiède. Niais, *niaiseux*, Baptiste l’est sans retenue; inspiré et bavard, il ira cependant au bout de son personnage, en découvrira les limites, les tares. Il est à l’origine d’un langage, d’un registre, d’un style, qui le traduisent tout entier, puis le trahissent, le dépassent, l’entraînent à se (re)définir. D’explication en explications, le personnage se noue et se délie, se déplie, se multiplie. Devant l’autorité, le travail, l’argent ou le bonheur, ses réactions sont attendues. Face à sa femme (morte) et à son petit, elles sont déjà plus ambiguës. Par rapport à la politique, aux mass-média, aux jeunes, à la nouvelle culture, le héros de Deschamps est nous tous, non seulement québécois mais américain, occidental. Par exemple dans *Nigger Black*, *Le Foetus*, *Cable TV*, sur la guerre et la vie, la racisme et les communications non-communicatives.

Les monologues de Deschamps naissent et se développent diversement, de l’observation aussi bien que de la mémoire, par l’écriture, le rythme, la musique. *Les Unions qu’ossa donne*, construit comme une chanson (six couplets qu’intercalaient un refrain musical) fut d’abord un sketch où Gilbert Chénier jouait l’employé et Deschamps le patron; après deux semaines, on renverse les rôles et l’improvisation fonctionne le plus naturellement du monde, si bien que l’interprète se retrouve auteur d’un texte qu’il n’a jamais rédigé. Il n’a pas écrit une seule ligne non plus du long *Cable TV* (“un *gag*”, au départ). *Les Anglais*, pourtant assez subtil, fut improvisé cinq minutes avant d’entrer en scène pour le spectacle *Poèmes et chants de la Résistance*. *Le Honte* a commencé par une dizaine de phrases, enrichies peu à peu des ânonnements et des âneries de cette bonne femme

(adepte des *hot lines* radiophoniques) qui trouve que les Canadiens français “i sont pas capa’d’s’exprimer”, et “quand i parlent, on les comprend pas”. *Pépère* et *Le Foetus*, par contre, furent rédigés d’un jet et d’une façon définitive. En général, un monologue atteint sa taille et sa forme après cinq ou six mois de vie publique. Certains se présentent comme de la provocation directe, l’agression d’un public trop bien assis, trop gentiment disposé.

“Comme la poésie de Gilles Vigneault, la prose populaire d’Yvon Deschamps se développe toujours à partir d’elle-même, sans jamais se disperser; et, avec une rigueur fascinante à saisir le fouillis presque désespérant du paradoxe et de la contradiction (. . .) Deschamps a inventé la logique pas-d’allure, l’anti-vérité, le contre-mensonge”.¹ Forçant la dose, il fait du poison un contrepoison, du somnifère un réveil. Utilisant les termes les plus à terre (une manifestation devient du “marchage en gang dans ’es rues”), un accent nasal, des évidences grossières, des contradictions apparentes et boiteuses — “Nous aut’ on n’a jamais eu d’argent, mais ça nous a pas empêchés de travailler”, où le lien causal est souligné par la coordination —, Deschamps les redresse et les fait parler. Ses pléonasmes sont délirants, ses onomatopées ont du sens, ses platitudes de l’épaisseur, ses piétinements du mouvement. Il rend audibles, presque tangibles, l’absurdité et l’absurde. *S’tessdrardinaire* ! Au Père qui demande, d’une voix mal endimanchée: “Les petits gars, si on arait de l’argent, que ferions-nous-tu avec”, l’enfant répond, imperturbable: “Peut-être que pourrions-nous-tu nous acheter une machine avec” (*L’Argent*). Remarquons enfin que le Bonheur et divers Proverbes ou Dictons se promènent en chair et en os, comme des vieillards fantomatiques, radoteurs, dans les monologues de Deschamps (*Le Petit Jésus* les assimile aux grands-prêtres). La personnification de l’abstrait est ici dénonciation des clichés, de la routine verbale impersonnelle.

On est pogné mais . . . ON VA S’EN SORTIR, ce titre déjà long et apparemment clair, Deschamps l’explique ou l’explicite ainsi: “On va aller se pogner dans autre chose, mais on n’a pas le choix. Et puis après, on recommencera à s’en sortir”.² Il n’y a d’issue et même de fait irréfutable pour personne sinon la mort, “épanouissement total de la vie”, dira-t-il ailleurs. Il n’y a que des issues partielles, portes qui ouvrent sur d’autres murs et d’autres portes: l’indépendance du Québec en est une à ses yeux, comme la libération sexuelle, la syndicalisation, la tolérance, etc.

F RANCOIS HERTEL, qui fustigera plus tard le misérabilisme de Marie-Claire Blais et du groupe de *Parti pris*, se plaignait après *Tit-Coq* dans des termes analogues à ceux de Victor Barbeau, fondateur de l'Académie canadienne-française: "Notre culture est désespérément peuple!" et, ajoutait-il, "si passionnée!" Selon lui, on peut assister à des "vaudevilles" comme ceux de Gélinas (l'aurait-il dit de *Bousille*, sa meilleure pièce?) dans "n'importe quel cabaret parisien comme les Deux-Anes ou le Théâtre de Dix-Heures". Gérard Pelletier,³ qui rapporte ces propos de l'exilé, demande au critique de "faire la différence entre les blagues à fleur de peau des chansonniers montmartrois et le caractère profondément humain des sketches de Fridolin". De même, le spectateur doit aujourd'hui distinguer entre des imitateurs ou chansonniers (au sens parisien) comme Jacques Normand ou Claude Landré, les Jérolas ou les Cyniques, qui s'engagent dans l'actualité la plus immédiate, et des auteurs-compositeurs comme Gilles Vigneault ou Georges Dor qui, à côté de leurs chansons, ont développé avec bonheur des monologues souvent très proches du théâtre. Ceux-là sont des caricaturistes ou des journalistes; ceux-ci sont presque des écrivains. Ils ont créé des types, des mythes, un ton. Leur *voix* est ailleurs que dans leurs cordes vocales; leur musique est dans le langage.

On pourrait encore citer des poètes, tels Miron, Chamberland, Péloquin, Duguay, Michèle Lalonde ou Michel Garneau, comme exemples de cette littérature orale et prophétique. *La Nuit de la poésie* n'était pas toujours poétique, mais elle était toujours théâtrale ou dramatique. Elle était le monologue à plusieurs voix d'un peuple⁴ qui cherche à se reconnaître pour s'unir. Du libre et disparate *Show de vot' vie* (par la Quenouille bleue à la discothèque "Chez Dieu") au *Show de la parole* où Péloquin fait reculer la mort, où Duguay fait vibrer à l'unisson, jusqu'au "boutte", jusqu'au "Toutte", la syllabe sacrée: Ommmmmmmmmm... — d'un *show* à l'autre (et depuis *L'Osstidcho* de Charlebois, Forestier et Deschamps), chansons, jeux, monologues, parole et (du moins chez Duguay) silence s'intercalent et s'interpénètrent.

J'ouvre la porte, rien.
Je ferme la porte, rien.
J'ouvre la porte, rien que moi-même,

gratte, frappe et joue Robert Charlebois (*Margot*).

Car comment voulez-vous parler, chanter ou rire,
C'que vous voudrez,

Car comment voulez-vous c'que vous voudrez
 Quand la vie s'en est allée sans vous en parler . . . (*Le Mont Athos*)

Les “expressions occultes” du *Zirmate* de Péloquin, l'infonique ou infoniaque *Lapocalipso* de Duguay (infonie = “symphonie de l'infini”), *Sur fil métamorphose* ou *Les Oranges sont vertes*, de Gauvreau, sont-ils poèmes ou spectacles? Et les “Monologues de l'aliénation délirante” de Miron? Françoise Loranger cite justement ce poème en postface à *Médium saignant*⁵ — à moins que ce ne soit en préface à cette pièce “avec un seul personnage.” (“une âme aussi nue que possible”), qu'elle rêvait d'écrire après deux pièces “collectives”:

. . . moi je gis muré dans la boîte crânienne
 dépoétisé dans ma langue et mon appartenance
 déphasé et décentré dans ma coïncidence
 ravageur je fouille ma mémoire et mes chairs
 jusqu'en les maladies de la tourbe et de l'être
 pour trouver la trace de mes signes arrachés emportés
 pour reconnaître mon cri dans l'opacité du réel . . .

Le monologue, qu'il soit poétique, comique ou dramatique, est toujours “dépoétisé”, “déphasé et décentré”. Il est un mur sondé, un sol fouillé, ravagé, un cri sourd ou perçant, une blessure qui voudrait guérir sans se cicatriser.

Quand j'parl'tout seul (6000 exemplaires vendus) ou *J'parl' pour parler*, écrivait durant la Crise des années 30 Jean Narrache (pseudonyme transparent d'Emile Coderre). “J'écris pour être parlé” est le titre plus dynamique, déjà théâtral, d'un poème de jeunesse de Dubé:

J'écris pour être parlé
 Et pour qu'il soit possible
 à mon frère inconnu
 D'entendre couler mes larmes
 et ma joie se débattre
 Entre les quatre grilles des prisons
 de mon rêve”.⁶

Dire pour ne pas être dit, préfère pour sa part Gilles Derome (c'est le titre-poème de son recueil), auteur d'un *Qui est Dupressin?* qui fut, en 1962, après celles de Languirand, la première pièce antidubéenne, anti-psychologique et anti-réaliste, du théâtre québécois. Dans tous les cas il s'agit cependant d'un écart entre dire et parler, entre écouter et entendre, entre écrire et créer:

on n'ouvre pas les yeux sans tuer quelque mystère
bénéficiant en silence
de notre contumace,

déclare Gérard Godin dans son "Cantouque français dit du temps nouveau". Voir n'est pas regarder, n'est pas savoir. D'un oeil, d'une oreille, d'une bouche à l'autre, il y a un sous-entendu, un malentendu, un inter-dit et un interdit.

L E MONOLOGUE joue un rôle important dans le théâtre proprement dit: dans les pièces de forme conventionnelle ou traditionnelle, davantage encore dans les structures éclatées du nouveau théâtre. Et je pense moins ici aux longues tirades, morceaux de bravoure ou professions de foi, qu'il est facile de repérer un peu partout, qu'à des recherches et expressions de soi totales, comme les confessions à la fois personnelles et historiques de la matriarche du *Temps sauvage*, de la Mère du *Marcheur*, de Jean à la fin d'*Un fils à tuer*, de *Brutus* enfin où on a l'impression que "les personnages se parlent non point pour se comprendre mais pour s'expliquer; et non point pour s'expliquer à l'autre, mais à soi".⁷

Les drames réalistes de Dubé font une place de choix à l'oraison funèbre et amoureuse (*Zone*), à l'autoportrait des parvenus (*Bilan*) au plaidoyer quasi-judiciaire (*Au retour des oies blanches*), à l'allocution inconsciemment auto-critique des séparatistes de salon (celui des *Beaux Dimanches* est célèbre). Plus significative est la courbe descendante que dessinent les dialogues des protagonistes: "l'échange verbal s'achève presque inmanquablement en supplication, en aveu d'impuissance ou en cri de désespoir".⁸ La structure des pièces de Dubé est parallèle, symétrique: elle est d'ailleurs fondée sur le couple, aussi bien dans le cycle populaire que dans le cycle bourgeois de l'oeuvre. Les figures, le style sont ceux de l'inventaire, de la répétition, de la reprise, du "cercle qu'il faut rompre après en avoir fait le tour pour qu'il cesse d'être le tombeau, la cage et le vaisseau où les générations précédentes se sont trouvées emprisonnées".⁹

La majeure partie ce de qu'on appelle le théâtre québécois n'est au fond que des monologues esquissés, esquivés, ou encore développés mais juxtaposés. Si l'intrigue (là où on en veut) est souvent lâche, le dénouement arbitraire, les dialogues maladroits et artificiels, les monologues, eux, sont le plus souvent réussis. C'est le cas non seulement de *Bien à moi, marquise* (Marie Savard), de *La Duchesse de Langeais*, de *La Sagouine*, de *Solange* (Jean Barbeau) ou du

Pierre Sigouin de Jacques Hébert, pièces à un seul personnage, mais des *Grands Départs* et des *Violons de l'automne*, d'*Encore cinq minutes* et d'*Un Cri qui vient de loin*, pièces élaborées à partir d'un ou de plusieurs monologues différés, entrecoupés, morcelés.

Ces déménagements sur place, ces transports interrompus, ces plaintes, ces espoirs, cette protestation, cette revendication, cette douleur complaisamment ou courageusement étalée, ces cris qui viennent de l'enfance, ces familles *en pièces détachées* (suivant le titre de Tremblay), ces femmes et ces hommes qui essaient de se donner un nom, un visage, ce sont des monologues en situation et en action. Leur désordre même répond à une nécessité, obéit à des lois. Le *joual* par exemple, le sacre, le blasphème, les gestes manqués, le travestissement (des sexes, des âges, des conditions sociales, des sentiments), l'auto-destruction par l'alcool, le suicide, la prostitution, l'exil. "On ne peut dire le mal, le pourrissement, l'écoeurement dans un langage serein, correct; il faut que mes paroles soient ébranlées dans leur fondement même, par le destructuration qui est celle du langage commun, de la vie de tous".¹⁰

Il devient de plus en plus évident, à mesure que ses pièces sont créées, que la production de Michel Tremblay n'est pas due au hasard ou au miracle. Des *Belles-soeurs à Marie-Lou* une unité et une progression organiques s'imposent au spectateur et au lecteur. Le théâtre de Tremblay a des principes de construction solides et précis: non pas d'abord le *joual*, le personnage féminin ou le cadre montréalais (cuisine, taverne, club), mais cette forme (thème et structure) qu'est le monologue. Lorsqu'il évoque les influences qui l'ont marqué, Tremblay mentionne Gélinas, Dubé, les choeurs grecs, Beckett, "le plus grand", et, inattendu, Shakespeare, "à cause de mon grand amour pour les monologues qui n'en finissent plus."¹¹ La Duchesse de Langeais, "plus femme que toutes les femmes!", commère, vaniteuse, perverse, masochiste, "une grande artiste" dans son genre, n'en finit plus d'imiter et de s'imiter, de faire du théâtre dans le théâtre et des oeillades, des apartés dans le monologue. La Berthe des *Trois petits tours* sait qu'elle ne sortira jamais de sa cage de verre de caissière. Le "Showtime! Showtime!" du *doorman* (au "Coconut Inn") n'est pas pour elle, mais elle tient, sans illusion, à ce qu'on lui laisse ses illusions: "Qu'on me sacre la paix, pis qu'on me laisse rêver! C'est tout ce qui me reste!" Cela, elle le fait très bien, se donnant le réplique avec une verve triste, consciente de son retard et de ses limites, et pourtant capable de s'inventer "une vraie vie de vraie Star d'Hollywood!" Dans *A toi pour toujours, ta Marie-Lou*, dédicace effacée d'une photo jaunie, le quatuor

est divisé par couples: le père et la mère, l'un devant ses bouteilles de bière vides, l'autre son tricot sur les genoux; les deux filles, la célibataire casanière et la chanteuse *western* soi-disant émancipée. Tous sont immobiles dans leur espace respectif (sauf cette dernière, Carmen) et fixés (au sens psychanalytique) sur une époque et des événements passés. Cadavres en sursis qui racontent, préparent et (re)vivent au ralenti leur mort. Manon répète sa mère, Carmen reprend le geste désespéré de son père: l'anéantissement du noyau familial (un accident-suicide emporte Léopold, Marie-Louise et l'enfant qu'elle portait).

Le phénomène est particulièrement visible dans les spectacles les plus récents, qu'il s'agisse de revues improvisées et éphémères comme *Finies les folies!* (contre le projet de loi 63) ou *Hello Police*, de créations (plus ou moins) collectives comme celles du Théâtre du Même Nom et du Grand Cirque Ordinaire, ou de pièces proprement dites, lues au Centre d'essai des Auteurs dramatiques: *Dimi*, de Marc-F. Gélinas, *Les Pigeons d'Arlequin*, de Michel Gréco, "western intérieur", "théâtre de la lucidité sur soi-même, théâtre d'introspection", *Triangle à une voix* ou ce *Geste parlé*, d'André Caron, qui présente son oeuvre comme "l'art de ne pas dire ce qu'on a à dire et prendre quarante millions de détours pour y arriver". *Wouf Wouf* aussi, la machinerie-revue de Sauvageau, est un monologue intérieur traduit en parodies, en parades, en numéros de cirque, peuplé de rêves concrets, d'actions simultanées et contradictoires, parcouru surtout par un intense désir et des besoins élémentaires: la faim, la soif, l'envie d'aller pisser et de lancer, libre comme l'air, le cri de Tarzan: "Haaaaaaaaaaaaaaa... !!!"

Nos monologues sont très proches des bulles et du trait des bandes dessinées, où l'important est ce qui est absent, suggéré, et que le spectateur ajoute, imagine, comme le reconnaît Deschamps. Jean Barbeau est l'auteur de *Solange*, confession d'une ex-religieuse, d'un *Goglu* immobile et masturbatoire, et d'autre part des quatorze stations au poste de police d'un *Chemin de Lacroix*¹² laïcisé, et d'un *Ben-Ur* (Benoît-Urbain Théberge) qui passe de l'album de famille à *Zorro*, *The Lone Ranger*, etc. "C'est de valeur que tous ces héros-là soient américains... Pas que j'en ai contre les Américains, mais... il me semble que ce serait plus l'fun si... si on avait les nôtres, nos héros..."¹³ En attendant qu'on se décide entre Dollard des Ormeaux et Chénier, Ben-Ur collectionne les joueurs de hockey et est bien content de jouer du revolver dans un uniforme gris-bleu d'agent de la *Brook's* ("Sécurité depuis 1867...").

“NOTRE THÉÂTRE, dans sa forme la plus spontanée, ressemble à une soirée de famille”, observait Jean-Claude Germain, dont l’équipe, le T.M.N., produisit un *Diguïdi, diguïdi, ha! ha! ha!* où la “sainte trinité québécoise”, son père, sa mère et son fils, est amenée à quitter sa chaise et à marcher à quatre pattes. Avant et jusque dans l’obscurité finale, la Mère prononce: “Je veux plus avoir pitié de personne . . . je suis tannée de passer ma vie à m’excuser . . . Je sais pas pourquoi je parle mais y faut que je continue (. . .) Je veux être libre tout court . . . je veux être liiiiiibrrreeee . . . je veux être libre de le dire sans avoir à le crier . . .” *Laver son linge sale* (en famille) était d’ailleurs le titre d’un montage de scènes choisies par André Brassard, et qui allaient d’Henry Deyglun au T.M.N. Même dans un radiothéâtre aussi symboliste que *Les Invités au procès*, d’Anne Hébert, l’homme qui, “pour s’être réservé un seul petit placard pour son linge sale, se croit à l’abri de la crasse pour le restant de ses jours”, devra admettre qu’on lave son linge sale en famille. “La Fête de Fridolin”, un des meilleurs sketches sur le titi montréalais, se terminait par le rappel hygiénico-moral de la mère à son fils: “Fridolin, c’est samedi à soir . . . Ca fait qu’avant de te coucher, donne ton coeur au Bon Dieu, puis jette ton corps au linge sale”. *Corps* voulait dire maillot de corps, mais l’ambiguïté est savoureuse.

Une soirée de famille, c’est toujours un remue-ménage, un lavage de têtes et de sous-vêtements, un *brassage* du refoulé qu’on refoule encore. Ce sont des épanchements et des confidences, des retraites et des agressions, de longs silences brutalement rompus, des incompréhensions et des discours parallèles. Peu de véritables dialogues, conversations et discussions. On défend moins un point de vue qu’on ne se défend soi-même, globalement. Les affirmations sont des affirmations de soi. On raconte des histoires et on raconte son histoire. Avec attention et fureur, gêne et sans-gêne, de façon aussi drôle que pathétique.

Faut-il rattacher cette façon de faire (ou de se représenter) à une tradition orale particulièrement riche, reprise dans le domaine du conte par un Ferron, un Thériault, un Carrier? Sans doute, mais cette tradition elle-même doit être reliée à certains aspects de notre géographie et de notre histoire: l’isolement des rangs et des fermes, la rigueur de l’hiver, la longueur des voyages, l’exil saisonnier des forestiers, etc. Les temps faibles et monotones étaient ici brusquement coupés par des temps forts, des fêtes, aussi rares que violents. La parole éclatait soudain après des jours, des mois de solitude et de silence. A ce propos, la mise en scène de *La Guerre, yes sir!*, de Carrier, contrairement à ce qu’ont noté des chroniqueurs, paraît tout à fait appropriée à la pièce et à la tradition. Cette

alternance, voire cette coexistence sur le plateau d'une toile grisâtre, d'un espace vide, démesuré (à la Lemieux), et d'autre part de scènes intérieures débordante de vie, de couleurs, de mangeaille et de passions (un Massicotte brueghelisé), rend très bien compte de ce double rythme: ralenti jusqu'à l'immobilité, accéléré jusqu'au tourbillon.

Nous pouvons passer sans transition de la guerre de la Conquête à la soumission, de la résistance passive à la Révolte de 1837-38, de la Confédération parlementaire aux plébiscites anti-conscriptionnistes, du duplessisme à cette réforme agitée qu'on a appelée la Révolution tranquille ou *The Not So Quiet Revolution*, comme du jeûne à l'ivresse, du cléricanisme à l'indifférence religieuse, de la glace au soleil. "Faire la révolution, c'est sortir du dialogue dominé-dominateur; à proprement parler, c'est divaguer. Le terroriste parle tout seul", explique Hubert Aquin; "au théâtre ne doivent monologuer que les personnages qui hésitent indéfiniment, qui se trouvent aux prises avec la solitude déformante du révolutionnaire ou de l'aliéné. Il n'y a de monologues vrais que dans l'incohérence. L'incohérence dont je parle ici est une des modalités de la révolution, autant que le monologue en constitue le signe immanquable".¹⁴

LE MONOLOGUE est par excellence l'aire et l'art de l'anti-héros, du sous-personnage, de l'individu émietté et perdu. Ses parcelles d'humanité sont d'autant plus émouvantes qu'elles sont dérisoires.¹⁵ Ne cherchant pas à nous en imposer, la voix des monologues, cassée, rugueuse, répétitive et toujours chaude, s'impose à elle-même, se découvre une histoire, parfois un corps (pour la souffrance) et un visage (pour le rire). "J'ai l'impression que toutes les grandes tragédies québécoises vont être drôles (...), comme si notre plus grand malheur était arrivé en 1763 et que plus rien de pire ne peut maintenant arriver. Ça ne va peut-être pas si mal. Et c'est peut-être comme ça qu'on est universel. *Notre douleur voit grand*. On n'est pas tout seuls. On en voit d'autres qui sont mal pris," déclare Jean Barbeau dans la préface à son *Chemin de Lacroix*. "Bonheur, viens-t'en, viens-t'en vite, parce que moi je m'en vas! . . .", criait Deschamps à la fin de son monologue le plus naïvement tragique. Qui est menacé de disparaître? L'homme et son milieu, sa collectivité (sa nation) indissociablement.

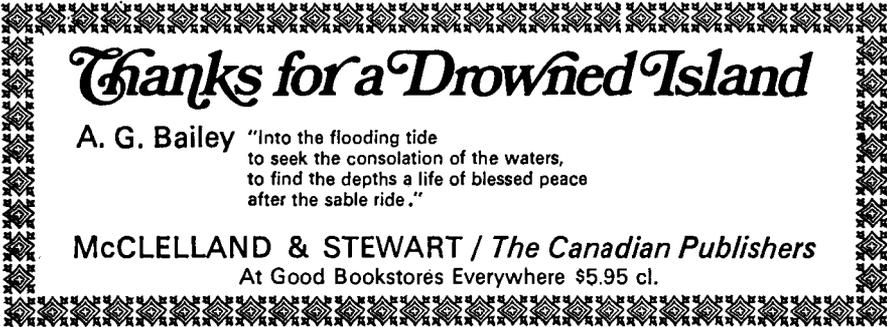
Le monologue est toujours la voix de plusieurs en un seul, le silence de tous en chacun. Il est délesté et lourd, fragile et tenace, sorte de mémoire du futur au passé, ou d'imagination à partir d'un réel invraisemblable. Le monologue est

tout entier présent et actuel, parole ou silence irrécusables, mais il déporte constamment l'attention vers ce qui aurait pu ne pas être, vers ce qui pourrait être autrement. Interrogation, exclamation ou points de suspension, il ne connaît pas le mot FIN. Noeud sans dénouement, sa structure est l'attente, le recommencement (donc l'espoir), même si son thème est la fatalité, l'impuissance, l'emprisonnement, l'angoisse. Le monologue québécois vit de ces contradictions entre la forme et le fond, l'instinct et la conscience, le quotidien et l'événement. Est-il destin ou libération? Il se nourrit du théâtre et de l'histoire (et il les nourrit) en attendant que ceux-ci, pour un temps, le remplacent.

NOTES

- ¹ Jean-V. Dufresne, "Deschamps quatre", dans *Actualité sur scène*, programme du spectacle de l'automne 1970 à la Place des Arts. — Voir, du même auteur, *Yvon Deschamps*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, "Studio", 1971.
- ² Programme du spectacle. Supplément de *Québec-Presses*, 6 février 1972, p. 3. — *On n'est pas sorti du bois* est le titre d'une comédie musicale distanciée, exorcisante, critique, de Dominique de Pasquale (Montréal, Leméac, "Répertoire québécois", 1972). Gilbert David note dans sa présentation: "Le Théâtre "québécois" n'en finit pas d'achever le Canadien Français: c'est un meurtre légitime qui ressemble à un suicide" (p. 7). "Avec les sauvages, c'est le cri de guerre que je vais lancer", dit Pet-le-feu, un des trois personnages trop blancs, trop pâles de *Lendemain d'la veille*, monologues d'Odette Gagnon.
- ³ "Culture peuple", *Le Devoir*, 12 février 1949, p. 9.
- ⁴ Gérald Godin disait, à propos de la tournée "engagée" de Mouloudji (célébrant le Paris de 1870) et des *Poèmes et chants de la Résistance II* (après nos "événements d'octobre"): la différence c'est que notre Commune nous la vivons actuellement.
- ⁵ Montréal, Leméac, "Théâtre canadien", 1970 — La critique du *Montreal Star* voyait d'ailleurs *Médium saignant* comme une non-pièce, un non-spectacle, "*a prolonged cry of frustrated rage*", "*an exorcism of fear and a litany of hate*". "Si vous ne pouvez pas parler, criez!", conclut Loranger (p. 139).
- ⁶ Marcel Dubé, *Textes et documents*, Montréal, Leméac, "Théâtre canadien D-I", 1968, p. 14.
- ⁷ Jean Ethier-Blais, "Le Théâtre de Paul Toupin", *Le Devoir*, 16 décembre 1961, p. 12.
- ⁸ Maximilien Laroche, *Marcel Dubé*, Montréal, Fides, "Ecrivains canadiens d'aujourd'hui" 1970, p. 100.
- ⁹ *Ibid.*, p. 112.
- ¹⁰ Paul Chamberland, "Dire ce que je suis", *Parti pris*, vol. III, no. 5, janvier 1965, p. 36.
- ¹¹ "Entrevue avec Michel Tremblay", *Nord*, vol. I, no. 1, automne 1971, p. 69.

- ¹² “Ca parle, la majorité silencieuse (...) Ca parle mal, ça parle pas fort, ça parle pas directement aux autres, mais ça parle... Si vous alliez dans les endroits où ça se ramasse, vous entendriez...” (*Le Chemin de Lacroix* suivi de *Goglu*, Montréal, Leméac, “Répertoire québécois”, 1971, p. 49).
- ¹³ *Ben-Ur*, Montréal, Leméac, “Répertoire québécois”, 1971, p. 98. — Albert Millaire, directeur du Théâtre Populaire du Québec, rappelle le principal élément de sa mise en scène: “Nous avons assis le personnage de Ben à l’avant-scène, nous lui avons donné un carton plein de *comics*, nous lui avons réservé un bon projecteur, et c’est là que s’est engagé le grand monologue du début de la deuxième partie. *Ce grand monologue a été mis en pièces et nous nous en sommes servi au début et tout au long de la représentation*” (*Ibid.*, p. 5-6. C’est moi qui souligne).
- ¹⁴ “Profession: écrivain”, *Parti pris*, vol. I, no. 4, janvier 1964, p. 27.
- ¹⁵ Récemment, chez *Sol* (Seul), doux et auguste clown de Marc Faureau.



Thanks for a Drowned Island

A. G. Bailey “Into the flooding tide
to seek the consolation of the waters,
to find the depths a life of blessed peace
after the sable ride.”

MCCLELLAND & STEWART / *The Canadian Publishers*
At Good Bookstores Everywhere \$5.95 cl.